



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**LE FANTASTIQUE DANS LES CONTES
CANADIENS-FRANÇAIS DU XIX^e SIÈCLE**

par

© LUC GAUTHIER

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M. A.

Ottawa - 1997



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.

0-612-21989-5

Résumé de la thèse

Pendant longtemps, les contes canadiens-français du XIX^e siècle n'ont intéressé que les folkloristes. Toutefois, au cours des dernières années, un vaste mouvement de récupération a ramené du côté de la littérature une grande partie de ces oeuvres. Les contes surnaturels traditionnels sont alors devenus, aux yeux de la critique, des contes fantastiques proprement littéraires.

Cette étude examine les forces et les faiblesses du fantastique contenu dans ces textes. L'essai de Jean Fabre, *Le Mirroir de sorcière* (1992), fournit les éléments théoriques nécessaires à l'analyse. Cinq critères sont utilisés : présence du surnaturel, résistance du personnage principal, fantastique obvie ou obtus, présence de composantes défantasticantes, type de dénouement. Le recueil d'Aurélien Boivin, *Le Conte fantastique québécois au XIX^e siècle* (1987), fournit quant à lui le corpus de référence. On y découvre cependant sept textes qui ne renferment pas de fantastique.

PAGE DE REMERCIEMENTS

La rédaction d'une première thèse constitue un défi immense pour un étudiant habitué aux dissertations de vingt pages. Dans cette perspective, je tiens à témoigner ma reconnaissance à mon directeur, Monsieur Roger Le Moine, pour ses encouragements et ses commentaires toujours pertinents. Ses suggestions ont grandement contribué à améliorer mon travail.

Je remercie le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) pour une subvention qui m'a permis, entre autres, d'aller m'entretenir avec Aurélien Boivin et Jean Du Berger de l'Université Laval.

Enfin, je tiens à saluer tendrement mon très cher père qui a souffert en secret pour ne pas me détourner de mon travail et qui est décédé alors que je commençais à rédiger.

«[O]n trouvera dans ce texte plus de *nous* que de *je*. Il ne s'agit ni de modestie ni d'emphase mais chacun de ces pluriels constitue un acte de foi dans la participation du lecteur, l'espérance qu'il adhère au discours critique, en lui faisant la charité de pardonner à la lourdeur de la démarche.¹»

¹ Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 8.

Introduction

Introduction

Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, et surtout après 1860, les auteurs canadiens-français vont se mettre à composer des petites histoires plus ou moins originales (souvent sorties tout droit du patrimoine folklorique) qu'ils vont appeler contes ou légendes populaires. Aurélien Boivin, qui a cherché à répertorier l'ensemble de ces textes, les a classés en trois catégories¹ : les contes *suraturels*, les contes *anecdotiques* et les contes *historiques*. Je ne vais m'intéresser qu'aux premiers qui sont par ailleurs, d'après Boivin, «les plus connus et les meilleurs²».

Au cours des dernières années, les contes suraturels ont été pour ainsi dire rebaptisés. Ils sont devenus *fantastiques*. Ce changement d'appellation s'est fait en douce, sans débat, comme si cela allait de soi; nous verrons plus tard s'il est légitime ou non. Mais qu'on les perçoive comme des contes fantastiques, des contes suraturels ou des légendes populaires, ces textes demeurent des oeuvres difficiles à définir malgré leur simplicité apparente. Le principal problème vient du fait qu'on ne sait trop à quelle tendance littéraire les rattacher; sont-ils romantiques, fantastiques, gothiques, folkloriques ou catholiques ? Leur nouveau nom,

¹ Aurélien Boivin, «La Thématique du conte littéraire québécois au XIX^e siècle», *Québec français*, n° 20 (décembre 1975), p. 22-24.

² Aurélien Boivin, «Le Conte suraturel au XIX^e siècle», *Québec français*, n° 50 (mai 1983), p. 34.

conte fantastique, donne l'impression qu'on a réussi à les caser définitivement, mais est-ce vraiment le cas ?

De tous les critiques qui se sont penchés sur les contes surnaturels canadiens-français du XIX^e siècle, Arsène Lauzière est sans doute celui qui les a le mieux cernés. Il est à tout le moins parvenu à en faire ressortir la complexité :

On inaugure au pays une tradition thématique vieille d'un demi-siècle ailleurs : celle du **merveilleux** ou du **fantastique**, celle du **macabre** plus précisément, mise à la mode par la littérature dite **gothique** de la fin du dix-huitième siècle. [...] À bien y regarder, ce macabre est **romantique** par sa veine mélancolique. [...] Cependant, ce mariage du populaire et du gothique n'est pas toujours heureux. Le charme et les naïvetés de la **légende populaire** s'estompent sous les maladresses d'un style romantico-réaliste que viennent alourdir de plus en plus des **considérations moralisantes** ou édifiantes.¹

Lauzière a bien vu les multiples aspects du genre, mais de manière un peu embrouillée. C'est pour tenter de lever la confusion qui entoure au Québec l'appellation de conte fantastique que j'ai entrepris mon travail.

Le but principal de cette étude consistera à examiner le fantastique que pratiquaient les auteurs canadiens-français du XIX^e siècle, afin de faire ressortir ses forces et ses faiblesses, afin aussi de le démarquer du merveilleux, du merveilleux chrétien, du fantasmatique et de la

¹ Arsène Lauzière, « Genres romanesques mineurs », dans *Histoire de la littérature française du Québec*, de Pierre de Grandpré, Montréal, 1971 (1967), tome 1, p. 182-183. Les mots ont été mis en gras par l'auteur de la thèse.

littérature frénétique. Le recueil de récits surnaturels qu'a constitué Aurélien Boivin, *Le Conte fantastique québécois au XIX^e siècle*¹, formera à lui seul mon corpus de référence. Bien que l'on ait publié bien d'autres recueils de contes au Québec depuis le XIX^e siècle, celui de Boivin, en plus d'être l'un des plus récents, est le seul qui présente comme contes fantastiques les textes qu'il contient.

Plusieurs des contes populaires que renferme le recueil de Boivin ont déjà fait l'objet d'études diverses mais toujours comme sources témoignant des moeurs du passé. Ils n'ont jamais été analysés dans une perspective autre que folklorique. Quant au fantastique comme tel, on ne l'étudie au Québec que depuis peu et toujours à partir d'un corpus de textes contemporains, c'est-à-dire le plus souvent à partir de nouvelles publiées après 1980. Cela fait en sorte qu'une réflexion sur le fantastique canadien-français du XIX^e siècle apparaît comme une démarche tout à fait originale.

Pour m'éclairer sur la nature et la fonction du fantastique, j'ai choisi de tirer parti de la théorie et des réflexions contenues dans l'excellent essai de Jean Fabre, intitulé *le Miroir de sorcière*². Cet ouvrage récent, qui recouvre toutes les théories précédentes, ne s'attache pas tant

¹ Aurélien Boivin, *Le Conte fantastique québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, 440 p.

² Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, 517 p.

à définir un fantastique étroit et exclusif qu'à faire ressortir les éléments narratifs qui augmentent ou diminuent l'efficacité du fantastique, sa pureté pourrait-on dire. Après avoir évoqué la naissance et le développement de ce genre en Europe, j'exposerai sommairement les enseignements de Fabre. Puis, je m'intéresserai brièvement aux études québécoises qui se sont penchées sur les premières oeuvres canadiennes-françaises de la littérature fantastique, afin surtout de faire ressortir les limites de leurs analyses. Enfin, une fois que les textes de mon corpus auront été étudiés, je m'arrêterai au fantastique contenu dans le reste de la littérature canadienne-française du XIX^e siècle. De cette manière, j'aurai dressé un tableau élargi de la production fantastique canadienne-française du siècle dernier.

Avant d'aborder le sujet de la thèse, il importe de préciser que le *fantastique* et le *conte fantastique* constituent deux sujets d'étude distincts.¹ Si l'on confond souvent l'un et l'autre, c'est que l'intérêt qui s'est manifesté à l'endroit du premier est né de la soudaine popularité du second, au début du XIX^e siècle. Le conte fantastique, en effet, a été le premier support du fantastique; mais s'ils sont liés d'un point de vue historique par des origines communes, ils doivent tout de même être

¹ Une comparaison éclairante consisterait à dire que le *fantastique* est au *conte fantastique* ce que le *comique* est à la *comédie*. Ainsi, de même qu'on trouve des passages comiques dans toutes sortes d'oeuvres, on peut trouver du fantastique ailleurs que dans les contes fantastiques.

considérés séparément. Leur évolution a d'ailleurs suivi des voies divergentes. De nos jours, tandis que le conte fantastique n'est presque plus pratiqué, le fantastique, lui, continue de se manifester, entre autres dans la nouvelle, dans le roman policier et au cinéma. C'est lui et non le conte fantastique que les théoriciens tentent désormais de cerner au moyen de définitions plus ou moins pointues. C'est aussi à lui seul que je me suis intéressé dans ce travail. Pour cette raison, il importe assez peu que les textes de mon corpus soient ou ne soient pas de véritables contes fantastiques; il suffit qu'ils *contiennent du fantastique* pour qu'ils retiennent mon attention. — Nous reviendrons, bien entendu, sur la signification du mot *fantastique*. — En d'autres mots, je ne m'attarderai pas à ce qui distingue le conte fantastique, d'une part, et la légende et le conte populaires ou surnaturels d'autre part. Je ne chercherai pas davantage à distinguer entre la légende et le conte puisqu'un tel exercice, en plus d'être inutile à mon analyse, ne trouverait pas d'écho dans la pratique courante. Ces deux genres ou sous-genres ont toujours été plus ou moins confondus dans notre littérature¹. J'adopterai plutôt à ce sujet l'attitude d'un des narrateurs d'Alphonse Poitras qui déclare : «[Q]uant à ce que je vais vous conter, vous lui donnerez le titre que vous voudrez;

¹ Aurélien Boivin, dans sa thèse de doctorat, remarque : «Sous ce mot [le mot "conte"], que nous employons dans le sens de récit, nous embrassons à la fois le conte, la légende et la nouvelle, trois genres intimement liés dans l'esprit des littérateurs du siècle dernier.» (dans *Inventaire et Analyse du conte littéraire québécois suivi d'études sur la littérature régionale et de quelques chroniques*, Université Laval, juin 1984, p. 33.)

vous le nommerez histoire, conte ou légende, peu importe¹». Peu importe, effectivement, puisque je ne m'intéresse qu'au fantastique, sans tenir compte du genre ou du sous-genre auquel il se rattache.

¹ Alphonse Poitras, «Histoire de mon oncle», *Le Conte fantastique québécois au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 50.

Première partie :

Historique et Balises théoriques

Historique : le *fantastique* en opposition au *merveilleux*

L'histoire littéraire nous apprend que la littérature fantastique est née en Europe dans les années 1830 et qu'elle est devenue rapidement très populaire; on a fait de la décennie 1830-1840 «l'âge d'or du fantastique¹». Mais qui s'intéresse aux racines de cette littérature, ou à celles du romantisme auxquelles elles s'entremêlent, doit remonter dans le temps jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Comme on a parlé de préromantisme avec Jean-Jacques Rousseau, on pourrait parler de pré-fantastique avec Ann Radcliffe et le roman noir anglais. Pré-fantastique et non fantastique parce que le roman noir (aussi appelé roman gothique) a quelque chose de trop théâtral pour être pris au sérieux : le décor exagérément lugubre, la pleine lune, les douze coups de minuit, le fantôme et ses bruits étranges n'engendrent pas de trouble réel dans l'esprit du lecteur. Pré-fantastique aussi parce que souvent la fin de l'oeuvre révèle une machination humaine qui rend entièrement inutile toute explication faisant appel au surnaturel. On découvre, par exemple, que les lamentations que l'on attribuait à un fantôme provenaient d'entailles faites dans un mur par un spécialiste des instruments à vent. Aussitôt la supercherie mise à jour, le fantastique, qui reposait sur l'impression d'une présence surnaturelle, est évacué. Pour cette raison, le roman noir, quand il est bien fait, peut être perçu tout autant comme

¹ Véronique et Jean Ehrsam, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, 1985, p. 16

l'ancêtre du roman policier que comme celui du récit fantastique : une énigme est posée, il s'agit de la résoudre. Nul doute cependant que par son atmosphère terrifiante, le roman noir a participé à la gestation du genre fantastique.

Si l'on ne s'arrête pas aux quelques récits précurseurs, oeuvres isolées dans le temps ou dans la production d'un auteur — comme *Le Diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte —, on constate que c'est l'écrivain allemand E. T. W. A. Hoffmann (1776-1822) qui est généralement considéré comme l'initiateur de la littérature fantastique : «Son génie, en suscitant une foule d'imitateurs, a donné la vie à un genre littéraire.¹» Si Hoffmann a été beaucoup imité, il a aussi fait l'objet, dès 1828, tout de suite après la parution en France de la traduction de ses *Contes fantastiques*, d'une série d'articles qui ont signalé les innovations qu'il apportait. Ces premières réflexions théoriques ont, du coup, donné au nouveau genre une certaine respectabilité, voire une respectabilité certaine. Première conséquence de cette reconnaissance par le milieu institutionnel : les auteurs-théoriciens ont cherché à souligner la *littérarité* du fantastique en opposant celui-ci au *merveilleux* des contes de fées de la tradition orale. On s'est mis à insister sur l'appartenance du fantastique à la culture officielle (et savante), tandis qu'on reléguait le merveilleux à la culture populaire (et simpliste). Ainsi peut-on lire la

¹ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, Paris, José Corti, 1951, 7^e réimpression [1987], p. 9.

définition qui suit, sous *fantastique* dans l'édition de 1866 du dictionnaire encyclopédique Larousse :

C'est qu'en effet l'on confond souvent, cela arrive aux plus fins lettrés eux-mêmes, deux genres cependant bien distincts, si l'on considère que le but poursuivi n'est pas le même ici que là.

Le mot *fantastique*, mot plus allemand que français, exprime en général des procédés de fabrication littéraire tout modernes. Le merveilleux, au contraire, est pour nous un ancêtre vénérable dont les parchemins remontent aux premiers âges. Il s'alimente de tout ce qui est illusion, mensonge poétique; il a pour domaine l'ignorance des peuples et leur crédulité.¹

La distinction entre le *fantastique* et le *merveilleux* a donc été faite très tôt après la publication des oeuvres d'Hoffmann en France, bien que de manière assez peu convaincante au début. Elle a ensuite été reprise et développée par tous les ouvrages théoriques qui ont suivi. Elle sert maintenant de fondement aux théories qui ont cours sur le genre. Cette distinction peut s'établir en quelques lignes.

Le merveilleux se passe en marge du monde réel, dans un univers parallèle qui a sa propre cohérence, où tout est possible, où rien n'étonne le lecteur : une citrouille se transforme en carrosse, un lapin se met à parler, un géant veut manger des enfants, etc. Les récits merveilleux commencent généralement par une formule qui indique le changement d'univers, du type «Il était une fois». Le fantastique, au contraire, se développe dans un cadre réaliste et rationnel, dans un monde d'adultes

¹ Pierre Larousse (directeur), *Grand Larousse universel du XIX^e siècle*, vol. 8, 1866, p. 93.

ordinaires qui n'admettent pas qu'un objet se déplace tout seul pendant qu'on regarde ailleurs; un monde, à la limite athée, qui rejette l'existence des miracles et des saintes apparitions. Une vision simplificatrice nous ferait dire que le fantastique s'adresse à l'adulte (à son scepticisme), tandis que le merveilleux convient davantage à l'enfant (à sa crédulité). La distinction entre ces deux genres, à mesure qu'elle s'est précisée, a largement contribué à la compréhension du fantastique et de toute sa dynamique.

Si le fantastique se définit par son opposition au merveilleux, il se définit également par son rapport au contexte historique qui a présidé à son émergence. Castex explique longuement comment la chute de la ferveur religieuse et le triomphe de la philosophie rationaliste des Lumières ont provoqué, comme par réaction, un engouement pour l'occultisme vers la fin du XVIII^e siècle. Selon lui, la littérature fantastique constitue une certaine manifestation de cette réaction à la science rationnelle des Philosophes qui prétendaient pouvoir tout expliquer. Une partie de la population, ou peut-être était-ce une partie de chaque individu, éprouvait toujours le besoin de croire au surnaturel; et les contes fantastiques répondaient à ce besoin, d'où le succès qu'ils ont connu. Les observations de Castex sont exactes, mais elles demeurent incomplètes. Car il faut aussi, et tout autant, tenir compte du mouvement romantique et des valeurs qu'il véhiculait. À cette époque, les tenants du nationalisme cherchaient à retrouver dans la culture du peuple une part

du génie national, ce qui n'a pas manqué de populariser les contes de fées et les autres récits merveilleux. Jean-Luc Steinmetz décrit bien la démarche amorcée en Allemagne où le romantisme s'est imposé plus rapidement qu'ailleurs :

Comme la plupart des romantismes européens, le romantisme allemand est en partie fondé sur une redécouverte des sources nationales. En ce sens il a partie liée au folklore et à ces éléments de culture orale que constituent les contes, encore narrés par de vieilles gens et profondément entés dans le tuf germanique.¹

Par conséquent, on ne s'étonne pas de découvrir à la base de plusieurs contes d'Hoffmann des personnages folkloriques et des légendes anciennes. Hoffmann a certainement été marqué par ce courant de revalorisation du patrimoine oral; d'ailleurs, quand il écrit ses *Contes fantastiques*, les frères Grimm ont déjà, plus d'une dizaine d'années auparavant, fait paraître leurs recueils de contes. C'est sans doute pourquoi le fantastique qu'Hoffmann introduit en France n'est pas toujours homogène et paraît souvent se confondre avec le merveilleux.

Quand les Français découvrent Hoffmann, il se pratique déjà une littérature *frénétique*, par ceux qu'on a appelé "les Petits romantiques", c'est-à-dire par des auteurs comme Pétrus Borel, Xavier Forneret, Alphonse Rabbe, mais aussi par Théophile Gautier et Charles Nodier. Il

¹ Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je ?», 2^e édition, 1993, 126 p.

s'agit d'une littérature caractérisée par une «exagération morbide¹». Ici entre en jeu une autre facette du romantisme, celle de la désillusion et du pessimisme qui engendrera le mal du siècle. «Fastes de la guillotine, luttes entre citoyens, multiplication des suicides, affres du choléra : telle est la toile de fond sur laquelle les "Petits romantiques" vont déployer leurs fantasmes².» Ce romantisme noir français, rempli de cadavres et de sang, viendra lui aussi marquer le développement du fantastique.

On le voit, la genèse du fantastique est complexe et le fantastique lui-même, assez hétéroclite. Il est à la fois réaction au rationalisme, nouveau débouché pour les oeuvres inspirées des contes populaires, second souffle pour la littérature frénétique. Ce n'est qu'avec le temps que le genre a fini par s'épurer, suite à une pratique répétée, à un rodage naturel des mécanismes servant à produire l'effet fantastique. C'est en étudiant cette évolution que Jean Fabre a réussi à construire une théorie du fantastique englobante, aussi souple que rigoureuse et précise.

¹ Jean-Luc Steinmetz, *La France frénétique de 1830*, Paris, Éditions Phébus, 1978, p. 19.

² *Ibidem*, p. 35.

Balises théoriques : l'approche de Jean Fabre

Lorsque Jean Fabre rédige son essai sur la littérature fantastique, il a déjà fait le tour de tous les écrits critiques importants qui ont été publiés depuis la naissance du genre. Il connaît à fond les diverses théories, les différents points de vue, et il ne se gêne pas pour emprunter à ses prédécesseurs tout ce qu'il juge utile à son approche. Son esprit de synthèse ordonne et traite avec une grande intelligence tout ce matériel que lui fournissent aussi bien Roger Caillois, Louis Vax, Tzvetan Todorov et Irène Bessière que Georges Mendel, Gilbert Durand, Jacques Bousquet et Roland Barthes, pour ne nommer que ces principaux. Lecteur attentif et pénétrant, Fabre utilisera seulement les textes théoriques les plus intéressants; à la façon d'un tremplin, ils lui permettent de rebondir et d'aller plus loin dans la compréhension du genre fantastique. Ainsi, sa démarche éclectique lui permet-elle d'élaborer une approche véritablement nouvelle et éclairante qui s'avère d'autant plus efficace qu'elle repose sur un ensemble de textes canoniques. Il examine toutes les facettes du genre : sa nature anthropologique, sa gestation et son évolution, sa structure narrative, ses frontières, ses thèmes, ses forces et ses faiblesses. Comme Fabre a aussi longuement côtoyé les oeuvres de fiction qui appartiennent au genre fantastique, depuis celles du pré-fantastique jusqu'à celles du néo-fantastique contemporain, son essai est un ouvrage empirique autant que théorique, tout à la fois imprégné par une vaste expérience de la lecture dans le domaine du fantastique et

dépositaire d'un savoir universitaire impressionnant. Parmi les quelques critiques qui ont rédigé un compte rendu du *Miroir de sorcière*, Michel Collomb est sans doute celui qui a apprécié le plus justement le contenu du livre. Ses commentaires élogieux, en accord avec ceux des autres critiques, aboutissent à un verdict clair : «Expression d'une socio-critique compréhensive et non-dogmatique, ce livre est désormais indispensable à quiconque veut travailler sur le Fantastique.¹» Je n'entends pas résumer en entier l'ouvrage de Jean Fabre; je n'en retiendrai que les points essentiels, ceux qui permettent de mieux saisir l'essence du fantastique. En fait, il importe surtout d'identifier les *mécanismes* qui permettent de fabriquer l'*effet* fantastique et ceux qui agissent directement contre lui, qui l'affaiblissent ou le neutralisent. *C'est qu'avec Fabre, un texte n'est pas fantastique ou non; il peut l'être à différents degrés, selon la charge de ses composantes fantasticantes et défantasticantes.*

Jean Fabre amorce sa réflexion en soulignant, à son tour, la «dichotomie fondamentale» qui existe entre le merveilleux et le fantastique car, ainsi qu'il l'affirme, «aucune avancée critique n'a pu se faire en dehors de cette distinction²». Alors que le merveilleux est plutôt *distrayant* et *moralisateur*, le fantastique est essentiellement *perturbateur* et *effrayant*; il trouble l'intellect des personnages aussi bien que

¹ Michel Collomb, «Compte rendu», *Revue de littérature comparée*, 2/1995, p. 249.

² Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 72. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle MS suivi du numéro de la page.

leur affect. La présence d'un événement fantastique est généralement comparée à une déchirure dans le récit réaliste qui le contient. C'est ce que Fabre a observé : « Sans qu'il y ait plein consensus, un constat s'est imposé de façon majoritaire dans la critique sérieuse : le Fantastique a pour origine ce qu'on appelle le plus souvent une "rupture" ou une "irruption". » [MS, p. 83] Cette déchirure doit être ressentie avec force par le personnage principal qui en reste ébranlé et qui s'absorbe alors dans la recherche active d'une explication rationnelle. Autrement,

« lorsque le héros manque à s'interroger sur le phénomène et accepte trop facilement l'inacceptable, il y a perte de l'effet fantastique. On se retrouve dans le cas de figure du Merveilleux : Cendrillon monte sans se poser de question dans sa citrouille carrossée. » [MS, p. 99]

L'attitude du personnage principal s'avère donc déterminante et le fantastique gagne en puissance si les événements sont rapportés à travers le regard angoissé du héros. En effet, dans les meilleurs récits fantastiques, narrateur et personnage principal se confondent en une seule instance, un "je" qui ne permet pas que sa parole soit mise en cause et qui limite le lecteur à un seul point de vue. Insistons sur cette double qualité du "je" comme élément fantasticant : d'abord, il force à croire à la possibilité du phénomène surnaturel puis il fait participer aux tergiversations du héros, à sa perplexité, bref à son angoisse grandissante. Si, de plus, le récit se déroule au présent, le lecteur se trouve alors pleinement sollicité. En comparaison, l'utilisation du "il"

impersonnel d'un narrateur omniscient viendrait créer entre le personnage et le lecteur une distance rassurante qui diminuerait de beaucoup l'effet du texte. Toute *distanciation* joue contre le fantastique. L'exotisme, au sens le plus large, constitue un bon exemple de distanciation malsaine. Une histoire que l'on situerait dans le passé indéfini d'un pays lointain aurait beau mettre en scène les créatures les plus effrayantes, son fantastique resterait déficient car le lecteur ne se sentirait pas suffisamment concerné. Il faut vraiment au genre la réalité familière du "ici et maintenant" pour qu'il puisse se réaliser.

Nous venons d'évoquer l'existence des créatures effrayantes. Arrêtons-nous-y quelques instants. On pense généralement que le fantastique a besoin de monstres ou de morts pour provoquer les plus vives réactions mais, au contraire, comme nous l'explique Fabre, la figuration lui nuit. Lorsque le surnaturel se trouve incarné dans un objet ou un être bien défini, il devient moins menaçant du fait qu'il est circonscrit. Si on peut le voir et le montrer du doigt, on peut sans doute aussi le fuir. Par conséquent, une créature invisible semblera toujours plus fantastique qu'un loup-garou poilu aux crocs effilés. Ce principe est général, il renvoie à la dialectique de l'*obvie* (ce qui est évident) et de l'*obtus* (ce qui est obscur), dont traite longuement Jean Fabre [MS, pp. 179-187]. La différence entre le fantastique obvie et le fantastique obtus n'est cependant ni aussi grande ni aussi nette que l'espace sémantique qui sépare le mot "évident" du mot "obscur". Le fantastique

obvie soulève simplement moins de questions dans l'esprit du personnage principal et, en cela, il perturbe moins le "je" narrateur que ne le fait le fantastique obtus.

Le "fantastique justicier", dans lequel l'intervention du surnaturel est motivée par un crime resté impuni, offre de bons exemples de fantastique obvie. Il y a dans ces cas un mobile connu (le crime impuni). Lorsque survient l'événement fantastique, si l'on ignore *comment* il se réalise, on sait à tout le moins *pourquoi* il se réalise : pour faire justice. Ainsi en est-il dans les récits où le Diable sert d'instrument à la Providence, où un revenant vient tourmenter son meurtrier, où un savant est tué pour avoir abusé de ses connaissances. Mais bien plus fantastique sera le récit qui présentera un événement surnaturel tout à fait gratuit, incompréhensible, un événement dont on ne connaîtra ni le *comment* ni le *pourquoi*. On tombe alors du côté du fantastique obtus. Une statue qui s'anime soudainement et qui étrangle un jeune enfant inspire beaucoup plus de terreur que le Diable qui vient châtier un meurtrier. Car le meurtrier, après tout, mérite ce qui lui arrive, tandis que rien n'autorise l'assassinat d'un enfant innocent. Dès que le fantastique s'explique (comme dans le cas du meurtrier puni), son pouvoir perturbateur est diminué car ce qui peut se comprendre, ne serait-ce que sur le plan de la moralité, dérange moins la raison que l'inexplicable absolu, que la gratuité complète. Le fantastique le plus efficace, le plus pur, tendra donc vers cet inexplicable absolu : «lorsqu'il n'y a plus d'être mais des

phénomènes, que le Diable a laissé sa place au diabolique, le motif au thème, le plein au vide, le connaissable à l'inconnaissable, alors le vertige est total.» [MS, p. 186] Fabre constate que ce passage du fantastique obvie à un fantastique obtus (vide de sens) s'est fait au XX^e siècle; le fantastique s'est ainsi rapproché de l'Absurde avec lequel il noue désormais «une étroite et fascinante parenté.» [MS, p. 481]

Les éléments fantasticants sont moins nombreux que les éléments réducteurs qui corrodent le fantastique. Parmi ceux-ci, on trouve l'humour et la poésie. Au début d'un récit, l'humour peut aider à tisser la trame réaliste que le fantastique viendra déchirer mais, si le ton léger de la narration persiste, si l'apparition surnaturelle est présentée comme un fait comique, la peur est évacuée et on tombe soit dans la parodie soit dans le merveilleux. La poésie, quant à elle, ne peut jamais servir le fantastique puisqu'elle transcende la réalité. Son langage imagé est perçu comme un jeu esthétique et non comme un outil de communication. On ne croit pas à ce que dit la poésie, d'où son incapacité d'effrayer. Le fantastique a besoin que les mots qui le construisent soient pris au sens propre, qu'ils n'aient pas une signification à un second niveau de lecture (métaphorique ou allégorique), du moins pas de façon évidente. Cette règle s'applique également aux oeuvres édifiantes : le texte qui se développe en une longue allégorie moralisatrice renonce à maximiser son effet fantastique. Fabre est encore plus tranchant : «Toute parabole ou fable est ennemie du Fantastique.» [MS, p. 113] On voit ici jusqu'à quel

point le genre peut parfois être en complète opposition avec le merveilleux des contes de fées, lequel donne à volonté des leçons de morale sans nuire à sa qualité.

Certains éléments réducteurs sont introduits dans les récits fantastiques parce que les auteurs refusent de s'engager totalement sur la voie de l'impossible. On semble craindre de perdre le lecteur, de le voir décrocher devant un fait surnaturel avéré. Alors, on préfère aménager une sortie : on compte ou bien sur le *fantastique provisoire* ou bien sur le *fantasmatique*. Dans le premier cas, le phénomène inexplicable n'est qu'une supercherie que l'on découvre à la toute fin de l'histoire; dans le second, le personnage principal se révèle soit fou, soit drogué ou fiévreux, soit simplement en train de rêver. La manière de présenter ces solutions réalistes s'inscrit entre les deux pôles de l'obvie et de l'obtus : avec "Ce n'était qu'un rêve!", on est dans l'obvie, mais avec "N'était-ce réellement qu'un rêve?", on se retrouve dans l'obtus, toujours favorable au fantastique. Un texte obtus de ce type mise sur l'incertitude qu'il entretient pour renforcer l'effet fantastique; l'hésitation du personnage principal reflète, en principe, celle du lecteur. La solution réaliste que propose la narration demeure le plus souvent boiteuse, si bien que la solution irrationnelle apparaît d'elle-même, sans qu'aucune voix ne la défende, comme la seule plausible. Cette *hésitation* troublante est pour Todorov la marque du seul vrai fantastique.

Résumons-nous. Un phénomène surnaturel, aussi restreint soit-il, constitue toujours une source de désordre important. D'une part, il défie la rationalité et, d'autre part, il ouvre une porte sur l'inconnu. En laissant entrevoir la présence d'un au-delà mystérieux capable de se superposer à la réalité quotidienne, le phénomène surnaturel crée un profond malaise, il force le personnage — et idéalement le lecteur — à remettre en question sa conception de l'univers ainsi que sa propre existence. Le plus pur des fantastiques est celui qui engendre cette angoisse existentielle. Tout élément qui viendra détendre l'atmosphère du récit diminuera la force du fantastique. À l'opposé, tout élément qui contribuera à développer ou à maintenir une atmosphère d'inquiétude participera à son déploiement. Et c'est en étudiant ces divers éléments que nous allons juger du fantastique des contes canadiens-français du XIX^e siècle.

Balises théoriques : conte oral ou conte écrit ?

Il n'y a pas si longtemps, on excluait encore systématiquement du corpus fantastique tous les récits que l'on assimilait à la tradition orale. Par exemple, Roger Caillois, justifiant la sélection des textes qui figurent dans sa grande anthologie, déclare : «Je me suis empressé d'écarter les contes de fées, **presque toutes les légendes issues du folklore** et aussi les vaines allégories méditées et redondantes de la mystique et de l'occultisme¹.» Par cette démarche, il voulait préserver au conte fantastique son statut littéraire, son statut de «conte écrit». C'est qu'aux yeux de plusieurs théoriciens, les contes populaires, même publiés, demeuraient des contes oraux. D'ailleurs, la question se pose encore :

Ce que l'on nomme habituellement, non sans imprécision, conte «folklorique», «populaire» ou «traditionnel», ne perd-il pas son statut folklorique ou populaire dès l'instant qu'il passe de la tradition orale à l'écrit ?²

Pour Luc Lacourcière, il n'y a pas de doute. En 1957, lors d'un congrès, il déclare que le XIX^e siècle «ne nous a pas laissé de contes écrits», mais seulement «des légendes folkloriques ou des interprétations de légendes historiques³». Pas de contes écrits, c'est donc dire, dans la perspective de

¹ Roger Caillois, *Anthologie du Fantastique*, Paris, Gallimard, 2^e édition, tome 1, 1966, p. 26.

² Jeanne Demers et Lise Gauvin, «Le conte écrit, une forme savante», *Études françaises*, PUM, vol. 12, n° 1-2 (avril 1976), p. 5.

³ Luc Lacourcière, «Contes et légendes», *Le Congrès de la renaissance*, Québec, Éditions Ferland, 1959, vol. 6, p. [25]-26; cité par Aurélien Boivin, *Le Conte littéraire québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1975, p. XVIII.

l'époque, pas de contes fantastiques. Ce point de vue, que beaucoup contestent aujourd'hui, rejoint pourtant celui des auteurs canadiens-français du XIX^e siècle. Ceux-ci, faut-il le rappeler, même lorsqu'ils écrivaient des récits de loups-garous et de chasse-galerie, ne qualifiaient pas leurs oeuvres de contes fantastiques; ils parlaient plutôt, sauf exception, de contes populaires et de légendes, deux appellations qui renvoient directement au folklore, donc à la tradition orale. On connaissait pourtant très bien l'appellation "conte fantastique", mais on ne l'employait pas, sans doute parce qu'on ne la jugeait pas appropriée. Pour qu'un conte populaire puisse être perçu comme un conte fantastique, il fallait qu'il soit bien davantage que la transcription d'un conte oral. Mais on ne fait pas toujours facilement la part entre l'emprunt au folklore et la contribution personnelle de l'auteur, surtout dans le cas des contes canadiens-français du XIX^e siècle. Comme le notent Jeanne Demers et Lise Gauvin :

Le conte transcrit/écrit, forme ambiguë, oscille, hésite entre les exigences scientifiques de la recherche folklorique et la création littéraire, entre le langage de la forme et celui du poète, quand ce n'est pas celui du prédicateur.¹

Pour ceux qui ne peuvent concevoir le conte fantastique autrement que comme une oeuvre littéraire originale, tout le débat réside donc dans cette seule question : les récits surnaturels qui ont été publiés au Québec

¹ Jeanne Demers et Lise Gauvin, «Le conte écrit, une forme savante», *Études françaises*, PUM, vol. 12, n° 1-2 (avril 1976), p. 12.

au XIX^e siècle sont-ils des oeuvres originales (i. e. des oeuvres littéraires, écrites) ou, comme le prétend Lacourcière, des «interprétations de légendes historiques» (i. e. des oeuvres traditionnelles, orales) ? En d'autres mots, entre la création pure et la simple transcription d'un conte oral, où se situent nos récits surnaturels du siècle dernier ? Quelle est leur part de littéarité ?

Pour répondre à cette question, il faudrait procéder à la pièce, chaque texte appelant sa propre étude critique. La tâche serait pour le moins ardue et périlleuse. D'aucuns ont déjà relevé de semblables défis¹, mais ce n'est évidemment pas le but du présent travail. De toute manière, tous les universitaires québécois reconnaissent que la majorité de nos récits surnaturels du XIX^e siècle sont intimement liés au folklore. Même un spécialiste du fantastique comme Aurélien Boivin l'admet : «le conte surnaturel écrit au XIX^e siècle repose presque essentiellement sur des récits oraux antérieurs, que les écrivains "intellectuels" vont fixer dans l'écriture¹.» Cela ne l'a pas empêché d'adopter la terminologie "contes fantastiques" pour désigner nos contes populaires du siècle dernier.

Il semble que, sans le dire explicitement, on ait élargi, du moins au Québec, la définition du conte fantastique de façon à y inclure des oeuvres proches de la littérature orale. Si l'on me demandait mon avis, loin de condamner cet élargissement, je serais porté à l'admettre. De fait,

¹ Voir, par exemple : Roger Le Moine, «Les Anciens Canadiens ou Quand se fondent l'oral et l'écrit», *Les Cahiers des Dix*, vol. 47, 1992, p. [193]-214.

l'emploi dans un sens plus général de l'appellation "conte fantastique" se défend assez facilement. Puisque le conte fantastique doit faire peur (selon Caillois), tout en laissant le lecteur dans le doute quant à la réalité des événements rapportés (selon Todorov), il est normal que la légende folklorique, avec ses bêtes surnaturelles effrayantes, lui soit souvent associée. Seule une analyse plus fine permet en général de les dissocier. D'ailleurs, si les théoriciens prennent toujours la peine de mentionner qu'ils excluent la légende et le conte populaire du corpus fantastique, c'est que ces récits traditionnels doivent être bien près de pouvoir y figurer. Louis Vax constate justement qu'«entre les légendes populaires de la littérature orale et les contes fantastiques de la littérature écrite il faut situer des récits hybrides.²» La concession est mince, mais elle permettra à qui en sentira le besoin de percevoir nos contes populaires comme certains de ces «récits hybrides» qui remettent en question les catégories génériques et la netteté de leurs frontières. Louis Vax se montre donc plus conciliant que d'autres, et il a raison, car rattacher le conte fantastique de manière exclusive à la littérature écrite, c'est faire preuve d'une intransigeance injustifiée. Oublierait-on que le conte fantastique doit en partie son essor à la redécouverte des récits traditionnels de la culture orale ? Jean Molino, qui est un des critiques qui reconnaissent pleinement l'apport du folklore, ne craint pas d'écrire :

¹ Aurélien Boivin, *Le Conte fantastique québécois du XIX^e siècle*, op. cit., p. 9.

² Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, Paris, Quadrige / PUF, 1965, p. 167.

«la littérature fantastique ne prend sa véritable signification que par rapport aux sources et aux formes orales dont elle est le prolongement.¹» Ainsi, contrairement à Caillois et à ses contemporains, les théoriciens actuels ont tendance à se montrer plus conscients de la relation étroite et complexe qu'entretiennent, au sein de la littérature fantastique, l'oral et l'écrit². Cette nouvelle attitude a permis de relancer la recherche sur les récits surnaturels canadiens-français du XIX^e siècle.

Le débat n'est pas clos pour autant. Certains continueront d'exclure du corpus des contes fantastiques des oeuvres que d'autres choisiront d'y inclure. Je tiens cependant à rappeler que, dans le cadre de mon étude, qui s'intéresse au fantastique et non strictement au conte fantastique, la distinction entre "conte populaire" et "conte littéraire" demeure secondaire, voire sans importance. En effet, le fantastique, constituant principalement une atmosphère, peut être engendré aussi bien par une narration orale que par une narration écrite, par une oeuvre folklorique que par une oeuvre originale récente. Il me fallait néanmoins faire le point sur la controverse dans laquelle se trouvent plongés les récits qui seront étudiés plus loin.

¹ Jean Molino, «Le fantastique entre l'oral et l'écrit», *Europe*, n° 611 (mars 1980), p. 40.

² La dialectique de l'oral et de l'écrit a fait depuis peu l'objet de quelques congrès internationaux dont celui de l'Association Internationale de Littérature Comparée, à Paris, en 1985. Les actes de ce congrès ont été publiés : *Oralité et littérature / Orality and Literature*, Paris, Peter Lang, 1991, 257 p.

Balises théoriques : l'approche québécoise (l'historique)

Les contes populaires (oraux) ont certainement toujours fait partie de la culture canadienne-française, et cela depuis les débuts de la Nouvelle-France. Leurs pendants littéraires en revanche — les contes écrits — ne sont apparus qu'au XIX^e siècle. C'est plus précisément en 1835 que Georges Boucher de Boucherville, alors âgé de 20 ans, fait paraître dans *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois* le premier conte écrit canadien. «La Tour de Trafalgar» est un véritable conte gothique, pareil à ceux que l'on retrouve au même moment en France. De fait, les genres connexes que sont le gothique, le frénétique et le fantastique semblent trouver au Canada français, en ce début de siècle, un certain nombre d'adeptes. Contrairement à ce qu'on a longtemps prétendu, les modes littéraires européennes atteignent assez rapidement l'Amérique. Le romantisme et ses sous-genres ne sont donc pas apparus soudainement en 1855 avec l'arrivée d'un seul bateau. David M. Hayne nous rappelle que,

[p]our les collégiens moins favorisés, l'accès aux ouvrages littéraires de l'époque romantique était plus difficile, mais nullement impossible. Les patientes recherches de Laurence A. Bisson, de Séraphin Marion, d'Yves Dostaler et de Claude Galarneau nous ont renseignés sur les fréquentes importations de livres français bien avant l'arrivée de *La Capricieuse* en 1855.¹

¹ David M. Hayne, «L'influence des auteurs français sur les récits de 1820 à 1845», *Le Romantisme au Canada*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, p. 46.

John Hare confirme l'importance des influences européennes sur les goûts littéraires de nos jeunes auteurs :

Le romantisme de la première époque, celui qui prospéra en Europe entre 1815 et 1825, partagé entre l'exploitation du frénétique, du fantastique et de l'exotique d'une part, et l'analyse du coeur et de ses émotions d'autre part, semble avoir eu une grande influence au Canada.¹

On aurait donc pu s'attendre à ce qu'il y eût ici, comme en France, une production nourrie de contes gothiques et de contes fantastiques. Mais après «la Tour de Trafalgar», les éditeurs et les rédacteurs en chef ne laissèrent paraître que bien peu de textes du même genre, ce qui incita certainement les auteurs à écrire autre chose. À peine quelques mois après la publication du conte de Boucher de Boucherville, *L'Ami du peuple* remettait à ce même auteur un prix pour sa légende «Louise Chawinikisique». Les juges du concours émirent alors les commentaires suivants à propos des textes soumis à leur attention : «des histoires d'horreur et de mort [...] ce genre fantastique et sombre en vogue aujourd'hui [est] de peu d'utilité dans la vie morale et industrielle¹.» Une telle opinion, qui n'est rien de moins qu'une condamnation, constitue sans doute un bon exemple de l'attitude adoptée par l'élite intellectuelle du temps à l'égard des contes fantastiques. Et ce mépris allait duré plus d'un siècle, comme en fait foi une critique de 1939 portant sur «la Tour de

¹ John Hare, *Contes et Nouvelles du Canada français 1778-1859*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1971, tome 1, p. 13-14.

Trafalgar» : «Cette évidence d'imitation, ces exagérations de style et ces excès d'horreurs nous rebutent²».

Des années 1860 à la fin du siècle, un autre genre de conte écrit allait pourtant devenir à la mode au Canada français. Autour de l'abbé Henri-Raymond Casgrain, des auteurs tels que Joseph-Charles Taché, Louis-Honoré Fréchette, Pamphile Le May, Honoré Beaugrand et Narcisse Henri Édouard Faucher de Saint-Maurice, pour ne nommer que ceux-là, vont travailler à la sauvegarde des contes populaires et des légendes. Ces littérateurs n'avaient pas l'intention de contribuer au développement de la littérature fantastique; leur but était tout autre. Ainsi pouvait-on lire, en février 1861, dans un prospectus annonçant la sortie prochaine des *Soirées canadiennes* : «Ce recueil sera surtout consacré à soustraire nos belles légendes canadiennes à un oubli dont elles sont plus que jamais menacées³». Le mot d'ordre était lancé, il traduisait bien le sentiment d'urgence qu'éprouvaient certains. On travaillait donc à la préservation de la mémoire collective.

Mais, pour l'abbé Casgrain, fixer par l'écrit les légendes du peuple (qui du reste ne relevaient pas toutes du fantastique) ne signifiait pas seulement sauvegarder un héritage pour les générations futures; c'était

¹ *L'Ami du peuple* [...], 23 septembre 1835, cité par *La Vie littéraire au Québec 1806-1839*, Sainte-Foy, PUL, 1992, tome 2, p.172.

² Barbara Mary Craig, *Le Développement du conte dans la littérature canadienne-française*, thèse de maîtrise déposée à l'Université Queen, Kingston, 1939, p. 40.

³ «Prospectus des éditeurs», 21 février 1861. Cité par Réjean Robidoux, *Fonder une littérature nationale*, Ottawa, David, 1994, p. 38.

aussi et surtout s'adonner à un exercice d'utilité immédiate, c'était faire «oeuvre patriotique¹» en enrichissant la littérature du pays. En effet, depuis le «peuple sans histoire [écrite] et sans littérature²» de Lord Durham, François-Xavier Garneau s'était bien occupé de donner une histoire aux Canadiens français, mais les écrivains n'avaient pas produit d'oeuvres qui permettent d'affirmer l'existence d'une littérature nationale. Par conséquent, tout texte de fiction, qui autrement aurait été jugé inutile et donc sans valeur, tirait désormais son importance de ce qu'il participait à la constitution d'un corpus littéraire qui prouverait l'existence du peuple canadien-français et sa richesse culturelle. On publiait des poèmes, on publiait quelques romans, mais les contes et les légendes — courts textes en prose qui s'inséraient bien dans les pages d'un journal et que l'on considérait comme «un divertissement sain, sans danger pour l'âme et pour l'esprit¹» — donnaient sans doute l'impression, par leurs origines populaires ancestrales, d'être encore plus typiquement canadiens que tout le reste et, ainsi, plus à même de jeter les bases d'une littérature vraiment nationale. On peut donc affirmer sans trop de témérité que ce sont des considérations socio-politiques et morales, et non littéraires, qui ont motivé nos auteurs du XIX^e siècle à fixer par écrit les récits populaires. Il fallait répondre à Durham, il fallait se doter de tout

¹ H.-R. Casgrain, présentation du «Tableau de la Rivière-Ouelle», *le Courrier du Canada*, 20 janvier 1860. Cité par Réjean Robidoux, *op. cit.*, p. 26.

² Durham, *Rapport sur les affaires de l'Amérique du Nord britannique*, traduit par M.-P. Hamel, p. 311.

ce qui caractérise un peuple. Malheureusement, l'accueil du public, bien que favorable, n'allait pas permettre au mouvement de prendre de l'ampleur. La demande pour les contes et les légendes, et pour la littérature d'imagination en général, n'était pas assez soutenue pour inciter nos écrivains à produire. Comme le remarque Aurélien Boivin, «la plupart des tentatives destinées au XIX^e siècle, et même parfois au XX^e, à promouvoir une littérature nationale se sont soldées par des échecs.²»

Avec l'arrivée du XX^e siècle, on cesse d'écrire des contes surnaturels inspirés du folklore; on se contente désormais de transcrire tels quels ceux que racontent encore quelques aînés. Les contes et les légendes passent alors des mains des littéraires à celles des ethnologues et des folkloristes. Déjà, en 1892, c'est en partie comme folkloristes que Louis Fréchette et Honoré Beaugrand s'étaient intéressés aux contes, ainsi que nous le rappelle Marius Barbeau : «[they] became recruits [of the Montreal Branch of the American Folklore Society] as soon as the first meeting took place at the National History Society.¹» Entre 1914 et 1919, Marius Barbeau, aidé par Édouard-Zotique Massicotte, fait lui-même la collecte de plus d'une centaines de récits. Il en fait paraître un bon nombre dans le *Journal of American Folklore*. Puis d'autres numéros spéciaux de ce journal sont préparés par Gustave Lanctôt (en 1923 et

¹ Aurélien Boivin, *Le Conte fantastique québécois au XIX^e siècle*, op. cit., p. 6.

² Aurélien Boivin, «Les périodiques et la diffusion du conte québécois au XIX^e siècle», *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2 (avril 1976), p. 98.

en 1926) et par Pierre Daviault (en 1940), alors que Barbeau se consacre plutôt à la collecte de chansons et d'outils d'artisans. À partir de 1942, Félix-Antoine Savard et Luc Lacourcière poursuivent l'oeuvre de Barbeau; ils parcourent la région de Charlevoix en quête de conteurs². Lacourcière s'entoure peu à peu de toute une équipe au sein des Archives de folklore qu'il fonde à l'Université Laval. Enfin, en 1973, paraît le premier volume de la collection «Les Vieux m'ont conté» du père Germain Lemieux. Le père Lemieux en fera paraître plus d'une trentaine grâce à l'aide du Centre franco-ontarien de folklore qu'il a fondé à l'Université de Sudbury.

À partir des années 1980, surtout à la suite des travaux d'Aurélien Boivin, le conte populaire redevient un objet d'étude dans les départements de littérature. Mais sa littérarité demeure problématique. Aussi est-ce sans doute pour le ranger définitivement du côté des oeuvres littéraires qu'on a décidé de le rebaptiser «conte fantastique» et d'en faire l'ancêtre de la littérature fantastique québécoise contemporaine. Mais cette heureuse récupération des contes surnaturels du XIX^e siècle s'est faite parallèlement à un relâchement sensible de la nouvelle critique du fantastique. Celle-ci, en effet, va parfois jusqu'à confondre le fantastique et le merveilleux, à la manière des profanes, comme en témoigne cette

¹ C.-Marius Barbeau, «The folklore movement in Canada», *Journal of American Folklore*, n° 220 (April-June 1943), vol. 56, p. 166.

² Lire à ce sujet : Jean Du Berger, «Marius Barbeau : le conte et le conteur», *Études françaises*, n° 1-2 (avril 1976), vol. 12, p. 61-70.

remarque tirée de la revue *Québec français* : «Trop de gens en effet croient que le genre fantastique ne comprend que des oeuvres «épeurantes»; pourtant **le merveilleux est tout aussi fantastique** que l'effrayant¹! Paradoxalement, alors que la théorie et les réflexions sur le fantastique ont atteint leur pleine maturité, alors que le genre lui-même est mieux défini que jamais, mieux compris, on assiste au Québec à l'émergence d'une critique amateur très enthousiaste, mais souvent très superficielle. Remis à la mode par les lecteurs-auteurs de science-fiction, le fantastique est pratiquement devenu une littérature marginalisée, abandonnée entre les mains de commentateurs plus ou moins chevronnés². Il faudra sans doute attendre que le fantastique se détache de la science-fiction et redevienne un genre autonome (ce qu'il est déjà en réalité) pour que le discours critique qui le surplombe retrouve toute sa pertinence, toute sa justesse.

Les deux appellations «conte populaire surnaturel» et «conte fantastique canadien-français du XIX^e siècle», qui renvoient à un même corpus, témoignent du cheminement en trois étapes par lequel sont passés les récits québécois de loups-garous, de diablerie et de revenants. Considérés comme des oeuvres purement folkloriques, avant d'apparaître

¹ Richard Lévesque, «Le fantastique? Allumez vos torches et suivez-moi!», *Québec français*, mai 1983, p. 52.

² En réponse à une vive critique de l'éditeur Richard Poulin de Vents d'Ouest, Joël Champetier, rédacteur en chef de la revue *Solaris* (science-fiction et fantastique), faisait l'aveu suivant : «Que nous soyons distraits et même amateurs, nous sommes bien prêts à le concéder» («Courrier du lecteur», dans *Solaris*, n° 115, automne 1995, p. 47.)

comme des oeuvres polémiques que l'on ne savait plus trop où classer entre l'oral et l'écrit, ces récits sont finalement devenus des oeuvres littéraires à part entière. Cependant, si le courant de littérature noire qui s'était amorcé avec Boucher de Boucherville avait pu progresser librement après 1835, sans les contraintes inhérentes à une société ultramontaine, il est probable que nos «contes fantastiques du XIX^e siècle» auraient une allure bien différente. Les récits de Fréchette, Beaugrand et compagnie, qui s'inspirent du folklore plutôt que de la modernité, auraient alors probablement conservé leur nom original de «contes populaires». Mais, compte tenu des circonstances historiques réelles, ces récits légendaires tiennent aujourd'hui le double rôle de souvenirs folkloriques et d'ancêtres du fantastique québécois contemporain.

Balises théoriques : l'approche québécoise (les études)

Au Québec, ni le fantastique ni le conte fantastique n'ont été beaucoup étudiés, du moins jusqu'à tout récemment. La première étude d'importance, celle de John Aloysius Guischar¹, remonte probablement à 1945 — elle ne porte pas de date — et elle n'a été suivie d'aucune autre pendant une quarantaine d'années. Son titre prometteur, *Le Conte fantastique au XIX^e siècle*, renvoie presque exclusivement à la littérature européenne. Passant d'un pays à l'autre en suivant l'ordre chronologique, Guischar décrit la production des principaux auteurs de contes fantastiques. Comme le remarque Pierre-Georges Castex, cela ne donne qu'«une juxtaposition de notices, forcément brèves²», censées diriger nos lectures en faisant ressortir les meilleurs textes. Mais les oeuvres dont il est question ne sont pas présentées de manière à mettre en valeur les particularités du fantastique; Guischar retient plutôt l'impression générale qu'elles dégagent pour en faire l'éloge ou en minimiser l'intérêt. Bien qu'il trace aussi un portrait de la littérature fantastique américaine, Guischar ne s'attarde pas un seul instant à la production canadienne-française; si bien qu'en 1972, Jean Capron, de l'Université d'Ottawa, pourra affirmer sans exagération que tout reste à faire dans le domaine de l'analyse du fantastique au Québec :

¹ John A. Guischar, *Le Conte fantastique au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, [sans date].

² C'est ainsi que Pierre-Georges Castex décrit l'ouvrage de Guischar dans la bibliographie de son incontournable livre, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, 7^e réimpression [1987], p. 409.

De par le monde, le fantastique a inspiré de très nombreux écrits et études de toutes sortes. Cependant, vis-à-vis des lettres canadiennes-françaises, nonobstant les études de folklore, le sujet est pratiquement neuf.¹

Et en ce qui concerne, plus particulièrement, le fantastique canadien-français du XIX^e siècle, l'affirmation de Capron demeure valable encore aujourd'hui.

Il est vrai que, dans le passé, les études de folklore se sont régulièrement tournées du côté des contes fantastiques, mais seulement parce que ces contes étaient chargés d'éléments folkloriques et non parce qu'il s'agissait de textes fantastiques. À cause de cette orientation, les observations présentées dans ces études n'apportent qu'une contribution indirecte à l'analyse du fantastique puisqu'elles ne s'attachent jamais de front à la problématique de la fantasticalité. Néanmoins, elles posent sur notre corpus de textes un premier regard critique et, pour cette raison, elles doivent être prises en considération.

Parmi les études canadiennes-françaises associées aux recherches sur le conte populaire, quatre me sont apparues plus substantielles. La première date de 1921. Rédigée par le frère Robert et intitulée «Essai sur les contes canadiens²», elle compte trente-six pages. Dans cet article, l'auteur se montre préoccupé principalement par la représentation des

¹ Jean Capron, *Le Thème du diable dans les lettres canadiennes-françaises du XIX^e siècle*, thèse de maîtrise déposée à l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1972, p. iii.

² Frère Robert, «Essai sur les contes canadiens», *Le Canada français*, Québec, Publication de l'Université Laval, vol. VI, n° 5 (juin 1921), p. [265]-302.

«types» canadiens, qu'il juge incomplète et biaisée. Il voudrait que les moeurs canadiennes soient décrites plus fidèlement, c'est-à-dire plus favorablement, de façon à servir de modèle aux lecteurs. «Quand donc aurons-nous un écrivain artiste qui fera admirer la foi de nos gens¹»? demande-t-il. L'article du frère Robert s'attache surtout aux personnages des récits; on y constate par exemple que l'homme de chantier est le héros préféré des conteurs, que la femme tient un rôle plutôt vulgaire et que le curé ne fait que de brèves apparitions. Si le frère Robert ne traite pas du fantastique, il présente tout de même une classification des récits fort intéressante qui repose sur trois catégories : le merveilleux chrétien, le merveilleux païen (les féeries) et le merveilleux diabolique (les contes fantastiques).

Deux étudiantes ont ensuite imité le frère Robert en s'intéressant à leur tour aux contes canadiens-français. Elles ont successivement déposé leur thèse en 1939 et en 1943. La première, Barbara Craig², souligne les influences du romantisme français sur les oeuvres d'ici; en fait, elle dénonce les imitations serviles et le manque d'originalité de nos auteurs. En ce qui concerne le fantastique, elle ne s'attarde qu'à un seul aspect, le plus apparent, soit la thématique. La seconde, France Royer¹, limite aussi son analyse du fantastique à une énumération de thèmes : le loup-garou,

¹ *Ibidem*, p. 280.

² Barbara Mary Craig, *Le Développement du conte dans la littérature canadienne-française*, thèse de maîtrise déposée à l'Université Queen, Kingston, 1939.

la poule noire, la chasse-galerie, le cheval diabolique, etc. Royer cherche à retracer l'origine de ces figures légendaires à travers le folklore de la France et les traditions amérindiennes. Son travail, comme celui de Barbara Craig, est une étude comparative, les thèmes qu'elle répertorie lui servant à créer des liens entre les différentes cultures dont émanent les textes.

C'est à Jean Capron² que l'on doit le meilleur examen des thèmes fantastiques de la littérature canadienne-française du XIX^e siècle. Il est d'ailleurs le seul à avoir ciblé le fantastique de façon explicite dans son travail. Comme il l'explique dans son introduction, il vise d'abord à traiter globalement des «aspects du fantastique d'après les lettres canadiennes-françaises du XIX^e siècle¹»; mais, comme les thèmes sont trop nombreux, il décide de se rabattre sur un seul d'entre eux, celui du Diable, qui rejoint cependant plusieurs thèmes connexes comme ceux de la chasse-galerie et du loup-garou.

D'emblée, je dois avouer mon agacement face à cette confusion que mes prédécesseurs entretiennent en confondant les thèmes du fantastique avec le fantastique lui-même. Jean Fabre a raison de se montrer sévère à l'endroit de ces critiques qui méconnaissent à ce point le genre :

¹ France Marie Royer, *Contes populaires et légendes de la province de Québec*, thèse de maîtrise déposée à l'Université McGill, Montréal, 1943.

² Jean Capron, *Le Thème du diable dans les lettres canadiennes-françaises du XIX^e siècle*, thèse de maîtrise déposée à l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1972, 150 f.

On ne saurait trop condamner l'illusion persistante que le Fantastique se définit par la seule thématique. "Voici un fantôme, un diable, un monstre griffu : nous sommes dans le Fantastique." Ce sont là bien sûr naïvetés courantes dans une critique non spécialisée.²

Les personnages surnaturels effrayants, faut-il le rappeler, ne sont absolument pas nécessaires au fantastique qui préfère au contraire la non-figuration à la figuration la plus monstrueuse. Capron, qui ne se rend pas bien compte de toute la complexité du genre qu'il aborde, a tout de même le mérite d'avoir exposé la place importante qu'occupe le personnage diabolique dans la leçon de morale que formulent la plupart des contes canadiens-français. Pour la première fois au Québec, un chercheur examine un thème fantastique en tant qu'élément actif d'une structure textuelle autonome et signifiante, et non plus comme un simple objet folklorique qu'il suffit de répertorier. Malheureusement, Capron ne pousse pas à fond son analyse; il se contente d'indiquer une piste à suivre. Ainsi qu'il l'avoue lui-même, son «essai est essentiellement descriptif»³.

C'est au cours de la présente décennie que le champ de la critique du fantastique s'est finalement développé au Québec, parallèlement à celui de la science-fiction. Le fantastique est même devenu un sujet d'étude à la mode, à l'Université Laval en particulier, où a été formé le

¹ *Ibidem*, p. [i]

² Jean Fabre, *op. cit.*, p. 214.

³ Jean Capron, *op. cit.*, p. I.

groupe de recherche interdisciplinaire sur les littératures fantastiques dans l'imaginaire québécois (le GRILFIQ). — On parle maintenant *des* littératures fantastiques, au pluriel, comme si l'on voulait mettre fin aux débats entourant la définition du genre : désormais chacun peut formuler la sienne¹. — En 1988 s'est tenu un premier séminaire sur le fantastique québécois, toujours à l'Université Laval². Puis une série de thèses ont été rédigées (Sophie Wampach, 1990; François Larocque, 1991; etc.), qui portent cependant toutes uniquement sur le fantastique contemporain. Deux spécialistes se sont rapidement démarqués des autres : Michel Lord et Aurélien Boivin. Le premier se consacre davantage à l'étude de la production actuelle alors que le second s'attache précisément aux textes de mon corpus, c'est-à-dire aux récits surnaturels du siècle dernier. Ils ont chacun une approche spécifique : Michel Lord étudie surtout la structure des récits, les séquences narratives, tandis qu'Aurélien Boivin, moins formaliste, pratique une analyse plus globale, plus descriptive et aussi plus abordable pour le lecteur non spécialisé. Leurs travaux, qui sont complémentaires, ouvrent la voie aux jeunes chercheurs qu'ils ne manquent d'ailleurs pas d'encourager et de conseiller.

La recherche entourant les contes fantastiques canadiens-français du XIX^e siècle a donc connu une évolution en trois étapes. Les chercheurs

¹ Un numéro de la revue *Europe* consacré au fantastique portait justement comme titre «Les Fantastiques» (mars 1980).

² Les communications de ce séminaire ont été publiées : *Les Voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1990, 243 p.

universitaires se sont d'abord intéressés aux contes (qu'ils soient fantastiques ou non), puis aux contes fantastiques et enfin au fantastique lui-même. En fait, ils ont simplement modifié leur point de vue de façon à suivre l'évolution du statut des contes qui, comme nous l'avons vu, ont été tour à tour perçus comme des oeuvres folkloriques, des oeuvres polémiques à mi-chemin entre l'oral et l'écrit et des oeuvres littéraires. Si Guischart ne traite pas de la production canadienne-française dans son étude sur les contes fantastiques, c'est qu'il l'écrit au moment où nos contes surnaturels du XIX^e siècle sont encore considérés comme des oeuvres folkloriques.

Seconde partie :

Mise en pratique

Mise en pratique : évaluation de la qualité du fantastique

En général, lorsqu'on parle des récits fantastiques canadiens-français du XIX^e siècle, on fait allusion à un nombre très limité de textes, le plus souvent à ceux qui ont été écrits par les auteurs les plus connus et publiés en recueils après 1870. On pense bien sûr à Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice et à son recueil *À la brunante* (1874); à Pamphile Lemay et à ses *Contes vrais* (1899); à Louis Fréchette et à son recueil *La Noël au Canada* (1900); ainsi qu'à Honoré Beaugrand et à sa compilation *La Chasse-galerie et autres contes* (1900). On sait depuis toujours que la plupart de ces récits fantastiques ont d'abord paru dans des journaux, souvent à l'occasion de la fête de Noël ou du Jour de l'an, avant d'être regroupés et publiés en recueils, parfois plusieurs années plus tard. C'est que pendant longtemps les journaux ont été, au Québec, le seul moyen de diffusion réellement accessible aux jeunes auteurs. On savait également que d'autres courts récits — contes, légendes ou anecdotes — s'y trouvaient conservés, égarés au hasard des milliers de pages jaunies que les journaux du XIX^e siècle ont laissées dans nos archives, mais on ignorait à quel point ils étaient nombreux.

Cette situation devait être révélée à tous en 1975, au moment de la publication d'un essai de bibliographie critique, *le Conte littéraire québécois au XIX^e siècle*¹, par Aurélien Boivin. Ce répertoire, fruit d'un

¹ Aurélien Boivin, *Le Conte littéraire québécois au XIX^e siècle. Essai de bibliographie critique et analytique*, Montréal, Fides, 1975, 385 p.

dépouillement systématique de tous les journaux du XIX^e siècle qui nous sont parvenus, a été entrepris dans le cadre de l'élaboration du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*; il a permis de dénombrer exactement 1138 contes ou récits courts. Plusieurs de ces récits oubliés sont bien entendu des contes fantastiques. En me laissant guider par les titres, les sous-titres et les courts résumés qui accompagnent la majorité des titres que rapporte Boivin, j'ai pu repérer 131 textes où le surnaturel terrifiant semble placé au coeur de l'intrigue; 131 textes qui constituent l'édifice peu fréquenté et bien mal connu du fantastique canadien-français du XIX^e siècle.

En 1987, Aurélien Boivin se décidait à donner suite à son ouvrage bibliographique en publiant une anthologie du conte fantastique québécois du XIX^e siècle. Son recueil contient 25 récits choisis parmi ceux qu'il juge les meilleurs. Puisque Boivin est à ce jour le critique qui connaît le mieux l'ensemble de la production canadienne-française des contes fantastiques, j'ai décidé de limiter mon analyse aux textes de son anthologie. Ces textes ont de plus le mérite d'être faciles d'accès, comparativement à ceux qui n'ont encore jamais été réédités et que l'on ne peut consulter autrement que sur microfilms.

Méthodologie : une analyse en cinq points (macroanalyse)

En reprenant les principaux éléments qui constituent le fantastique tel que le définit Jean Fabre, j'en viens à la conclusion qu'il suffit de s'attarder à cinq points bien précis pour juger de la qualité du fantastique contenu dans un récit. Bien sûr, il s'agit là d'une simplification, le fantastique étant une matière beaucoup trop complexe pour se laisser cerner complètement par une analyse en cinq points. Néanmoins, cette simplification me semble autorisée par le but même de ce travail qui consiste à étudier les traits les plus caractéristiques du genre et non à mettre au jour tous les ressorts de son organisation. En ce sens, on pourra qualifier mon approche de macroanalyse, c'est-à-dire que je n'entrerai pas en profondeur dans le détail de la composition des textes mais, en revanche, j'étudierai un grand nombre de textes. Par opposition, une microanalyse ferait l'étude de nombreux paramètres mais à l'intérieur d'un corpus beaucoup plus restreint. Il reviendra à d'autres de pratiquer une analyse plus fine des meilleurs récits fantastiques que cette recherche aura identifiés. Nous n'en sommes vraiment encore qu'aux premiers débrouaillements.

La méthode d'analyse que j'utiliserai sera donc récurrente : pour chaque texte, les cinq mêmes points seront examinés l'un après l'autre, à la manière d'une grille de correction. Ces cinq points ou paramètres, ramenés à leur plus simple expression, peuvent être formulés comme suit : 1) la présence troublante du surnaturel; 2) la réaction du narrateur et

des personnages; 3) l'événement proprement surnaturel; 4) les composantes fantasticantes et défantasticantes; 5) le dénouement du récit. Même si l'importance de ces notions a déjà été exposée dans la partie précédente de ce travail, il n'est pas inutile d'explicitier brièvement ce qu'il faudra surveiller plus particulièrement dans chaque cas.

1) Bien évidemment, la présence du surnaturel est essentielle par définition. Cette vérification s'effectue rapidement. Il n'est cependant pas nécessaire que cette présence soit certifiée, elle peut au contraire demeurer nébuleuse, cela paraît même souhaitable, pour maintenir un trouble plus grand dans l'esprit du lecteur. Rappelons que cette présence a besoin, comme support, d'un univers réaliste mis en place avant son avènement de manière à créer un contraste. Il sera intéressant, en second lieu, d'examiner comment l'auteur procède pour déployer cette toile de fond réaliste.

2) La réaction du narrateur et des personnages face à l'événement surnaturel constitue un élément clé de l'analyse du fantastique. En effet, selon cette réaction, le fantastique pourra s'imposer ou s'effacer complètement pour laisser la place au merveilleux. Nous serons à la recherche d'une forme de résistance psychologique des protagonistes, qui se manifestera soit par de l'incrédulité, soit par de l'incompréhension, soit par de la terreur. Sans cette résistance, il ne peut y avoir de fantastique.

3) Quant à l'événement surnaturel comme tel, il s'agira d'établir s'il relève d'un fantastique obvie ou d'un fantastique obtus. Un

phénomène surnaturel sera dit obtus, alors qu'un *personnage* surnaturel sera dit obvie, parce qu'un phénomène est toujours plus mystérieux, plus insaisissable qu'un être, surtout quand cet être peut être identifié (le diable, le loup-garou, le vampire, etc.). On s'attachera alors à la description de l'événement surnaturel en retenant que la description entrave le fantastique si elle fournit trop d'informations. Car décrire un objet, c'est lui enlever une partie de son mystère; c'est, jusqu'à un certain point, le démystifier, l'assujettir.

4) Les composantes défantasticantes varieront d'un récit à l'autre; nous relèverons les plus importantes. Parmi celles-ci se trouveront sans doute celles qui créent un effet de distanciation, c'est-à-dire celles qui établissent une distance rassurante (spatiale ou temporelle) entre le lecteur et l'événement surnaturel. Quant aux composantes fantastiques, elles sont très peu nombreuses puisque le fantastique, champion de l'économie, se construit davantage avec des non-dits, des sous-entendus et des termes vagues qu'avec une matière textuelle grasse et abondante.

5) Le type de fantastique mis en cause dépend bien souvent du dénouement du conte. Le meilleur conte fantastique laissera le lecteur dans l'incertitude ou, du moins, ne démystifiera pas l'événement surnaturel qu'il aura présenté. Le dénouement indiquera s'il s'agit de fantastique pur, de fantastique provisoire ou de fantasmagorique (un simple rêve). Enfin, il pourra contenir, à la manière d'une fable, une

morale plus ou moins explicite qui fera perdre au fantastique une grande part de sa force, puisque l'intervention surnaturelle prendra alors un sens, et tout ce qui a un sens rassure le lecteur.

Ces divers aspects des contes canadiens-français devraient permettre d'établir des regroupements qui mettront en évidence les différents emplois du fantastique.

Analyse du corpus principal : l'anthologie d'Aurélien Boivin

Dans son anthologie¹, Aurélien Boivin offre aux lecteurs 25 contes écrits par 14 auteurs différents. Les textes choisis ont été publiés à intervalles réguliers entre 1837 et 1907 (plusieurs en réédition). En fait, les deux dernières décennies du XIX^e siècle sont plus largement représentées que les autres; Boivin leur consacre la moitié du recueil. Ce déséquilibre apparent n'en est par un; il montre simplement que la production canadienne-française de contes fantastiques a été en augmentation constante pour atteindre son apogée entre 1890 et 1899.

Les auteurs retenus par Boivin sont tous des hommes; Boivin n'avait pas le choix, aucune femme n'a écrit de conte fantastique pendant le XIX^e siècle. Au moment où ils écrivent leurs récits, ils ont entre 20 et 60 ans, exception faite de Philippe Aubert de Gaspé père qui se met à l'écriture vers l'âge de 80 ans. Les auteurs plus âgés, tels Louis Fréchette et Pamphile Lemay (et bien sûr de Gaspé père), apparaissent clairement motivés par la nostalgie qu'ils éprouvent de «l'ancien temps» : ils écrivent davantage pour conserver la mémoire des soirées passées en compagnie d'un conteur que pour le simple plaisir de la création littéraire. Ils accordent donc presque autant d'importance à décrire le conteur, à recréer son environnement, qu'à relater le conte lui-même. Une telle approche n'augure rien de bon pour le fantastique qui supporte plutôt

mal que la structure du récit ne soit pas exclusivement élaborée en fonction de lui. L'effet fantastique se manifeste avec force seulement si tous les éléments du récit — narration, descriptions, dialogues, vocabulaire — lui sont complètement consacrés. Parmi les 25 contes du recueil, certains seront donc moins favorables au fantastique que d'autres. J'ai choisi de les analyser d'abord, pour nettoyer le corpus, pourrait-on dire, pour le débarrasser de ses pièces les moins intéressantes, les moins pertinentes, avant d'aborder les meilleurs textes.

J'ai hésité avant de prendre la décision d'incorporer à mon travail le résumé de chacun des contes, mais cela m'a semblé nécessaire pour assurer à ma thèse le plus d'autonomie possible. En effet, il n'était pas permis de prendre pour acquis que tous les lecteurs connaissent déjà ces récits, et il n'était pas non plus acceptable de les renvoyer constamment au recueil de Boivin. J'ai donc suivi l'exemple de Bruno Bettelheim et j'ai inclus, aux endroits opportuns, comme il le fait dans *Psychanalyse des contes de fées*, un bref résumé de chaque conte à même le corps de la thèse, au fil du commentaire critique. J'espère qu'une telle démarche n'ajoutera pas trop de lourdeur à la discussion.

Quelques textes sans fantastique

¹ Aurélien Boivin (compilateur), *Le Conte fantastique québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, 440 p. NOTE : Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle CFQ suivi du numéro de la page.

Une lecture rapide permet de vérifier si l'ensemble des 25 contes répondent au moins à l'exigence première du fantastique, celle d'une présence dans le texte, réelle ou pressentie, d'un être ou d'un phénomène surnaturel. À ce test fondamental, trois récits échouent. Il s'agit de deux contes de Louis Fréchette, «Tom Caribou» et «Titange», et d'un conte de Wenceslas-Eugène Dick, «Un épisode de résurrectionnistes». Réglons tout de suite le cas des résurrectionnistes.

Dans ce conte¹, Wenceslas-Eugène Dick, qui était lui-même médecin, semble se confondre avec son narrateur. Celui-ci nous raconte une aventure de jeunesse, du temps où il était étudiant en médecine. C'était à un moment où la faculté manquait de cadavre pour le cours de dissection; lui et son ami Georges avaient alors été désignés pour aller en voler dans le cimetière d'un village voisin. Une fois dans le caveau mortuaire, ils avaient par hasard choisi le cercueil qui contenait le corps de la fiancée de Georges, qui était présumément morte sans que Georges ne le sache. Tirée de la tombe, elle s'était éveillée du sommeil léthargique dans lequel elle se trouvait pour mourir tout de suite après. De retour à la pension, Georges, ébranlé, s'était vu remettre une lettre arrivée pourtant deux jours auparavant dans laquelle on lui annonçait la mort de sa fiancée.

Deux raisons peuvent expliquer que l'on se méprenne sur la nature de ce texte et que l'on en fasse un conte fantastique. D'abord, il y a le

¹ [CFQ, p. 245-253]. Paraît pour la première fois en 1876.

contexte général : deux hommes se retrouvent dans un cimetière, la nuit, avec l'intention d'ouvrir des cercueils pour en voler les morts. À lui seul, le but de l'expédition inspire peut-être plus de terreur encore que le lieu qui est décrit. Et pourtant ce lieu, que l'on nomme «le charnier», ne manque pas de produire un effet sur ceux qui s'y trouvent, comme le souligne le narrateur : «Les braves y éprouvent une forte émotion, et les peureux y sentent leur coiffure se soulever sous la poussée des cheveux qui se hérissent.» [CFQ, p. 250] Mais ni un lieu ni une activité sordide ne peuvent suffire à créer du fantastique; ils peuvent tout au plus participer à la mise en place d'un espace narratif propice à son développement. Le fantastique est une affaire de contenu, et non de contenant.

Outre le contexte, il y a l'improbabilité des événements rapportés. Cette improbabilité est triple, c'est-à-dire qu'il est assez peu vraisemblable que, à la fois, la lettre ne soit pas parvenue à temps à Georges, que les deux hommes soient tombés précisément sur le cercueil de la fiancée, et que la jeune femme se soit réveillée subitement pour mourir aussitôt. Cet enchaînement de coïncidences insolites donne l'impression soit qu'une force supérieure (surnaturelle ?) se cache derrière le hasard, ce qui permettrait une lecture fantastique, soit que l'auteur a abusé de son pouvoir et de la crédulité de ses lecteurs. L'attitude du narrateur permet de trancher entre ces deux interprétations, car c'est à lui que revient la tâche de faire naître le doute dans notre esprit et de nous lancer sur la piste du fantastique. Mais le

narrateur de Wenceslas-Eugène Dick, loin de chercher à troubler les lecteurs en envisageant une quelconque intervention surnaturelle, s'empresse d'ajouter des explications rationnelles. Il redoute le scepticisme des lecteurs, surtout dans le cas du réveil soudain de la morte, qu'il veut rendre le plus plausible possible.

Qu'on aille pas croire que je fais ici de l'horrible à froid et pour le seul plaisir de causer une bonne peur à mes lectrices.

Pas du tout.

Les enterrements prématurés sont trop fréquents, malheureusement, et les exemples de sommeil cataleptique ressemblant à la mort trop souvent rapportés, pour que mon histoire ne soit pas au moins vraisemblable, si l'on me refuse l'honneur de la croire vraie. [CFQ, p. 252]

Une telle insistance du narrateur à défendre par la science ou les statistiques la plausibilité de son récit enlève toute chance au fantastique de s'imposer. Il aurait fallu au contraire que le narrateur se montre incapable de croire en une explication rationnelle; au lieu de tuer le doute et la perplexité du lecteur, il fallait l'entretenir. Si bien que les deux raisons qui auraient pu justifier la présence de ce conte dans le recueil de Boivin ne sont pas valables. Ce texte, au thème macabre, constitue un exemple de la littérature frénétique que pratiquaient les «petits romantiques» français, et non une oeuvre appartenant à la littérature fantastique.

Un bref résumé des deux autres textes nous permettra peut-être de comprendre ce qui a pu décider Aurélien Boivin à les inclure dans son

recueil même s'ils ne renferment pas plus de fantastique, à mon avis, que le conte de Dick que nous venons d'examiner. «Tom Caribou» (1893) et «Titange» (1900) sont tous deux l'oeuvre de Louis Fréchette.

Dans «Tom Caribou» [CFQ, p. 293-310], Jos Violon, le célèbre narrateur-conteur de Fréchette, rappelle une histoire de chantier concernant un individu décrit comme un ivrogne malcommode qui ne respecte rien de la religion. Toutes les rumeurs couraient au sujet de Tom Caribou : certains l'avaient vu se transformer en loup-garou, tandis que d'autres soutenaient qu'il pratiquait la chasse-galerie. Le soir de l'incident, un 24 décembre, tous les hommes étaient allés assister à la messe de minuit dans un chantier voisin, à l'exception de Tom Caribou qui avait préféré rester seul. Au retour, Jos Violon et ses camarades avaient trouvé le camp vide : Tom Caribou était monté dans l'arbre où il cachait sa cruche de whisky et un ours en furie l'empêchait de redescendre. Jos tua la bête, mais Tom, complètement ivre, continua de croire qu'il avait été attaqué par le diable. Il avait eu si peur que ses cheveux étaient devenus tout blancs.

Dans le second récit, intitulé «Titange» [CFQ, p. 349-362], Jos Violon rapporte l'histoire d'un petit homme laid aux grandes oreilles, qui avait décidé d'aller jusqu'au village en chasse-galerie, la veille de Noël. Comme il fallait au canot volant un nombre pair d'hommes pour qu'il s'envole, Titange avait demandé à Jos Violon d'être le sixième de la bande. Jos avait accepté, mais il avait placé, à l'insu de tous, une image pieuse dans

le canot. Au moment du départ, le canot refusa de bouger. Titange se mit en colère et voulut briser l'embarcation, mais il échappa sa hache qui vint lui couper les nerfs du poignet en retombant. Plusieurs années plus tard, Jos Violon rencontra une dernière fois Titange. Il était devenu quêteux.

La mésaventure de Titange se rattache au thème de la chasse-galerie, qui est un des plus connus du folklore canadien-français. Mais comme l'anecdote principale repose sur la non-intervention du surnaturel (le canot n'a pas volé), on ne peut qualifier ce récit de fantastique. Et voir l'élément surnaturel dans l'action neutralisante de l'image pieuse placée dans le canot ne changerait rien à cet état de fait. Tout au plus pourrait-on alors parler de merveilleux chrétien, mais vraiment d'une de ses formes les plus discrètes, car on n'assiste à aucune manifestation perceptible du miracle. Le canot n'a pas volé, mais est-ce vraiment à cause de Dieu ? De plus, ni le narrateur ni les personnages ne réagissent de façon à mettre en valeur l'intervention divine comme il se doit normalement. La réaction de Titange, son accès de colère, ne fait que souligner l'absence de surnaturel maléfique et le mauvais caractère du personnage. Quant à la conclusion moralisante du récit, où le vilain est doublement puni, par la hache d'abord puis par le sort de quêteux que lui réserve l'avenir, elle nous éloigne définitivement du fantastique sans cependant nuire au merveilleux chrétien, toujours moralisateur. Néanmoins, je le répète, l'intervention surnaturelle (si elle existe) dans ce

conte est si effacée, qu'on ne peut parler que du bout des lèvres de merveilleux chrétien.

Dans «Tom Caribou», on ne relève pas non plus d'intervention surnaturelle : un homme soûl est attaqué par un ours qu'il prend pour le diable. Si l'aventure avait été rapportée par Tom Caribou, nous aurions été en présence de fantastique provisoire puisque nous aurions cru, nous aussi, du moins pendant un certain temps, que le diable était aux troussees de l'ivrogne. Mais la narration est faite par Jos Violon qui ne présente au lecteur la version de Tom Caribou qu'après avoir fait entrer en scène l'ours déchaîné. Lorsqu'on nous parle du diable, celui qui avait été perçu comme tel, c'est-à-dire l'ours, est déjà mort. Il a été tué d'une balle. Si bien qu'il n'est même pas possible d'hésiter entre la thèse de Jos Violon et celle de Tom Caribou. L'aventure est démystifiée avant d'avoir été narrée; il s'agit bel et bien d'un ours. Tom Caribou a eu sa leçon et le conte devient presque humoristique.

Pourtant, il s'en fallait de très peu que nous ayons là un excellent récit fantastique car le narrateur semblait préparer le lecteur à rien de moins qu'à une apparition surnaturelle. Pour s'en convaincre, il suffit de suivre la progression du récit jusqu'à l'événement clé (l'attaque de l'ours). Jos Violon commence par présenter un portrait défavorable de son personnage principal, Tom Caribou.

Ça parlait au diable, ça vendait la poule noire, ça reniait père et mère cinq six fois par jour, ça faisait jamais long comme ça de prière : enfin, je vous dirai que toute sa gueuse de carcasse, son

âme avec, valait pas, sus vot' respèque, les quat' fers d'un chien.
C'est mon opinion. [CFQ, p. 296]

S'adressant à un auditoire de bons catholiques habitués à faire pénitence pour éviter la colère de Dieu, Jos Violon, par ce portrait, laisse présager des malheurs : quand il y a faute, le lecteur s'attend à ce qu'il y ait châtiment. Puis, le narrateur rapporte les propos que les autres camarades de chantier font circuler sur Tom Caribou. En faisant allusion à la chasse-galerie et au loup-garou, il nous prédispose à envisager plus tard une intervention surnaturelle :

Y en avait pas manque dans not' gang qui prétendaient l'avoir vu courir le loup-garou à quat' pattes dans les champs, sans comparaison comme une bête, m'a dire comme on dit, qu'a pas reçu le baptême. [...] si le flambeux courait queuque chose, c'était plutôt la chasse-galerie, parce qu'un soir Titoine Pelchat, un de nos piqueux, l'avait surpris qui descendait d'un grot' âbre [...]. [CFQ, p. 296]

Le mouvement vers l'événement clé est construit à la façon d'une progression, car la tension augmente régulièrement. Peu après, Tom Caribou se retrouve seul dans la cabane du chantier, au fond des bois, ses camarades étant tous allés au chantier voisin. La nuit approche; l'isolement du personnage principal le place en état de vulnérabilité et laisse entrevoir l'imminence d'un événement tragique. Mais, pour faire durer le suspense, le narrateur se détourne de Tom Caribou et se lance dans la description de la messe de minuit à laquelle assistent les autres hommes. À leur retour au camp, Tom Caribou a disparu. Ce vide, plus

angoissant que la présence d'un cadavre, augmente encore la tension qui atteint un sommet au moment où Jos Violon est témoin de l'événement clé. Ici, il faut admirer l'art du conteur dans sa façon de maintenir le lecteur dans l'inconnu par une description faussement instructive qui s'attache à des détails que l'on ne veut pas connaître :

Vous pourrez jamais vous imaginer, les enfants, de quoi t'est-ce que j'aperçus dret devant moi, dans le défaut d'une petite coulée là où c'que le bois était un peu plus dru, et la neige un peu plus épaisse qu'ailleurs.

C'était pas drôle! je vous en signe mon papier.

Ou plutôt, ça l'aurait ben été, drôle, si ç'avait pas été si effrayant. [CFQ, p. 304]

Jos Violon nous apprend alors qu'un ours enragé s'est placé au pied de l'arbre où se trouve Tom Caribou. Du coup, toute la tension s'évanouit. Mais le lecteur ne s'étonne pas lorsque l'ivrogne prétend avoir été poursuivi par le diable, car lui-même s'attendait à ce type d'apparition, et il était prêt à y croire si on ne l'avait pas si platement ramené à une réalité bien ordinaire. Aux yeux du lecteur d'aujourd'hui, il ne reste plus d'inexplicable que le soudain blanchiment des cheveux de Tom Caribou; le narrateur présente ce phénomène comme s'il avait été provoqué, tout naturellement, par une très forte peur. Ce n'est cependant pas suffisant pour faire de ce récit un conte fantastique.

Les deux textes, «Titange» et «Tom Caribou», présentent des anecdotes intéressantes et bien racontées mais qui n'appartiennent pas au genre fantastique, bien que «Tom Caribou» n'en soit pas très éloigné.

Il ne suffit pas que l'on place la chasse-galerie à l'arrière-plan d'un récit, comme c'est le cas dans «Titange», pour qu'automatiquement celui-ci relève du fantastique. C'est là un manque de rigueur auquel les spécialistes — au moins eux — ne devraient pas s'abandonner. Il y aurait bien d'autres remarques à formuler au sujet de ces deux textes, mais comme ils ne contiennent pas de fantastique, nous n'allons pas nous y attarder davantage.

Les vingt-deux autres contes du corpus d'Aurélien Boivin renferment tous un élément surnaturel actif, tel que l'exige le fantastique. Malgré cela, quatre d'entre eux ne peuvent être considérés comme fantastiques. Voyons pour quelles raisons.

Dans «Les trois diables¹», Paul Stevens narre l'histoire d'un cordonnier qui voit sa femme boire tout l'argent qu'il gagne. Il est si démuné financièrement, qu'il est même incapable, un jour qu'on le sollicite, de faire la charité à un mendiant. Mais devant les bonnes intentions du cordonnier, le mendiant lui accorde tout de même trois vœux. Le cordonnier se fait alors donner un banc sur lequel on reste collé lorsqu'on s'y assoit, un violon qui force les gens à danser et un sac dont on ne peut pas sortir. Un jour, un diable vient réclamer la femme du cordonnier qui avait vendu son âme pour obtenir plus d'alcool. Le cordonnier, qui le fait asseoir sur son banc magique, ne le laisse repartir qu'après qu'il eut accepté de lui laisser sa femme pour une autre année.

¹ [CFQ, p. 93-111]. Paraît pour la première fois en 1862.

L'année suivante, un autre diable se présente et le cordonnier lui fait le même coup, cette fois en utilisant son violon. L'année d'après, le manège se répète avec le sac et un autre diable. Finalement, à leur mort, les deux époux se retrouvent aux portes de l'enfer; mais les trois diables leur en interdisent l'entrée. Le cordonnier négocie son départ et il obtient qu'on lui donne sa femme et cent âmes à porter au paradis.

Pour qu'on puisse parler de fantastique, il faut au récit, entre autres choses, une trame de fond réaliste que «Les trois diables» n'a pas, de toute évidence. Ce conte s'adresse à un public d'enfants; il ne cherche ni à faire peur, ni à déranger, ni même à enseigner, mais seulement à amuser. Nous sommes en présence d'un conte merveilleux, comme le montre bien la formule consacrée qui amorce le texte, «Il y avait une fois» [CFQ, p. 95]. L'attitude du narrateur et des personnages est aussi une caractéristique typique du merveilleux. Ainsi, la réalisation des trois vœux, la visite successive des trois diables et la négociation après la mort ne soulèvent aucune question; ce sont là des étapes décrites et acceptées comme des faits ordinaires et naturels. Seul le merveilleux présente les événements d'une telle façon. Il n'est même pas utile de chercher des composantes défantasticantes puisqu'il n'y a pas l'ombre de fantastique dans ce texte.

«La Croix du Grand Calumet¹» de Guillaume Lévesque présente — comme «Titange» mais en mieux — un exemple de récit où le merveilleux

¹ [CFQ, p. 71-92]. Paraît pour la première fois en 1847.

chrétien entre en action. Cette fois-ci, l'intervention divine se manifeste bien visiblement et est saluée avec conviction par ceux qu'elle sauve de la mort. L'histoire se déroule sur la rivière des Outaouais. Un groupe d'hommes revient en canot d'une excursion de chasse. Parmi eux se trouve Cadieux, le héros de l'aventure. Alors que les voyageurs accostent à l'île du Grand Calumet, une bande d'Iroquois les attaque. Les hommes remettent à l'eau le canot et s'enfuient, mais ils oublient Cadieux sur la berge. Le canot se dirige cependant droit vers de dangereuses chutes. Les hommes terminent une dernière prière lorsque soudain «une femme vêtue de blanc, avec une couronne de lumière» [CFQ, p. 84] apparaît dans le canot et le fait voler au-dessus des chutes. Devant ce spectacle, les Indiens battent en retraite, laissant Cadieux vivant, mais seul. Une fois à Montréal, les hommes font appel à la milice et partent à la recherche de Cadieux. Quand ils le retrouvent, il est si faible qu'il meurt dans leurs bras : «Cadieux n'avait pu survivre au bonheur de revoir ses compagnons; la misère et la faim l'avaient rendu trop faible pour supporter cette émotion.» [CFQ, p. 91] En souvenir de Cadieux, on plante une croix à cet endroit.

L'apparition de ce qui semble être la sainte Vierge constitue l'événement surnaturel de ce récit. Mais ce n'est pas le point culminant de l'histoire, celui-ci survient plutôt à la mort, toute romantique, du héros qui s'affaisse sous le coup d'une joie trop grande. L'intervention salutaire de la dame blanche fait figure d'épisode secondaire à l'intérieur du récit

qui relate la fin tragique de Cadieux. L'apparition survient de manière inattendue, sans avoir été préparée dans la première partie du texte; et, une fois l'épisode raconté, le narrateur n'y fait plus allusion. Cette banalisation de l'événement surnaturel lui enlève une grande part de sa force. On pourrait parler de démarche défantasticante s'il s'agissait d'un passage fantastique, mais ce n'en est pas un. On a plutôt là un exemple de merveilleux chrétien.

La réaction des personnages face à la manifestation du surnaturel confirme ce point de vue. Au lieu de s'effrayer ou de chercher à comprendre, comme ils le feraient dans un récit fantastique, les avironneurs remercient la Providence : «ils reprirent leurs avirons en rendant grâce à Dieu de les avoir sauvés par ce miracle» [CFQ, p. 84]. L'intervention surnaturelle ne représente pas une énigme à leurs yeux, elle ne relève pas de l'impossible. Il en va toujours ainsi dans le merveilleux chrétien et dans le merveilleux tout court : le questionnement est inexistant. Les personnages et le narrateur s'étonnent de prime abord devant l'intervention surnaturelle, mais ils l'acceptent rapidement car ils arrivent à l'expliquer. Pour des croyants, les représentants de Dieu, de par leur titre, sont tous dotés de capacités surhumaines, ils commandent aux lois de la nature au lieu de leur obéir. «La Croix du Grand Calumet» serait un exemple typique de merveilleux chrétien si l'action de la Vierge n'y apparaissait pas si accessoire, si gratuite.

Comme on a pu le voir jusqu'ici, les contes ne se laissent pas toujours étiqueter facilement. S'il est relativement facile de montrer que tel conte n'est pas fantastique, il peut être difficile, en contrepartie, de déterminer sa vraie nature. Le plus grand défi vient parfois des textes produits par les fins connaisseurs de la théorie du genre, par ceux qui poussent délibérément le fantastique à ses limites, dans un dessein expérimental. Mais en général, les contes les plus difficiles à classer sont tout simplement ceux qui présentent les vices les plus importants, que ce soit au niveau de l'écriture ou de la cohérence interne de l'histoire. Le prochain conte fait partie de ces récits dont la logique narrative laisse le lecteur pour le moins perplexe.

«Le Débiteur fidèle¹», du juge Louis-Auguste Olivier, nous ramène à l'époque du régime français. Un pêcheur, jeune père de famille en difficulté financière, fait appel à la générosité bien connue du vieil Antoine Dumont, riche propriétaire terrien. Le pêcheur s'engage solennellement auprès de son bienfaiteur : «Mort ou vif, dans trois jours vous me reverrez.» [CFQ, p. 63] Malheureusement, il se noie ce même jour. Trois jours plus tard, il revient néanmoins se présenter devant M. Dumont; non pour rembourser sa dette, mais plutôt pour lui annoncer qu'il va mourir à son tour dans un an. Le jour venu, Dumont rassemble ses enfants et ses travailleurs, et il meurt sous le regard attendri du curé au moment où le soleil disparaît derrière l'horizon.

¹ [CFQ, p. 55-69]. Paraît pour la première fois en 1845.

«Le Débiteur fidèle» ne peut être perçu comme un conte fantastique à cause principalement de l'atmosphère sereine qui baigne l'ensemble du récit. Le lecteur lui-même ne s'étonne pas de voir réapparaître le noyé, ce retour étant en quelque sorte annoncé, et par la phrase solennelle du pêcheur, et par le titre même du récit. Par contre, on reste surpris du sort réservé au charitable M. Dumont qui, pour toute récompense, se voit informé de sa mort prochaine, sans par ailleurs toucher l'argent qu'il avait prêté. Cela ressemble davantage au sort d'un condamné à mort qu'à celui d'un homme béni du ciel. L'attention du lecteur est donc déplacée vers la mauvaise nouvelle que reçoit le vieux Dumont; la perplexité qu'engendre le texte ne réside plus dans l'événement surnaturel (le retour du noyé, réel ou non ?), mais dans l'interprétation de l'annonce de la mort de Dumont : s'agit-il d'une récompense ou d'une punition ? Une telle hésitation n'est certes pas génératrice de fantastique. Précisons que le texte ne suggère pas explicitement cette hésitation, celle-ci naît dans l'esprit du lecteur un peu plus critique. Au contraire, toute la narration, extrêmement romantique, cherche à nous faire voir la prémonition du pêcheur comme une grâce fort enviable accordée au vieux fermier. Il n'est cependant pas facile de se laisser convaincre...

Faucher de Saint-Maurice a dû sentir que quelque chose n'allait pas dans ce conte, même si l'histoire, à la base, lui plaisait; aussi a-t-il décidé de le récrire. Sa version date de 1872 et s'intitule «Le Fantôme de la roche». Elle est beaucoup plus efficace. Faucher de Saint-Maurice a eu

l'ingéniosité de diviser le récit en deux. Dans un premier temps, le fantôme apparaît pour régler sa dette. Ensuite, soit plusieurs années plus tard — ce qui fait toute la différence —, il réapparaît pour prévenir le vieil homme de l'imminence de sa mort. La première apparition est *fantastique*, comme le souligne la réaction du vieux Fraser :

De grosses sueurs froides perlaient du front de mon oncle; sa main tremblait, et les yeux écarquillés, il regardait le spectre avec une telle épouvante qu'il comprit ses paroles sans les entendre.¹

La seconde apparition est *merveilleuse*, car elle ne s'accompagne plus de peur, mais seulement de reconnaissance; en effet, c'est le matin même du jour où Fraser doit mourir que le fantôme vient le prévenir, c'est-à-dire tout juste à temps pour qu'il fasse appeler le curé. «Dieu a permis que je fusse averti»², explique-t-il à ses proches (et au lecteur). On sent mieux dans cette version le bien-fondé de la gratitude du vieil homme. Malheureusement, Aurélien Boivin lui a préféré la version de Louis-Auguste Olivier (peut-être parce qu'elle avait le mérite d'être la première ?). Or, «le Débiteur fidèle», contrairement au «Fantôme de la roche», ne contient pas du tout de fantastique. S'il fallait chercher à le classer parmi les catégories connues, il faudrait certainement aller de nouveau du côté du merveilleux chrétien.

¹ Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice, *Contes et récits*, Montréal, VLB, 1977, p. 141.

² *Ibidem*, p. 145.

Il est intéressant de constater par ailleurs que l'on trouve, dans les légendes autochtones, un pendant au merveilleux chrétien. On pourrait l'appeler le "merveilleux indien". Il est constitué de personnages surnaturels propres à la culture des Premières nations et à leur conception philosophique de l'univers. Ces personnages surnaturels, bons ou mauvais génies, sont directement associés aux éléments de la nature et à des activités de survie comme la chasse et la pêche. Ils font peur seulement s'ils sont mauvais; autrement on ne s'en effraie pas puisqu'on les considère comme faisant partie de la réalité, d'où l'absence de fantastique, malgré le surnaturel. Leur présence est parfois si bien acceptée que les récits qui les mettent en scène relèveraient du "réalisme magique" s'il n'y avait presque toujours en arrière-plan une certaine dimension spirituelle, voire religieuse. Boivin a joint à son corpus de contes dits fantastiques un conte qui, justement, se situe à la frontière entre le merveilleux (indien) et le réalisme magique. Le conte a été écrit par Joseph-Charles Taché; il s'intitule «Ikès le jongleur» (1863).

Dans ce conte [CFQ, p. 151-163], l'auteur met en scène le père Michel. Celui-ci se met à parler de son ancien camarade de chasse, Ikès, un autochtone que personne ne voulait fréquenter parce qu'on le savait associé à un mahoumet. Le mahoumet, être surnaturel, petit diabolin, pouvait aider ou nuire, selon qu'on le gâtait ou non. Sa magie n'avait par contre aucune emprise sur les chrétiens. Un jour, le mahoumet d'Ikès, se sentant négligé, avait défait tous les pièges que le père Michel et son

compagnon avaient installés. Pour retrouver sa faveur, Ikès avait dû s'astreindre à des privations pendant quelques jours. Puis, le diabolin satisfait, il avait indiqué aux deux hommes l'endroit où la chasse serait la meilleure. Mais il n'est jamais payant de faire appel à la magie; aussi, l'année suivante, Ikès allait-il mourir d'une maladie soudaine, victime de la sorcellerie d'une mère amérindienne et de son fils contre lesquels il menait une lutte à finir.

Encore une fois, c'est la réaction du narrateur-personnage qui empêche le fantastique de se réaliser et qui fait de ce récit un conte merveilleux. En effet, le père Michel, une fois la surprise passée, accepte complètement l'existence du mahomet, sans jamais plus s'interroger sur sa nature.

Parbleu! me dis-je à la fin, Ikès est plus proche voisin du diable que moi; puisqu'il dort, je puis bien en faire autant! J'attisai le feu, je me couchai et m'endormis auprès de mon compagnon.

J'étais tellement certain que ce manitou ne pouvait rien contre ma personne, que je n'en avais aucune peur, et que, même, j'aurais aimé le voir. [CFQ, p. 159]

Si le père Michel désire voir le mahomet, ce n'est pas par scepticisme, du genre "je dois le voir pour le croire", mais seulement par curiosité; il s'intéresse au diabolin d'Ikès comme il s'intéresserait à n'importe quel animal exotique. Le père Michel ne manifeste donc aucune résistance au phénomène surnaturel, il y croit et veut que l'on y croie aussi. Pour lui, le monde surnaturel existe, mais il demeure peu profitable, voire mortel, de le solliciter. Tel est le message du narrateur, telle est, en quelque sorte, la

morale de l'histoire. En outre, le merveilleux indien finit par se confondre dans ce texte au merveilleux chrétien, dans la mesure où il est bien précisé que la magie des mahomets n'a aucune emprise sur les chrétiens, car ceux-ci bénéficient tous de la mystérieuse protection accordée par le sacrement du baptême. Le pouvoir salutaire de la religion est une nouvelle fois rappelé au lecteur. Néanmoins, si l'on peut confondre le merveilleux indien et le merveilleux chrétien, on ne peut cependant confondre le merveilleux et le fantastique.

Les sept textes que nous venons d'analyser sont donnés comme fantastiques par Aurélien Boivin, du moins implicitement, du seul fait qu'il les a inclus dans son recueil. Après tout, le titre de son anthologie, *le Conte fantastique québécois au XIX^e siècle*, ne laisse aucun doute sur la nature des textes qu'il chapeaute. Pour cette raison, il ne suffisait pas de rejeter rapidement les sept textes en question, il fallait justifier leur exclusion. Je crois avoir réussi à montrer que ces récits ne contenaient pas de fantastique; j'espère avoir été convaincant.

On peut maintenant se demander pourquoi un chercheur universitaire tel que Boivin a choisi malgré tout d'inclure ces sept récits dans son corpus. En fait, avant de remettre en question la sélection du compilateur, il apparaît plus simple de s'interroger sur le choix du titre du recueil. Je sais, parce qu'il me l'a confié au cours d'un entretien privé, qu'Aurélien Boivin s'est montré hésitant lorsqu'est venu le moment de décider du titre de son anthologie. N'eût été de l'intervention décisive de

Michel Lord, Boivin se serait sans doute arrêté sur les mots «conte surnaturel», comme il l'avait fait précédemment dans l'intitulé d'un article publié en 1983. Cette hypothèse est d'autant plus probable que l'article en question allait devenir quatre ans plus tard, après de légères modifications et un changement de titre, l'introduction du recueil de Boivin. De fait, compte tenu des récits choisis, il aurait été beaucoup plus approprié, beaucoup plus juste, de continuer de parler de contes surnaturels puisque ce terme englobe à la fois les contes fantastiques et les contes merveilleux. Il ne reste plus qu'à s'interroger sur les raisons qui ont poussé Michel Lord à défendre l'emploi du mot «fantastique» dans ce contexte particulier. Patricia Willemin, qui s'est posé la même question, propose l'explication suivante :

La raison semble être d'ordre purement éditorial : établir une filiation chronologique avec *L'Anthologie du conte et de la nouvelle fantastique au XX^e* (sic), publiée parallèlement chez le même éditeur par Maurice Émond¹.

Ce serait donc pour faire pendant à un ouvrage similaire que l'on aurait préféré l'appellation «conte fantastique» à celle, plus juste, qu'avait d'abord employée Aurélien Boivin. Quoi qu'il en soit, comme le précise Willemin, il y a tout de même «maldonne titrologique²».

¹ Patricia Willemin, dans *Solaris*, n° 79 (mai/juin 1988), p. 20. Note : le titre exact du recueil d'Émond est *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle* (1987).

² *Ibidem*.

Les contes de diablerie

— Qu'y a-t-il, monsieur, cria Ambroise, qui connaissait le zèle du charitable curé; y a-t-il quelqu'un en danger de mort ?

— En danger de mort! répéta le curé; plus que cela mon cher Ambroise! une âme en danger de son salut éternel. Attelle, attelle promptement. [CFQ, p. 40-41]

L'expression «conte de diablerie», que j'emprunte à Aurélien Boivin [CFQ, p. 10] et que je préfère à celle plus répandue de «conte diabolique¹», renvoie aux contes dans lesquels le diable intervient en personne. Comme le remarque Brigitte Purkhardt, «[d]ans le légendaire québécois, le diable cumule trois fonctions principales².» Il est soit «beau danseur», soit «constructeur de ponts et d'églises», soit «instigateur de pactes». Ses deux premiers rôles en font un instrument de Dieu, ou plus précisément de la morale ecclésiastique. Ainsi au bal, il se mêle aux mauvais chrétiens pour les effrayer ou les châtier alors que sur les chantiers de construction, transformé en cheval de trait, il obéit au curé et met sa force animale au service des hommes bien intentionnés. On ne trouve pas d'exemple du diable constructeur dans le recueil de Boivin, ce qui est heureux, car un diable asservi pourrait difficilement profiter au fantastique. En revanche,

¹ L'adjectif «diabolique», par son poids sémantique actuel, doit être réservé, à mon avis, aux oeuvres les plus réussies, les plus mûres, à celles qui témoignent d'une puissance d'écriture digne, justement, d'un maître de l'Enfer. Or, les contes qui nous intéressent ici n'ont pas cette maturité.

² Brigitte Purkhardt, *La Chasse-galerie, de la légende au mythe*, Montréal, XYZ, 1992, p. 120.

on trouve deux histoires de diable danseur et trois histoires de diable pactiseur.

C'est justement dans son troisième rôle, c'est-à-dire comme instigateur de pactes, que Satan a le plus de potentiel sur le plan du fantastique. Il agit alors pour son propre compte, à l'insu du pouvoir religieux et de connivence avec les hommes et les femmes qui, en secret, l'ont invoqué pour déjouer la fatalité. Il n'est plus dès lors le mercenaire de Dieu ni son préfet de discipline, il devient son rival. Bien plus que la fonction, c'est la nature même du diable qui est changée dans ces récits, tout comme celle des personnages avec lesquels il traite, qui cessent d'être présentés comme des victimes naïves :

[L]es histoires de «pacte avec le diable», bien qu'une certaine morale religieuse s'y inscrive, ouvrent les volets sur des univers interdits qu'habitent des héros prêts à toutes les transgressions, loin des bénitiers et des confessionnaux¹.

Ces «héros prêts à toutes les transgressions» laissent le lecteur dans l'ambivalence. C'est que celui-ci rêve, lui aussi, d'échapper à certaines contingences de la vie quotidienne, mais il craint les moyens permettant d'y arriver. Le côté illicite, voire subversif, de la démarche des personnages qui réclament l'aide de Satan engendre une atmosphère inconfortable, pleine de tension, où la raison du lecteur (témoin ou complice ?) balance entre l'enthousiasme et la désapprobation, entre la fascination et la peur. Le lecteur assiste à une tentative d'assouvissement

¹ Brigitte Purkhardt, *Ibidem*.

de désirs, mais à une tentative que l'on peut critiquer tant sur le plan du moyen utilisé (le pacte) que sur le plan du but visé (la convoitise d'un plaisir condamnable). L'atmosphère du récit devient par conséquent tout à fait favorable au fantastique qui s'attaque, cette fois-ci, non plus à la rationalité — car le catholique du XIX^e siècle croit à l'existence du diable — mais à la moralité. La résistance au surnaturel est alors d'ordre éthique : on hésite à accepter le surnaturel car on l'associe au mal; sa présence constitue une déchirure, non pas dans l'univers réaliste puisque le diable fait partie de la réalité de l'époque, mais bien plutôt dans la conscience tranquille des bons catholiques.

Tous les pactes ne sont cependant pas équivalents. Maurice Lemire en reconnaît quatre sortes : le pacte tragique de pur effroi, le pacte tragique moralisateur, le pacte ironique et le pacte comique¹. Le conte «Les trois diables» de Paul Stevens, que nous avons déjà rejeté, présentait un bon exemple de pacte comique. On constate ainsi que la simple réalisation d'un pacte avec le diable ne suffit pas à instaurer le fantastique. En fait, compte tenu de la définition du fantastique, on devine aisément que le pacte tragique de pur effroi sera le plus intéressant à exploiter. Mais Maurice Lemire nous désillusionne rapidement : «Dans le corpus québécois du XIX^e siècle, on ne retrouve pas

¹ Maurice Lemire, «Le pacte avec le diable dans le conte littéraire québécois au XIX^e siècle», *Littérature québécoise. Voix d'un peuple, voies d'une autonomie*, sous la direction de Gilles Dorion et Marcel Voisin, Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1985, p.55-66.

de contes centrés sur des pactes de pur effroi. [...] La majorité de nos contes diaboliques visent, faut-il s'en surprendre, un effet moralisateur¹.» Et par «moralisateur», on veut dire, surtout lorsqu'on parle de la seconde moitié du XIX^e siècle, «qui prêche spécifiquement la morale catholique». Depuis l'échec de la Révolution de 1837 et le recul des forces libérales qui s'ensuivit, le clergé règne effectivement en maître sur la société canadienne-française et exerce une forte influence sur le discours officiel. À défaut de pacte tragique de pur effroi, il faudra donc se rabattre sur le pacte tragique moralisateur.

Les récits de chasse-galerie offrent des exemples de ce type particulier de pacte. En effet, la chasse-galerie, du moins la plus connue, celle de l'envolée en canot, repose sur un pacte simple où des hommes, le plus souvent des gars de chantier, hypothèquent leur âme auprès de Satan en échange de son aide. S'ils respectent les conditions que pose le diable, ils profitent sans tracas de ses pouvoirs surnaturels; dans le cas contraire, celui-ci s'empare à jamais de leur âme (c'est le côté tragique du pacte). Le risque extraordinaire auquel s'exposent ces hommes entretient à lui seul la tension, le suspense, qui enveloppe tout le récit. Ici, le surnaturel menace directement le salut éternel des personnages, ce qui, dans le contexte idéologique du XIX^e siècle, constitue le plus grand des périls. Le fantastique réside en grande partie dans la prise de conscience du danger que représente la tractation avec le diable, car c'est cette prise

¹ *Ibidem*, p. 56.

de conscience qui fait du surnaturel l'élément perturbateur du récit. Ce fantastique relève donc d'un certain raisonnement intellectuel comparable à celui que l'on trouve dans les meilleurs contes fantastiques, où le narrateur prend toujours le temps de s'interroger sur le phénomène inexplicable (séquence heuristique). Mais alors que le narrateur moderne recherche les causes de l'événement surnaturel, les personnages des contes canadiens-français réfléchissent à ses conséquences (évaluation des risques). Malheureusement, ces réflexions anxiogènes n'occupent jamais assez de place dans nos récits, soit qu'on ne les développe pas, soit qu'on ne sait pas leur donner de l'importance. L'enchaînement des séquences narratives est toujours très rapide, le narrateur s'arrête rarement à analyser ce que peut impliquer tel geste ou telle décision d'un personnage. De tels arrêts, de telles coupures dans l'action renforceraient pourtant l'effet fantastique. Mais le rythme du récit n'est brisé que par des descriptions ou des digressions inutiles. Le récit de chasse-galerie qu'a retenu Boivin ne diffère pas de ce modèle.

Dans son étude *La Chasse-galerie, de la légende au mythe*, Brigitte Purkhardt répertorie 25 versions écrites de la légende de la chasse-galerie (en excluant les simples transcriptions de versions orales). La majorité de ces textes ont cependant été écrits au XX^e siècle; quatre seulement appartiennent au XIX^e siècle. Parmi ceux-là, le plus complet, le plus connu aussi, est certainement le récit d'Honoré Beaugrand, publié pour la première fois en 1891. C'est bien sûr cette version de la chasse-

galerie que Boivin a choisi d'inclure dans son recueil. Cette histoire se résume ainsi : le 31 décembre 1857, Joe, le cuisinier, raconte à ses compagnons de chantier une aventure qui lui est arrivée à pareille date, quelque trente-cinq ans plus tôt, dans un chantier de la Gatineau. Lui et sept autres engagés étaient alors montés dans un canot pour se rendre, par la voie des airs, à Lavaltrie où se trouvaient leurs blondes. Cette chasse-galerie, supervisée par le diable, était menée par Baptiste Durand, le plus expérimenté dans ce domaine : il avait déjà fait le voyage à cinq reprises sans problème. Cette fois-là, l'aller s'était aussi déroulé sans anicroches; les hommes avaient même chanté pendant le vol. Et, une fois sur les lieux, tout le monde s'était bien amusé. Par contre, pendant le retour, il avait fallu que Joe et ses compagnons ligotent et bâillonnent Baptiste Durant car celui-ci, qui avait trop bu, risquait de ne pas respecter les conditions posées par le diable. Un peu avant l'arrivée, Durant s'était toutefois libéré «en lâchant un sacre» et avait provoqué une fausse manoeuvre, ce qui avait dirigé le canot vers un grand pin. Les hommes avaient dégringolé jusqu'en bas où d'autres gars du chantier les avaient retrouvés peu après et ramenés au camp.

Ce qui étonne le plus dans ce conte, c'est le sort que réserve la fin du récit aux hommes de la chasse-galerie. Après tout, la violente chute qu'ils font apparaît dans les circonstances comme une punition bien peu sévère. Ainsi que le souligne Brigitte Purkhardt, «les bûcherons ont perdu le pari par la faute de Baptiste. Pourquoi ne se réveillent-ils pas

alors en enfer ? Le diable se serait-il ramolli ?¹» À cette question, on peut proposer deux réponses. Purkhardt prétend que le chantier est en soi un enfer pour les hommes et qu'y retourner constitue le châtement que leur impose le diable. Cette lecture est intéressante mais elle ne tient pas compte du fait que les hommes seraient retournés au chantier de toute façon, même s'ils n'avaient pas commis de faute pendant le vol. Maurice Lemire soutient plutôt que si les bûcherons n'ont pas été punis, c'est que l'auteur ne voulait pas qu'ils le soient. «[L]e fait qu'au dénouement la déviance ne soit pas châtiée confirme l'approbation tacite du narrateur.²» Chose certaine, en ne condamnant pas sérieusement le comportement des protagonistes, on permet au fantastique de conserver toute sa force; il ne devient pas l'instrument d'une petite leçon de morale. Ce ne serait donc pas pour rien que l'auteur, Honoré Beaugrand, était souvent qualifié de «franc-maçon très avancé¹»... il ne tenait pas un discours suffisamment exemplaire.

D'ordinaire, dans un récit fantastique, le temps fort se situe lors de l'épiphanie (selon la terminologie de Jean Fabre), c'est-à-dire au moment où le surnaturel entre en action et se révèle aux yeux du personnage principal. Mais, dans la chasse-galerie de Beaugrand, le temps fort survient à un autre moment, plus loin dans le récit. Ainsi, lorsque le

¹ Brigitte Purkhardt, *La Chasse-galerie, de la légende au mythe*, op. cit., p. 97.

² Maurice Lemire, «Le discours répressif dans le conte littéraire québécois au XIX^e siècle», *Canada ieri e oggi : Atti del 6^e convegno internazionale di studi canadesi, Selva di Fasano, 27-31 marzo 1985*, 1986, p. 117.

canot se met à voler grâce à l'intervention du diable, on ne sent pas de changement particulier dans l'attitude du narrateur et de ses compagnons. Joe se contente de décrire le paysage qu'il voit d'en haut et la chaleur qu'il fait à bord malgré la saison : «Il faisait un froid du tonnerre et nos moustaches étaient couvertes de givre, mais nous étions cependant tous en nage. Ça se comprend aisément puisque c'était le diable qui nous menait.» [CFQ, p. 202] La seule résistance au surnaturel, essentielle au fantastique, prend la forme d'une vive angoisse et survient plus tard, lorsque le comportement de Baptiste menace le salut de l'ensemble des avironneurs :

[V]oilà-t-il pas cet animal de Baptiste qui se détortille de la corde avec laquelle nous l'avions ficelé, qui s'arrache son bâillon et qui se lève tout droit, dans le canot, en lâchant un sacre qui me fit frémir jusque dans la pointe des cheveux. [...] La position était terrible, comme vous le comprenez bien. [CFQ, p. 211-212]

Le récit se charge aussitôt d'une tension typiquement fantastique car provoquée par une menace surnaturelle. Ce déplacement du temps fort peut être considéré comme un des traits qui caractérisent souvent le fantastique canadien-français du XIX^e siècle. Notons qu'il s'agit ici d'un fantastique obvie car la peur demeure le seul trouble qu'il provoque dans l'esprit des protagonistes. Le diable, en effet, est connu; on sait d'où il vient et pour quelles raisons il apparaît; les enjeux sont clairs dès le début. Le fantastique gagnerait à ce qu'il y ait plus d'inconnu, plus

¹ *Ibidem*, p. 129.

d'incompréhensible. On pourrait alors passer d'un fantastique obvie à un fantastique obtus.

Les autres contes de diablerie mettent en scène le diable «beau danseur» qui vient effrayer ceux qui n'ont pas su respecter la religion. Dans les trois textes retenus par Boivin, l'infraction est la même : les gens ont dansé «sur» le Mercredi des Cendres ou, plutôt, le soir du Mardi gras, après minuit. Le fantastique de ces oeuvres tient seulement à la peur panique que provoque le diable lorsqu'il révèle sa présence. Parfois, il est vrai, une fin sanglante vient augmenter son effet. C'est le cas dans «Le rigodon du diable¹» de C.-G.-Louvigny de Montigny, car le narrateur précise à la fin du conte qu'il y «avait du sang sur la neige avec des traces de griffes» [CFQ, p. 430]. Mais le diable de ces récits fait tellement figure de soldat de Dieu que nous ne sommes jamais bien loin du merveilleux chrétien. Les auteurs de ces contes de diablerie cherchent pourtant à instaurer rapidement une atmosphère inquiétante et pleine de mauvais présages. Par exemple, dans «À la Sainte-Catherine²» de Charles-Marie Ducharme, c'est par le biais des aînés qu'on développe un suspense favorable au fantastique : «Quant aux anciens, ils hochaient la tête, en se disant que tout ce qu'ils voyaient n'était pas naturel, qu'il devait y avoir du sortilège quelque part, et que cela pourrait bien finir par tourner mal» [CFQ, p. 274]. Mais les intrigues ne sont pas assez subtiles; on devine dès

¹ [CFQ, p. 419-431]. Paraît pour la première fois en 1899.

² [CFQ, p. 271-277]. Paraît pour la première fois en 1889.

la séquence d'ouverture tout ce qui se prépare. De plus, les récits se déroulent trop rapidement; sitôt le méfait présenté, les agents redresseurs se mettent en place et l'épilogue survient. Il faut plus d'espace textuel au fantastique pour qu'il instaure son emprise.

Le meilleur de ces trois textes, le plus connu aussi, est certainement celui d'Aubert de Gaspé fils, «L'Étranger¹», qui raconte la mésaventure de Rose Latulipe. Rappelons brièvement l'histoire : lors d'une fête, Rose délaisse son fiancé et danse toute la soirée avec un bel étranger (le diable). Passé minuit, pendant qu'elle danse encore, elle accepte de se donner pour toujours à son mystérieux partenaire. Le curé, miraculeusement averti, arrive juste à temps pour sauver la jeune femme. Pour racheter sa faute, Rose entre au couvent où elle meurt quelques années plus tard.

Le diable d'Aubert de Gaspé frappe l'imaginaire par son prestige et sa galanterie. Sa tenue de velours noir, comme son magnifique cheval et le collier de perles et d'or qu'il offre à Rose, témoigne de sa richesse. Ce portrait séducteur n'est pas conforme à l'image du diable répugnant que véhicule la religion catholique. Cela en fait un personnage d'autant moins caricatural et d'autant plus dangereux. Le mystère qui l'entoure contribue aussi à augmenter son potentiel fantastique. Il se présente chez les Latulipe sous les traits d'un bel inconnu dont on ne sait ni d'où il vient ni où il va. Il ne dit rien de lui et garde ses gants et son chapeau

¹ [CFQ, p. 31-43]. Parait pour la première fois en 1837.

pour protéger son identité. Si Aubert de Gaspé ne le rendait pas si vulnérable devant le curé et les objets du culte, il conserverait toute son efficacité d'agent perturbateur. Mais le merveilleux chrétien prend rapidement le dessus sur le fantastique et le diable finit par battre en retraite en laissant derrière lui une odeur de soufre qui ne manque pas de lui faire perdre une grande part de son prestige.

De manière générale, le diable des récits canadiens-français du XIX^e siècle n'est jamais trop astucieux. Ses tactiques demeurent simples et prévisibles. S'il était trop rusé, il ne pourrait plus servir les desseins de l'Église. Jean Capron a déjà fait ce constat.

Dans les structures religieuses et sociales mises en place par Mgr Bourget et par l'Église, il convient que le diable reste à la place qui lui a été assignée. Il ne faut pas le sous-estimer, mais il ne faut pas non plus le surestimer et la littérature doit être le véhicule de ces idées.¹

Capron remarque également qu'on évite d'employer les noms Lucifer et Satan pour désigner le diable. On utilise plutôt des noms moins prestigieux, plus familiers tels que Charlot ou Charlie. Ce faisant, on réduit l'importance du personnage diabolique, on le rend moins effrayant. Ce procédé joue directement contre le fantastique. L'ensemble des composantes défantasticantes justifie sans doute qu'on parle de "contes de diablerie" et non de "contes diaboliques".

¹ Jean Capron, «Le thème du diable dans les lettres canadiennes-françaises du XIX^e siècle», *op. cit.*, p. 40.

Le fantastique punitif

J'ai regroupé cinq contes dans une catégorie que j'ai appelé "le fantastique punitif". Ces récits ressemblent aux contes de diablerie dans la mesure où, comme eux, ils mettent en scène des personnages qui sont punis pour ne s'être pas comportés d'une façon parfaitement exemplaire. Sauf qu'ici la punition n'est plus l'oeuvre du diable. Dans certains cas, ce sont des jeteurs de sort qui accablent un individu ou une famille; dans d'autres, ce sont plutôt des forces obscures qui agissent au nom de la colère de Dieu. Dans tous les cas, on devine la présence d'une puissance surnaturelle malfaisante ou destructrice qui inspire la peur ou le désarroi; ainsi est remplie la première condition faisant qu'un texte soit considéré comme fantastique. C'est d'ailleurs bien souvent le seul critère qui permette de rattacher ces récits au genre.

Il existe déjà, on le sait, un type de fantastique que les théoriciens appellent "le fantastique justicier". Ce sous-genre renferme tous les récits où un meurtrier, resté impuni par la justice des hommes, subit l'action vengeresse d'une volonté surnaturelle. Dans ces textes, on reconnaît que le châtement est juste compte tenu des circonstances; on sent que le personnage victime du fantastique mérite complètement ce qui lui arrive. Ce n'est cependant pas toujours l'impression que l'on éprouve à la lecture des contes canadiens-français. Ainsi, dans «le feu des Roussi¹» de Faucher de Saint-Maurice, Cyprien Roussi se noie dans une

¹ [CFQ, p. 173-194]. Paraît pour la première fois en 1874.

tempête tout de suite après avoir pris un coup pour se réchauffer. Il venait de rompre sa promesse, qu'il avait néanmoins tenue pendant quinze ans, de ne plus jamais boire d'alcool. On peut aisément trouver disproportionnée la sanction que réserve la providence au pauvre Cyprien Roussi, qui prend une gorgée d'alcool, certes, mais uniquement pour combattre le froid. Il serait difficile ici de parler de fantastique justicier; c'est pourquoi j'ai préféré l'appellation "fantastique punitif".

Dans ce récit de Faucher de Saint-Maurice, le fantastique pourrait également être qualifié de "fantastique de dernière minute". Ce n'est en effet qu'à la toute fin du conte que s'ajoute, sous la forme d'une «flamme bleuâtre» [CFQ, p. 193], un élément surnaturel. Il en va de même dans «Sang et Or¹» de Pamphile Lemay, où l'événement inexplicable ne survient qu'à la dernière ligne du récit, au moment où le prêtre qui souhaite la paix à l'âme d'un meurtrier se fait répondre *non est pax impiis!* par «une voix terrible et mystérieuse» [CFQ, p. 404] qui n'appartient à personne.

Les trois autres contes que j'ai rangés du côté du fantastique punitif ont été rédigés par Louis Fréchette. De ce groupe, seul «La maison hantée²» vaut vraiment la peine que l'on s'y arrête un instant. Quant à «Coq Pomerleau³» et au «Diable des Forges⁴», ils ne sont fantastiques que

¹ [CFQ, p. 379-404]. Paraît pour la première fois en 1899.

² [CFQ, p. 281-291]. Paraît pour la première fois en 1898.

³ [CFQ, p. 311-327]. Paraît pour la première fois en 1898.

⁴ [CFQ, p. 329-348]. Paraît pour la première fois en 1899.

par l'interprétation que donne le narrateur à certains des événements qu'il rapporte. Par ailleurs, ces récits tournent presque à la farce avant de se terminer, comme le montre le comportement des camarades de Jos Violon qui «prenaient [...] en riant, eux autres» [CFQ, p. 326], de voir le soleil ne plus savoir de quel côté se coucher. En comparaison, «La maison hantée» est un conte sensiblement plus sérieux.

Dans la séquence d'ouverture de «La maison hantée», on ne trouve pas la traditionnelle mise en scène où un conteur s'installe devant son public. Le narrateur s'adresse plutôt directement à nous, les lecteurs, et non plus à un auditoire fictif interposé. Cela permet d'adhérer tout de suite à la parole du «je». Cette technique joue en faveur du fantastique car elle plonge le lecteur dans le récit, en le rapprochant de l'événement surnaturel. Mais Fréchette diminue quelque peu son efficacité en déplaçant l'attention vers un personnage intermédiaire (l'abbé Bouchard); dès lors, le narrateur principal ne sert plus qu'à rapporter le récit d'un autre; il ne met plus en jeu ni son expérience personnelle ni sa crédibilité. Néanmoins, comme ce narrateur de première instance disparaît complètement derrière la voix de l'abbé Bouchard, on finit par oublier sa présence; on a alors l'impression que le récit est fait par l'abbé lui-même. La narration repasse ainsi du «il» au «je», ce qui augmente la charge affective du conte. L'histoire nous paraît donc racontée d'un point de vue personnel.

Cette histoire débute lorsque le curé de Saint-Ferdinand se rend chez les Bernier, où il assiste à une scène extraordinaire : des objets semblent se déplacer tout seuls. Sous les yeux des gens présents, le tisonnier, les pommes de terre, la tabatière et les ustensiles sont tour à tour transportés par une main invisible. L'abbé Bouchard, incrédule, croit d'abord à un subterfuge mais, après plusieurs vérifications, il doit se rendre à l'évidence : rien n'explique ces déplacements. On apprend alors que cette frénésie fantastique est l'oeuvre d'un vieux mendiant qui a jeté un sort à la famille Bernier. Il se serait ainsi vengé de ne pas avoir été reçu avec assez d'égards. C'est finalement le fils des Bernier qui met un terme au prodige : il frappe avec son couteau sur un des objets ensorcelés, ce qui, mystérieusement, cause des blessures au mendiant-sorcier. Celui-ci revient pour demander pardon et pour indiquer comment annuler les effets de son mauvais sort.

Dans cette histoire, l'abbé Bouchard représente la dimension rationnelle du lecteur. Son esprit critique résiste et cherche des explications acceptables. S'il n'admet pas facilement l'existence du surnaturel, c'est pour mieux nous y faire croire. Pour être plus convaincant, il prend même à témoin ses plus honnêtes paroissiens.

Je vous l'avouerai, du reste, je me demande moi-même quelquefois si ce que j'ai vu et palpé est bien réel : et je douterais de ma propre raison si des centaines de mes paroissiens — hommes intelligents et dignes de foi — n'étaient pas là pour attester des mêmes faits.
[CFQ, p. 283]

Au début, l'abbé reste imperturbable devant les premières manifestations surnaturelles. Cependant, son inquiétude grandit à mesure qu'il se rend compte du caractère insensé des événements : «Pas un fil, pas un truc. Cela commençait à m'intriguer vivement» [CFQ, p. 286]. Enfin, lorsqu'il se voit forcé d'admettre l'impossible, on le sent désarmé; «je restai pétrifié» [CFQ, p. 288], admet-il lui-même. Mais ce désarroi ne dure pas. En effet, l'auteur commence alors à désamorcer son mécanisme fantastique, comme s'il craignait un excès de tension. Il fait d'abord intervenir la mère Bernier qui explique : «C'est encore ce vieux démon qui fait ça pour me taquiner, j'en suis sûre» [CFQ, p. 286]. En présentant le démon comme un farceur, elle le rend moins inquiétant; elle oriente aussi la lecture vers l'humour, l'antidote par excellence du fantastique. Puis, l'abbé Bouchard se débarrasse subitement de son angoisse en imitant la mère Bernier : «La vieille prenait vaillamment son parti des circonstances; et quant à moi, j'avais aussi pris le mien» [CFQ, p. 289]. Une fois que la tranquillité a regagné tout le monde et qu'il n'y a plus de résistance face au surnaturel, plus aucune forme de trouble psychologique, le fantastique disparaît et cède la place au merveilleux. L'auteur s'attaque ensuite au phénomène surnaturel lui-même afin de le rendre moins mystérieux, donc moins dérangeant. Il dévoile son origine et sa raison d'être en l'associant à un vieux mendiant mécontent; puis il indique ce qu'il faut faire pour en contrer les effets. Si bien qu'à la fin du

conte, il ne reste plus rien de l'énigme initiale et l'atmosphère du récit a retrouvé sa pleine quiétude.

Dans l'ensemble, les contes de fantastique punitif se révèlent tout de même moins moralisateurs que la plupart des contes de diablerie. C'est qu'ils s'apparentent davantage à une simple anecdote qu'à une leçon de morale en règle. On remarque aussi que lorsque le fantastique de ces textes s'affaiblit, cela se fait au profit d'un merveilleux plus païen que chrétien. On le voit par exemple dans «La maison hantée» quand vient le moment de se débarrasser du sortilège; il est alors précisé que «les prières du curé n'aboutissaient à rien» [CFQ, p. 290]. Un tel constat peut surprendre tant il n'est pas habituel à cette époque de remettre en question la toute-puissance de l'Église. Il est dommage que Fréchette n'ait pas choisi d'exploiter cette impuissance pour maintenir et renforcer le fantastique de son récit.

Entre fantastique et fantasmagorique

Le fantasmagorique, je le rappelle, survient lorsque l'élément surnaturel à la base d'un récit se révèle n'être qu'un rêve ou une hallucination. Il y a dans ce cas apparence de fantastique tout au long de l'histoire, mais seulement apparence. En effet, un phénomène (ou un personnage) surnaturel purement imaginé ne suffit pas à maintenir la tension fantastique; il faut pour cela qu'il soit réel, ou qu'il semble réel, du moins aux yeux du lecteur. Si l'on hésite à lui attribuer cette caractéristique, on reste tout de même du côté du fantastique puisque tout état d'incertitude profite au genre; mais aussitôt que l'on sait, de façon certaine, qu'il s'agit d'un produit de l'imagination, on passe du côté du fantasmagorique. C'est donc normalement l'épilogue qui permet de trancher.

Dans le recueil de Boivin, on trouve pourtant un récit qu'il convient de laisser à mi-chemin entre le fantastique et le fantasmagorique. Le texte «Une nuit avec les sorciers¹» est tiré du roman *Les Anciens Canadiens* d'Aubert de Gaspé père. Il relate une nuit où François Dubé, ivre, décide de dormir le long de la route, en face de l'île d'Orléans. Pour se réchauffer et se donner du courage, l'homme continue de boire. Il aperçoit alors, sur les berges de l'île, le tumulte d'un sabbat de damnés. La défunte Corriveau, qui veut traverser de l'autre côté, monte soudainement sur le dos du père Dubé. Celui-ci finit par s'évanouir. Le

¹ [CFQ, p. 115-127]. Paraît pour la première fois en 1864.

lendemain quand il se réveille, il découvre sa bouteille vide; il en conclut que la Corriveau l'a vidée.

Le récit n'affirme pas explicitement que les personnages surnaturels aperçus et entendus par François Dubé ne sont pas réels, pour cette raison ce récit devrait être rangé parmi les contes fantastiques. Par contre, il est tellement évident que ces créatures diaboliques sont issues de l'imagination de l'ivrogne, qu'on est quand même tenté de parler de conte fantasmagorique. Mais parce que cette quasi-certitude repose sur une interprétation des faits plutôt que sur les faits eux-mêmes, il faut accorder le bénéfice du doute au père Dubé. Au fond, personne ne peut le contredire puisque personne ne l'accompagnait; sa version demeure donc la seule disponible.

«Tom Caribou», que nous avons examiné plus tôt, présente un cas similaire à celui du père Dubé. Rappelons que, dans ce conte, le personnage principal, sous l'effet de l'alcool, croit que le diable est à ses trousses; le lecteur est cependant informé qu'il s'agit en fait d'un ours. Cette information permet de conclure sans hésitation au fantasmagorique plutôt qu'au fantastique. C'est une révélation semblable qu'il manque dans le texte d'Aubert de Gaspé. Et tant que le doute persiste, le fantastique demeure.

Honoré Beaugrand a entretenu le même doute dans «La bête à grand'queue¹». Il a construit son intrigue autour de deux témoignages

¹ [CFQ, p. 215-229]. Paraît pour la première fois en 1892.

opposés, l'un impliquant du fantastique, l'autre impliquant du fantasmatique. Son récit s'attache au point de vue de Fanfan Lazette qui prétend avoir coupé la queue de la bête à grand'queue, un soir où elle s'était mise à le poursuivre. Cette bête mystérieuse s'attaque aux mauvais chrétiens dont Lazette fait partie. Pour la vaincre, il n'y a qu'une solution connue, c'est de lui couper la queue. À la fin du récit, Lazette est cependant accusé d'avoir coupé, non pas la queue d'une bête fantastique, mais bien celle d'un taureau. On forme un comité d'arbitrage chargé d'éclaircir la question. Il y a finalement impasse et le comité ne donne raison ni à Lazette ni au propriétaire du taureau.

Dans «Une nuit avec les sorciers», le père Dubé était seul et il avait beaucoup bu; il était donc facile de douter de son témoignage. Dans le récit de Beaugrand, Fanfan Lazette a pris un coup avec ses amis, mais «sans cependant [se] griser sérieusement» [CFQ, p. 219]. De plus, il est accompagné par Sem Champagne qui, le premier, aperçoit et identifie la bête. Les chances qu'ils se soient trompés tous les deux sont par conséquent bien plus faibles que si Lazette avait été tout seul et complètement soûl. Même si les accusations du propriétaire du taureau jettent un sérieux doute sur la version des deux hommes, elles ne suffisent pas à discréditer totalement leur récit. C'est ce que fait ressortir le jugement non concluant que rend le comité d'arbitrage. Ainsi le fantastique, bien qu'affaibli par la présence d'une explication rationnelle

quasi satisfaisante, conserve suffisamment de force pour agir sur l'esprit des lecteurs.

Les bêtes effrayantes

L'imaginaire québécois du XIX^e siècle est peuplé de bêtes effrayantes qui menacent tous ceux dont la conduite s'écarte des normes fixées par l'Église. Malheur à ceux qui sacrent et qui ne vont pas à confesse régulièrement, ils seront attaqués par la bête à grand'queue, comme Fanfan Lazette, ou encore transformé en loup-garou. Honoré Beaugrand nous apprend, par le biais d'un de ses personnages, que «s'il faut être sept ans sans faire ses pâques ordinaires pour courir le loup-garou, il suffit de faire des pâques de renard¹ pendant la même période, pour se faire attaquer par la bête à grand'queue» [CFQ, p. 215]. Les conditions permettant que s'appliquent les sanctions surnaturelles diffèrent parfois d'un auteur à l'autre, mais elles sont toujours clairement établies. Ces règles strictes enlèvent une grande part d'autonomie aux bêtes effrayantes qui ne peuvent pas frapper au hasard. Par le fait même, elles apparaissent moins effrayantes puisqu'il suffit de se conformer aux exigences de l'Église pour en être protégé.

La bête à grand'queue a néanmoins inspiré Louis Fréchette, qui lui a consacré un conte. Il a su faire de sa bête, qu'il appelle «la Hère²», une

¹ Faire des pâques de renard : aller à confesse mais en dehors de la période prescrite.

² [CFQ, p. 363-375]. Paraît pour la première fois en 1907.

véritable créature fantastique en l'entourant du mystère le plus complet. La Hère de Fréchette n'a ni descendance ni ascendance; elle se montre à tous les cinquante ans ou peut-être à tous les cent ans, on ne sait trop; elle apparaît la nuit, pendant les orages, mais on ignore où elle vit. «Les autres bêtes, ça se jouque, ça se niche, ça s'enterre, ça rôde, ça pacage, ça se loge queuque part; la Hère, elle, on n'a jamais pu savoir là où c'que ça se quint. On dirait que ça existe pas» [CFQ, p. 364]. Mais surtout, elle ne fait l'objet d'aucune dénonciation, car tous ceux qui ont eu la malchance de la voir, ne «veulent pas ouvrir la bouche pour en parler» [CFQ, p. 364]. Dans ces conditions, on ne s'étonne pas du constat que fait France Royer dans sa thèse : «[la bête à grand'queue] n'a pas inspiré autant de récits anecdotiques que le loup-garou parce que les gens en avaient peur¹.» Le fantastique ne peut que profiter d'une telle créature que tout le monde appréhende.

Le conte de Fréchette est composé de deux récits imbriqués. Le narrateur, Jos Violon, commence par parler de la Hère, puis il se lance dans un récit qui tourne autour d'un écho magique capable de répondre aux hommes. Le suspense que l'auteur a habilement développé au début grâce à sa présentation de la Hère se relâche peu à peu. Les paroles échangées entre le gars de chantier et l'écho magique sont si banales — «Comment ça va, ma vieille ? / Ben, pi toé, mon vieux! / Je m'endors / Va te coucher!» [CFQ, p. 371] — qu'on ne ressent presque aucun étonnement

¹ France Royer, op. cit., p. 68.

devant cet impossible phénomène. Puis le récit de la Hère vient se mêler à celui de l'écho magique. Selon l'interprétation proposée, il ne s'agirait pas d'un simple écho, mais bien de la voix de la Hère; c'est elle qui répondrait aux hommes. Jos Violon lui-même soutient avoir entendu son cri.

Si Fréchette terminait là son récit, il aurait produit un conte fantastique que seule l'insignifiance des répliques de la Hère affaiblirait. Malheureusement, il se sent obligé de mettre le lecteur sur une piste plus terre à terre :

Une fois, j'en ai parlé à M. le curé. Il m'a donné des esplications qu'étaient ben correctes, je cré ben, mais que j'ai pas trop compris. Ça parlait du vent... du ventre... ventri, menteri... je sais pas trop. Toujours que ça rimait avec cloque... berloque... *bad luck*... quèque chose comme ça. [CFQ, p. 375]

Dès qu'on sent poindre la supercherie du ventriloque, le fantastique commence à se dissiper. Fréchette nous donne ici un exemple parfait de fantastique provisoire.

Si l'on ne sait presque rien de la bête à grand'queue, on connaît en revanche beaucoup de choses sur le loup-garou. On sait entre autres qu'il s'agit d'un humain transformé en animal; pour cette raison, dans la mesure du possible, il faut éviter de le tuer. Pamphile Lemay lui a consacré un conte¹ dans lequel il nous apprend comment délivrer l'homme qui se cache derrière la bête. Son histoire, cependant, ne fait

¹ [CFQ, p. 405-415]. Paraît pour la première fois en 1896.

guère naître de frissons. À la fin, le personnage-conteur se permet même de discréditer tout ce qu'il vient de dire (comme si cela était nécessaire!) : «Vous allez me dire, peut-être, que vous ne croyez pas un mot de cela... Eh bien! moi non plus» [CFQ, p. 415].

Le loup-garou sanguinaire du XX^e siècle, popularisé par le cinéma, se révèle bien plus terrible que celui de nos ancêtres. Il fait toujours des victimes et parfois même des victimes innocentes. En comparaison, les loups-garous tout empreints de religion dont parlent les conteurs canadiens-français du siècle dernier paraissent presque inoffensifs. Cette remarque rejoint le commentaire qu'a formulé James Herlan à leur sujet : «Pourtant, malgré leurs yeux ardents, on a l'impression que ces êtres ne sont pas extrêmement dangereux¹.» D'ailleurs, dans les contes du corpus de Boivin, si les loups-garous s'attaquent parfois à des hommes, ils ne font jamais de blessé et ils perdent toujours leur combat. C'est ce qui se produit dans «Le loup-garou» de Louis Fréchette, mais aussi dans «Une histoire de loup-garou²» de Wenceslas-Eugène Dick.

Dans le récit de Dick, on voit défiler, à l'exception du diable, tous les personnages qui alimentent le fantastique canadien-français du XIX^e siècle. L'histoire se déroule dans un moulin qu'un quêteux vient d'ensorceler pour se venger de celui qui l'habite (Jean Plante). Lorsqu'on apporte de l'avoine, le moulin refuse désormais de tourner. De plus,

¹ James Herlan, *op. cit.*, p. 30.

² [CFQ, p. 255-268]. Paraît pour la première fois en 1879.

pendant quelques nuits d'affilée, le moulin est visité par des esprits et des feux follets. Enfin, le dernier soir, un loup-garou pénètre dans la chambre du meunier et le menace. Ce dernier s'empare de sa faux et tranche un bout de l'oreille de l'homme-animal. Quelques instants après, le frère de Jean apparaît, blessé à l'oreille. C'est lui qui s'était transformé en bête. Aussitôt que Jean s'en rend compte, il devient fou.

La force de ce conte tient dans sa conclusion. Pour une fois, au lieu de désamorcer le fantastique, l'auteur lui donne sa pleine mesure. Cela se traduit par la réaction extrême du personnage principal qui passe de la peur au désordre mental le plus complet. Jean refuse de considérer comme possible la métamorphose surnaturelle de son frère, il résiste à l'irrationnel au point d'en perdre la raison. Puis plus rien. Le récit s'arrête brusquement sans que l'auteur n'ajoute un seul mot pour rassurer le lecteur. L'histoire se termine à son point culminant comme la plupart des bons contes fantastiques.

En fait, le fantastique de ce conte serait vraiment à son meilleur si l'auteur n'avait pas mis en cause autant de créatures surnaturelles. L'économie, faut-il le rappeler, demeure le mot d'ordre du fantastique, car toute exagération risque de faire décrocher le lecteur. Un écrivain talentueux doit donc avoir le sens du juste dosage. Les quatre derniers récits qu'il reste à examiner constituent de bons exemples de schémas narratifs efficaces, sauf peut-être dans le cas du texte d'Aubert de Gaspé.

Les revenants

Les revenants possèdent une caractéristique qui les rend encore plus terrifiants que les loups-garous et la bête à grand'queue : ils sont déjà morts. Impossible donc de les tuer ni même de les blesser. Ils font d'autant plus peur qu'ils ont un côté répugnant, comme tout ce qui est associé à la putréfaction. Mais par dessus tout, ce qui inquiète, ce sont leurs intentions. En effet, puisque les bons morts sont ceux qui ne reviennent pas, les autres, les exclus du paradis chrétien, paraissent forcément suspects (c'est le moins qu'on puisse dire!). Ainsi, si la présence d'un revenant déconcerte l'esprit rationnel, elle terrorise le croyant et le superstitieux.

Quatre des récits recueillis par Aurélien Boivin mettent en scène des revenants. Dans la majorité des cas, le motif de l'apparition est d'ordre religieux, ce qui ne joue jamais en faveur du fantastique. Les âmes défuntes reviennent parmi les vivants pour faire pénitence et racheter leurs fautes. Il aurait été préférable qu'elles reviennent pour des raisons moins nobles, si ce n'est sans raisons du tout; cela aurait été plus troublant. Notons qu'elles ne reviennent jamais pour se venger, comme on le voit dans le fantastique justicier de la France. Les conteurs canadiens-français semblent refuser de faire couler le sang de la vengeance.

Des quatre contes de revenants que contient le corpus de Boivin, celui d'Aubert de Gaspé père, «La légende du père Romain Chouinard¹», est sans doute le moins fantastique, même s'il demeure paradoxalement le plus effrayant. C'est que ce conte est le seul dans lequel un revenant se lance à la poursuite de quelqu'un. Dans ce cas-ci, le revenant se présente même toutes les nuits à la fenêtre de la belle Joséphine pour réclamer de vive voix le bonnet qu'elle lui a volé par erreur. Cette assiduité étouffante produit un puissant effet de terreur sur la jeune femme qui finit par tomber malade. Dans un premier temps, le lecteur partage l'angoisse du personnage traqué, mais rapidement il en vient à s'étonner que personne ne pense à simplement rendre le bonnet à son propriétaire. Cela se produit finalement et le revenant disparaît aussitôt, non sans avoir fourni la recette pour guérir Joséphine. Le conte se révèle alors doublement moralisateur. D'une part on découvre que le revenant séjourne au purgatoire parce que, de son vivant, il s'est moqué d'un curé. D'autre part on apprend que Joséphine, suite à cette expérience, est devenue moins coquette et meilleure épouse.

Lorsque le conte d'Aubert de Gaspé se termine, tant d'éléments sont venus s'ajouter autour du phénomène surnaturel que celui-ci a perdu toute son importance. Plutôt que d'être une fin en soi, le fantastique apparaît ici comme un moyen permettant de renforcer la leçon de morale. Ce procédé ne rend jamais justice à la force du

¹ [CFQ, p. 129-147]. Paraît pour la première fois en 1866.

fantastique. En comparaison, voyons comment Honoré Beaugrand a su traiter, de façon beaucoup plus efficace, un sujet similaire.

Dans «Le fantôme de l'avare¹» de Beaugrand, le jeune Hervieux, pris dans une tempête de neige, est contraint de demander le gîte à un inconnu. Ce dernier l'accueille avec joie et lui confie qu'il vient, par ce geste, de libérer son âme du purgatoire. Jean-Pierre Beaudry se présente en effet comme un revenant; il est mort il y cinquante ans et a été damné pour avoir jadis refusé l'hospitalité à un voyageur. En entendant cet aveu, le jeune Hervieux s'évanouit; lorsqu'il revient à lui, il est dans son berlot, en route vers la maison de son père. On pourrait alors penser qu'il a rêvé cette rencontre, mais le curé nous apprend qu'on trouve bel et bien dans les registres de la paroisse l'inscription du décès d'un certain Jean-Pierre Beaudry, survenu cinquante ans plus tôt. Dès lors la mésaventure du jeune Hervieux devient inexplicable.

Le revenant de Beaugrand, comme celui d'Aubert de Gaspé, justifie sa présence sur terre par le besoin de faire pénitence. Cette motivation explicite nuit au fantastique, mais de façon beaucoup moins marquée dans le récit de Beaugrand, parce qu'elle y est révélée avant que ne survienne le dernier temps fort de l'histoire. L'épilogue conserve ainsi toute sa densité, aucune explication ne venant la diluer. Honoré Beaugrand a d'ailleurs fait preuve d'ingéniosité en construisant son texte de manière à dégager deux temps forts. On passe ainsi de l'étonnement le

¹ [CFQ, p. 231-241]. Paraît pour la première fois en 1896.

plus vif quand le revenant fait ses aveux, à la perplexité la plus grande quand le curé confirme l'existence passée de Jean-Pierre Beaudry. Si, entre ces deux points culminants de tension, on croit quelques instants avoir affaire à du fantasmagorique, à cause de l'allusion au rêve, le fantastique reprend vite ses droits. Et le récit se termine sur un temps fort que rien n'affaiblit, pas même la «rasade de bonne eau-de-vie de la Jamaïque» [CFQ, p. 241] qu'offre le conteur à ses auditeurs pour les sortir de leurs réflexions.

Certes, ce texte de Beaugrand s'avère très bien conçu sur le plan du fantastique; mais il y a mieux encore. J'ai gardé pour la fin le meilleur de tous les contes fantastiques du recueil de Boivin. Il est donné en deux versions. La première est l'oeuvre d'Alphonse Poitras¹; la seconde, qui est parue dix-huit ans plus tard, appartient à Joseph-Charles Taché². Comme la version de Taché comporte un élément moralisateur qu'on ne trouve pas dans celle de Poitras, c'est à cette dernière seulement que je vais m'arrêter. De toute manière, mise à part cette distinction, les deux versions sont à peu près identiques. C'est simplement que l'une met en scène un Amérindien coupable de meurtre, tandis que l'autre présente un couple de personnes âgées dont on ne sait rien. L'absence d'informations sert toujours mieux le fantastique; mon intérêt se portera donc du côté des mystérieux vieillards.

¹ «Histoire de mon oncle», [CFQ, p. 47-54]. Paraît pour la première fois en 1845.

² «Le noyeux», [CFQ, p. 165-170]. Paraît pour la première fois en 1863.

Pendant toute la première moitié du conte de Poitras, le narrateur ne fait que déployer la trame réaliste que l'événement surnaturel vient ensuite perturber. On nous raconte ainsi comment se faisait le voyage des hommes qui partaient pour «les pays d'en haut» en quête de pelleteries; on nous parle de leurs motivations et de leurs occupations. En faisant allusion aux récits que ces voyageurs font circuler à leur retour, le narrateur est amené à raconter la singulière expérience que son oncle a vécue dans sa jeunesse, alors qu'il revenait d'une telle expédition. D'emblée, le récit est présenté comme inattaquable : «ne doutez pas de la véracité du fait : mes auteurs étaient incapables de mentir» [CFQ, p. 50]. Le narrateur cède aussitôt la parole à son oncle qui s'exprime donc sans intermédiaire. Ce choix est judicieux car on sait que le lecteur se sent toujours plus concerné par une narration personnelle en mode direct que par une narration à la troisième personne.

L'oncle commence son récit au moment où il est envoyé par ses compagnons en quête de feu pour allumer leurs pipes. Il frappe à la porte d'une modeste maison où l'on voit un peu de lumière. Personne ne répond, mais il entre quand même. Une fois à l'intérieur, il ressent tout de suite un sentiment d'étrangeté : «Je fus frappé de la nudité de cette misérable demeure. Il n'y avait rien, rien du tout, ni lit, ni table, ni chaise.» [CFQ, p. 51] Puis il aperçoit deux vieillards, immobiles et silencieux, debout près de la cheminée; le feu qui agonise les éclaire à

peine. L'oncle les salue mais ni l'homme ni la femme ne lui répondent. La peur s'empare brusquement de lui :

«n'eût été la honte de reparaître devant mes compagnons sans feu, [...] je crois que j'aurais gagné la porte et que je me serais enfui à toutes jambes, tant étaient effrayantes l'immobilité et la fixité des regards de ces deux êtres.» [CFQ, p. 51-52]

Il prend tout de même un tison et retourne en vitesse rejoindre ses compagnons. On constate alors que le feu qu'il ramène ne brûle pas. Tout à coup, la maison disparaît et deux chats en colère s'approchent rapidement des hommes. Ceux-ci leur lancent le mystérieux tison; ils le ramassent et disparaissent avec lui. Personne ne pourra jamais expliquer ce qui s'est passé. Plusieurs années plus tard, l'un des compagnons de l'oncle viendra corroborer sa version des faits.

Le fantastique de ce récit a le mérite de ne pas reposer sur la présence d'un personnage monstrueux, comme dans la majorité des autres textes; il prend plutôt naissance dans la singularité d'une situation et culmine avec la disparition soudaine de la maison. On se retrouve ainsi en plein fantastique obtus, où l'événement surnaturel demeure totalement inexpliqué, totalement injustifié. L'épilogue n'apporte aucune information supplémentaire; on y renforce simplement la vraisemblance du récit. Si toutes nos histoires surnaturelles du XIX^e siècle étaient aussi bien construites que ce texte de Poitras, personne n'hésiterait à les qualifier de contes fantastiques.

Retour sur l'ensemble

En parcourant le recueil d'Aurélien Boivin, on se rend bien compte que la plupart des auteurs canadiens-français du XIX^e siècle, qu'ils soient volontairement moralistes ou non, se soucient de l'effet que produisent leurs contes. Ils comprennent sans doute que plus cet effet sera important et plus ils auront d'emprise et d'influence sur leurs lecteurs. Par conséquent, quel que soit leur but — divertir, instruire ou faire peur —, ils cherchent tous à construire une intrigue captivante. Pour y parvenir, ils commencent toujours par situer leurs récits le plus près possible de leurs lecteurs. Les histoires se déroulent donc dans le village même du narrateur, dans un village voisin ou chez tel individu que tout le monde connaît; elles remontent à un passé qui couvre deux ou trois générations tout au plus; et elles concernent le narrateur ou une personne proche de lui. Une fois que ces données sont fixées, les auteurs de contes réussissent sans problème à mettre en situation leurs personnages, ils font même preuve d'habileté dans leur façon de préparer le terrain au fantastique. Ils ont cependant beaucoup plus de difficulté lorsque vient le moment de traiter l'événement surnaturel et ses implications. Le problème principal tient au fait qu'ils ne savent pas développer la psychologie des personnages. La réaction de ceux-ci se borne le plus souvent à des larmes s'ils sont tristes et à des frissons s'ils ont peur; dans les cas extrêmes on a recours à l'évanouissement. Tout s'exprime par une manifestation physique. De toute évidence, les auteurs ne misent pas

assez sur l'introspection, ils ne traduisent pas suffisamment les réflexions de leurs personnages. Cette lacune empêche l'histoire de prendre une tournure plus sérieuse. Comme le remarque Barbara Craig, «quelque pénible que soit l'incident décrit dans le conte, le ton du récit ne s'assombrit pas, ne s'alourdit pas¹.» Le fantastique a pourtant besoin que les personnages du récit s'investissent émotionnellement et intellectuellement; et cela exige d'aller bien au-delà de simples réactions primaires.

Si les personnages ne révèlent pas en détails leurs pensées profondes, ils n'en ont pas moins une voix pour se faire entendre. Par souci de réalisme, les auteurs mettent souvent dans leurs bouches un langage populaire qu'ils reproduisent fidèlement, c'est-à-dire presque phonétiquement, avec toutes les fautes de prononciation et les mauvaises tournures. Dans bien des cas, cette pratique s'avère défantasticante car elle rend la lecture laborieuse au point de briser le rythme du récit et de détourner l'attention du lecteur. On peut d'ailleurs se demander si les auteurs n'exagèrent pas un peu de temps à autre, comme le laisse penser cet extrait tiré de «la Hère» de Louis Fréchette :

Queuquefois on s'assisait tous les deux sus une souche ou sus le bord d'un écran, et je regardions la leune se lever, sans souffler motte. Vous allez me dire que ça devait pas être tout à fait aussi réjouissant qu'un bal de mariés; j'suit avec vous autres, mais aussi j'ai pas besoin de vous dire à mon tour que ça durit pas toute l'hiver. [CFQ, p. 367]

¹ Barbara Craig, op. cit., p. 32.

Mais même si les hommes de chantier parlaient vraiment si mal, cela n'obligeait pas les auteurs à les imiter.

Louis Fréchette n'est pas le seul à faire parler ses personnages d'une manière relâchée qui se veut naturelle, mais il est un des rares à rédiger dans cette langue des récits entiers. Comme tout abus n'est jamais profitable, ce qui devait donner une couleur régionale au texte finit par le rendre pénible à lire. La stratégie de l'auteur n'était vraisemblablement pas la bonne.

Du reste, il n'était pas davantage judicieux de presque toujours situer ses récits un 24 décembre, ainsi que le fait Louis Fréchette. Ce jour étant exceptionnel, le lecteur a l'impression que les événements surnaturels qui lui sont rapportés ne peuvent survenir à un autre moment de l'année, ce qui contribue à le sécuriser. Comme le fantastique vise justement à créer l'effet contraire, on peut à tout le moins s'interroger sur le choix qu'a fait l'auteur. D'ailleurs, on a pu remarquer que Fréchette n'a jamais donné de très bons contes fantastiques (mis à part peut-être «La maison hantée»). Ce constat étonnera sans doute ceux qui connaissent Fréchette comme le plus prolifique auteur de contes populaires du siècle dernier. Il faut simplement se rappeler que quantité n'est pas synonyme de qualité.

Cela dit, gardons en mémoire que Fréchette n'a jamais prétendu vouloir écrire des contes fantastiques; lui-même qualifiait en général ses

récits de «contes de Noël» [CFQ, p. 294]. On peut donc difficilement lui reprocher ses faiblesses sur le plan du fantastique.

Toutes ces dernières remarques font ressortir la fragilité du genre fantastique, que mille et un détails peuvent affaiblir. Les critiques ont souvent condamné le côté moralisateur des contes canadiens-français du XIX^e siècle, mais ils ont négligé l'importance des autres composantes défantasticantes. C'est ce que j'ai cherché à mettre en lumière dans ce travail.

Coup d'oeil du côté de la poésie et du roman

Même si mon étude porte exclusivement sur le fantastique des contes canadiens-français du XIX^e siècle, il n'est pas interdit de jeter un coup d'oeil sur le reste de la littérature d'imagination de l'époque. On pourra ainsi se faire une idée de ce que la poésie et le roman ont apporté au genre.

On sait déjà que la poésie versifiée ne favorise jamais le fantastique; elle met trop en évidence la forme, au détriment du fond. Le poème peut séduire, mais il parvient rarement à convaincre. Jean Fabre remarque cependant que souvent les oeuvres du XIX^e siècle offrent quand même un support convenable au fantastique, «parce qu'à cette époque la poésie était encore très narrative» [MS, p. 152]. On trouve des oeuvres de ce type dans le corpus canadien-français, mais en nombre très limité.

Le premier de nos poèmes fantastiques est sans doute celui qu'a composé Pierre Petitclair en 1831 et publié sous le titre «Le revenant (histoire véritable)¹». Il raconte l'histoire d'un homme qui se substitue à un mort dans un cercueil pour faire une blague à ses compagnons. L'extrait suivant présente le moment fort du récit :

Déjà l'on approchait de ce funeste trou,
Des petits et des grands la dernière demeure.
L'endroit était désert, et c'était presque l'heure
Où l'on voit dans les champs courir le loup-garou.

¹ Pierre Petitclair, «Le revenant (histoire véritable)», *Les textes poétiques du Canada français*, de Yolande Grisé et Jeanne d'Arc Lortie, Montréal, Fides, 1987-1995, vol. 3, p. 174-176.

Tout-à-coup un long cri vient frapper les oreilles,
 On s'arrête, on frémit — Oh! spectacle effrayant.
 Un spectre! du cercueil il s'élançe, en faisant
 Des grimaces : jamais on n'en fit de pareilles.¹

Mais dans ce cas-ci la peur ressentie par les personnages n'est jamais partagée par le lecteur qui sait depuis le début qu'il s'agit d'une mauvaise plaisanterie. Il existe heureusement quelques pièces plus intéressantes.

Joseph Lenoir, que l'on présente comme l'un des trois poètes les plus importants de la période de 1840 à 1860, avec Octave Crémazie et Charles Lévesque, a donné plus d'une dizaine de poèmes que l'on peut associer au fantastique. Son ton sérieux et la qualité de sa plume augmentent la force de persuasion de ses oeuvres. Un extrait tiré du «Génie des forêts» suffit à témoigner de son style.

[...] une forme surhumaine,
 Hâve, dégouttante de sang,
 Accourt du milieu de la plaine,
 Y dresser son front menaçant.¹

Lenoir fait de ses revenants des êtres hideux et malintentionnés, ce qui double leur pouvoir sur le plan du fantastique puisqu'ils sont repoussants tant physiquement que moralement.

Octave Crémazie s'est aussi attaché aux morts, au moins à deux reprises. Mais il n'a exploité que le côté macabre de son sujet, sans jamais développer le côté menaçant. Les morts de Crémazie répugnent mais,

¹ *Ibidem*, p. 175.

contrairement à ceux de Lenoir, ils ne font pas peur. On le constate dans son long poème inachevé, la célèbre «Promenade des trois morts²» (1862), où s'engage une discussion entre un cadavre et le vers qui le dévore. Chez Crémazie, la mort n'angoisse que parce qu'elle jette dans l'oubli ceux qu'elle vient chercher. Une telle problématique, ne relevant pas beaucoup du surnaturel, nous éloigne forcément du fantastique. De fait, c'est au macabre de la littérature frénétique qu'il faudrait rattacher les textes morbides de Crémazie ainsi que ceux de Lenoir.

Mis à part la mort et les revenants, aucun autre thème fantastique ne semble avoir inspiré les poètes canadiens-français. Il faut dire que, de façon générale, on considèrerait ces thèmes comme étant de mauvais goût. De toute manière, le fantastique a toujours été mieux servi par la prose que par la versification. Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas de rencontrer, dans plusieurs romans du siècle dernier, des passages où une présence surnaturelle effrayante occupe le coeur de l'intrigue.

La plupart de ces textes romanesques, il est vrai, ne retiennent pas l'attention de la critique contemporaine, qui les qualifie d'oeuvres mineures. Michel Lord leur a tout de même consacré une étude³ complète; pour cette raison, il est inutile que je m'y attarde longuement. Notons

¹ Joseph Lenoir, «Le génie des forêts», *Oeuvres*, Montréal, PUM, Bibliothèque du Nouveau Monde, 1988, p. 89.

² Octave Crémazie, «Promenade des trois morts», dans *Crémazie*, Montréal, Fides, coll. Classiques canadiens, 1956, 95 p.

³ Michel Lord, *En quête du roman gothique québécois 1837-1860*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, 179 p.

simplement que Lord a fait ressortir la vraie nature de ces romans noirs ou d'aventures; on découvre ainsi qu'ils relèvent davantage du gothique que du fantastique. Une telle affirmation exige sans doute que l'on rappelle brièvement ce qui distingue ces deux genres. Selon Maurice Lévy, le gothique constitue une sorte de genre précurseur ou l'enfance du fantastique.

Ainsi gothique et fantastique, dans leurs mécanismes essentiels, semblent bien fonctionner de la même manière [...]. Mais s'il y a continuité, il n'y a pas totale identité. Le gothique ne fut que la première forme historique revêtue par ce type nouveau d'écriture¹.

Les romans noirs canadiens-français n'auraient donc pas la force, la maturité nécessaires pour produire un véritable effet fantastique.

Cet examen rapide des textes poétiques et des oeuvres romanesques nous a à tout le moins permis d'entrevoir la situation globale du genre à cet époque. Il semble bien que ce soient les contes qui renferment le meilleur fantastique de la littérature canadienne-française du XIX^e siècle.

¹ Maurice Lévy, «Gothique et fantastique», *Europe*, n° 611 (mars 1980), p. 45.

Conclusion

Conclusion

Lorsqu'on aborde le recueil d'Aurélien Boivin, bien des questions se posent. S'agit-il de contes ou de légendes, de littérature ou de folklore, de fantastique ou de merveilleux ? Il n'est cependant possible de répondre avec assurance qu'à une seule d'entre elles, la dernière. Et encore, il arrive que les genres se confondent, que le fantastique tourne au merveilleux l'instant d'une réplique. La critique prend position, se ravise, puis finit par adopter l'appellation « récits hybrides¹ » proposée par Louis Vax ou encore elle emprunte à Michel Lord l'expression « métissage généralisé² ». Les contes fantastiques canadiens-français du XIX^e siècle ne se laissent pas cerner facilement; il importait de les révéler dans toute leur complexité.

On a pu observer par ailleurs que le fantastique de ces contes se définit principalement par la relation qu'il entretient avec le discours de l'Église catholique. Ainsi le fantastique s'affirme ou s'estompe selon qu'il est assujéti ou non à une visée édifiante. En fait, les auteurs s'écartent rarement de la voie moralisatrice, ils cherchent presque toujours à donner l'exemple. De plus, ils pratiquent en général une écriture d'euphémisation; ce faisant, ils limitent la portée de leur pouvoir, ils renoncent à engendrer un trouble trop grand chez le lecteur. Cette retenue excessive donne souvent naissance à des oeuvres simplistes où

¹ Louis Vax, *op. cit.*, p. x.

² Michel Lord, *La logique de l'impossible*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 21.

les personnages manquent de profondeur et où, comme le remarque Jean Capron, «les plus redoutables bandits sont les ivrognes et les sacreurs¹.» Cela dit, il ne faudrait pas manquer de souligner que certains auteurs du XIX^e siècle ont tout de même réussi à produire des oeuvres d'un fantastique de grande qualité. Il convient seulement de ne pas laisser l'enthousiasme nous faire écrire, comme Aurélien Boivin, que les contes surnaturels du siècle passé «relèvent tous du fantastique et [qu'ils] en respectent toutes les lois» [CFQ, p. 7].

Cette dernière remarque m'amène à me questionner sur les critères qui ont présidé à la constitution du recueil de Boivin. Pourquoi par exemple a-t-on inclus dans le corpus sept récits qui ne contiennent pas de fantastique ? La suite logique de mon étude consisterait donc à examiner l'ensemble des contes surnaturels canadiens-français du XIX^e siècle afin d'y trouver des textes qui pourraient prendre la place des sept récits inopportuns. Ce travail exigerait bien entendu que l'on soit en mesure de distinguer les multiples fonctions qui peuvent être assignées au surnaturel. Car, ainsi que le souligne Jean Fabre, «la propension à confondre les genres égare trop souvent le discours critique².» Autrement dit, il faut être capable de reconnaître les spécificités du fantastique, du merveilleux, du fantasmatique, du surréalisme, de l'absurde, du réalisme magique, etc. Je souhaite justement que les théoriciens québécois qui

¹ Jean Capron, *op. cit.*, p. 125.

² Jean Fabre, «Du fantastique...», *Québec français*, mai 1983, p. 44.

traitent du fantastique fassent un peu d'ordre dans leur emploi de la terminologie savante.

BIBLIOGRAPHIE

A - Oeuvres à l'étude

BOIVIN, Aurélien, *Le Conte fantastique québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, 440 p.

FAUCHER DE SAINT-MAURICE, Narcisse-Henri-Édouard, *Contes et récits*, Montréal, VLB, 1977, 327 p.

B - Documents critiques

I - THÈSES

BLAIS, Robert, *Le Renouveau du conte paysan dans la littérature canadienne-française*, thèse de maîtrise, présentée à l'Université d'Ottawa, 1961, 130 p.

CAPRON, Jean, *Le Thème du diable dans les lettres canadiennes-françaises du XIX^e siècle*, thèse de maîtrise, présentée à l'Université d'Ottawa, 1972, 150 p.

CRAIG, Barbara, *Le développement du conte dans la littérature canadienne-française*, thèse de maîtrise, présentée à l'Université Queen de Kingston, 1939, 172 p.

LAROCQUE, François, *Pour une typologie de l'écrivain de littérature fantastique au Québec (1960-1989)*, thèse de maîtrise, présentée à l'Université Laval, 1991, 176 p.

LORD, Michel, *La logique de l'impossible: le récit fantastique québécois contemporain*, thèse de doctorat, présentée à l'Université Laval, 1990, 393 p.

MORIN, Lise, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960-1985 : entre le hasard et la fatalité*, thèse de doctorat, présentée à l'Université Laval, 1993, 376 p.

ROYER, France, *Contes populaires et légendes de la province de Québec*, thèse de maîtrise, présentée à l'Université McGill de Montréal, 1943, 124 p.

WAMPACH, Sophie, *En quête de la littérarité: côté de la littérature fantastique québécoise*, thèse de maîtrise, présentée à l'Université Laval, 1990, 135 p.

II - OUVRAGES

BESSIÈRE, Irène, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, 256 p.

CAILLOIS, Roger, *Anthologie du Fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, tome 1, 640 p.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, 7^e réimpression [1987], 468 p.

EHR SAM, Véronique et Jean Eh rsam, *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, collection Profil littérature, 1985, 79 p.

ÉMOND, Maurice [directeur], *Les Voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1990, 243 p.

FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, 517 p.

- HARE, John, *Contes et nouvelles du Canada français 1778-1859*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1971, tome 1, 192 p.
- GUISCHARD, John-A., *Le Conte fantastique au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, s. d., 182 p.
- LEMIRE, Maurice [directeur], *Le Romantisme au Canada*, Québec, Nuit blanche éditeur, «Les Cahiers du CRELIQ», 1993, 341 p.
- LÉVY, Maurice, *Le roman «gothique» anglais, 1764-1824*, Toulouse, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, 1968, 750 p.
- LORD, Michel, *La Logique de l'impossible*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, 360 p.
- LORD, Michel, *En quête du roman gothique québécois 1837-1860*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, 179 p.
- PURKHARDT, Brigitte, *La Chasse-galerie, de la légende au mythe*, Ville Saint-Laurent, XYZ éditeur, 1992, 207 p.
- ROBIDOUX, Réjean, *Fonder une littérature nationale*, Ottawa, David, 1994, 221 p.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection «Que sais-je?», n° 907, 1993, 126 p.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La France frénétique de 1830*, Paris, Éditions Phébus, 1978, 558 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, collection Points, 1970, 188 p.

VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, Quadrige / PUF, 1965 [1987], 313 p.

III - ARTICLES

BARBEAU, Marius, «The Folklore Movement In Canada», *Journal of American Folklore*, vol. 56, n° 220 (April-June 1943), p. 166-168.

BASTIEN, Hermas, «Contes et nouvelles», *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, vol. 3, «Essais critiques», Montréal, 1958, p. 81-95.

BOIVIN, Aurélien, «La littérisation du conte québécois : structure narrative et fonction moralisatrice», *Oralité et littérature / Orality and Literature*, New York, Peter Lang, 1991, p. 207-221.

BOIVIN, Aurélien, «La littérisation du conte québécois: structure narrative et fonction moralisatrice», *Oralité et littérature / Orality and Literature*, New York, Peter Lang, 1991, [Actes du XI^{ème} congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Paris, août 1985, vol. 4], p. 207-221.

BOIVIN, Aurélien, «Le Conte surnaturel au XIX^e siècle», *Québec français*, n° 50 (mai 1983), p. 34-39.

BOIVIN, Aurélien, «Les périodiques et la diffusion du conte québécois au XIX^e siècle», *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2 (avril 1976), p. 91-102.

- BOIVIN, Aurélien, «La thématique du conte littéraire québécois au XIX^e siècle», *Québec français*, n° 20 (décembre 1975), p. 22-24.
- DEMERS, Jeanne et Lise GAUVIN, «Dossier. Autour de la notion de conte écrit. Quelques définitions», *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2 (avril 1976), p. 157-177.
- DEMERS, Jeanne et Lise GAUVIN, «Le conte écrit, une forme savante», *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2 (avril 1976), p. 3-24.
- DEMERS, Jeanne et Lise GAUVIN, «“La Maison hantée” de Lemay : préliminaires à une analyse du conte écrit», *Actes du 43^e congrès de l'ACFAS*, vol. 12, n° 2 (1975), p. 49-53.
- DU BERGER, Jean, «La Littérature orale», *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4 (octobre 1977), p. 219-235.
- DU BERGER, Jean, «Mariu Barbeau : le conte et le conteur», *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2 (avril 1976), p. 61-70.
- FABRE, Jean, «Du fantastique», *Québec français*, n° 50 (mai 1983), p. 40-44.
- HERLAN, James, «Le fantastique au chantier», *Revue d'ethnologie du Québec*, Montréal, Leméac, 1977, p.25-36.
- LEMIRE, Maurice, «Le pacte avec le diable dans le conte littéraire québécois au XIX^e siècle», *Littérature québécoise*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 55-66.
- LEMIRE, Maurice, «Le discours répressif dans le conte littéraire québécois au XIX^e siècle», *Canada ieri e oggi : Atti del 6^e*

convegno internazionale di studi canadesi, Selva di Fasano, 27-31 marzo 1985, 1986, p. 105-131.

LE MOINE, Roger, «Les Anciens Canadiens ou Quand se fondent l'oral et l'écrit», *Les Cahiers des Dix*, vol. 47, 1992, p. 194-214.

LÉVESQUE, Richard, «Le fantastique ? Allumez vos torches et suivez-moi!», *Québec français*, (mai 1983), p. 52-57.

MOLINO, Jean, «Le Fantastique entre l'oral et l'écrit», *Europe*, n° 611 (mars 1980), p. 32-41.

ROBERT, F., «Essai sur les contes canadiens», *Le Canada français*, vol. 6, n° 5 (juin 1921), p. 265-302.

VANDENDORPE, Christian, «Pouvoirs du héros et rationalité dans le fantastique et la science-fiction», dans A. Boivin, M. Émond et M. Lord, *Les Ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, Québec, Nuit Blanche, 1993, p. 243-263.

WILLEMIN, Patricia, dans *Solaris*, n° 79 (mai/juin 1988), p. 20.

IV - OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

BOIVIN, Aurélien, Maurice ÉMOND et Michel LORD, *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche, 1992, 571 p.

BOIVIN, Aurélien, *Le Conte littéraire québécois au XIX^e siècle, essai de bibliographie critique et analytique*, Montréal, Fides, 1975, 385 p.

DE GRANPRÉ, Pierre, *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1971, tome 1 (1534-1900), 368 p.

GRISÉ, Yolande et Jeanne d'Arc Lortie, *Les textes poétiques du Canada français*, Montréal, Fides, 1987-1996, 8 vol. parus.

HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, 1364 p.

LEMIRE, Maurice [directeur], *La Vie littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, vol. 2 (1806-1839), 587 p. ; 1996, vol. 3 (1840-1869), 671 p.

LEMIRE, Maurice [directeur], *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1980, tome 1 (des origines à 1900), 927 p.

TABLE DES MATIÈRES

Page de remerciements	p. 2
Introduction	p. 4
Première partie : Historique et Balises théoriques	p. 11
Historique : le <i>fantastique</i> en opposition au <i>merveilleux</i>	p. 12
Balises théoriques : l'approche de Jean Fabre	p. 18
Balises théoriques : conte oral ou conte écrit ?	p. 26
Balises théoriques : l'approche québécoise (l'historique)	p. 31
Balises théoriques : l'approche québécoise (les études)	p. 39
Seconde partie : Mise en pratique	p. 46
Mise en pratique : évaluation de la qualité du fantastique	p. 47
Méthodologie : une analyse en cinq points (macroanalyse)	p. 49
Analyse du corpus principal : l'anthologie d'Aurélien Boivin	p. 53
Quelques textes sans fantastique	p. 54
Les contes de diablerie	p. 74
Le fantastique punitif	p. 85
Entre fantastique et fantasmatique	p. 91
Les bêtes effrayantes	p. 94
Les revenants	p. 99
Retour sur l'ensemble	p. 105
Coup d'oeil du côté de la poésie et du roman	p. 109
Conclusion	p. 112
Bibliographie	p. 116
Table des matières	p. 123