

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC**

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES**

**COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES**

**PAR  
FRANÇOIS MARTIN**

**ENTRE LE DOGME ET LE DOUTE :  
FIGURES RELIGIEUSES ET DIMENSION COGNITIVE  
DANS LA NOUVELLE FANTASTIQUE QUÉBÉCOISE  
AVANT ET APRÈS LA RÉVOLUTION TRANQUILLE**

**MAI 2008**

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

*À ma mère, Danielle,  
pour son courage exemplaire  
et sa détermination contagieuse...*

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier les quelques diabolins – fort heureusement bien réels... et lettrés ! – qui ont généreusement accepté de m’accompagner sur les chemins parfois tortueux du fantastique québécois et de la rédaction d’un mémoire de maîtrise. Ma gratitude va particulièrement à madame Johanne Prud’homme qui, à titre de directrice de recherche, m’a accordé une confiance que je ne croyais pas mériter et s’est montrée d’une générosité sans borne. Pour leur soutien inconditionnel, je dédie mille mercis à mes parents, Danielle et Renald, de même qu’à ma sœur Audrey. Enfin, je désire exprimer ma reconnaissance à mes amis Frédéric Lauzière, Olivier Gamelin, Éric Bussière, Geneviève Ouellet et Martin Bellefeuille pour leur patience, leur support, leurs précieux conseils et leurs lectures fines et attentives de mon mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>DÉDICACE</b> .....	ii
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	iii
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	iv
<b>INTRODUCTION</b> .....	1
<b>CHAPITRE I – BILAN CRITIQUE DES PRINCIPALES THÉORIES SUR LE FANTASIQUE</b> .....	9
<b>CHAPITRE II – CONTEXTES D’ÉMERGENCE DES FANTASTIQUES FRANÇAIS ET QUÉBÉCOIS : UNE COMPARAISON</b> .....	24
<b>2.1 Contexte d’émergence du fantastique français : de l’illuminisme au romantisme</b> .....	25
<b>2.2 Contexte(s) d’émergence du fantastique québécois</b> .....	34
<b>2.2.1 Le XIX<sup>e</sup> siècle : un fantastique au goût du clergé ?</b> .....	34
<b>2.2.2 La Révolution tranquille : l’émergence d’un <i>nouveau</i> fantastique québécois</b> .....	41
<b>CHAPITRE III – LES MÉTAMORPHOSES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS : DE L’AU-DELÀ AU SURNATUREL ET DE LA FOI AU DOUTE</b> .....	51
<b>3.1 Le fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle</b> .....	54
<b>3.1.1 Caractérisation de la religion et du rôle des figures religieuses : le curé tout-puissant et le diable enjôleur</b> .....	54

<b>3.1.2</b>	<b>Caractérisation de la dimension cognitive des principaux protagonistes : terreur de la religion et authenticité du dogme .....</b>	<b>79</b>
<b>3.2</b>	<b>Le fantastique québécois depuis 1960 .....</b>	<b>93</b>
<b>3.2.1</b>	<b>Caractérisation de la religion et du rôle des figures religieuses : le prêtre déchu et le diable en chacun de nous .....</b>	<b>93</b>
<b>3.2.1.1</b>	<b>Réécritures de la Bible .....</b>	<b>93</b>
<b>3.2.1.2</b>	<b>L'homme d'Église, un humain avant tout... .....</b>	<b>95</b>
<b>3.2.1.3</b>	<b>De nouveaux personnages : le Christ et Dieu le Père .....</b>	<b>107</b>
<b>3.2.2</b>	<b>Caractérisation de la dimension cognitive des principaux protagonistes : questionnements sur le surnaturel et mises en doute du dogme .....</b>	<b>114</b>
	<b>CONCLUSION .....</b>	<b>126</b>
	<b>ANNEXE (Résumés des contes et nouvelles étudiés) .....</b>	<b>132</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>140</b>

## INTRODUCTION

Le Québec a longtemps prospéré à l'ombre du clocher paroissial, sous l'égide d'un clergé à la fois omniprésent et tout-puissant. Les contes fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle, issus en très grande majorité de la tradition orale, témoignent bien de l'influence qu'eut l'Église sur l'imaginaire populaire québécois. Le diable et ses suppôts, les loups-garous, diabolotins et « bêtes à grand-queue » qui s'y manifestent sont tous autant de symboles des forces du Mal auxquelles s'opposent évidemment celles du Bien, incarnées par le curé du village ou l'ancêtre quasi séculaire, personnages dont la sagesse n'a d'égale que la piété. Aussi ces derniers font-ils souvent figures de sauveurs dans les contes et légendes de l'époque, surgissant au moment ultime afin d'arracher les âmes en péril des mains du Malin. En l'absence du curé, c'est la foi du personnage qui le sauvera d'une damnation certaine.

À partir de 1960, le tableau change. La sécularisation grandissante de la société entraîne au Québec une désaffection marquée pour le sacré. Cette désacralisation, qui constitue aujourd'hui l'un des principaux vestiges de la Révolution tranquille, est accompagnée du développement d'une nouvelle épistémologie rationaliste<sup>1</sup>. Les dogmes de l'Église ne suffisant plus au peuple québécois, celui-ci remet en question l'interprétation du monde et des lois naturelles, naguère si sécurisante, que lui procurait le christianisme. C'est dans ce contexte de réformes et de libérations que le fantastique québécois connaît sa principale expansion, se constituant en un genre distinct possédant ses propres outils de diffusion. Toutefois, nous sommes enclin à penser que ce « nouveau » fantastique portait – et porte toujours – quelques stigmates de l'influence du

---

<sup>1</sup> À ce sujet, voir Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, « Sous le signe de la Révolution tranquille : de 1960 à nos jours », dans *Histoire du Québec contemporain, tome II : Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1989, p. 419-803 (particulièrement le chapitre 45, intitulé « La décléricalisation »).

clergé sur l'imaginaire québécois. Désormais confrontés au scepticisme découlant de cette rationalité récente et toujours en développement, les personnages religieux occupent probablement – et c'est l'une de nos hypothèses – un nouveau rôle dans les récits fantastiques. Les dogmes de l'Église, quant à eux, doivent y être perçus différemment, confrontés à cette nouvelle épistémologie rationaliste. Ainsi tenterons-nous de comparer le traitement de la religion catholique et le rôle de ses représentants dans les contes et nouvelles fantastiques québécois d'avant et d'après la Révolution tranquille.

Par ailleurs, plusieurs théoriciens du genre – inspirés en cela par les considérations de Tzvetan Todorov<sup>2</sup> – ont soutenu le fait que la fantastiçité d'un récit reposerait avant tout sur l'hésitation du héros (ou du narrateur) entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle du phénomène faisant figure d'intrus dans son univers « réaliste ». Ainsi procéderons-nous, au sein de notre analyse, à une étude des différentes formes de manifestation d'un questionnement d'ordre cognitif que présentent ces récits. À notre avis, les différentes manifestations du doute et de la remise en question du réel contenues dans les nouvelles fantastiques québécoises de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle constituent une forme d'opposition aux dogmes de l'Église qu'illustrent les contes fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

Treize contes et nouvelles fantastiques constituent notre corpus (sept publiés avant la Révolution tranquille, six parus après 1960)<sup>3</sup>. Nous avons choisi des récits dans lesquels la religion et/ou les personnages religieux occupent une place de choix et au sein desquels prévalent le doute et la remise en question. Pour la période précédant la Révolution tranquille, notre choix s'est arrêté sur « L'étranger », tiré de *L'Influence d'un livre* (1837) de Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé, « La croix du Grand Calumet » (1847) de Guillaume Lévesque, « Les trois diables » (1862) de Paul Stevens, « La légende du père Romain Chouinard » (1866) de Philippe-Joseph Aubert de Gaspé, « Le feu des Roussi » (1872) de Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice, « La

---

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>3</sup> On trouvera en bibliographie la référence complète de chacun de ces contes et nouvelles.

chasse-galerie » (1891) d'Honoré Beaugrand et « Le revenant de Gentilly » (1892) de Louis Fréchette.

Notre corpus post-1960 est composé des nouvelles « En guise de Requiem » (1972) de Roger Soublière, « Le double d'Udie » (1978) d'André Carpentier, « Le Vestibule de la mort des Apôtres saint Pierre et saint Paul » (1981) de Pierre-Paul Karch, « Petit démon » (1983) de Daniel Sernine, « La Confession » (1996) de Martin Gélinas et « Communion » (1997) de Claude Bolduc.

Nous considérons qu'une telle étude nous permettra de mieux comprendre et définir ce que sont le fantastique et la fantasticité et de mettre en lumière différentes particularités du discours fantastique québécois, qui fut si longtemps marqué du sceau de la religion.

\*

Depuis la publication, en 1951, de l'ouvrage *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant* de Pierre-Georges Castex<sup>4</sup>, plusieurs praticiens de la sociocritique ont tenté d'identifier l'époque et les différentes causes de l'émergence du fantastique. De leurs considérations surgit un lien indéniable entre l'affaiblissement de l'Église et l'éclosion du fantastique français, que l'on situe généralement vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Vers 1770, selon Castex, le positivisme et l'épistémologie rationaliste issus des Lumières ont presque triomphé des croyances religieuses. Paradoxalement, à la même époque, le goût du surnaturel et l'intérêt pour les recherches occultes connaissent une ferveur nouvelle. Aussi les premiers fantastiqueurs français, à l'instar de ceux qu'on appela les *illuminés*, s'adressent-ils à « une société dont la foi est ébranlée et la ferveur souvent intacte. Ils séduisent des esprits que le dogme ne satisfait plus et que l'angoisse

---

<sup>4</sup> Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

du doute a saisis.»<sup>5</sup> Ainsi, pour plusieurs théoriciens, le fantastique proposerait-il un « succédané [...] du sacré »<sup>6</sup>, « une sorte de ‘‘sacré’’ à l’envers »<sup>7</sup>.

Largement influencés par leurs prédécesseurs français, les théoriciens du fantastique québécois observent, au cours des années 1980, que la Révolution tranquille, qui correspond effectivement à la période de l’éclosion de la littérature fantastique au Québec, constitue un contexte similaire à celui de l’émergence du genre en France (détachement à l’égard de l’institution religieuse, développement d’une nouvelle épistémologie rationaliste, etc.). De là à prétendre que le fantastique québécois est *né* dans les années 1960, il n’y a qu’un pas, et plusieurs critiques n’ont pas hésité à le franchir. Bien qu’il apparaisse indéniable que le fantastique québécois ait connu sa principale expansion au cours des années 1960 et 1970, nous considérons qu’une telle approche a amené certains théoriciens à reléguer les contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle aux oubliettes. Aussi, l’un des principaux questionnements alimentant notre mémoire porte-t-il sur la fantastiçité de ces contes dits « fantastiques ». Puisque l’élément semblant relever du surnaturel y est généralement élucidé par les croyances religieuses (un loup-garou, par exemple, étant un chrétien n’ayant pas fait ses pâques sept ans de suite), l’hésitation du personnage/narrateur devant ce même élément, garante, selon plusieurs, de la fantastiçité d’un récit, y est presque inexistante. Dans ce cas, peut-on réellement parler de récits *fantastiques*, ou doit-on plutôt associer ces contes au *surnaturel expliqué* tel que décrit par Todorov ?

Notre principal objectif de recherche est de comparer le rôle de l’Église, du diable et de leurs divers représentants dans les contes et nouvelles fantastiques québécois d’avant et d’après la Révolution tranquille. Nous tenterons de démontrer que notre littérature fantastique se distingue par ses liens originels avec la religion catholique. Contrairement aux fantastiques français ou anglais, issus d’un détachement à l’égard de la religion, le fantastique québécois est né à une époque où l’influence du clergé – auquel

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>6</sup> Claude Puzin, *Le fantastique*, Paris, Nathan, 1984, p. 147.

<sup>7</sup> Louis Vax, *La séduction de l’étrange*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 127.

il dut longtemps la très grande majorité de ses intrigues – était considérable. Aussi la littérature fantastique québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle se présente-t-elle fréquemment comme une forme de littérature à thèse, le curé du village étant souvent investi de pouvoirs surnaturels qui lui ont été transmis par l’au-delà, voire par Dieu lui-même. Or, à la faveur de la désaffection pour le sacré qu’a entraînée la Révolution tranquille, la littérature fantastique a indubitablement changé de visage. Les traces du doute, d’une remise en question du réel, voire d’une ré-interprétation des dogmes de l’Église par les différents protagonistes doivent être nombreuses au sein des nouvelles fantastiques québécoises de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Nous tenterons de relever ces traces dans notre corpus afin de confronter la dimension cognitive des personnages de ces nouvelles – leurs doutes, leurs questionnements, leur surprise et leur choc devant l’inadmissible – à celle des différents protagonistes des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous procéderons également à une analyse des différents rôles des figures religieuses au sein de ces récits afin d’illustrer le changement de point de vue à l’égard de l’institution religieuse qui s’est effectué, au Québec, au cours de la Révolution tranquille – changement que nous croyons en grande partie responsable de la transformation et de l’expansion de la littérature fantastique québécoise ayant eu lieu à la même époque.

\*

Les définitions du fantastique et les théories portant sur ce genre sont, depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, aussi nombreuses que distinctes. Toutefois, la notion de fantastique se révèle encore aujourd’hui relativement confuse et problématique. Aussi procéderons-nous, dans notre premier chapitre, à un bilan critique des principales théories du genre. Cet exercice nous permettra de dégager les différents éléments constitutifs du fantastique et de mesurer, dans notre troisième chapitre, la fantasticalité de notre corpus.

Nous retenons sommairement de Pierre-Georges Castex l’idée fondamentale d’une juxtaposition, au sein du récit fantastique, d’éléments surnaturels et d’éléments réalistes. Le fantastique se distinguerait d’ailleurs de genres similaires (merveilleux,

science-fiction, *fantasy*<sup>8</sup>) par l'intrusion du surnaturel dans l'univers « réel » du récit. À l'opposé, dans les récits merveilleux, par exemple, les figures surnaturelles (fées, sorcières, dragons, etc.) font partie prenante de l'univers diégétique. Ainsi n'y a-t-il pas, dans les récits merveilleux ou de *fantasy*, d'opposition entre ces deux ordres que sont la nature et la surnature. De la théorie de Louis Vax, nous retenons l'hypothèse selon laquelle le fantastique constituerait la figuration d'une vaine tentative, de la part du personnage/narrateur, de rendre intelligible l'inadmissible, d'intégrer le surnaturel à sa schématisation du réel. Cette théorie se distingue de façon subtile quoique fondamentale de celle, célèbre mais fréquemment décriée, de Tzvetan Todorov, selon laquelle le fantastique relèverait de l'hésitation du personnage/narrateur entre la nature et la surnature.

En outre, nous considérons que la fantasticalité relève davantage de la juxtaposition de la nature et de la surnature au sein du récit que de l'hésitation du personnage/narrateur entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle de l'élément faisant figure d'intrus dans son univers. Selon nous, c'est également de l'exclusion réciproque de ces deux ordres que naît la fantasticalité d'un récit. Toutefois, pour que, dans le récit, subsiste le fantastique, il demeure impératif que cette exclusion réciproque ne soit pas accompagnée de l'anéantissement de l'un ou l'autre de ces deux ordres. Le fantastique est redevable obligatoirement, croyons-nous, à la co-présence, dans le récit, de la nature et de la surnature.

À la lumière de ces théories, nous posons l'hypothèse que la dimension cognitive des différents protagonistes est généralement absente des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. À notre avis, les manifestations du doute et d'une remise en question du réel de la part du personnage/narrateur face à l'élément surnaturel sont, au sein de ces

---

<sup>8</sup> Fréquemment confondue avec le fantastique, la *fantasy* propose des récits se déroulant dans un univers imaginaire et autonome habituellement inspiré des mythes antiques et des légendes médiévales. Le héros y mène généralement une quête initiatique où magie et aventure ne font qu'une. On citera, à titre d'exemple, *Le Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien ou, plus près de nous, *La Tapisserie de Fionavar* de Guy Gavriel Kay et la série *Amos Daragon*, de Bryan Perro. Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de Jacques Baudou, *La fantasy* (Paris, Presses universitaires de France, 2005).

récits, quasi inexistantes. Après tout, quel paroissien (tout fictif soit-il) eut osé mettre en doute les dogmes de l'Église, l'existence du diable, des loups-garous et autres diabolotins ? Nous croyons que la fantastiçité de ces récits relève plutôt de la dimension événementielle – de la nature du phénomène venant perturber le « réel » des personnages – et de la toute-puissance accordée aux représentants de l'Église, cette dernière relevant fréquemment de l'ordre du surnaturel. À l'opposé, nous considérons que cette même dimension cognitive est omniprésente dans les nouvelles fantastiques québécoises d'après la Révolution tranquille, indissociable de l'épistémologie rationaliste se développant à cette époque de notre histoire, et qu'elle constitue l'un des principaux éléments établissant leur fantastiçité.

Notre seconde hypothèse est que les nouvelles fantastiques québécoises d'après la Révolution tranquille mettent en scène la désaffection pour le sacré ayant résulté de cette période, voire qu'elles proposent fréquemment une ré-interprétation des dogmes de l'Église, relevant ainsi d'une forme d'étiologie fictive. De plus, nous croyons que, dans les nouvelles fantastiques québécoises post-1960, les représentants de l'Église se trouvent privés de la toute-puissance qui leur était octroyée dans les contes du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils sont, en quelque sorte, « redevenus humains » : désormais, le doute les habite, tout comme une multitude de passions refoulées, et ils se trouvent aussi dépourvus que leurs fidèles devant l'inexplicable et le surnaturel. Aussi peuvent-ils à leur tour être possédés par des puissances démoniaques.

Afin de vérifier ces hypothèses, nous appuierons notre analyse sur les fondements de la sociocritique et de la thématique culturelle, utilisant comme thème principal la religion catholique dans l'imaginaire québécois. Ce cadre théorique nous permettra d'analyser et de comparer les rôles des figures religieuses au sein de récits fantastiques publiés à deux époques bien distinctes de notre histoire. Nous mettrons à profit les travaux de praticiens de la sociocritique tels que Claude Duchet, Georges Lukacs et Lucien Goldmann afin de dénicher, dans la transformation du fantastique québécois, un témoignage de cette ère de transition que constitue aujourd'hui la Révolution tranquille.

Nous estimons que ces théories, bien qu'elles soient anciennes, ne sont pas datées pour autant. Nous ferons également usage des écrits des historiens québécois Paul-André Linteau, Jean-Claude Robert et René Durocher sur cette période de notre histoire afin d'évaluer son influence sur l'expansion du genre au Québec. D'autre part, nous mettrons à profit les considérations de théoriciens tels que Pierre-Georges Castex, Claude Puzin, Louis Vax, Joël Malrieu et Roger Bozzetto sur le contexte d'émergence du fantastique français afin de le comparer à celui du fantastique québécois, que plusieurs théoriciens situent au cœur de la Révolution tranquille (ce qui constitue, à nos yeux, une erreur).

Nous espérons que le questionnement alimentant notre recherche, nos hypothèses d'interprétation ainsi que les différents objectifs poursuivis dans le cadre de notre mémoire contribueront à une meilleure compréhension de la notion de fantastique, notion qui, après plus d'un demi-siècle de recherches, demeure à la fois vague et problématique. Nous souhaitons également que notre mémoire contribue à l'identification de différentes particularités du genre au Québec, le fantastique y suscitant actuellement une grande ferveur (que l'on pense seulement au succès des éditions Alire, de la série télévisée *Grande Ourse*, écrite par Frédéric Ouellet, ou du film *Sur le seuil*, d'Éric Tessier, tiré du roman de Patrick Sénécal).

## CHAPITRE I

### BILAN CRITIQUE DES PRINCIPALES THÉORIES SUR LE FANTASTIQUE

Définir un genre littéraire est toujours une entreprise qui comporte de nombreux aléas. L'opération est d'autant plus problématique lorsqu'il s'agit du fantastique, le genre se caractérisant précisément par sa remise en cause des cadres établis. Depuis la publication, dans *La revue de Paris* de novembre 1830, du célèbre article/manifeste de Charles Nodier intitulé « Du fantastique en littérature »<sup>9</sup>, considéré aujourd'hui encore comme le premier texte théorique portant sur le fantastique français, on voit se manifester au sein des études littéraires un foisonnement des écrits sur le genre, chacun cherchant, semble-t-il, à éclaircir cette nébuleuse notion. On remarque toutefois que les divers ouvrages publiés avant 1950 ne permettent aucunement d'esquisser une définition explicite du fantastique, ne consignant ici et là que quelques-unes de ses tendances et faisant plutôt figure de témoignages de son évolution<sup>10</sup>. Aussi y confondait-on fréquemment le fantastique avec son plus proche parent, le merveilleux, méprise qui sera longtemps perpétuée par les premiers théoriciens du genre (Nodier évoquait déjà, en 1830, le « fantastique » de la Bible, des *Contes* de Perrault et du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare). Depuis, plusieurs écoles critiques se sont intéressées au fantastique, adoptant une multitude d'approches distinctes (historiciste, thématique, philosophique, structurale, poétique, sociologique, etc.). En conséquence, les théories sur le fantastique s'avèrent aussi nombreuses que divergentes. Aussi tenterons-nous de présenter les suffrages les plus marquants, ceux qui, selon la majorité des théoriciens du fantastique, ont posé les principaux jalons dans la réflexion sur ce genre souvent méconnu.

---

<sup>9</sup> Voir la réédition parue sous ce titre chez Chimères, en 1989, et présentée par David Gravier.

<sup>10</sup> Voir à ce sujet *Écrits sur le fantastique*, de Norbert Spehner (Longueuil, Le Préambule, 1986), dans lequel sont recensés, entre autres, les principaux ouvrages publiés entre 1900 et 1985.

\*

Précédée par quelques ouvrages plutôt superficiels et par des anthologies souvent hétéroclites<sup>11</sup>, l'étude publiée par Pierre-Georges Castex en 1951, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*<sup>12</sup>, est considérée par plusieurs comme l'assise de la réflexion sur le fantastique. En distinguant le fantastique du conte de fées et du récit mythique, Castex identifie, avec un discernement notoire, quelques-unes des principales caractéristiques du genre. À cet égard, sa définition est des plus éclairantes : « Le fantastique [...] ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »<sup>13</sup>. L'historien de la littérature met ainsi en lumière l'une des principales singularités du fantastique que constitue la juxtaposition conflictuelle, au sein du récit, du surnaturel et du réalisme. Cette définition, qui devait influencer ultérieurement de nombreux théoriciens, impose toutefois son lot de nuances. Tout d'abord, il importe de mentionner que l'intrusion du mystère invoquée par Castex ne se manifeste pas toujours de façon brutale, ce mystère pouvant se manifester progressivement, voire imperceptiblement. À notre avis, cette caractéristique distingue d'ailleurs le récit fantastique du récit d'horreur ou d'épouvante, dans lesquels le phénomène étrange, qui ne relève pas nécessairement du surnaturel, se manifeste généralement de façon plus immédiate. Ensuite, comme l'observe judicieusement David Forget, le terme de *mystère* utilisé par Castex « porte à confusion, puisque nous pourrions appliquer la définition de Castex au roman policier et écrire : certains romans policiers se caractérisent par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle. »<sup>14</sup> Aussi lui préférons-nous celui de *surnaturel*. Précisons enfin que le « réel » évoqué par le théoricien est évidemment celui du récit, et non le réel.

---

<sup>11</sup> Parmi lesquels se distingue tout de même *Le conte fantastique dans le romantisme français*, de Joseph Rettinger (Paris, Grasset, 1908).

<sup>12</sup> Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>14</sup> David Forget, *Comment définir le genre fantastique ? : noyau et variantes*, suivi de *Le Monarque Noir : phénomènes*, mémoire de maîtrise (études littéraires), Université du Québec à Trois-Rivières, 2001, p. 14.

S'il le distingue nettement de la majorité des formes du merveilleux littéraire (merveilleux mythologique, allégorique, chrétien, etc.), Castex rattache toutefois le fantastique à ce genre, considérant qu'il s'agit d'un « merveilleux essentiellement intérieur et psychologique »<sup>15</sup>. Dans la même lignée, Louis Vax considère le féerique et le fantastique comme « deux espèces du genre *Merveilleux* »<sup>16</sup>, distinguant un merveilleux *rose* – celui des féeries et autres contes de fées – d'un merveilleux *noir* s'apparentant au fantastique. Du premier, il affirme pourtant :

[C]e merveilleux, qui va de soi, n'est pas l'irruption inexplicable du surnaturel dans la nature. La fantaisie s'y déploie librement. Le récit fantastique, au contraire, aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable. Alors que le féerique place hors du réel un monde où l'impossible, partant le scandale, n'existe pas ; le fantastique se nourrit des conflits du réel et du possible.<sup>17</sup>

Cette seule distinction suffirait, selon nous, à discriminer le fantastique du merveilleux, les deux genres entretenant un rapport formellement différent au surnaturel. Comme l'observe Vax, le surnaturel ne fait pas *irruption* dans le récit merveilleux, faisant plutôt partie prenante de son univers diégétique. Aussi pourrait-on affirmer qu'il n'est surnaturel qu'aux yeux du lecteur, Cendrillon, par exemple, ne remettant nullement en question l'existence des fées-marraines, des sortilèges ou des citrouilles se transformant en carrosses. L'illusion référentielle nous semble donc nettement moins importante dans le merveilleux qu'elle ne l'est au sein du fantastique : alors que l'univers diégétique du récit merveilleux appelle obligatoirement à l'altérité (il est *autre*), le fantastique met en scène une irruption du surnaturel dans le cadre de la vie *réelle*.

Roger Caillois insistait déjà, dans la préface à sa célèbre *Anthologie du fantastique*<sup>18</sup>, sur la liaison entre celui-ci et une esthétique du vraisemblable, affirmant que, dans le fantastique, « le surnaturel paraît comme une rupture de la cohérence

<sup>15</sup> Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 8.

<sup>16</sup> Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 5.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

<sup>18</sup> Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1958.

universelle »<sup>19</sup>. Jean-Luc Steinmetz affirme également cette nécessité, au sein du récit fantastique, « d'un réalisme, d'une vision homogène du réel, que viendrait fracturer l'irruption de l'étrange »<sup>20</sup>, avançant que « [s]eule [...] la constitution d'un *espace réaliste* permet l'effraction transgressive »<sup>21</sup> qui figure dans le récit fantastique. Caillois ajoutera, dans un ouvrage postérieur à son *Anthologie*, que le fantastique implique une « irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, *et non substitution totale à l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux* »<sup>22</sup>. Ce constat illustre bien, selon nous, l'un des principaux éléments constitutifs du fantastique qui est la co-présence et l'exclusion réciproque, au sein du récit, de la nature et de la surnature sans que l'anéantissement de l'un ou l'autre de ces deux ordres soit possible. Ainsi le fantastique n'implique-t-il pas un *triomphe* du surnaturel sur le réel mais une *intrusion* de celui-ci dans celui-là. Garant du caractère magique et miraculeux de l'univers autonome mis en scène par le récit merveilleux ou de *fantasy*, le surnaturel menace la réalité, la conception du monde, l'épistémè mise en place dans le récit fantastique. Aussi jugeons-nous, à l'instar de Louis Vax, que « [l]e fantastique apparaît quand, en présence d'une donnée – sensorielle, logique, axiologique – qui serait absurde, impossible, monstrueuse, le mécanisme rectificatif ne peut pas jouer. »<sup>23</sup> De ces considérations du théoricien surgit également l'importance d'une manifestation, au sein du récit fantastique, de la dimension cognitive des personnages et/ou du narrateur. En effet, seuls le doute, les interrogations et la surprise du personnage ou du narrateur devant l'inadmissible permettent d'inscrire dans le récit l'intrusion du surnaturel dans un cadre réaliste, de même que la défaillance de ce mécanisme rectificatif évoqué par le théoricien – éléments constitutifs, semble-t-il, de tout récit fantastique.

Alors que la majorité de ses prédécesseurs faisaient reposer la fantasticalité d'un récit sur la récurrence de certains motifs et archétypes (le vampire, le fantôme, le lycanthrope, la gueule dévorante, etc.), Louis Vax démontre, dans *La séduction de*

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>20</sup> Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 12.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161 (nous soulignons).

<sup>23</sup> Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, p. 171.

*l'étrange*<sup>24</sup>, que celle-ci est aussi structurale que thématique. Aussi le chercheur observe-t-il que « [c]'est l'œuvre qui rend le motif fantastique »<sup>25</sup> et non l'inverse, le fantastique constituant plus une caractéristique fonctionnelle du motif sur le plan diégétique qu'une caractéristique essentielle de celui-ci (de son essence) : « C'est son contexte qui fait un revenant attendrissant, comique, effrayant, bravache ou horrible. [...] [L]e motif [n'est] que le centre organisateur d'un champ perceptif original ; mais ce champ lui-même ne serait rien sans le motif qui lui confère cohérence et signification. »<sup>26</sup> Ainsi, une cafetière qui s'avérerait anodine dans l'œuvre de Proust occupera-t-elle une *fonction* fantastique au sein d'un conte de Théophile Gautier (*La Cafetière*). À l'inverse, le vampire qui participe de la fantastique du *Dracula* de Bram Stoker pourrait occuper une toute autre fonction dans un roman destiné à la jeunesse ou dans une œuvre parodique. Comme le souligne Eric S. Rabkin dans *The fantastic in literature*, « [t]alking plants – and (Komodo) dragons of that matter – are not inherently fantastic, they become so when seen from a certain perspective »<sup>27</sup>. Cette désignation du fantastique comme champ perceptif n'est d'ailleurs pas fortuite, puisque le mot *fantastique* trouverait son origine étymologique, selon Jean-Luc Steinmetz<sup>28</sup>, dans le verbe grec *phantasein*, qui signifie « faire voir en apparence ». Louis Vax se démarque également de ses devanciers en portant son attention sur l'*effet* fantastique, soutenant que l'œuvre fantastique a pour principal effet de solliciter notre sentiment d'étrangeté (l'*unheimliche* décrit par Freud<sup>29</sup>, sur lequel nous reviendrons dans le prochain chapitre). Se dotant de décors, d'atmosphères et de lois crédibles puisés dans le quotidien et destinés à recevoir l'approbation du lecteur, le récit fantastique nous offre des repères avant que l'intrigue ne les détruise. Plusieurs qualifient d'ailleurs l'approche du théoricien de philosophique, Vax soutenant qu'il « n'y a pas plus de fantastique ou d'étrange en soi que de Dieu, de causalité, d'espace ou de temps en soi. Le fantastique se réalise dans les œuvres, et les œuvres modifient sans cesse la

<sup>24</sup> Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 246-247.

<sup>27</sup> Eric S. Rabkin, *The fantastic in literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 4.

<sup>28</sup> Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 3-6.

<sup>29</sup> Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté / Das Unheimliche [1919] », *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (traduction par Bertrand Féron), Paris, Gallimard, 1985, p. 209-263. Sur « l'effet fantastique », on pourra également consulter l'excellent essai de Rachel Bouvet intitulé *Étranges récits, étranges lectures* (Montréal, Balzac-Le Griot, 1998).

signification du mot. »<sup>30</sup> L'idée que l'on se fait du fantastique serait ainsi en constante modélisation, suivant les variations du genre à travers les âges tant sur le plan de l'écriture que sur le plan culturel. À ce sujet, le théoricien québécois Michel Lord observe que Louis Vax fut l'un des premiers à intégrer, dans son étude du genre, quelques éléments de ce que l'on appelle aujourd'hui la pragmatique, mettant l'accent sur le rapport entre l'œuvre et son spectateur :

L'œuvre c'est, tout à la fois, et ce corps matériel, et l'ensemble des réflexions et des sentiments qu'il cherche à susciter dans la conscience du spectateur. L'œuvre, comme le vampire du folklore, est un corps mort qui a besoin, pour soutenir son existence, de boire le sang, la vie et la pensée d'un être vivant. Le spectateur, c'est l'homme [...].<sup>31</sup>

Dans sa célèbre quoique très controversée *Introduction à la littérature fantastique*<sup>32</sup>, Tzvetan Todorov reprend le discours là où Vax l'avait laissé, adoptant toutefois une perspective générique et une approche structuraliste qui, semble-t-il, nuisent à son analyse. Après un bref exposé de la théorie des genres de Northrop Frye, Todorov inventorie différentes catégories (l'étrange, le merveilleux, la science-fiction, etc.), faisant du fantastique un genre médian, la « ligne de partage entre l'étrange et le merveilleux »<sup>33</sup>. Le fantastique, affirme le théoricien, « c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »<sup>34</sup> Cette hésitation serait garante, selon Todorov, de la fantasticalité d'un récit :

Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux.<sup>35</sup>

Voilà qui fait du fantastique un genre incroyablement précaire ! Pressant le fantastique entre l'étrange et le merveilleux « purs », Todorov instaure, de surcroît, deux sous-genres

<sup>30</sup> Louis Vax, *op. cit.*, p. 6.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 9. (Cité par Michel Lord dans *La logique de l'impossible*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 27-28.)

<sup>32</sup> Paris, Seuil, 1970.

<sup>33</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 31.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>35</sup> *Ibid.*

– commodément baptisés *fantastique-étrange* (ou surnaturel expliqué) et *fantastique-merveilleux* – vers lesquels tend le fantastique selon l'explication choisie par le personnage et/ou le narrateur devant l'élément en apparence surnaturel :

Étrange pur	Fantastique-étrange	«--- <u>FANTASTIQUE</u> ---»	Fantastique-merveilleux	Merveilleux pur
-------------	---------------------	------------------------------	-------------------------	-----------------

De cet imbroglio de genres et d'hypogenres découle que tout récit au sein duquel surgit l'inexplicable devient, du moins pour un instant, fantastique (ce qui est évidemment faux). Plusieurs chercheurs illustrèrent d'ailleurs que les exemples choisis par Todorov ne sont pas toujours probants, donnant lieu parfois à des analyses bien sommaires et peu convaincantes. Comme le soulève la théoricienne québécoise Lise Morin, « il apparaît peu fondé d'étudier le fantastique dans le recueil *Les mille et une nuits*, œuvre merveilleuse s'il en est. De plus, Todorov classe dans l'étrange une nouvelle qui satisfait pleinement à sa définition du fantastique : *La chute de la maison Usher*. »<sup>36</sup> Jean Bellemin-Noël reproche également au théoricien d'élever l'étrange au statut de genre alors qu'il réduit le fantastique, pourtant attesté en tant que genre historique, à une forme de frontière entre l'étrange et le merveilleux<sup>37</sup>. Joël Malrieu déplore pour sa part le « parti pris d'anhistoricité »<sup>38</sup> sur lequel repose la représentation que donne Todorov du fantastique. À la manière des formalistes russes qu'il fit connaître en France, Todorov chercherait, selon Malrieu, à identifier une structure fantastique universelle, une sorte de recette intemporelle et préétablie – semblable sur ce point aux Idées platoniciennes – que l'auteur de fantastique, dans un choix délibéré, se contenterait d'appliquer à son récit :

Au lieu de partir d'un examen des textes traditionnellement admis comme fantastiques, Todorov part d'une définition, d'ailleurs séduisante, dans laquelle il tente de faire entrer toutes sortes d'œuvres très dissemblables. Fidèle à un schéma platonicien, Todorov

<sup>36</sup> Lise Morin, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 44.

<sup>37</sup> Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, no 2 (mai 1971), p. 103-117.

<sup>38</sup> Joël Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 43.

envisage le texte comme l'application et la reproduction concrètes d'une idée préétablie.<sup>39</sup>

Sous prétexte d'y relever quelques thèmes communs, Todorov considère comme fantastiques des œuvres aussi distinctes que *Les mille et une nuits*, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki et *Le Tour d'érou* de Henry James, « comme si la société musulmane du XII<sup>e</sup> siècle, le matérialisme des Lumières, et le formalisme d'un écrivain américain de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avaient pu engendrer la même représentation du monde. »<sup>40</sup> Il semble échapper au théoricien que le fantastique, à l'instar de la perception du réel et du surnaturel qu'il donne à voir, est en constante mutation – ce que Louis Vax, comme nous l'avons mentionné précédemment, n'a pas manqué de souligner. Comme on peut le constater, cette *Introduction à la littérature fantastique* eut le mérite de renouveler la réflexion sur le genre, principalement grâce aux questionnements et aux controverses qu'elle suscita !

La fantasticalité d'un récit repose, selon Todorov, sur trois principales conditions. En premier lieu, le texte doit obliger le **lecteur** « à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. »<sup>41</sup> Ensuite, cette hésitation « peut être ressentie également par un **personnage** »<sup>42</sup>, devenant ainsi représentée au sein de l'œuvre. Enfin, le lecteur doit adopter une certaine attitude à l'égard du texte, refusant tant l'interprétation allégorique que l'interprétation poétique. Le théoricien soutient toutefois que ces trois exigences n'ont pas valeur égale : « La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. »<sup>43</sup> Nous considérons, bien au contraire, que cette seconde condition est garante de la fantasticalité d'un récit. En effet, seuls le doute, la surprise, le questionnement ou le choc du personnage devant l'inadmissible (ce que nous désignons sous l'appellation *dimension cognitive*) permettent d'inscrire dans le récit la juxtaposition conflictuelle de la nature et

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 37.

<sup>42</sup> *Ibid.* (nous soulignons).

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 38.

de la surnature. Comme l'observe Michel Lord, « le personnage du récit fantastique réagit toujours assez fortement à l'apparition de l'étrange, et le lecteur construit sa lecture et son interprétation autant à partir du discours de ce personnage que de la narration de phénomènes étranges. »<sup>44</sup> La présence, au sein du récit, des différentes manifestations de la dimension cognitive du personnage confronté à l'intrusion du surnaturel constitue d'ailleurs l'un des principaux éléments distinguant le fantastique du merveilleux ou de la *fantasy*.

Intégrant, à l'instar de Louis Vax, quelques éléments de la pragmatique dans son étude du genre, Todorov dénote l'importance de l'illusion référentielle de l'univers mis en œuvre par le récit fantastique. À ce propos, la troisième exigence postulée par le théoricien nous semble primordiale. L'interprétation allégorique d'un récit fantastique équivaudrait à en préférer le sens figuré au sens propre et à rejeter d'emblée l'élément surnaturel y faisant figure d'intrus. D'autre part, une interprétation poétique de l'œuvre en renverserait l'illusion référentielle, ce dont le fantastique ne pourrait se passer. Aussi remarquons-nous que les rares poèmes fantastiques – *The Raven* d'Edgar Poe ou *Le Spectre* d'Émile Nelligan, par exemple – demeurent avant tout *des récits*. Le fantastique privilégie donc la littéralité (le sens propre) de même que la linéarité narrative. Voilà pourquoi, comme le souligne Jean Fabre dans *Le miroir de sorcière*, on ne peut traiter de musique ou de peinture fantastique, tandis que le cinéma, par ses facultés narratives, est « *apte à créer le Fantastique au même titre que la Littérature.* »<sup>45</sup>

Relevons enfin que c'est à Tzvetan Todorov que l'on doit d'avoir réfuté la peur du lecteur comme critère de fantasticalité. Comme l'observe judicieusement le théoricien, faire de l'effroi du lecteur une condition *sine qua non* du fantastique reviendrait à mesurer la fantasticalité d'une œuvre selon le sang-froid de son spectateur<sup>46</sup>. Une fâcheuse synonymie persiste toutefois, chez le public néophyte, entre *fantastique* et *épouvante*. Nous croyons que cette association fautive relève en majeure partie de l'influence qu'eut

<sup>44</sup> Michel Lord, *La logique de l'impossible*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 32.

<sup>45</sup> Jean Fabre, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 286.

<sup>46</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 40.

le roman gothique – caractérisé, entre autres, par ses abbayes en ruine, ses châteaux hantés, ses meurtres sanglants et sa recherche de l'effroi – sur le fantastique canonique. Ce rapprochement découlerait également, selon Claude Grégoire, de l'exploitation du genre au cinéma :

[L]e récit fantastique a plus souffert de son exploitation cinématographique qu'il n'en a profité, l'horreur, la terreur et la peur fort prisées sur pellicule devenant pour plusieurs synonymes de fantastique, alors que, dans la perspective de l'organisation formelle fantastique, *elles ne sont que des aspects, des éléments d'un tout organisé servant à illustrer le choc de l'impossible, quelle qu'en soit la forme, sur les croyances et les connaissances.*<sup>47</sup>

À ce propos, il est navrant de constater qu'une majorité de critiques de cinéma regroupe encore, sous l'appellation « film fantastique », des œuvres aussi distinctes que *Jurassic Park* (film de **science-fiction**), *Night of the Living Dead* (film d'**horreur**), les adaptations de *The Lord of the Rings* (films de **fantasy**) et de *Harry Potter* (films **merveilleux**), et *Rosemary's Baby* – qui, pour sa part, possède effectivement les caractéristiques du genre.

En somme, nous considérons que Tzvetan Todorov accorde une trop grande importance au lecteur dans son étude du fantastique, faisant de son hésitation devant l'inadmissible un critère de fantasticit . Il ne fait nul doute que le lecteur doive adopter une certaine position face au phénomène surnaturel se manifestant dans le récit fantastique.   l'instar du personnage, le lecteur doit évidemment percevoir l'intrusion du surnaturel. Il doit également concéder une certaine crédibilité à l'univers diégétique, refusant tant l'interprétation allégorique que l'interprétation poétique du récit (nous avons d'ailleurs traité de l'importance qu'occupe l'illusion référentielle dans le fantastique).   l'opposé du théoricien, nous considérons toutefois que la représentation du questionnement, du doute, de la surprise ou du choc du personnage/narrateur devant l'élément faisant figure d'intrus dans son univers réaliste – les manifestations de sa dimension cognitive – caractérise davantage le genre que ce que l'intrusion du surnaturel dans le récit peut provoquer chez le lecteur.

---

<sup>47</sup> Claude Grégoire, « Introduction », dans Claude Grégoire (dir.), *Le fantastique même : une anthologie québécoise*, Québec, L'instant même, 1997, p. 8-9 (nous soulignons).

Dans *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Irène Bessière soutient que le fantastique, bien plus que la ligne de partage entre l'étrange et le merveilleux, constitue le lieu de la convergence de la narration thétiq ue et de la narration non-thétiq ue<sup>48</sup>. Reprenant les termes de Jean-Paul Sartre dans *L'Imaginaire*<sup>49</sup>, la théoricienne observe que le récit fantastique est *thétiq ue*. C'est-à-dire qu'il pose la réalité de ce qu'il représente, contrairement au récit merveilleux, *non-thétiq ue*, dont le « il était une fois » nous coupe d'emblée de toute actualité, introduisant plutôt le lecteur dans un univers autonome et irréel explicitement donné pour tel. Bessière rejette également, comme élément constitutif du genre, l'hésitation du personnage/narrateur entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle du phénomène invoquée par Todorov, soutenant qu'il échappe au théoricien « que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais *aussi inadéquat que le naturel*. Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais *de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite*. »<sup>50</sup> Ainsi le genre implique-t-il une dialectique conflictuelle entre le réel et l'irréel représentés dans le récit : « Le récit fantastique est à lui-même son ressort, [...] il est commandé de l'intérieur par une dialectique de constitution de la réalité et de déréalisation propre au projet créateur de l'auteur. »<sup>51</sup> Alors que Todorov tentait de définir le fantastique comme un jeu de dualités (nature/surnature, raison/illusion, lucidité/folie, etc.), Bessière y voit la « neutralisation de toutes ces notions. »<sup>52</sup> Constatant que plusieurs chercheurs caractérisent le genre par la seule présence, dans le récit, d'éléments relevant du surnaturel, la théoricienne soutient que le fantastique « ne se spécifie pas par le seul invraisemblable, de soi insaisissable et indéfinissable, mais par la juxtaposition et les contradictions des divers vraisemblables »<sup>53</sup>. Il ressort de ce discours que le genre ne se définit pas par ses dualités, mais par son ambiguïté.

---

<sup>48</sup> Irène Bessière, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 36-37.

<sup>49</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 1-30.

<sup>50</sup> Irène Bessière, *op. cit.*, p. 56-57 (nous soulignons).

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 12 (nous soulignons).

Bessière relève par ailleurs que la plupart des définitions du fantastique présupposent l'antirationalité du genre. En évoquant l'intrusion du surnaturel dans l'univers réaliste mis en scène par le récit fantastique, plusieurs chercheurs réfèrent effectivement à une opposition entre la rationalité et divers contraires venant lui faire obstacle (l'irrationnel, l'inconcevable, l'inadmissible, etc.). La théoricienne observe que la rationalité est pourtant à la base du genre. Aussi considère-t-elle le récit fantastique comme « une enquête, conduite d'un point de vue rationaliste, sur les formes de la rationalité. »<sup>54</sup> L'ambiguïté caractéristique du récit fantastique serait d'ailleurs produite, selon Bessière, par la juxtaposition de deux hypothèses, l'une étant de l'ordre du rationnel, l'autre de l'ordre de l'irrationnel. Pour que subsiste la fantasticalité, ces deux hypothèses doivent obligatoirement demeurer à la fois possibles et inacceptables :

La juxtaposition de deux probabilités externes, l'une empirique, l'autre méta-empirique, également inadéquates, doit suggérer l'existence de ce qui, dans l'économie de la nature et d'une surnature, ne peut pas être. Raison et déraison, irréel et réel, ces antinomies produisent la formalisation narrative, l'ambiguïté, et refaçonnent les signes culturels que recueille le récit fantastique : l'impossible est en fait le lieu d'une polysémie – celle-là même des cadres sociocognitifs – et de l'inscription d'un sens autre, qui ne peut être dit, mais qui naît du procès de relativisation suscité par le jeu des ambivalences.<sup>55</sup>

Ainsi le fantastique entretient-il un rapport considérable avec la rationalité. Ce n'est donc pas un hasard si l'on retrouve, dans tant de récits fantastiques, un personnage incarnant « la voix de la raison » (l'ancêtre du village, le bon curé, le docteur, le magistrat, le scientifique, etc.). Ces observations de la théoricienne exposent également l'une des fonctions occupées par la dimension cognitive du personnage/narrateur au sein du récit fantastique, chacun des questionnements du protagoniste devant l'inadmissible contribuant à entretenir l'ambiguïté caractéristique du genre.

S'appliquant à mettre en lumière la poétique du récit fantastique, Bessière souligne avec clairvoyance que ce dernier privilégie l'événement au détriment de l'agissement, renversant ainsi la problématique propre aux récits réalistes (à la narration des *realia*). Cette interversion explique, selon la théoricienne, le caractère passif du protagoniste du récit fantastique, qui subit l'événement bien plus qu'il ne le produit.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 62.

Devant la défaillance des normes et des préceptes de son univers, le personnage, privé de tout pouvoir d'action, se raccroche à son pouvoir de raisonnement, tentant tant bien que mal d'intégrer l'inadmissible à sa schématisation du réel. Son statut de *sujet* étant menacé, il est condamné à devenir, à plus ou moins long terme, *objet*. Aussi la théoricienne soutient-elle qu'une étude ou une définition du fantastique « ne doivent pas *initialement* privilégier l'examen de la condition du sujet »<sup>56</sup>. Dans la narration des *realia*, remarque Bessière, « l'interrogation du héros sur le réel et les événements ne se sépare pas de la question d'identité (qui suis-je ?) et d'un jugement sur le pouvoir personnel et la valeur (que dois-je faire et que puis-je faire ?) »<sup>57</sup>. Dans le récit fantastique, cette interrogation serait plutôt orientée « vers la *vérité* de l'événement »<sup>58</sup> (qu'est-il arrivé ? / est-ce *vraiment* arrivé ? / cela *peut-il* arriver ?).

Relevons en terminant l'importance qu'accorde Irène Bessière, dans son analyse du récit fantastique, au contexte de production de celui-ci. Comme le remarque la théoricienne, le récit fantastique reflète, « sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire »<sup>59</sup>. Il donne à voir une conception de la réalité – et de ce qui n'en est pas – propre à une époque et à une civilisation. Le fantastique se caractérise, entre autres, par cette ambivalence entre divers vraisemblables relevant à la fois du rationnel et de l'irrationnel. Il correspond, selon Bessière, à la mise en forme esthétique d'une épistémè et de la transgression de cette conception du monde :

Le récit fantastique utilise des cadres socioculturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs à l'économie du réel et du surnaturel, dont la conception varie selon l'époque. Il correspond à la mise en forme esthétique des débats intellectuels d'un moment, relatifs au rapport du sujet au supra-sensible ou au sensible ; il présuppose une perception essentiellement relative des convictions et des idéologies du moment, mises en œuvre par l'auteur. La fiction fantastique fabrique ainsi un autre monde avec des mots, des pensées et des réalités qui sont de ce monde.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 15 (nous soulignons).

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>58</sup> *Ibid.* (nous soulignons).

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 11.

Ces considérations de la théoricienne illustrent bien l'importance d'étudier le fantastique en diachronie, ce que Todorov semble avoir omis dans son *Introduction à la littérature fantastique*.

\*

De ce bilan des principales théories sur le fantastique surgissent divers invariants nous permettant d'identifier les différents éléments constitutifs du genre et de procéder, à notre tour, à une définition du fantastique. Celle-ci nous permettra de mesurer, dans notre troisième chapitre, la fantastiçité de notre corpus. À la lumière de ces théories, **nous considérons comme fantastique tout récit dans lequel figure l'intrusion, au sein d'un univers réaliste, d'un phénomène – surnaturel ou non – défiant les normes de la « réalité » et qui, de ce fait, apparaît problématique, insolite et même inadmissible au protagoniste et/ou au narrateur. Le récit fantastique doit également porter les traces d'une vaine tentative, de la part du personnage/narrateur, d'intégrer ce phénomène à sa schématisation du réel (ces traces sont toutes autant de manifestations de sa dimension cognitive). Enfin, pour que subsiste la fantastiçité du récit, il demeure impératif que l'exclusion réciproque du naturel et de l'inadmissible qui y figure ne soit pas accompagnée de l'anéantissement de l'un ou l'autre de ces deux ordres, le fantastique étant redevable obligatoirement à leur co-présence.** Nous reconnaissons que cette définition – à l'instar du genre lui-même – est sujette au changement, puisqu'elle ne s'applique qu'au fantastique tel que nous le connaissons. Qui sait ce que nous réserve le genre ? Jean Bellemin-Noël n'a-t-il pas écrit, avec une prudence excessive, que « [t]oute synthèse sur ce qu'on appelle *le fantastique* est actuellement prématurée, les recherches étant en cours »<sup>61</sup> ?

Dans le prochain chapitre, nous tenterons de comparer les contextes d'émergence des fantastiques français et québécois afin de mettre en lumière différents particularismes

---

<sup>61</sup> Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », *Littérature*, no 8 (décembre 1972), p. 3.

du genre et de son évolution au Québec. Cet exercice nous permettra de constater l'influence qu'eut la Révolution tranquille sur l'expansion et la transformation du fantastique québécois.

## CHAPITRE II

### CONTEXTES D'ÉMERGENCE DES FANTASTIQUES FRANÇAIS ET QUÉBÉCOIS : UNE COMPARAISON

Dans son étude intitulée *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985 : Entre le hasard et la fatalité*<sup>62</sup>, Lise Morin établit un parallèle fort intéressant entre le contexte d'émergence du fantastique français, que l'on situe généralement vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et la Révolution tranquille, que certains théoriciens discernent comme la période de l'avènement du fantastique québécois. En observant les conditions socioculturelles dans lesquelles le fantastique français a vu le jour, la théoricienne identifie quatre principales circonstances ayant favorisé l'éclosion du genre :

La destitution d'un point de vue unique, destitution liée à l'émergence d'une conscience schizoïde tiraillée entre la pensée logique et la pensée magique, le détachement à l'égard de l'institution religieuse, l'apparition d'une nouvelle épistémologie rationaliste, ainsi que l'autonomisation de la littérature sont autant de circonstances qui accompagnent l'avènement du fantastique en France.<sup>63</sup>

Morin dénote que ces mêmes circonstances favorisèrent la « *naissance* »<sup>64</sup> du fantastique québécois au cours de la Révolution tranquille. Ce rapprochement, à notre avis, est d'une grande justesse ; il nous semble toutefois qu'on en use d'une manière erratique. Bien qu'il apparaisse indéniable que le fantastique québécois ait connu sa principale expansion à la faveur de la Révolution tranquille, nous considérons que faire de cette époque de notre histoire celle de l'avènement du genre équivaut à occulter son existence au XIX<sup>e</sup> siècle. Aussi procéderons-nous à une comparaison des contextes d'émergence des fantastiques français et québécois afin de démontrer que les années 1960 et 1970 correspondent à une radicale transformation de ce dernier – et non à son apparition. Cet exercice nous permettra de constater l'influence qu'eut cette ère de

---

<sup>62</sup> Lise Morin, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 17 (nous soulignons).

changement sur l'expansion et la métamorphose du fantastique québécois. Ce survol historique nous permettra également d'identifier différents particularismes du genre et de son évolution au Québec. À notre avis, le fantastique québécois se distingue par ses liens originels avec le cléricalisme. Alors que le fantastique français vit le jour à la faveur d'un détachement à l'égard de l'Église catholique, le fantastique québécois lui dut longtemps la majorité de ses intrigues et de ses thèmes – ce qui lui conféra son caractère apologétique. À la faveur de la désaffection pour le sacré qui a accompagné la Révolution tranquille, la littérature fantastique a indubitablement changé de visage. Aussi tenterons-nous d'observer l'impact qu'eut ce changement de point de vue à l'égard de l'institution religieuse sur la transformation du fantastique québécois. Nous tenterons par ailleurs de mettre en lumière l'influence qu'eut la périodisation du fantastique français dans l'histoire littéraire sur la compréhension du genre, tant en France qu'au Québec.

## 2.1 Contexte d'émergence du fantastique français : de l'illuminisme au romantisme

Les historiens de la littérature et les praticiens de la sociocritique reconnaissent généralement que la littérature fantastique s'est développée en Europe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à quelques années d'intervalle en Angleterre et en France. Aussi les spécialistes identifient-ils, comme œuvres fondatrices du genre, le roman gothique *The Castle of Otranto* (*Le château d'Otrante*), de Horace Walpole, paru en 1764, et le court roman *Le Diable amoureux*, de Jacques Cazotte, publié en 1772. En France, observe Pierre-Georges Castex<sup>65</sup>, le fantastique voit le jour en une période de grands bouleversements caractérisée, entre autres, par une renaissance de l'irrationnel. Vers 1770, selon l'historien, l'esprit scientifique et positif des Lumières a si fortement imprégné la France que les philosophes sont près de triompher des savoirs traditionnels. Or, précisément vers la même date, les recherches occultes (théosophie, magnétisme animal, alchimie, spiritisme, mesmérisme, etc.) – qu'ils ont si féroce­ment dénoncées – bénéficient d'une

---

<sup>65</sup> Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

ferveur nouvelle. Insatisfaits des certitudes limitées qu'apporte la science et désireux de déchiffrer, par d'autres voies, le mystère universel, des hommes appartenant à toutes les classes de la société adhèrent à un mouvement quelque peu diffus : l'illuminisme. Castex observe que la coïncidence de ces faits apparemment contradictoires n'est pas fortuite :

Plus s'acharne l'esprit critique et plus s'affirme le besoin de croire ; le mouvement illuministe est une protestation contre l'implacable philosophie, qui détruit les mythes consolants. Pourtant, les illuminés ne rencontreraient pas tant de crédit si les philosophes n'avaient sans le vouloir travaillé pour eux : l'affaiblissement de l'Église favorise leur propagande. Ils s'adressent à une société dont la foi est ébranlée et la ferveur souvent intacte. Ils séduisent des esprits que le dogme ne satisfait plus et que l'angoisse du doute a saisis.<sup>66</sup>

Le terme « illuminisme », bien qu'il ne soit pas attesté au XVIII<sup>e</sup> siècle (il apparaîtra vers 1819), correspond à un courant de pensée différant de l'esprit des Lumières tant sur le plan théorique que sur celui des démarches adoptées. S'il est intéressant de constater que les deux termes (« Lumières » et « illuminisme ») possèdent une étymologie commune, il faut noter, toutefois, que le premier oriente vers la raison alors que le second réfère à l'illumination divine. Ce mouvement – dont le théosophe suédois Emanuel Swedenborg, Franz Anton Mesmer, Martinès de Pasqually et son disciple Louis-Claude de Saint-Martin constituent les principales figures – relève d'une « croyance en une tradition primitive universelle que seuls les initiés peuvent connaître par la compréhension des forces surnaturelles et la communication avec l'au-delà. »<sup>67</sup> Selon cette tradition, la chute originelle – divorce entre l'homme et la Création – aurait engendré la matière. Avili et déchu par la faute originelle, l'homme aurait toutefois la possibilité, grâce à l'intervention d'intercesseurs « élus » (*illuminés*), de parvenir à une réintégration dans l'Être premier<sup>68</sup>. Aussi les illuminés conçoivent-ils l'univers comme une unité hiérarchisée entre Dieu et l'homme, cette liaison s'opérant par des forces intermédiaires accessibles par magie ou divination. Cette conception s'oppose au rationalisme et au matérialisme des Lumières, qui faisait de l'homme une sorte d'accident

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>67</sup> Gérard Gengembre, « Illuminisme et littérature », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 1084.

<sup>68</sup> Au sujet de ces théories illuministes, voir le *Traité de réintégration des êtres* (1775), de Martinès de Pasqually (Paris, Éditions traditionnelles, 1988), ou le *Tableau naturel des rapports qui existent entre Dieu, l'homme et l'univers* (1782), de Louis-Claude de Saint-Martin (Paris, R. Dumas, 1974).

nécessaire, de produit de l'organisation dans un univers déterministe fait de matière. Ainsi le mysticisme des illuminés s'oppose-t-il à l'athéisme des philosophes du siècle des Lumières. Les deux mouvements s'opposent également sur la notion de raison : considérée par les philosophes comme l'outil privilégié de la réflexion et le critère essentiel de toute démarche analytique, elle est méprisée par les illuminés, qui lui préfèrent une approche mystique de la Vérité selon laquelle on accède à la connaissance à la faveur de l'illumination divine.

À l'instar du *Sturm und Drang*<sup>69</sup>, l'illuminisme influencera considérablement le romantisme français, réhabilitant la sensibilité et opposant à l'humanisme des Lumières les images lyriques de « l'homme de désir » – l'expression est de Saint-Martin<sup>70</sup> – égaré dans un univers dont il a perdu la signification et les clefs. En favorisant la renaissance de l'irrationnel, l'illuminisme contribuera également à l'éclosion du fantastique français. Précisons toutefois qu'il ne faut pas considérer le fantastique canonique comme une seule opposition au rationalisme des Lumières. Une telle approche consisterait à soutenir l'antirationalité du genre, qu'Irène Bessière – comme nous avons pu le constater – a si judicieusement décriée<sup>71</sup>. L'avènement du fantastique en France, dans la mouvance de l'illuminisme, participe plutôt de cette « conscience schizoïde tiraillée entre la pensée logique et la pensée magique » évoquée par Lise Morin<sup>72</sup>. Aussi le fantastique constitue-t-il, entre autres, une forme d'expression spécifique de cette crise intellectuelle qui s'amorce à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui parcourra la majeure partie du siècle suivant.

Bien que Jacques Cazotte soit considéré comme le précurseur du fantastique français, on s'accorde généralement pour affirmer que le fantastique comme genre littéraire émerge vers 1830, grâce à une première génération de romantiques s'opposant aux classiques et à leurs institutions littéraires (l'Académie, le Théâtre-Français, etc.).

---

<sup>69</sup> Le *Sturm und Drang* (« tempête et passion ») est un mouvement littéraire allemand de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle caractérisé par son exaltation de la nature, de l'individualité et du sentiment. Goethe et Lenz en sont les représentants les plus célèbres.

<sup>70</sup> Louis-Claude de Saint-Martin, *L'Homme de désir* (1790), Paris, Éditions du Rocher, 1974.

<sup>71</sup> Irène Bessière, *op. cit.*, p. 59-64.

<sup>72</sup> Lise Morin, *op. cit.*, p. 16.

Influencés par Hoffmann – dont les récits fantastiques sont traduits pour la première fois en français, vers 1829, par le baron de Loève-Weimars – de même que par le roman noir anglais, de jeunes auteurs tels que Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée et Gérard de Nerval s'exercent dans cette voie, produisant des récits, brefs pour la plupart, au sein desquels le pathos est profondément relié à une transgression des normes et des préceptes du réel. Selon Joël Malrieu, il était logique que les romantiques perçoivent dans le fantastique un moyen privilégié d'expression :

Le fantastique constituait avant tout pour eux un instrument pour leurs propres luttes : il permettait, au niveau rhétorique, la réhabilitation de la prose et le rejet des règles ; au niveau thématique, il développait une certaine vision du héros, isolé dans un monde qui ne le comprend pas, mais doté du privilège d'entrer en contact avec un monde supra-réel, supérieur au monde humain ordinaire.<sup>73</sup>

Faisant le pont entre le roman sentimental du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, le fantastique français se trouve à créer, comme l'observe Michel Lord, « un alliage de ces deux esthétiques auxquelles il ajoute le *topos* qui le qualifie dans son essence en tant que texte fantastique : l'inscription de ce qui, au regard du principe de réalité, est improbable »<sup>74</sup>. Mis de l'avant par une génération en proie au « mal du siècle », le fantastique introduit le doute au cœur du réel ; naturel et surnaturel y deviennent sujets à caution, les deux pôles d'une ambiguïté qui traverse le récit et façonne son univers.

La périodisation du fantastique français élaborée par les théoriciens des années 1950 à 1970 fera longtemps de celui-ci une forme de sous-courant romantique, un vestige du passé. À ce propos, le sous-titre de l'ouvrage de Castex s'avère des plus révélateurs (*Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*<sup>75</sup>). Bien qu'il soit indéniable que le fantastique français se soit développé dans la mouvance du romantisme – voire grâce aux romantiques – nous considérons que cette aberrante délimitation du fantastique établie par l'histoire littéraire équivaut à nier son statut de genre. En favorisant une approche thématique du fantastique axée uniquement sur la récurrence, dans maints récits

<sup>73</sup> Joël Malrieu, *op. cit.*, Paris, Hachette, 1992, p. 15-16.

<sup>74</sup> Michel Lord, *La logique de l'impossible*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 9-10.

<sup>75</sup> Nous soulignons.

du XIX<sup>e</sup> siècle, de thèmes et d'archétypes communs, plusieurs théoriciens furent amenés à le considérer comme un (sous-)courant littéraire. Les études ultérieures et l'expression actuelle de cette esthétique démontrent bien que le fantastique constitue pourtant un genre, au même titre que la science-fiction ou la *fantasy*. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si ce type de littérature est fréquemment désigné sous l'appellation « littérature de genre ». À notre avis, cette approche de la littérature fantastique – cette délimitation assimilant le genre au courant romantique – est due en majeure partie à l'influence de la psychanalyse sur les études littéraires, voire à une mauvaise interprétation des écrits de Sigmund Freud sur l'étrange inquiétant. La publication, en 1919, du célèbre article de Freud intitulé *Das Unheimliche (L'inquiétante étrangeté)*<sup>76</sup> devait effectivement influencer, ultérieurement, de nombreux théoriciens du genre. En plus d'y distinguer le fantastique du merveilleux et du conte de fées, Freud traite dans cet essai du sentiment de l'étrange inquiétant, puisant plusieurs de ses exemples dans *L'Homme au sable*, d'E.T.A. Hoffmann. Par son étude de ce récit fantastique, il démontre que l'inquiétante étrangeté ne relève pas uniquement d'une incertitude intellectuelle, comme le supposaient ses prédécesseurs, mais aussi de la résurgence d'un complexe refoulé. Le psychanalyste souligne que cette angoisse est fréquemment reliée à la crainte d'une castration (dans le cas de *L'Homme au sable*, à la peur de Nathanaël de se faire arracher les yeux par l'infâme Coppélius). Aussi Freud considère-t-il la littérature fantastique comme une mise en forme esthétique de l'*unheimliche*. L'incertitude intellectuelle susceptible de provoquer le sentiment d'inquiétante étrangeté est effectivement un élément constitutif du genre. De plus, les émotions manifestées par le personnage/narrateur du récit fantastique confronté à l'intrusion, dans son univers réaliste, d'un phénomène en apparence surnaturel s'apparentent à l'*unheimliche* sous plusieurs aspects. Malheureusement, Freud ne précise pas si le sentiment d'inquiétante étrangeté figurant dans maints récits fantastiques est attribuable aux écrivains ou à leurs personnages. Aussi plusieurs théoriciens ont-ils longtemps assimilé le fantastique à la psychopathologie, considérant le

---

<sup>76</sup> Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté / Das Unheimliche [1919] », *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (traduction par Bertrand Féron), Paris, Gallimard, 1985, p. 209-263.

genre comme une simple expression des « états morbides de la conscience »<sup>77</sup> (c'est connu, *le sommeil de la raison engendre des monstres*<sup>78</sup>). Plusieurs d'entre eux s'attardèrent d'ailleurs à mettre en lumière, dans leurs analyses de récits fantastiques, le caractère tumultueux et névrosé des auteurs (Freud aborde lui-même l'enfance malheureuse d'Hoffmann). Si l'on en croit Castex, par exemple, « Nodier cachait un tempérament passionné, une sensibilité toujours à vif et souvent meurtrie, [...] une exaltation perpétuelle, qu'aggravèrent sans doute des expériences d'opium ; il passait pour un jeune fou auprès de ses concitoyens. »<sup>79</sup> Balzac, quant à lui, « plaçait le discutable Mesmer au même rang que Descartes et Newton, parmi les théoriciens du cosmos »<sup>80</sup>. Voilà qui explique *Smarra* (1821) et *Melmoth réconcilié* (1835), non ? Dans son essai, Freud rappelait pourtant à ses lecteurs qu'il faut « faire une différence entre l'étrangement inquiétant vécu et l'étrangement inquiétant purement représenté ou connu par la lecture »<sup>81</sup>, un texte littéraire ne pouvant être traité de la même façon qu'un document d'intérêt médical.

Malheureusement, il sera longtemps de mode, au sein de l'histoire et de la critique littéraires, d'imputer le surnaturel fantastique à l'état pathologique de la conscience des auteurs, voire à l'usage qu'ils faisaient de l'opium, du haschisch et autres passeports vers les paradis artificiels. C'est pourquoi plusieurs théoriciens de l'époque virent dans la psychanalyse une salutaire méthode critique leur permettant – croyaient-ils – d'élucider la moindre trace de surnaturel par une étude de la psyché de l'auteur et/ou du personnage effectuée à même le récit fantastique. Est-ce à dire que la psychanalyse avait rendu le fantastique caduc ? Tzvetan Todorov était de cet avis, soutenant que « la psychanalyse a remplacé (et par là même rendu inutile) la littérature fantastique »<sup>82</sup>, cette dernière n'étant, selon lui, « rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIX<sup>e</sup> siècle

---

<sup>77</sup> Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

<sup>78</sup> Extrait de la légende d'une gravure des *Caprices* (1797-1799), du peintre espagnol Francisco de Goya.

<sup>79</sup> Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 122.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>81</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 255.

<sup>82</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 169.

positiviste »<sup>83</sup>. Pour notre part, nous considérons que la psychanalyse, bien loin d'avoir anéanti le fantastique, l'a au contraire *nourri* : un meilleur entendement de la logique régissant notre fonctionnement psychique ne peut que nous amener à une connaissance accrue de ce qui fascine, dérange ou effraie l'esprit humain – ce que les auteurs de récits fantastiques ne manqueront jamais d'exploiter. Pour Todorov comme pour Pierre-Georges Castex, le fantastique français, apparu vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cessa d'exister avec Maupassant :

[L]e fantastique a eu une vie relativement brève. Il est apparu d'une manière systématique vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec Cazotte ; un siècle plus tard, on trouve dans les nouvelles de Maupassant les derniers exemples esthétiquement satisfaisants du genre. On peut rencontrer des exemples d'hésitation fantastique à d'autres époques, mais il sera exceptionnel que cette hésitation soit thématifiée par le texte même.<sup>84</sup>

Évidemment, cette déclaration de la disparition du fantastique français s'avère aujourd'hui des plus extravagantes. À l'instar de ces théoriciens, toutefois, nous constatons que l'élément en apparence surnaturel figurant dans les récits fantastiques écrits au sein du romantisme français se révèle effectivement élucidé, dans plusieurs cas, par la trop grande fatigue, la folie ou les abus du personnage/narrateur (que l'on pense à *Aurélia* (1855), de Gérard de Nerval, au *Club des haschischins* (1846) de Gautier ou à *La chevelure* (1884), de Maupassant). Puisque l'inadmissible y est réduit à néant – souvent à la toute fin – par une explication rationnelle ou onirique, comment peut-on considérer ces contes et nouvelles comme fantastiques ?

Jean Fabre apporte plusieurs éléments de réponse à cet épineux problème en distinguant le fantastique du *fantasmatique*, qu'il définit comme « l'expression directe des formations de l'inconscient, organisées ou non sur le plan narratif, mais données directement comme phénomènes psychiques »<sup>85</sup>. A priori, le fantasmatique semble donc s'opposer au fantastique : si le phénomène en apparence surnaturel qui se manifeste dans le récit est imputable au rêve, au délire ou à une forme de psychopathologie, l'ambiguïté caractéristique du fantastique s'évanouit, l'inadmissible s'étant buté à une explication

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 174-175.

<sup>85</sup> Jean Fabre, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 118.

rationnelle. Fabre souligne toutefois qu'il ne faut pas conclure à l'incompatibilité du fantastique et du fantasmatique. Comme l'observe le théoricien, « la réduction terminale "ce n'était qu'un rêve" ne saurait d'un seul trait de plume supprimer l'effet fantastique esthétiquement produit par une mise en scène et en ordre d'éléments que le rêve ne peut présenter que dispersés, du moins sur une longue distance. »<sup>86</sup> Aussi Fabre considère-t-il le fantasmatique comme une forme de « "fantastique provisoire" »<sup>87</sup> dont la durée coïncide avec celle du rêve ou du phénomène psychique mis en scène par le récit. Le théoricien observe que dans plusieurs œuvres (le *Djournâne* (1870) de Mérimée, par exemple), la fantastique subsiste jusqu'à la toute fin du récit, dans laquelle l'aventure présentée comme surnaturelle se révèle n'avoir été qu'un rêve. Sans être purement fantastiques, de tels récits possèdent du moins les caractéristiques du genre durant la majeure partie de leur intrigue. D'autre part, si le rêve ou le phénomène psychique mis en scène par le récit participe de l'inadmissible *sans toutefois le désamorcer*, le fantasmatique peut même contribuer à la fantastique d'une œuvre. Fabre donne l'exemple du rêve prémonitoire du jeune fils de pêcheur mis en scène par Maupassant dans sa nouvelle intitulée *Magnétisme* (1882) :

Si un enfant de pêcheur rêve que son père s'est noyé et que l'accident se produise, il n'y a là rien que de très normal : presque chaque nuit les femmes et les enfants de marins imaginent cette mort en leur sommeil. Mais si ce rêve présente l'heure exacte et les circonstances, la chose devient prophétique et surnaturelle.<sup>88</sup>

Il en va de même d'un récit où l'ambivalence persiste quant au caractère onirique du surnaturel – *La Cafetière* (1831) de Gautier, par exemple : la cafetière s'est-elle véritablement animée ? Le narrateur a-t-il réellement dansé avec cette gracieuse défunte ? Ne s'agissait-il que d'un rêve étrange ? En contribuant à maintenir l'ambiguïté fantastique, le fantasmatique peut donc participer de cette dialectique réel/surnaturel qui est à la base du genre.

Des considérations similaires à celles de Fabre amèneront Aurélien Boivin, Maurice Émond et Michel Lord à dégager de leur *Bibliographie analytique de la science-*

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 120-121.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 120.

*fiction et du fantastique québécois*<sup>89</sup> des œuvres au terme desquelles l'inadmissible, imputable au rêve ou à la démence du personnage/narrateur, reçoit une explication rationnelle. En distinguant le fantastique du merveilleux et du conte de fées, les chercheurs dénotent dans leur introduction l'importance que revêt l'illusion référentielle au sein du récit fantastique. Aussi soulignent-ils la prépondérance, dans le genre, de la dialectique réel/irréel, soutenant que chacun des éléments de cette dernière doit y être également sanctionné :

[C]e qui est caractéristique du fantastique, c'est que, tant dans le cas du réel que de l'irréel, l'illusion référentielle cherche à s'imposer. Cette donnée compte au premier chef, car, autrement, *si l'irréel était établi uniquement en tant que phénomène illusoire, hallucinatoire, onirique ou s'il relevait explicitement de la pure démence, cette composante ne pourrait pas s'opposer avec force à la première forme de représentation qui est, elle, modalisée dans le registre réaliste.*<sup>90</sup>

Si [...] la sanction désamorce le caractère d'étrangeté par une explication onirique, par exemple, ou par une révélation d'ordre naturel, le récit perd le caractère de fantastique que le discours semblait avoir construit. *Faute de ces composantes, confirmant, problématisant et sanctionnant le réel et l'irréel, le normal et l'étrange, il est difficile de concevoir comment un texte pourrait être fantastique.*<sup>91</sup>

Selon l'usage qu'en fait l'écrivain, le fantasmagorique aurait donc à la fois la faculté de désamorcer le caractère fantastique d'un récit et celle de participer de sa fantastique. S'il apporte une explication naturelle à l'inadmissible mis en scène par le récit, le fantasmagorique abolit l'opposition réel/irréel qui est un élément constitutif du fantastique. À l'opposé, s'il « transgresse son statut naturel de jardin privé de l'inconscient, de clôture insulaire et, qu'en interférant sur la réalité il crée le Surnaturel »<sup>92</sup>, le rêve – ou tout autre phénomène psychique – peut contribuer à la fantastique d'une œuvre.

En somme, la périodisation précipitée du fantastique français établie par certains critiques et historiens de la littérature contribua à une révision des frontières du fantastique, à un questionnement sur son statut de genre et, par extension, à une meilleure

<sup>89</sup> Aurélien Boivin, Maurice Émond et Michel Lord (dir.), *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992.

<sup>90</sup> Aurélien Boivin, Maurice Émond et Michel Lord (dir.), « Introduction », dans *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992, p. 12 (nous soulignons).

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 13 (nous soulignons).

<sup>92</sup> Jean Fabre, *op. cit.*, p. 124.

compréhension du fantastique québécois. Comme nous pourrions le constater, les différentes études sur le genre – majoritairement françaises – amèneront plusieurs théoriciens à s’interroger quant à la fantasticalité des contes et nouvelles québécois du XIX<sup>e</sup> siècle dits « fantastiques ». Cette problématique sera d’ailleurs au cœur de notre analyse dans le prochain chapitre.

## 2.2 Contexte(s) d’émergence du fantastique québécois

### 2.2.1 Le XIX<sup>e</sup> siècle : un fantastique au goût du clergé ?

Dans l’histoire littéraire du Québec, comme le rappelle judicieusement Michel Lord, « il est difficile de ne pas tenir compte du fait que le genre romanesque et l’hypoggenre fantastique ont pris naissance exactement au même moment. »<sup>93</sup> Publié à Québec en 1837, le premier roman canadien-français – *L’influence d’un livre* de Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé (dit Philippe Aubert de Gaspé, *filz*) – s’inscrit dans la tradition du roman gothique en plus de contenir deux légendes fantastiques, celles de Rose Latulipe (« L’étranger ») et de Rodrigue Bras-de-fer (« L’homme de Labrador »)<sup>94</sup>. Ces légendes connurent un tel succès que James Huston les publia indépendamment dans le second tome de son *Répertoire national*<sup>95</sup>, en 1848. Aussi figurent-elles, de nos jours, dans la plupart des anthologies du fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>96</sup>. Toutefois, comme le souligne à juste titre Thierry Vincent dans *Le XIX<sup>e</sup> siècle fantastique en Amérique française*<sup>97</sup>, la seule présence de ces deux récits au sein de *L’Influence d’un livre* ne suffit pas à en faire un roman fantastique. L’appartenance du

<sup>93</sup> Michel Lord, *La logique de l’impossible*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 11.

<sup>94</sup> Sur l’appartenance de *L’influence d’un livre* à la veine québécoise du roman gothique, voir l’essai de Michel Lord intitulé *En quête du roman gothique québécois (1837-1860). Tradition littéraire et imaginaire romanesque* (Québec, Nuit blanche éditeur, 1994).

<sup>95</sup> James Huston (dir.), *Le Répertoire national ou recueil de littérature canadienne : 2<sup>ème</sup> livraison*, Montréal, Lovell et Gibson, 1848. (« L’étranger » figure aux pages 25 à 34, alors que « L’homme de Labrador » occupe les pages 51 à 60.)

<sup>96</sup> Notamment dans celle d’Aurélien Boivin, intitulée *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle* (Montréal, Fides, 2001).

<sup>97</sup> Thierry Vincent, « L’Influence d’un livre », dans Claude Janelle (dir.), *Le XIX<sup>e</sup> siècle fantastique en Amérique française*, Québec, Alire, 1999, p. 13-20.

premier roman québécois au genre fantastique relève plutôt de la dialectique réel/irréel qui y est mise en scène ainsi que des différents éléments venant « corroborer le fait que le parcours alchimique [du personnage principal] n'est pas une lubie, que sa magie est effective et sa transmutation réussie. »<sup>98</sup>

Au lendemain des insurrections de 1837-1838, le conte et la légende connaissent une période de grande effervescence. Cet essor de la forme brève s'explique principalement, selon Aurélien Boivin, par le faible taux d'alphabétisation de la société québécoise, par la situation géographique du Québec de même que par le climat qui y prévaut au cours de la saison froide :

[P]ar sa longueur, il [le conte] convenait mieux à une société encore largement analphabétisée.<sup>99</sup>

Privés d'agences de nouvelles, les rédacteurs de journaux du XIX<sup>e</sup> siècle ont souvent recours aux feuillets pour remplir leurs colonnes. Surtout pendant les longues saisons d'hiver, alors que les bateaux, en raison des glaces, fuient les ports du Saint-Laurent. C'est donc souvent par le conte publié dans quelque journal, quotidien ou hebdomadaire, que plusieurs de nos auteurs abordent la littérature.<sup>100</sup>

Sans attendre le mot d'ordre des *Soirées canadiennes*, de nombreux auteurs publient dans des journaux et périodiques tels que *Le Fantasque*, *La Revue canadienne* et *L'Écho des campagnes* des contes et légendes inspirés pour la plupart de la tradition orale. La fondation de cette importante revue en 1861 coïncide toutefois avec l'apparition des premiers recueils de contes, qui favorisent considérablement l'expansion de la forme brève. Les spécialistes du fantastique et les historiens de la littérature québécoise reconnaissent généralement que les années 1840 correspondent à la période de l'avènement du genre. Tout au long de cette décennie, de jeunes auteurs tels que Joseph Doutre, Louis-Auguste Olivier, Charles Laberge, Jean-Casimir-Alphonse Poitras et Guillaume Lévesque profitent de la tribune que leur offre la presse pour publier des récits

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>99</sup> Aurélien Boivin, « Le conte surnaturel au XIX<sup>e</sup> siècle », *Québec français*, no 50 (mai 1983), p. 34. (Il est à noter que la majeure partie de cet article d'Aurélien Boivin a été reprise dans l'introduction à son anthologie du conte fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle, intitulée *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*. Pour la référence complète de cet ouvrage, consulter notre bibliographie.)

<sup>100</sup> *Ibid.*

au sein desquels figure une intrusion du surnaturel – souvent incarné par le diable et ses suppôts – dans le cadre de la vie « réelle »<sup>101</sup>. Sans réellement compter sur la crédulité de leurs lecteurs, ces fantastiqueurs suppléent par la terreur religieuse à quelques frayeurs naturelles. Aujourd’hui considérée comme folklorique, cette veine du fantastique québécois connaît son apogée dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme nous pourrons le constater, elle se tarit toutefois à l’aube du siècle suivant.

À l’époque où sont publiés les premiers contes fantastiques québécois, l’Église catholique jouit d’un pouvoir considérable sur les différents secteurs de la vie publique. Dans le troisième volume de leur histoire de la littérature québécoise, Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques exposent que l’adoption de l’*Acte d’Union du Haut et du Bas-Canada* en 1840 favorise la montée du clergé, « qui profite de la conjoncture pour accroître son emprise sur l’enseignement, la presse et l’assistance publique. »<sup>102</sup> Au cours de la décennie suivante, le clergé accède à l’hégémonie réservée jusque-là à l’élite des professions libérales. Cette ascension s’explique notamment par un changement de point de vue du peuple à l’égard de la bourgeoisie : « L’échec de la rébellion de 1837-1838 et la répression qui s’ensuit ont déconsidéré la petite bourgeoisie des professions libérales auprès du peuple ».<sup>103</sup> De plus, la majeure partie de la population a perdu confiance en ses institutions politiques, qui assuraient jusque-là sa relative indépendance à l’Angleterre. Sous le Régime anglais, l’avenir s’annonce sombre pour les francophones du Canada-Uni. La température inclémente et les mauvaises récoltes qui en ont résulté ont eu pour effet d’accélérer la détérioration de la situation économique du pays. Dans ces conditions difficiles, de nombreux Canadiens français se tournent vers la religion et les valeurs traditionnelles, ce qui entraîne une augmentation de l’effectif religieux. De 1840 à 1850, Mgr Ignace Bourget – évêque de Montréal – fonde diverses communautés religieuses contribuant largement à l’émancipation et à l’autonomisation du clergé

---

<sup>101</sup> Voir, entre autres, l’*Histoire de mon oncle* (1845) de Jean-Casimir-Alphonse Poitras et le *Conte populaire* (1848) de Charles Laberge. Ces deux récits figurent dans l’anthologie dirigée par Aurélien Boivin (*Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001).

<sup>102</sup> Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), « Présentation », *La vie littéraire au Québec. Tome III (1840-1869)*, Sainte-Foy, Presses de l’Université Laval, 1996, p. XV.

<sup>103</sup> Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *op. cit.*, p. 44.

canadien-français. Dans le même intervalle, plusieurs congrégations originaires de France s'implantent au Canada. Bientôt, les religieux et religieuses de ces différents ordres font figure d'agents de recrutement et le clergé catholique – ayant acquis sa pleine autonomie – occupe un rôle social de premier plan. Celui-ci se montre particulièrement influent dans le domaine de l'éducation. Au cours des vingt années qui suivent l'adoption de l'*Acte d'Union*, de nombreuses lois sont votées par le Parlement afin de mettre sur pied un véritable système d'instruction publique. Soucieux de rendre les écoles accessibles tant aux protestants qu'aux catholiques, le gouvernement canadien préconise la neutralité du système d'éducation. À l'opposé, le clergé met tout en œuvre afin de rendre les écoles confessionnelles. Lemire et Saint-Jacques dénotent que les ecclésiastiques exercent une forte pression sur les parents catholiques, « leur interdisant d'inscrire leurs enfants dans des écoles neutres ou protestantes. »<sup>104</sup> Les contrevenants se voient même refuser l'absolution ! En 1853, les évêques édictent le nouveau catéchisme et en rendent aussitôt l'enseignement obligatoire dans les écoles primaires, les collèges classiques et les académies. En moins de vingt ans, le clergé atteint ainsi son but, soit « l'hégémonie dans l'éducation religieuse et morale. »<sup>105</sup>

L'instruction publique étant désormais accessible à tous, le taux d'alphabétisation du Bas-Canada augmente considérablement. Par conséquent, de plus en plus de gens ont dorénavant accès aux imprimés. À ce chapitre, la création de nombreux cercles littéraires administrés par l'Église et la fondation, en 1844, de l'Œuvre des bons livres assurent au clergé un certain contrôle sur les lectures de ses ouailles de même que sur la moralité des différentes publications canadiennes de langue française. Dans son ouvrage intitulé *La littérature québécoise en projet au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>106</sup>, Maurice Lemire explique que le conte et la légende constituent alors des genres narratifs légitimés par les instances religieuses, contrairement au théâtre et au roman qui mettent un certain temps à acquérir leurs lettres de noblesse. Parce qu'elle exploite la mémoire collective des Canadiens français, la littérature populaire est considérée comme « l'assise première de toute

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>106</sup> Maurice Lemire, *La littérature québécoise en projet au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 1993.

inspiration vraiment nationale. »<sup>107</sup> Aussi jouit-elle d'un préjugé favorable auprès de l'Église, qui s'efforce de soustraire à un oubli perçu comme imminent un patrimoine dont la survivance était jusque-là assurée par la tradition orale. À l'opposé, le roman est considéré comme une distraction malsaine dont la démagogie et l'immoralité latentes aiguillonnent les passions « au point de faire perdre tout contrôle à la raison. »<sup>108</sup> Faisant figure de censeur, le clergé condamne l'affabulation, considérant que cette dernière fait appel à l'imagination, « une faculté inférieure qui incite au dérèglement. »<sup>109</sup> Le petit peuple, s'il se met à rêver, « peut prendre sa condition en dégoût et menacer l'ordre social. »<sup>110</sup> Afin d'éviter une telle débâcle, les gardiens de la morale chrétienne privilégient une littérature se limitant à reproduire la réalité (l'histoire, la biographie, l'hagiographie, etc.). Lemire observe toutefois que le réalisme de ces œuvres s'avère des plus illusoires, la réalité y étant dépeinte devant obligatoirement correspondre au discours social préconisé par l'Église :

Les écrivains doivent s'en tenir à une réalité de convention qui évite la problématisation de la réalité. Au lieu d'insister sur la faille qui sépare la réalité de sa représentation, comme le fait toute œuvre d'art, l'écrivain d'ici devrait s'appliquer à la masquer. Voilà qui place les artistes canadiens dans des conditions impropres à la production originale. Ils devraient se contenter de peindre, comme l'affirme souvent le discours, de riants tableaux qui ressembleraient plus à des natures mortes qu'à des scènes de la vie réelle.<sup>111</sup>

Aussi les récits recelant une quelconque critique sociale ou ceux dans lesquels l'écrivain livre au public le fruit de ses observations sont-ils sévèrement sanctionnés. En somme, le conte fantastique fait figure d'exception au sein de la production littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'il mette en scène différentes altérations de la réalité, ce type de récit est autorisé par le clergé, qui le considère comme l'un des étendards des valeurs catholiques canadiennes-françaises.

Rédigés dans ce contexte de renouveau religieux, les contes fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle témoignent largement de l'omniprésence du clergé et de son influence sur

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 254.

l'imaginaire populaire québécois. Dans la quasi-totalité de ces récits, l'élément relevant du surnaturel est imputable à une transgression de la morale chrétienne et des préceptes de l'Église catholique. L'incursion de la surnature dans l'univers réaliste du personnage principal a généralement pour fonction de punir l'ivrognerie, la luxure, la paresse ou l'impiété de ce dernier, qui sont tous autant de péchés condamnés par le clergé. De plus, le catalogue de bêtes surnaturelles qui se manifestent au sein de ces contes et légendes relève lui aussi de la croyance religieuse : le loup-garou, par exemple, serait en fait un croyant ayant omis de faire ses pâques durant sept années. Enfin, ces récits fantastiques font la part belle aux ecclésiastiques, qui y jouissent fréquemment d'une toute-puissance issue de l'au-delà. Comme le remarque Aurélien Boivin, le combat entre les forces du Bien et celles du Mal ne s'engage plus, dans le conte fantastique, « entre deux êtres surnaturels, le diable et un ange, envoyé de Dieu pour le combattre, mais bien entre lui et le curé, qui atteint, dans l'imaginaire populaire, au monde surnaturel, sur un pied d'égalité avec l'ange envoyé de Dieu. »<sup>112</sup> Aussi ce conflit s'effectue-t-il obligatoirement dans le plus grand respect des valeurs catholiques canadiennes-françaises. Notre analyse nous permettra d'ailleurs de mettre en lumière les différents rôles occupés par les figures religieuses – Dieu, le diable et leurs divers représentants – au sein de ces récits fantastiques.

Parce qu'ils véhiculent les dogmes et préceptes de l'Église catholique, ces contes et légendes sont généralement perçus, de nos jours, comme une forme de littérature à thèse. Sous ses aspects hautement apologétiques, le fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle recèle toutefois une subversion bien réelle. Nombreux sont les contes, par exemple, où le personnage principal conclut avec le diable un pacte qui tourne finalement en sa propre faveur. Il suffit de penser à « La chasse-galerie »<sup>113</sup> (1891), d'Honoré Beaugrand, dans lequel un groupe de bûcherons invoque impunément le démon afin de voyager par la voie des airs. Nous considérons que cette subversion témoigne bien du mouvement d'émancipation religieuse qui se manifeste au Québec vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>112</sup> Aurélien Boivin, « Le conte surnaturel au XIX<sup>e</sup> siècle », *Québec français*, no 50 (mai 1983), p. 36.

<sup>113</sup> Honoré Beaugrand, « La chasse-galerie » (1891), dans Aurélien Boivin (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 175-188.

Aussi le contexte politique expose-t-il un changement de point de vue significatif du peuple à l'égard de la religion et du rôle social de l'Église. À notre avis, la contestation du pouvoir clérical et de l'ultramontanisme dominant par une fraction importante de la société concède une liberté nouvelle aux fantastiqueurs québécois, dont les récits se font relativement moins apologétiques. À l'époque, trois principaux partis – les ultramontains, les libéraux modérés (ou réformistes) et les libéraux radicaux (surnommés péjorativement les « Rouges »)<sup>114</sup> – se livrent une lutte idéologique dont les enjeux sont à la fois religieux et politiques, chaque camp faisant valoir son point de vue quant au rôle que doit occuper l'Église au sein de l'État. D'une part, les ultramontains – dont Mgr Bourget et Mgr Laflèche sont les principaux représentants – préconisent une subordination de la politique à la religion, faisant valoir que la législation sociale doit s'appuyer sur les préceptes de l'Église catholique<sup>115</sup>. Idéalisant le passé (principalement les premiers temps de la colonie), les défenseurs de l'ultramontanisme soutiennent un nationalisme religieux axé sur un retour aux valeurs traditionnelles. Opposés à l'idéologie ultramontaine, les libéraux radicaux – dirigés entre autres par Jean-Baptiste-Éric Dorion, Louis-Joseph Papineau et son neveu Louis-Antoine Dessaulles – préconisent la laïcité politique et refusent obstinément l'Union de 1840. Ainsi prônent-ils, selon l'historien Denis Monière, « le maintien d'un Bas-Canada distinct, habité et gouverné par les Canadiens français. »<sup>116</sup> Réunis autour de l'Institut canadien, les Rouges exigent l'abolition de la dîme, la séparation de l'Église et de l'État, l'implantation du suffrage universel et la laïcisation du système d'instruction publique. Enfin, les libéraux dits « modérés » se distinguent des Rouges par leur adhésion au libéralisme britannique. Provenant pour la plupart de la petite bourgeoisie, ils désirent certaines réformes sociales sans toutefois souhaiter une rupture du lien colonial. Plusieurs d'entre eux sont membres du Parti réformiste de Louis-Hippolyte La Fontaine, qui domine la scène politique pendant les dix

---

<sup>114</sup> Sur le développement de ces différentes orientations idéologiques, voir l'ouvrage de Denis Monière intitulé justement *Le Développement des idéologies au Québec : des origines à nos jours* (Montréal, Québec/Amérique, 1977).

<sup>115</sup> Sur l'ultramontanisme et son influence sur la politique québécoise, voir l'ouvrage de Nadia Fahmy-Eid intitulé *Le clergé et le pouvoir politique au Québec : une analyse de l'idéologie ultramontaine au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle* (Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1978).

<sup>116</sup> Denis Monière, *Le Développement des idéologies au Québec : des origines à nos jours*, Montréal, Québec/Amérique, 1977, p. 172.

premières années de l'Union. Au nationalisme émancipateur des Rouges, les réformistes substituent, selon Monière, « un nationalisme de survivance axé essentiellement sur la conservation culturelle. »<sup>117</sup> Aussi le clergé se rallie-t-il rapidement aux thèses pondérées de La Fontaine et de son parti, ce qui concourt à la chute des Rouges dont l'idéologie est « l'expression d'une fraction de plus en plus restreinte de la petite bourgeoisie »<sup>118</sup>. L'opposition entre les ultramontains, les réformistes et les Rouges s'estompe vers la fin des années 1860 – soit au moment de la création de la Confédération de 1867 – et le clergé conserve finalement l'hégémonie qu'il avait acquise à la faveur de l'Union. Dans son ouvrage intitulé *Le clergé et le pouvoir politique au Québec*<sup>119</sup>, l'historienne Nadia Fahmy-Eid observe d'ailleurs que l'ultramontanisme québécois se distingue de ses équivalents français et allemand par le peu de résistance que lui oppose la bourgeoisie. Cette lutte idéologique favorisa toutefois la montée d'un anticléricalisme bien réel. Aussi tenterons-nous, dans notre prochain chapitre, de mettre en lumière l'influence qu'eut ce mouvement d'émancipation religieuse sur le fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle.

### 2.2.2 La Révolution tranquille : l'émergence d'un *nouveau* fantastique québécois

Avec l'avènement du XX<sup>e</sup> siècle, le fantastique québécois connaît « sa » Grande Noirceur. Cette quasi-disparition du genre dans les soixante premières années du siècle dernier s'explique principalement par la profonde mutation de la société québécoise, caractérisée entre autres par l'urbanisation, l'industrialisation et la sécularisation. Le fantastique traditionnel du XIX<sup>e</sup> siècle – qui véhiculait le discours de l'Église catholique et s'inspirait principalement des croyances populaires – ne correspond plus aux préoccupations du lectorat moderne. Aussi ne retrouve-t-on que des traces infimes du

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>119</sup> Nadia Fahmy-Eid, *Le clergé et le pouvoir politique au Québec : une analyse de l'idéologie ultramontaine au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1978.

genre dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>120</sup>. Au début des années 1960, le fantastique renaît de ses cendres. Les théoriciens du genre et les historiens de la littérature québécoise reconnaissent généralement que cette résurgence se réalise à la faveur du vent de réforme et de libération qui caractérise la Révolution tranquille. À l’instar de la société, le fantastique se révèle toutefois largement transformé. Affranchi de la vigilance du clergé et dépouillé de la pléthore de figures religieuses qui peuplait le genre au XIX<sup>e</sup> siècle, ce *nouveau* fantastique québécois se rapproche considérablement de ses équivalents européen et américain. Maurice Émond souligne cependant qu’il « n’y a pas prédominance d’une forme fantastique commune »<sup>121</sup> chez les fantastiqueurs québécois de l’époque :

On retrouve le gothique ou le surnaturel du XIX<sup>e</sup> siècle, le fantastique canonique de même qu’un fantastique renouvelé par une écriture qui se complaît dans des jeux de miroirs ou de mise en abyme. Chaque auteur explore des pistes distinctes en laissant sa marque personnelle. En somme, le fantastique naissant se cherche une voie en découvrant une liberté d’écriture fascinante.<sup>122</sup>

Comme le remarque le théoricien, « le fantastique semble entretenir un lien privilégié avec les périodes de mutation, de crise, de quête d’identité. »<sup>123</sup> Témoin des débordements de la Révolution française et grand défenseur de la littérature fantastique, Charles Nodier soutenait déjà, en 1830, que le genre forme « l’expression inévitable des périodes extrêmes de la vie politique des nations »<sup>124</sup>. Alors que l’écrivain français considérait le fantastique comme une échappatoire aux « repoussantes réalités du monde vrai »<sup>125</sup>, Émond observe à juste titre que le genre « s’approprie le réel pour mieux lui arracher un aveu d’impuissance, pour mettre en évidence ses failles, ses fissures »<sup>126</sup>. Parce qu’il « donne *forme* aux hantises et aux fantasmes »<sup>127</sup> du Québec de l’époque, le

---

<sup>120</sup> À ce chapitre, Yves Thériault est considéré par plusieurs critiques et historiens de la littérature comme le précurseur du fantastique québécois contemporain, ayant publié en 1944 ses *Contes pour un homme seul* (Montréal, Éditions de l’Arbre), lesquels recèlent plusieurs récits appartenant au genre.

<sup>121</sup> Maurice Émond, « Le fantastique ou la révolution tranquille du conte québécois », *Québec français*, no 108 (hiver 1998), p. 66.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>124</sup> Charles Nodier, *Du fantastique en littérature (1830)* (présentation par David Gravier), Paris, Chimères, 1989, p. 15.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> Maurice Émond, *op. cit.*, p. 67.

<sup>127</sup> André Belleau, « Fonction du fantastique », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 70.

fantastique des années 1960 et 1970 constitue, selon l'essayiste André Belleau, « un signe de maturité : une société commence à se donner à elle-même le spectacle figuré de ce qui sourdement, profondément, la travaille. »<sup>128</sup> Maurice Émond partage visiblement cet avis, soutenant que cette incarnation contemporaine du genre permet également aux auteurs de se tourner vers les formes modernes de la narration :

Le vent d'émancipation qui souffle durant les années soixante vient le libérer [le fantastique] des contraintes d'une idéologie réductrice, crée un bouleversement des valeurs qui le stimule, lui donne cette liberté de mouvement qui le caractérise et qui est aussi le signe d'une maturité naissante.<sup>129</sup>

À ce titre, le fantastiqueur serait même, selon le chercheur, « annonciateur d'un postmodernisme lorsqu'il n'y participe pas déjà de plain-pied. »<sup>130</sup>

Dans son étude intitulée *La logique de l'impossible*<sup>131</sup>, Michel Lord distingue trois principales phases dans le développement du fantastique québécois contemporain. La première, qui s'étend de 1961 à 1973, correspond à la réapparition ou à la reprise du genre. Cette période est caractérisée, selon le théoricien, « par un nombre de publications relativement peu élevé (en moyenne, deux livres par année) et par une présence discrète dans la vie littéraire elle-même : on publie peu, et on en parle peu. »<sup>132</sup> Lord observe que cette décennie coïncide néanmoins avec l'apparition d'une « dichotomie typique du champ fantastique (et qui n'existe pas dans beaucoup d'autres pratiques artistiques) entre des auteurs résolus à faire du fantastique et des fantastiqueurs presque malgré eux. »<sup>133</sup>. Pour plusieurs auteurs de l'époque, observe quant à lui Steve Laflamme, « le fantastique a servi de cheval de Troie pour s'infiltrer dans l'univers de la littérature québécoise. »<sup>134</sup> On peut penser, par exemple, à Michel Tremblay, qui amorce sa carrière littéraire en 1966 en publiant un recueil de récits fantastiques intitulé *Contes pour buveurs*

---

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> Maurice Émond, *op. cit.*, p. 67.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>131</sup> Michel Lord, *La logique de l'impossible*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> Steve Laflamme, « La nouvelle et le conte fantastiques québécois : un genre qui se développe », *Québec français*, no 144 (hiver 2007), p. 53.

*attardés*<sup>135</sup>. À ce dernier propos, Michel Lord souligne que parmi les auteurs de cette période qui se montrent enclins à pratiquer le fantastique, « ceux qui ont acquis une certaine notoriété par la suite se sont tournés surtout vers le réalisme. »<sup>136</sup> C'est le cas de Tremblay, mais aussi d'Yves Thériault (*Le vendeur d'étoiles et autres contes*, 1961), de Jacques Ferron (*Contes du pays incertain*, 1962) et de Roch Carrier (*Jolis deuils*, 1964), qui sont principalement reconnus pour leurs fresques romanesques avant tout *réalistes*<sup>137</sup>.

La seconde phase identifiée par Michel Lord s'étend de 1974 à 1980 et correspond véritablement à l'émergence du genre. Au cours des années 1970, le fantastique québécois connaît, en effet, une progression fulgurante – au point de constituer, durant certaines années, « de dix à vingt pour cent de la production narrative globale. »<sup>138</sup> Cette expansion s'explique notamment par la création de nombreuses revues consacrées exclusivement à la promotion et à la diffusion de cette littérature dite « de genre », telles *Requiem* (fondée en 1974 et rebaptisée *Solaris* en 1979), *Imagine...* (1979-1990) et *Pour ta belle gueule d'ahuri* (1979-1984). Ces publications serviront de tremplin pour plusieurs fantastiqueurs québécois, dont Michel Bélil et Daniel Sernine. Parmi les figures marquantes du genre qui se manifestent au cours de cette période, citons, à titre d'exemples, les Claudette Charbonneau-Tissot (*Contes pour hydrocéphales adultes*, 1974), André Carpentier (*Rue Saint-Denis*, 1978), Marie José Thériault (*La Cérémonie*, 1978) et Claude Boisvert (*Parendoxe*, 1978). Par ailleurs, il importe de mentionner la création, en 1979, du congrès Boréal, un colloque rassemblant annuellement les représentants des diverses instances de production et de transmission de la science-fiction, de la *fantasy* et du fantastique québécois (les auteurs et les éditeurs de même que les critiques, les chercheurs, etc.). En somme, le fantastique se dote au cours des années 1970 de ses propres outils de diffusion, ce qui contribuera largement à son expansion

---

<sup>135</sup> Michel Tremblay, *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Éditions du Jour, 1966.

<sup>136</sup> Michel Lord, *op. cit.*, p. 13.

<sup>137</sup> Sur le fantastique québécois des années 1960, consulter la bibliographie analytique dirigée par Claude Janelle et intitulée *La Décennie charnière (1960-1969)* (Québec, Alire, 2006).

<sup>138</sup> Maurice Émond, « Le fantastique ou la révolution tranquille du conte québécois », *Québec français*, no 108 (hiver 1998), p. 65. À ce sujet, consulter la *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)* dirigée par Aurélien Boivin, Michel Lord et Maurice Émond (Québec, Nuit blanche éditeur, 1992).

ainsi qu'à sa relative autonomisation dans le domaine plus général de la littérature québécoise.

La troisième et dernière phase discernée par Michel Lord couvre les années 1980 et coïncide avec un début de reconnaissance du fantastique par les institutions littéraires québécoises. Elle est inaugurée, selon lui, par la publication du premier collectif québécois de fiction fantastique, soit le numéro 89 de *La Nouvelle barre du jour* (avril 1980) dirigé par André Carpentier et Marie José Thériault. Un second collectif – aussi dirigé par Carpentier – paraîtra en 1983 aux éditions Les Quinze, intitulé tout simplement *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois*<sup>139</sup>. Au cours de cette décennie, plusieurs revues littéraires s'intéressent à cette forme d'écriture résolument moderne, consacrant au genre des dossiers et numéros spéciaux. *Québec français* publie notamment, en mai 1983 (soit dans son 50<sup>e</sup> numéro), un dossier portant sur le fantastique québécois où figurent, entre autres, des articles d'Aurélien Boivin, de Maurice Émond et de Claude Janelle. Michel Lord souligne que cette initiative « couronne l'insertion, dans les programmes de cégeps, de l'enseignement de ce que d'aucuns appellent paralittérature »<sup>140</sup>. Aussi cette période coïncide-t-elle avec le développement d'un véritable discours théorique ayant le fantastique québécois pour principal objet d'étude. À ce propos, le chercheur évoque la création, en 1984, de *L'année de la science-fiction et du fantastique québécois*, un répertoire annuel de toutes les publications fictionnelles et critiques reliées à ces deux genres<sup>141</sup>. La formation, en 1986, du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur les Littératures Fantastiques dans l'Imaginaire Québécois (GRILFIQ) constitue également l'un des événements marquants dans l'institutionnalisation du genre. Créé au sein du Département des littératures de l'Université Laval, où il est codirigé par Aurélien Boivin et Maurice Émond avec la collaboration de Michel Lord, le GRILFIQ se voue à la tâche colossale de recenser et

---

<sup>139</sup> André Carpentier (dir.), *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois*, Montréal, Les Quinze, 1983.

<sup>140</sup> Michel Lord, *op. cit.*, p. 17.

<sup>141</sup> Claude Janelle et Pierre Pettigrew (dir.), *L'année de la science-fiction et du fantastique québécois (1984)*, Sainte-Foy, Le Passeur, 1985. (Depuis 1996, ce répertoire est publié annuellement, sous le même titre, aux éditions Alire.)

d'étudier la totalité des récits fantastiques parus au Québec entre 1960 et 1985. Le travail acharné de ses membres mènera notamment à la publication, en 1992, de la *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois*<sup>142</sup>, un ouvrage de référence indispensable dans lequel sont recensés et résumés près de 650 récits fantastiques, plus de 550 récits de science-fiction et plus de 300 récits dits « hybrides »<sup>143</sup>. Quant à la production des années 1980, Lord observe qu'elle s'accroît légèrement, le fantastique québécois étant désormais doté de ses spécialistes, voire d'auteurs qui s'y consacrent de façon quasi exclusive (André Carpentier, Daniel Sernine, André Berthiaume, Michel Bélil, etc.). D'autre part, le théoricien dénote que cette période est marquée par la création de nombreux prix littéraires destinés spécifiquement aux auteurs de science-fiction, de *fantasy* et de fantastique québécois, tel le Grand Prix de la Science-Fiction et du Fantastique Québécois, fondé en 1984 au terme de la sixième édition du congrès Boréal.

L'historique élaboré par Michel Lord témoigne bien du lien indéniable entre la résurgence du fantastique québécois et les nombreux changements qui accompagnent la Révolution tranquille sur les plans idéologique, politique, culturel et social. L'éclosion de ce fantastique moderne coïncide notamment avec la sécularisation grandissante de la société québécoise, qui constitue selon nous l'un des principaux facteurs de la métamorphose et de l'expansion du genre. Dans le second tome de leur *Histoire du Québec contemporain*<sup>144</sup>, Paul-André Linteau, Jean-Claude Robert, René Durocher et François Ricard mettent en lumière le fait que les années 1960 sont marquées par un affaiblissement considérable de l'Église catholique. Au cours de cette décennie, affirment-ils, celle-ci « perd très rapidement le prestige, l'influence et le pouvoir qu'elle

<sup>142</sup> Aurélien Boivin, Maurice Émond et Michel Lord (dir.), *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992.

<sup>143</sup> Sont considérés comme « hybrides » les récits dont le caractère mixte ou métissé n'autorise pas la catégorisation dans l'un ou l'autre des deux genres étudiés. On retrouve également dans cette catégorie médiane des œuvres au sein desquelles se manifestent divers éléments d'étrangeté mais qui ne sont pas organisées de manière strictement fantastique. À ce sujet, voir l'introduction de l'ouvrage, p. 7-20.

<sup>144</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain, tome II : Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1989.

exerçait sur la vie sociale des Québécois »<sup>145</sup>. Bien que 88 % de la population du Québec continue, en 1961, à se déclarer catholique, la pratique religieuse subit une baisse brutale qui vide littéralement les églises, entraînant dans son sillage la démolition ou la réaffectation de nombreux bâtiments religieux. Entre 1961 et 1971, indiquent les historiens, « le taux de pratique dans le diocèse de Montréal passe de 61 % à 30 %. [...] À la fin des années 1970, ce taux oscille entre 37 % et 45 % pour l'ensemble des catholiques québécois. »<sup>146</sup> Aussi l'Église est-elle en plein désarroi, devant conjuguer avec de graves difficultés financières de même qu'avec la chute ininterrompue de ses effectifs. À ce sujet, Linteau, Robert, Durocher et Ricard observent que cette période correspond à une diminution graduelle du recrutement, tant chez les prêtres que parmi les communautés religieuses :

Vers 1960, on compte 8 400 prêtres, mais en 1981, leur nombre n'est plus que de 4 285 ; quant aux communautés, elles voient leurs effectifs passer de 45 253 à 29 173 membres entre 1961 et 1978. Les communautés d'hommes sont davantage touchées, avec une baisse de 75 %.<sup>147</sup>

Les historiens soulignent, par ailleurs, que l'Église doit faire face, sur le plan social, aux problèmes de la décléricalisation et de la déconfessionnalisation, inséparables du pluralisme grandissant de la société québécoise :

Chez les catholiques, l'idée d'une séparation plus nette entre la vie civile et la vie religieuse se manifeste de plus en plus. L'Église ne peut plus servir de guide et de dénominateur commun à toute la société, et un large consensus se fait autour de la nécessité pour elle de revenir à sa vocation première.<sup>148</sup>

Au cours des années 1960 et 1970, de nombreux secteurs se laïcisent, se soustrayant ainsi à l'emprise du clergé. Aussi le personnel religieux se fait-il de plus en plus rare dans les domaines de l'enseignement, de la santé et de la sécurité sociale. Les historiens expliquent que dans ces secteurs, « la croissance des besoins depuis 1945 a complètement dépassé les ressources et les possibilités de l'Église, et la façon dont elle s'acquitte de ces services ne correspond plus aux attentes de la population. »<sup>149</sup> Demeurées largement

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 649.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 653.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 651.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 652.

traditionnelles, les institutions religieuses réussissent très mal à s'accorder à la sensibilité moderne. Par conséquent, l'Église se voit dans l'obligation de « céder le pas à l'État comme organisme dispensateur de services. »<sup>150</sup> En moins de vingt ans, le clergé québécois se voit ainsi privé de l'hégémonie – acquise à la faveur de l'Union de 1840 – dont il profitait encore dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Aujourd'hui considérée comme l'un des principaux vestiges de la Révolution tranquille, la sécularisation de la société québécoise constitue à nos yeux un facteur déterminant dans l'éclosion du fantastique contemporain, que l'on situe généralement au milieu des années 1960. À ce propos, Lise Morin souligne que cette ère de réformes et de libérations a entraîné dans son sillage « une désaffection marquée pour le sacré et l'apparition de la conscience schizoïde – toutes conditions favorables à l'émergence du discours fantastique, car propices à la constitution d'une pensée contradictoire et partagée. »<sup>151</sup> Comme nous l'avons expliqué dans notre chapitre précédent, les différentes manifestations de la dimension cognitive du personnage/narrateur confronté à l'inadmissible – ses questionnements, ses doutes, sa surprise et son choc devant le phénomène en apparence surnaturel faisant figure d'intrus dans son univers « réaliste » – forment l'un des éléments garants de la fantasticalité d'un récit. En raison de la vigilance du clergé, désireux de faire adhérer les esprits à une vérité unique, la dimension cognitive des principaux protagonistes est généralement absente des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. Après tout, quel paroissien (tout fictif soit-il) eut osé mettre en doute les dogmes de l'Église et l'existence du diable ? À l'opposé, Lise Morin soutient à juste titre que l'affaiblissement de l'Église catholique entre 1960 et 1980 favorisa le développement d'une nouvelle épistémologie rationaliste qui, semble-t-il, s'avérait essentielle au développement du genre :

Dans le domaine scientifique, le monopole du clergé, indiscuté jusqu'en 1960, interdit les avancées trop audacieuses, qui contrediraient le dogme. Or, l'agrandissement du savoir scientifique a partie liée avec l'émergence d'une pensée rationaliste, de sorte que la stagnation de l'un menace le développement de l'autre [...]. Comme la pensée rationaliste est à la base du questionnement d'ordre cognitif qui caractérise le fantastique,

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> Lise Morin, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 17.

il est tout à fait naturel que les exemples de ce genre littéraire, rares avant 1960, se soient multipliés par la suite.<sup>152</sup>

Désormais confrontés au scepticisme découlant de cette rationalité récente et toujours en développement, les personnages religieux occupent probablement – et c’est l’une de nos hypothèses – un nouveau rôle dans les récits fantastiques contemporains. Les dogmes de l’Église, quant à eux, doivent y être perçus différemment, confrontés à cette nouvelle épistémologie rationaliste. Ainsi tenterons-nous, dans notre prochain chapitre, de comparer le traitement de la religion catholique et le rôle de ses divers représentants dans les contes et nouvelles fantastiques québécois d’avant et d’après la Révolution tranquille.

\*

Comme nous avons pu le constater, le contexte d’émergence du fantastique québécois se distingue de celui du fantastique français sous de multiples aspects. En France, le genre voit le jour à la faveur d’un affaiblissement de l’Église catholique coïncidant avec une résurgence des savoirs traditionnels de même qu’avec une ferveur nouvelle pour les sciences occultes longtemps décriées par les philosophes du siècle des Lumières. Le fantastique québécois, lui, se développe plutôt à l’époque d’un renouveau religieux, soit au moment où le clergé accède à l’hégémonie jadis réservée à l’élite des professions libérales. Aussi se caractérise-t-il par ses liens originels avec la religion catholique, à laquelle il dut longtemps la très grande majorité de ses intrigues et de ses thèmes. Pour se développer pleinement, il semble toutefois que le genre devait se défaire de la tutelle du clergé québécois, qui exigeait des auteurs un certain réalisme de convention évitant toute problématisation de la réalité. Or, comme le souligne Lise Morin, « le fantastique repose sur une vision problématique du réel, de sorte que l’hostilité du clergé à l’égard de toute dissidence en matière d’opinion menace directement sa survie. »<sup>153</sup> Aussi le genre connaît-il sa principale expansion à la faveur de la Révolution tranquille, qu’accompagnent entre autres une désaffection marquée pour le sacré et l’apparition d’une nouvelle épistémologie rationaliste. Dans le prochain chapitre,

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 17.

nous tenterons de mettre en lumière les différentes répercussions qu'eut ce changement de point de vue à l'égard de l'Église et de la religion catholiques sur le fantastique québécois contemporain.

### CHAPITRE III

#### **LES MÉTAMORPHOSES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS : DE L'AU-DELÀ AU SURNATUREL ET DE LA FOI AU DOUTE**

Au Québec, l'Église catholique a longtemps joui d'un pouvoir considérable sur les différents secteurs de la vie publique. Les contes fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle – issus pour la plupart de la tradition orale – témoignent bien de l'omniprésence du clergé et de son influence sur l'imaginaire populaire québécois. Dans la quasi-totalité de ces récits, l'élément surnaturel auquel sont confrontés les principaux protagonistes relève du domaine religieux et de la pratique du culte. Le diable et ses suppôts, les loups-garous, diabolins et autres bêtes à grand-queue qui s'y manifestent symbolisent les forces du Mal auxquelles s'opposent évidemment celles du Bien, incarnées par le curé du village, la mystérieuse dame blanche ou l'ancêtre quasi séculaire – figures dont la sagesse n'a d'égale que la piété. Généralement imputable à une transgression de la morale chrétienne et/ou des préceptes de l'Église, l'incursion de la surnature dans l'univers « réaliste » du personnage principal a souvent pour fonction de punir l'ivrognerie, la paresse, la luxure ou l'impiété de ce dernier, qui sont tous autant de péchés condamnés par le clergé. Par ailleurs, ces contes et légendes font la part belle aux ecclésiastiques, qui y sont fréquemment investis de pouvoirs surnaturels leur ayant été transmis par l'au-delà, voire par Dieu lui-même. En raison de leurs nombreux aspects apologétiques, ces récits fantastiques sont aujourd'hui perçus par une majorité de lecteurs comme une forme de littérature à thèse.

À partir de 1960, le tableau change. La Révolution tranquille entraîne dans son sillage une désaffection marquée pour le sacré de même qu'un affaiblissement considérable de l'Église catholique. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, cette période de notre histoire est également caractérisée par le développement d'une nouvelle épistémologie rationaliste. Les dogmes religieux ne suffisant plus au

peuple québécois, celui-ci remet en question l'interprétation du monde et des lois naturelles, naguère si sécurisante, que lui procurait le christianisme. C'est dans ce contexte de réformes et de libérations que le fantastique québécois connaît sa principale expansion, se constituant en un genre distinct possédant ses propres outils de diffusion. À l'instar de la société, le fantastique se révèle toutefois largement transformé. À notre avis, les récits fantastiques parus dans la seconde moitié du siècle dernier mettent en scène la désaffection pour le sacré ayant résulté de cette période. Les personnages religieux – désormais confrontés au scepticisme découlant de cette rationalité récente et toujours en développement – y occupent probablement un nouveau rôle. Aussi procéderons-nous à une comparaison du traitement de la religion catholique et des différents rôles occupés par les figures religieuses – Dieu, le diable et leurs divers représentants – dans les contes et nouvelles fantastiques québécois publiés avant et après la Révolution tranquille. Comme nous l'avons expliqué précédemment, les différentes manifestations de la dimension cognitive du personnage/narrateur confronté à l'inadmissible – ses questionnements, ses doutes, sa surprise et son choc devant le phénomène en apparence surnaturel faisant figure d'intrus dans son univers « réaliste » – forment l'un des éléments garants de la fantasticalité d'un récit. En raison de la vigilance du clergé, désireux de faire adhérer les esprits à une vérité unique, la dimension cognitive des principaux protagonistes est généralement absente des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. La fantasticalité de ces récits relève plutôt, à notre avis, de la dimension événementielle – de la nature du phénomène venant perturber le « réel » des personnages – et de la toute-puissance accordée aux représentants de l'Église, cette dernière relevant fréquemment de l'ordre du surnaturel. À l'opposé, nous considérons que cette même dimension cognitive est omniprésente dans les nouvelles fantastiques québécoises publiées depuis la Révolution tranquille et qu'elle est indissociable de l'épistémologie rationaliste se développant à cette époque de notre histoire. Afin de vérifier ces hypothèses, nous tenterons de confronter la dimension cognitive des personnages de ces récits à celle des différents protagonistes des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. À notre avis, les différentes manifestations du doute et de la remise en question du réel contenues dans les nouvelles fantastiques québécoises de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle constituent une

forme d'opposition aux dogmes de l'Église qu'illustrent les contes fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

Rappelons que notre corpus est constitué de treize contes et nouvelles fantastiques (sept publiés avant la Révolution tranquille, six parus après 1960)<sup>154</sup>. Nous avons choisi des récits dans lesquels la religion et/ou les personnages religieux occupent une place de choix et au sein desquels prévalent le doute et la remise en question. Pour la période précédant la Révolution tranquille, notre choix s'est arrêté sur « L'étranger », tiré de *L'Influence d'un livre* (1837) de Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé, « La croix du Grand Calumet » (1847) de Guillaume Lévesque, « Les trois diables » (1862) de Paul Stevens, « La légende du père Romain Chouinard » (1866) de Philippe-Joseph Aubert de Gaspé, « Le feu des Roussi » (1872) de Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice, « La chasse-galerie » (1891) d'Honoré Beaugrand et « Le revenant de Gentilly » (1892) de Louis Fréchette. Notre corpus post-1960 est composé des nouvelles « En guise de Requiem » (1972) de Roger Soublière, « Le double d'Udie » (1978) d'André Carpentier, « Le Vestibule de la mort des Apôtres saint Pierre et saint Paul » (1981) de Pierre-Paul Karch, « Petit démon » (1983) de Daniel Sernine, « La Confession » (1996) de Martin Gélinas et « Communion » (1997) de Claude Bolduc.

Nous espérons que ces analyses nous permettront d'évaluer la fantasticalité de chacun de ces récits et de mettre en lumière différentes particularités du fantastique québécois, qui fut si longtemps marqué du sceau de la religion.

---

<sup>154</sup> On trouvera en bibliographie la référence complète de chacun de ces contes et nouvelles. On trouvera également, en annexe, un résumé de chacun de ces récits.

### 3.1 Le fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle

#### 3.1.1 Caractérisation de la religion et du rôle des figures religieuses : le curé tout-puissant et le diable enjôleur

À l'époque où sont publiés les premiers contes fantastiques québécois (soit au début des années 1840), le clergé jouit de l'hégémonie jusque-là réservée à l'élite des professions libérales. L'Église se fait omniprésente et la religion catholique exerce une influence considérable sur l'imaginaire populaire. Le diable, dans une société aussi profondément religieuse, est de loin le personnage surnaturel qui, sous différentes formes, se manifeste le plus souvent dans les récits fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. Il symbolise généralement la tentation à laquelle sont soumis les protagonistes principaux de même que l'appel aux vices condamnés par le clergé (la luxure, la paresse, l'ivrognerie, l'impiété, etc.). Ainsi procéderons-nous d'abord à une analyse des diverses manifestations du démon que présente notre corpus. Nous étudierons ensuite les différents rôles occupés par les hommes d'Église au sein de ces récits.

Tiré du roman *L'Influence d'un livre* (1837) de Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé (dit Philippe Aubert de Gaspé, *filis*), le conte « L'étranger »<sup>155</sup> constitue la première version littéraire de la célèbre légende de Rose Latulipe (ou *légende du diable au bal*). Ce conte folklorique – l'un des plus répandus au Québec<sup>156</sup> – relate dans quelles circonstances la malheureuse jeune fille dansa avec Satan « sur le Mercredi des Cendres. » (Gaspé, 32) Lors d'un bal donné à l'occasion du Mardi gras, la belle Rose – que le narrateur décrit comme étant « une jolie brune [...] un peu scabreuse pour ne pas dire éventée » (Gaspé, 30) – délaisse son fiancé Gabriel Lepard pour danser avec un galant jeune homme richement vêtu. L'inconnu a fait, vers la fin de la soirée, une entrée

<sup>155</sup> Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé, « L'étranger » (1837), dans Aurélien Boivin (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 27-36. Le conte constitue le cinquième chapitre du roman *L'Influence d'un livre* (1837).

<sup>156</sup> Jean Du Berger, qui l'a suivi à la trace dans la tradition orale du Canada français, en a recueilli plus de 500 versions. À ce sujet, consulter son étude intitulée *Le diable à la danse* (Québec, Presses de l'Université Laval, 2006).

pour le moins remarquée. Les nombreux convives relèvent, entre autres, le faste de ses habits et la témérité de son cheval, tous d'un noir de jais :

Certes ! cria quelqu'un, [...] quel beau cheval noir ; comme les yeux lui flambent ; on dirait, le diable m'emporte, qu'il va grimper sur la maison. (Gaspé, 31)

Il ôta [...] un superbe capot de chat sauvage et parut habillé en velours noir et galonné sur tous les sens. (Gaspé, 31)

Ainsi paré, l'inconnu séduit et ensorcelle Rose la coquette, qui voit en lui la promesse d'un univers nettement plus chatoyant que le sien. Lorsque le bel étranger l'implore de devenir sienne pour l'éternité, Rose croit d'ailleurs qu'il la demande en mariage :

– Vous m'avez promis, belle Rose, dit l'inconnu, d'être à moi toute la veillée ; pourquoi ne seriez-vous pas à moi pour toujours ?

– Finissez donc, monsieur, ce n'est pas bien à vous de vous moquer d'une pauvre fille d'habitant comme moi, répliqua Rose. (Gaspé, 32)

En accueillant ce voyageur visiblement bien nanti, le père Latulipe soutient pour sa part que cette visite lui fait « trop d'honneur » (Gaspé, 31). Il s'empresse d'ailleurs de lui servir un verre de sa meilleure eau-de-vie. Cette assimilation du diable à la bourgeoisie, au luxe et à la vie urbaine n'est pas fortuite, le clergé de l'époque s'efforçant de promouvoir les valeurs traditionnelles (la famille, la terre, la foi catholique, la langue française, etc.) et de protéger ses ouailles des tares du monde moderne (le mariage civil, la vie urbaine, l'industrialisation, etc.). Le personnage éponyme du conte d'Aubert de Gaspé est donc à la fois « étranger » aux invités présents au bal, au monde rural avec lequel ceux-ci sont familiers et à leur univers « réaliste ». À ce propos, il est intéressant de noter que dans une autre version de la légende – « Le diable au bal » (1883) de Joseph-Ferdinand Morissette<sup>157</sup> – Satan se manifeste sous les traits d'un Anglais, soit l'officier Frank McArthur. Comme le souligne Michel Lord dans la bibliographie analytique du fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle dirigée par Claude Janelle<sup>158</sup>, les mauvaises mœurs et la figure surnaturelle du diable sont ainsi confondues, dans le conte de Morissette, « avec la société de langue anglaise, alors que la société canadienne, strictement catholique et de langue française, est associée avec des valeurs hautement

<sup>157</sup> Joseph-Ferdinand Morissette, « Le diable au bal » (1883), dans Aurélien Boivin (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 165-172.

<sup>158</sup> Claude Janelle (dir.), *Le XIX<sup>e</sup> siècle fantastique en Amérique française*, Québec, Alire, 1999.

morales. »<sup>159</sup> Qu'il soit anglais ou non, le diable est toujours symbole de tentation, de corruption et de péché dans le conte fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. Singulièrement rusé et enjôleur – on le surnomme d'ailleurs *le Malin* – Satan emprunte fréquemment une figure agréable afin de corrompre les âmes les plus enclines au péché et de tromper la vigilance des croyants les plus aguerris. Sous les traits d'un jeune homme riche et élégant, le diable ne lésine pas sur les galanteries et les présents pour amener la belle Rose à renoncer à Dieu et à la religion catholique. Il lui offre, entre autres, un « superbe collier en perles et en or » (Gaspé, 34) afin de l'inciter à retirer le collier de verre qu'elle porte au cou, auquel pend « une petite croix » (Gaspé, 34) dont elle refuse de se défaire. Ce bijou en apparence anodin constitue évidemment un obstacle supplémentaire aux yeux de l'incube cherchant à s'appropriier l'âme de la jeune écervelée, puisqu'il s'agit d'un symbole de sa foi chrétienne. À l'opposé, le collier en or que lui offre le démon est un emblème de l'opulence et du Mal. Généralement considéré comme un matériau noble et, d'un point de vue alchimique, comme l'étape suprême de la transformation de la matière, l'or est fréquemment associé au diable et au caractère « maléfique » de la richesse dans le conte fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. Nombreux sont les récits de l'époque dans lesquels le personnage principal fait commerce avec Satan en échange d'une bourse remplie d'or ou du secret de la transmutation des métaux en or<sup>160</sup>. Ce rapprochement découle fort probablement de la tradition judéo-chrétienne – on peut penser au veau d'or de la Bible, à Judas trahissant le Christ pour quelques écus, etc. À notre avis, le collier de verre que porte Rose symbolise à la fois la transparence, l'authenticité et la fragilité de cette dernière. Il s'oppose ainsi à la parure d'or offerte par le démon, dont l'opacité masque le caractère maléfique.

Bien que le démon mis en scène par Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé cherche à dissimuler son identité – il s'entête à garder ses gants et demande « la permission de garder aussi son casque, se plaignant du mal de tête » (Gaspé, 31) –

<sup>159</sup> Michel Lord, « Le Diable au bal », dans Claude Janelle (dir.), *Le XIX<sup>e</sup> siècle fantastique en Amérique française*, Québec, Alire, 1999, p. 143.

<sup>160</sup> Voir, entre autres, le roman *L'Influence d'un livre* (1837) de Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé ou le conte « Les trois diables » (1862), de Paul Stevens, sur lequel nous reviendrons.

plusieurs indices permettent au lecteur (et, éventuellement, aux personnages) de déceler le caractère surnaturel et maléfique de cet étranger. Rose remarque d'abord que ce mystérieux bourgeois « était très brun et avait quelque chose de sournois dans les yeux » (Gaspé, 31), ce qui ne l'empêche pas d'être charmée par sa richesse et ses manières doucereuses, au grand dam de Gabriel, son fiancé au nom d'archange. Ensuite, l'inconnu fait « une grimace infernale » (Gaspé, 31) en avalant l'eau-de-vie que lui offre le maître du logis. Or le père Latulipe, « ayant manqué de bouteilles, avait vidé l'eau bénite de celle qu'il tenait à la main, et l'avait remplie de cette liqueur » (Gaspé, 31). Une vieille tante de Rose – figure de sagesse et de dévotion – observe par ailleurs que les yeux de ce nouveau venu semblent s'enflammer lorsqu'elle prononce « les saints noms de Jésus et de Marie » (Gaspé, 32). Elle interrompt donc ses prières afin de mettre la jeune fille en garde contre cet étranger. Insouciant (ou plutôt *possédée*), Rose la renvoie aussitôt à ses jérémiades, se considérant dorénavant comme une dame « du monde » (Gaspé, 32) :

– Écoute, ma fille, lui dit-elle ; c'est bien mal à toi d'abandonner le bon Gabriel, ton fiancé, pour ce Monsieur. Il y a quelque chose qui ne va pas bien ; car chaque fois que je prononce les saints noms de Jésus et de Marie, il jette sur moi des regards de fureur. Vois comme il vient de nous regarder avec des yeux enflammés de colère.

– Allons, tantante, dit Rose, roulez votre chapelet, et laissez les gens du monde s'amuser. (Gaspé, 32)

Enfin, deux maquignons remarquent avec stupeur que la neige qui encerclait l'imposant cheval noir de ce fortuné voyageur a fondu sous ses sabots : « – Nous venons de dehors examiner le cheval de ce Monsieur ; croiriez-vous que toute la neige est fondue autour de lui, et que ses pieds portent sur la terre ? » (Gaspé, 33). En plus d'évoquer les feux éternels de l'enfer, le regard enflammé de cet étranger et la chaleur singulière qui semble émaner de son cheval constituent autant de signes permettant au lecteur – et, progressivement, aux convives du père Latulipe – de reconnaître le diable qui se dissimule sous les traits de ce mystérieux bourgeois. La noirceur de ses vêtements, de son teint et de son majestueux cheval rappelle quant à elle les ténèbres infernales, par opposition aux habits liturgiques du curé – généralement d'une blancheur immaculée – qui suggèrent la lumière divine.

Si l'incursion du diable dans l'univers « réaliste » des principaux personnages s'effectue souvent de façon subtile et discrète, sa disparition s'accomplit généralement dans le plus grand fracas, le démon démasqué laissant toujours derrière lui des traces bien visibles. Ainsi, lorsque le curé le somme de quitter les lieux, Satan disparaît-il aussitôt « avec un bruit épouvantable en laissant une odeur de soufre qui pensa suffoquer l'assemblée. » (Gaspé, 35) Dans plusieurs versions de la légende – dont le « Conte populaire » (1848) de Charles Laberge<sup>161</sup> –, le diable emporte avec lui l'un des pans de la maison, ne pouvant sortir par la porte puisque celle-ci est surplombée d'un crucifix. Ces différentes traces laissées par le démon illustrent bien la transgression des frontières que doit accomplir ce personnage surnaturel afin d'infiltrer ou de quitter l'univers « réaliste » des principaux protagonistes. Le péché constitue donc, en quelque sorte, sa « porte d'entrée » dans le réel des habitants. Quand le curé lui demande ce qu'il fait parmi des chrétiens, le diable lui répond d'ailleurs qu'il ne reconnaît pas pour chrétiens « ceux qui, par mépris de votre religion, passent à danser, à boire et à se divertir, des jours consacrés à la pénitence par vos préceptes maudits » (Gaspé, 35). Ces paroles du démon reflètent bien le discours véhiculé par le clergé de l'époque, qui exigeait de ses ouailles le plus profond respect des préceptes de l'Église catholique. Rose Latulipe se laisse donc séduire par Satan qui, sous les traits d'un riche bourgeois, l'incite à délaisser son fiancé Gabriel et à danser sur le Mercredi des Cendres, soit en plein carême. L'importance, dans le conte fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle, de la temporalité relative au calendrier religieux est d'ailleurs à noter, plusieurs récits de l'époque se déroulant lors de fêtes religieuses ou de jours saints (Noël, Pâques, la Sainte-Catherine, le Mercredi des Cendres, etc.)<sup>162</sup>. Ce choix des auteurs a généralement pour fonction de souligner – ou *d'accentuer* – la gravité du péché commis par le personnage principal. Pour réparer ses fautes et racheter son âme, Rose Latulipe entre finalement au couvent. En repoussant le diable au profit de l'idéologie catholique, la jeune fille renonce également à l'Éros et aux péchés de la chair

<sup>161</sup> Charles Laberge, « Conte populaire » (1848), dans Aurélien Boivin (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 77-82.

<sup>162</sup> Voir, entre autres, « À la Sainte-Catherine » (1889) de Charles-Marie Ducharme, « Les cloches de Noël » (1893) de Régis Roy et « La Bûche de Noël » (1900), de Louis Fréchette. Pour la référence complète de chacun de ces contes, consulter la bibliographie analytique dirigée par Claude Janelle, intitulée *Le XIX<sup>e</sup> siècle fantastique en Amérique française* (Québec, Alire, 1999).

que symbolise ce dernier (l'infidélité, les relations sexuelles avant le mariage, etc.). L'ordre du monde est ainsi rétabli et la morale chrétienne triomphe à nouveau !

Plusieurs récits fantastiques – plus subversifs ceux-là – présentent le diable comme le moyen le plus sûr, pour le personnage/narrateur, d'atteindre son objectif et/ou d'assouvir ses pulsions. Dans le conte « Les trois diables »<sup>163</sup> (1862), de Paul Stevens, l'épouse du cordonnier Richard s'en remet au démon dans l'espoir de pouvoir enfin boire tout son soûl... pendant un an ! Ce personnage d'ivrognesse s'avère d'ailleurs d'une originalité inouïe pour l'époque. Bien que le fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle fourmille d'ivrognes de la gent masculine, il est plutôt rare, en effet, d'y voir une femme succomber aux charmes de la dive bouteille. L'épouse du cordonnier échappe ainsi à l'image stéréotypée de la bonne mère de famille (elle n'a pas d'enfants, dépense perpétuellement les économies de son mari, boit sans retenue, etc.) ou de la femme dévote et soumise (elle invoque Satan et mène son époux par le bout du nez). Lasse de toujours avoir à chercher l'argent que son infortuné mari s'obstine à cacher, celle-ci offre finalement son âme au diable en échange d'une « bourse pleine d'or » (Stevens, 87). Contrairement au démon du conte « L'étranger », Satan se manifeste ici sans plus de cérémonies car, comme le rappelle le narrateur, « ‘Lorsqu'on parle du diable, il montre les cornes’ » (Stevens, 87). Au moment de conclure le pacte, le diable rappelle cependant à la pécheresse qu'il viendra quérir son dû « dans un an et un jour » (Stevens, 87). Il lui recommande également – dans une formule qui n'est pas sans évoquer les paroles du Christ lors de la dernière Cène – de faire bon usage de son or : « prenez et buvez comme il faut » (Stevens, 87). Quelques jours plus tard, Richard reçoit la visite d'un mendiant qui lui demande la charité. Le cordonnier altruiste – comme tout chrétien digne de ce nom – assure au pauvre homme qu'il aimerait bien l'aider mais que sa femme, « ensorcelée » (Stevens, 88), l'a malheureusement ruiné. À ces mots, « quelque chose d'étrange » (Stevens, 88) s'opère dans le maintien du quémendeur qui, transfiguré, regarde le cordonnier avec une « profonde commisération » (Stevens, 88) et

---

<sup>163</sup> Paul Stevens, « Les trois diables » (1862), dans Aurélien Boivin (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 85-98.

lui offre – tel le génie de la lampe des contes orientaux – de réaliser trois de ses souhaits. Stupéfait, Richard demande un banc, un violon et un sac dotés de pouvoirs magiques, que l’homme lui remet aussitôt. Le pacte conclu avec l’ivrognesse étant arrivé à terme, le diable vient réclamer l’âme de celle-ci. Le cordonnier l’invite à s’asseoir sur son banc magique, où il reste cloué pendant neuf jours. Il le laisse finalement partir après lui avoir arraché la promesse de ne pas revenir avant un an et un jour. Le délai écoulé, un second diable se présente chez Richard. À l’aide de son violon, ce dernier le fait danser pendant douze jours, lui soutirant enfin le même serment qu’à son prédécesseur. Un an et un jour plus tard, un troisième démon frappe à la porte du cordonnier. Par ruse, Richard l’incite à se transformer en rat et l’emprisonne dans son sac magique. Il l’emmène ensuite chez le forgeron, où il est battu pendant quinze jours. Fourbus et meurtris, les trois diables renoncent finalement à leurs droits sur l’âme de l’ivrognesse. Le dernier stratagème du cordonnier n’est pas sans rappeler *Le Chat botté* (1697) de Perrault, dans lequel le personnage éponyme pique l’orgueil de l’ogre et l’amène ainsi à se transformer en une petite souris, qu’il dévore aussitôt. Par ailleurs, il importe de souligner la récurrence du chiffre trois au sein du conte de Paul Stevens : trois diables, trois objets merveilleux, la durée des châtements subis par les démons constituant invariablement un multiple de trois (neuf, douze et quinze jours), etc. Nous considérons que l’auteur réfère ainsi la Sainte-Trinité, dont les trois diables constituent une forme de renversement. Cette pluralité des incubes a également un effet d’atténuation ou d’*euphémisation* : en présentant le diable sous une forme burlesque – trois frères un peu bêtes – l’auteur fait s’estomper la menace que symbolise généralement ce personnage surnaturel dans le conte fantastique traditionnel. À sa mort, la femme du cordonnier est néanmoins expédiée aux enfers, puisqu’il « n’y a pas plus de pardon au Ciel qu’en Enfer pour les ivrognes. » (Stevens, 96) Lorsqu’il décède à son tour, Richard se voit lui aussi refuser l’accès au paradis. Saint Pierre – qui s’était déguisé en mendiant pour éprouver sa charité – l’envoie même paître auprès des diables :

– Te rappelles-tu ce mendiant qui t’accorda trois souhaits à ton choix ? [...] Eh bien ! continua saint Pierre, ce mendiant c’était moi, et puisque tu n’as pas eu le bon esprit de souhaiter le paradis, va te promener en enfer.

– Comme il vous plaira, dit le cordonnier en tirant sa révérence. (Stevens, 95)

En le rejetant de façon aussi austère – un apôtre du Seigneur ne devrait-il pas faire preuve de plus de miséricorde ? – le saint homme permet en fait au cordonnier de racheter l'âme de son épouse, ce que l'ivrognesse damnée n'a pu accomplir d'elle-même. Terrorisés par la venue de Richard, les trois démons lui remettent finalement l'âme de sa femme de même que celles de cent autres pécheurs, que le cordonnier ramène triomphalement au paradis.

Beaucoup plus près de la fable que du conte fantastique traditionnel, ce récit de Paul Stevens fait figure d'exception dans la littérature fantastique québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle, l'apparition successive des trois démons ne provoquant aucune réaction particulière chez le cordonnier. Ce dernier leur assure même, sur un ton badin, qu'ils lui rendraient tous un fameux service en emportant sa femme avec eux :

- Je viens quérir ta femme.
  - Oh ! tu viens quérir ma femme ; prends-la... tu me rends un fameux service, va !...
- (Stevens, 90)

Aussi les trois diables sont-ils mis en scène dans une visée humoristique, bernés à tour de rôle par un simple mortel se montrant plus rusé qu'eux. D'autre part, le conte présente une finale moralisatrice rehaussée d'une critique sociale pour le moins acerbe. Lorsque Richard se rend aux enfers afin d'y négocier l'affranchissement de l'âme de sa femme, les trois diables lui remettent cent âmes additionnelles ayant appartenu à des médecins incompetents, à des avocats injustes, à des marchands véreux, etc. :

Ouvre ton sac : tiens, voici les âmes d'une douzaine de marchands qui ont vendu à faux poids. (Stevens, 97)

– Voici maintenant les âmes de deux douzaines d'avocats et de médecins qui ont tué leurs malades et mangé les veuves et les orphelins par-dessus le marché. Voici une brassée d'âmes qui ont appartenu à des usuriers et à des gens morts sans payer leurs dettes [...]. (Stevens, 97)

– Attrape celles-ci, firent les diables en jetant dans le sac une autre douzaine. Ce sont les âmes de douze aubergistes licenciés. (Stevens, 97)

– Eh bien ! voici ton compte, grommelèrent les diables en amenant une nouvelle fournée. Ce sont les âmes de vingt-trois charretiers qui avaient toujours leurs poches pleines de *sacres*. (Stevens, 97)

En dénonçant de la sorte les torts et travers de tout un chacun, l'auteur se révèle un fin observateur des mœurs de ses contemporains. Par son humour espiègle et par la liberté que prend Stevens avec les préceptes religieux de l'époque, ce récit fantastique s'avère somme toute d'une grande originalité.

Dans « La chasse-galerie »<sup>164</sup> (1891), un conte d'Honoré Beaugrand, un groupe de bûcherons invoque impunément le démon afin de voyager par la voie des airs jusqu'à Lavaltrie, où ils espèrent retrouver leurs compagnes et célébrer avec elles l'arrivée du nouvel an. Les seules conditions de Satan : les voyageurs doivent s'abstenir de « prononcer le nom du bon Dieu pendant le trajet » ou de « s'accrocher aux Croix des clochers en voyageant » (Beaugrand, 178), sans quoi le charme sera rompu et leur embarcation ira se fracasser au sol. Un nombre pair de participants est également indispensable au succès de l'entreprise. D'abord réticent à l'idée de promettre son âme au diable et de risquer son salut éternel dans le seul but d'aller fêter au village, Joe le *cook* se résigne finalement à devenir le huitième passager du canot volant lorsque son compagnon Baptiste Durand évoque le doux visage de sa « blonde » (Beaugrand, 177), la belle Liza Guimbette. Le vieux cuisinier avoue d'ailleurs qu'à l'époque où se déroule son histoire, il était « un peu ivrogne » (Beaugrand, 177) et ne craignait « ni Dieu ni diable » (Beaugrand, 176). Envenimés par l'alcool, les bûcherons invoquent le démon et s'engagent à lui livrer leurs âmes s'ils contreviennent à ses exigences avant six heures du matin. Le pacte conclu, ils prononcent enfin la formule magique leur permettant de défier l'attraction terrestre : « *Acabris ! Acabras ! Acabram ! ! Fais-nous voyager par-dessus les montagnes !* » (Beaugrand, 179). Bientôt, les clochers des différents villages défilent à une vitesse ahurissante et les huit canotiers atteignent finalement Lavaltrie, où ils se posent en douceur. Avant de les laisser prendre part aux réjouissances du nouvel an, Baptiste Durand exhorte ses compagnons à la prudence, leur rappelant de surveiller leurs paroles et leur conseillant d'éviter de s'enivrer davantage. Aux petites heures du matin, Joe et les six autres voyageurs constatent cependant que Baptiste a « pris un coup de

---

<sup>164</sup> Honoré Beaugrand, « La chasse-galerie » (1891), dans Aurélien Boivin (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 175-188.

trop » (Beaugrand, 184) : « [J]e vous avoue que nous étions rudement embêtés de voir que Baptiste Durand avait bu un coup, car c'était lui qui nous gouvernait et nous n'avions juste que le temps de revenir au chantier pour six heures du matin [...]. » (Beaugrand, 184) Par conséquent, la première partie du voyage de retour s'effectue dans l'angoisse, le pilote n'ayant plus « la main aussi sûre » et le canot volant décrivant « des zigzags inquiétants » (Beaugrand, 185). À mi-chemin, l'inévitable survient : l'embarcation évite de justesse la grande croix de tempérance érigée sur un flanc de la montagne de Belœil avant d'aller s'échouer dans un banc de neige, près de Montréal. Ivre mort, Baptiste se met à « sacrer comme un possédé » (Beaugrand, 186). Incapables de lui faire entendre raison, ses compagnons le placent au fond du canot après l'avoir solidement ligoté et bâillonné. Dès lors, Joe gouverne tant bien que mal l'embarcation volante jusqu'à ce que Baptiste se défasse de ses liens et prononce un blasphème qui fait frémir les autres voyageurs « jusque dans la pointe des cheveux. » (Beaugrand, 186) Le canot quitte aussitôt sa trajectoire et heurte la cime d'un grand pin, propulsant les bûcherons en pleine forêt, non loin du chantier. Au matin, contre toute attente, les voyageurs courbaturés se réveillent dans leurs lits. Les hommes du chantier les ont découverts ensevelis sous la neige et les ont ramenés au camp, les croyant victimes d'une bonne cuite. Depuis cette nuit infernale, Joe le *cook* n'entend « plus risée sur les choses de la religion » et se rend régulièrement « à confesse » (Beaugrand, 176). La leçon de morale judéo-chrétienne est donc consommée.

Comme nous pouvons le constater, ce célèbre conte d'Honoré Beaugrand se révèle tout aussi subversif que « Les trois diables » de Paul Stevens, le pacte conclu avec le démon y demeurant impuni. Aussi l'accident qui a failli entraîner la perte des voyageurs résulte-t-il essentiellement de l'imprudance et de l'ivrognerie de Baptiste Durand. En somme, le blasphème et l'abus d'alcool s'avèrent beaucoup plus dangereux que le commerce avec Satan. Soulignons enfin que ce récit fantastique traditionnel présente un renversement des plus surprenants compte tenu du contexte religieux dans lequel il a été écrit : la croix – symbole de la religion catholique et de la foi chrétienne – y fait figure d'obstacle et devient même synonyme de danger et de damnation pour les

passagers du canot volant qui doivent absolument éviter les clochers au cours de leur voyage maudit. Habituellement glorifié par les croyants, le nom de Dieu – le *Verbe* – doit quant à lui être tu par les bûcherons, sans quoi leur embarcation tombera littéralement du ciel. Rappelons toutefois que ces périls sont présentés du point de vue de Satan, auquel adhèrent momentanément les voyageurs.

Par son omniprésence dans le conte fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle et par le sort qui lui est généralement réservé, le diable a largement contribué à revaloriser l'image du curé dans l'imaginaire populaire. Dans la plupart de ces récits, l'homme d'Église fait figure de sauveur, surgissant au moment ultime afin d'arracher les âmes en péril des mains du Malin. En digne représentant de Dieu sur terre, le curé est fréquemment investi de pouvoirs surnaturels lui ayant été transmis par l'au-delà. Ainsi celui qui se manifeste dans le conte « L'étranger » semble-t-il doté de dons de clairvoyance. Alors que la pauvre Rose Latulipe est sur le point de perdre son âme, le saint homme s'éveille tout à coup dans son lit, au presbytère, et ordonne à son domestique d'atteler sa jument aussi rapidement qu'il le peut :

Le saint vieillard s'était endormi en priant avec ferveur, et était enseveli, depuis une heure dans un profond sommeil lorsque, s'éveillant tout à coup, il courut à son domestique, en lui criant :

– Ambroise, mon cher Ambroise, lève-toi, et attelle vite ma jument. Au nom de Dieu, attelle vite. Je te ferai présent d'un mois, de deux mois, de six mois de gages.

– 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. (Gaspé, 34)

Heureusement, l'ecclésiastique jouit des faveurs de l'au-delà, ce qui lui permet d'atteindre la demeure des Latulipe en un temps record : « Au bout de cinq minutes, le curé était sur le chemin qui conduisait à la demeure de Latulipe et, malgré le temps affreux qu'il faisait, avançait avec une rapidité incroyable ; c'était, voyez-vous, sainte Rose qui aplanissait la route. » (Gaspé, 34) À son arrivée, le curé « prompt comme l'éclair » (Gaspé, 34) passe son étole autour du cou de la jeune fille, la délivrant ainsi de l'emprise du démon. Quelques secondes plus tôt, le mystérieux étranger avait rompu le collier de Rose, auquel – rappelons-le – pendait une petite croix de verre. Il s'apprêtait

donc à se saisir de son âme. L'homme d'Église serre cependant la jeune imprudente « contre sa poitrine, où il avait reçu son Dieu le matin » (Gaspé, 35), et intime Satan de quitter les lieux. Le narrateur semble ainsi suggérer que le saint homme tire une partie de son pouvoir de sa participation quotidienne aux célébrations eucharistiques. À la vue de leur curé transfiguré par la foi et la ferveur religieuse, les convives du père Latulipe sont à la fois bouleversés, stupéfaits et admiratifs : « Les assistants étaient tombés à genoux à ce terrible spectacle et sanglotaient en voyant leur vénérable pasteur qui leur avait toujours paru si timide et si faible, et maintenant si fort et si courageux, face à face avec l'ennemi de Dieu et des hommes. » (Gaspé, 35) Le prêtre dispose finalement de Satan « en lui frappant le visage de son étole, et en prononçant des mots latins que personne ne put comprendre. » (Gaspé, 35) À ce propos, il est à noter que le latin – langue de l'érudition et de la liturgie catholique – fait souvent figure de langage surnaturel dans le conte fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>165</sup>. À l'instar de Merlin l'Enchanteur, le curé possède ainsi un idiome occulte, connu de lui seul, lui permettant de repousser les forces du Mal à l'aide d'une simple formule magique (*Vade retro, Satana !*). L'étranger ayant été anéanti, l'héroïque pasteur emmène chez lui la « pauvre brebis égarée et maintenant repentante », qu'il entoure de « saintes reliques » (Gaspé, 35). Après trois ans de profession, sœur Rose rejoint malgré tout « son époux céleste » (Gaspé, 36), cette brève fréquentation du diable lui ayant été fatale.

Comme nous l'avons souligné précédemment, le combat entre les forces du Bien et celles du Mal ne s'engage plus, dans le conte fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle, entre deux êtres surnaturels (Satan et un ange envoyé par Dieu pour l'affronter), mais bien entre le diable et le curé, dont la toute-puissance dans ce type de récits relève généralement de l'ordre du surnaturel (ici, de *l'au-delà*). Aussi est-ce le curé de la paroisse qui lutte courageusement contre le mystérieux fantôme rôdant à l'étage de son presbytère dans « Le revenant de Gentilly »<sup>166</sup> (1892), l'un des nombreux contes

<sup>165</sup> À ce sujet, voir également « La légende du père Romain Chouinard » (1866), de Philippe-Joseph Aubert de Gaspé, sur laquelle nous reviendrons.

<sup>166</sup> Louis Fréchette, « Le revenant de Gentilly » (1892), dans Aurélien Boivin (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 243-248.

fantastiques de Louis Fréchette. Le narrateur raconte qu'à l'époque où il était collégien, il avait l'habitude de fréquenter avec ses amis le presbytère de Gentilly, « où le bon vieux curé du temps, très sociable, grand ami de la jeunesse, [les] recevait comme un père. » (Fréchette, 244) Un soir d'août 1823, alors que les étudiants et l'homme d'Église conversent sur les hallucinations, les revenants et autres phénomènes paranormaux, une voiture se fait entendre, qui semble s'immobiliser devant le bâtiment. Un séminariste se rend à la fenêtre et ne distingue pourtant aucun attelage. On entend cependant « des pas monter le perron, et quelqu'un frapper à la porte. » (Fréchette, 245) À la stupéfaction de tous, la porte du presbytère s'ouvre et se referme d'elle-même, « comme après avoir laissé passer quelqu'un ». (Fréchette, 245) Des bruits de pas se font alors entendre dans l'escalier – dont chaque degré craque « comme sous le poids d'une démarche lourde et fatiguée » (Fréchette, 245) – puis dans une pièce à l'étage supérieur. Apeurés, le curé et les collégiens inspectent vainement la chambre. Alors qu'ils redescendent, un bruit terrible éclate dans la pièce, « comme si un poids énorme fût tombé sur le plancher. » (Fréchette, 246) Le vénérable pasteur sonde à nouveau la chambrette mais n'y voit personne. Pâle « comme un spectre », il retourne auprès des collégiens et séminaristes alors que « des cliquetis de chaînes et des gémissements » (Fréchette, 246) retentissent à l'étage. Dès lors, le tintamarre se fait entendre à tous les soirs, durant plus d'une semaine. Soucieux, l'homme d'Église se rend finalement à Québec afin de consulter l'évêque sur ce singulier phénomène. La nuit de son retour, sur le coup de minuit, le vacarme habituel éclate. Tel un chevalier revêtant son heaume et son haubert, l'ecclésiastique passe solennellement « son surplis et son étole » (Fréchette, 247) – son *armure* contre les forces du Mal – et pénètre bravement dans la chambre, « sans arme et sans lumière » (Fréchette, 247), décidé à en chasser le revenant. Le narrateur se rappelle d'ailleurs, « comme si c'était hier, le sentiment d'admiration qui [lui] gonfla la poitrine devant cette intrépidité si calme et si simple » (Fréchette, 247). Les étudiants en prière perçoivent alors un tapage infernal qui leur semble durer éternellement : « Des cris, des hurlements, des fracas épouvantables. On aurait dit qu'un tas de bêtes féroces s'entre-dévorait, en même temps que tous les meubles de la chambre se seraient écrabouillés sur le plancher. » (Fréchette, 248). Livide et visiblement exténué, l'abbé descend enfin, « tout

en nage, les cheveux en désordre, et son surplis en lambeaux... Il avait vieilli de dix ans. » (Fréchette, 248) Refusant obstinément de dévoiler ce qui s'est passé, l'homme d'Église invite finalement les étudiants à se retirer et à taire cette histoire.

Comme nous avons pu le constater, les ecclésiastiques font souvent figure de justiciers dans les contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est intéressant de souligner que le brave curé mis en scène par Louis Fréchette dans « Le revenant de Gentilly » se révèle toutefois aussi terrifié que les étudiants par la survenue de ce mystérieux spectre. Le vénérable pasteur semble d'ailleurs tourmenté par un aspect particulier du phénomène, comme s'il était le seul à connaître l'identité de cet esprit tapageur. De qui s'agit-il, en effet ? De l'ancien locataire du presbytère de Gentilly ? D'un prêtre déchu ayant commis une faute inavouable ? Un détail en apparence anodin suggère une telle interprétation : alors que le spectre invisible gravit péniblement l'escalier menant au premier étage du presbytère, le curé et les étudiants perçoivent « des frôlements *de soutane* » (Fréchette, 245, nous soulignons). Le refus de l'abbé de révéler ce qui s'est passé au cours de cette nuit sinistre et de dévoiler le nom terrestre de cette âme errante est lui-même significatif : « Après ce soir-là, le presbytère de Gentilly reprit son calme habituel. Seulement, tous les premiers vendredis du mois, jusqu'à sa mort, le bon curé célébra une messe de Requiem pour quelqu'un qu'il ne voulut jamais nommer. » (Fréchette, 248) L'endroit qu'a choisi d'hanter cet esprit s'avère tout aussi éloquent. Il ne s'agit pas, en effet, d'un manoir décrépit ou d'une sordide mansarde érigée sur un ancien cimetière amérindien, mais bien des appartements d'un homme d'Église. En somme, en faisant du narrateur un témoin indirect de l'affrontement entre le curé et le revenant, Fréchette suggère plus qu'il ne donne à voir. Par ce procédé, l'écrivain établit également un climat de mystère qui contribue à maintenir l'ambiguïté caractéristique du fantastique.

À l'instar du diable, le revenant est un personnage surnaturel fort présent dans le conte fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>167</sup>. Contrairement au spectre des récits d'épouvante d'inspiration gothique, le fantôme qui hante maints récits fantastiques de l'époque est rarement associé au démon ou aux forces du Mal. Il s'agit plutôt, dans la plupart des cas, de l'âme d'un malheureux pécheur condamné à errer sur terre jusqu'à ce qu'il ait racheté une faute commise avant sa mort. Aussi suscite-t-il fréquemment – à l'issue du récit – la commisération du personnage principal ayant d'abord été terrifié par son apparition. Tirée des *Mémoires* (1866) de Philippe-Joseph Aubert de Gaspé (dit Philippe Aubert de Gaspé, *père*), « La légende du père Romain Chouinard »<sup>168</sup> met en scène un triste revenant implorant qu'on lui rende son « bonnet carré » (Gaspé, père, 114)<sup>169</sup>. Tout comme Rose Latulipe, Joséphine Lalande – dite « la Fine » (Gaspé, père, 111) – est « *avenante* avec tout le monde, surtout avec les garçons » (Gaspé, père, 111). Âgée de seize ans seulement, elle est considérée par plusieurs comme « la plus belle fille de la paroisse de Sainte-Anne » (Gaspé, père, 111). Fille unique, la coquette est continuellement accostée par les garçons du village, qui sont séduits tant par ses charmes que par l'héritage qui lui est promis :

C'était à qui se ferait aimer de la belle et riche héritière ; mais si la Fine jouait et folâtrait avec eux tous, si elle les amusait chacun son tour, c'était pour accaparer tous les farauds de la paroisse, s'attirer des compliments et faire enrager les autres jeunes filles ; car, voyez-vous, elle avait déjà porté ses amitiés sur un jeune homme, son voisin, qui avait été quasi élevé avec elle. (Gaspé, père, 111-112)

Le pauvre Hippolite Lamonde souffre d'ailleurs en silence – « trop fier pour se plaindre » (Gaspé, père, 112) – en voyant sa fiancée badiner avec tout un chacun. Afin de se doter des moyens nécessaires pour convaincre le père de Joséphine de la lui donner en mariage,

---

<sup>167</sup> Voir, entre autres, « Le débiteur fidèle » (1845) de Louis-Auguste Olivier, « Le fantôme de l'avare » (1875) d'Honoré Beaugrand, « La messe du revenant » (1888) de Louis Fréchette et « Fantôme » (1895), de Pamphile Lemay. Pour la référence complète de chacun de ces contes, consulter la bibliographie analytique dirigée par Claude Janelle, intitulée *Le XIX<sup>e</sup> siècle fantastique en Amérique française* (Québec, Alire, 1999).

<sup>168</sup> Philippe-Joseph Aubert de Gaspé, « La légende du père Romain Chouinard » (1866), dans Aurélien Boivin (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 111-125.

<sup>169</sup> Afin d'éviter toute confusion entre Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé et son père Philippe-Joseph Aubert de Gaspé, les citations tirées de « La légende du père Romain Chouinard » seront indiquées ainsi : (Gaspé, père, numéro de la page).

Hippolite s'exile au Haut-Canada, où il travaille sur les chantiers de son oncle. D'abord attristée par le départ de son fiancé, la Fine reprend rapidement « son train de vie ordinaire » (Gaspé, père, 113). Un soir, alors qu'elles reviennent d'une fête, Joséphine et ses amies aperçoivent sur le perron de l'église « un homme portant un surplis et un bonnet carré » (Gaspé, père, 113). Croyant qu'il s'agit du fils du bedeau qui s'est accoutré de la sorte pour les effrayer, Joséphine se moque de lui et lui vole son couvre-chef, qu'elle enferme à double tour dans un coffre de sa chambre à coucher. Au cours de la nuit, la jeune fille aperçoit à sa fenêtre l'homme qu'elle avait pris pour Ambroise, le fils du bedeau. Celui-ci lui ordonne de lui rendre son bonnet, qui semble s'agiter au fond du coffre. Au matin, les parents de Joséphine la trouvent changée. La belle est si nerveuse qu'elle « frissonne au moindre bruit » (Gaspé, père, 114) et demande à dormir auprès de sa tante. Cette nuit-là, alors que la vieille tante est plongée dans un profond sommeil, le revenant se présente à la fenêtre de la chambre, « suspendu dans les airs » (Gaspé, père, 114), et ordonne à nouveau qu'on lui rende son bonnet. À ce spectacle, Joséphine pousse un cri d'effroi et s'évanouit. Dès lors, la Fine est terrifiée au point d'en devenir gravement malade. Sa famille lui propose donc d'aller quérir « le plus fin chirurgien de la paroisse » (Gaspé, père, 115). La jeune fille s'obstine plutôt à faire venir le curé, qui fait figure, dans le conte, de spécialiste des maux de l'âme et de fin connaisseur en matière de surnaturel. À ce propos, le père Chouinard – le narrateur – rappelle à ses lecteurs que « tous les curés ont *le Petit-Albert* pour faire venir le diable quand ils en ont besoin. » (Gaspé, père, 115) Librement attribué à saint Albert le Grand (v. 1200-1280), ce célèbre recueil de sorcellerie et de magie noire – dont il est également question, entre autres, dans le roman *L'influence d'un livre* (1837) de Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé – connu une certaine popularité au Québec au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que l'attrait des Canadiens français pour l'étrange et le fantastique allait grandissant. La lecture de cet ouvrage d'alchimie était fort probablement prohibée par le clergé de l'époque, ce qui explique en partie l'aura de mystère qui l'entoure de même que les propriétés surnaturelles que lui attribuent certains auteurs. Le curé du conte conserve d'ailleurs son exemplaire « avec précaution sous clef » (Gaspé, père, 115) afin d'éviter que l'une de ses ouailles ne s'en empare et n'utilise à mauvais escient la science occulte qu'il renferme.

Pourvu de ce grimoire, l'homme d'Église invoque le démon. Fidèle à ses habitudes, celui-ci surgit dans un grand bruit, « comme fait un violent coup de vent » (Gaspé, père, 115), et se présente paré de ses plus beaux atours :

Le diable s'était [...] mis en frais de toilette pour l'occasion : habit, veste et culottes de velours noir, chapeau de général orné de plumes, bottes fines et gants de soie ; rien n'y manquait. Et si ce n'est qu'il était pas mal brun, qu'il avait les pieds et les mains pas mal longs, il aurait pu passer proprement parmi le monde. (Gaspé, père, 115-116)

Face aux accusations que lui lance l'ecclésiastique, le diable soutient n'avoir rien à voir dans cette histoire de fantôme :

[V]ous me croyez donc bien niais pour m'être servi de tels moyens, tandis que j'étais sûr de ma proie en flattant sa vanité et sa coquetterie, et que tôt ou tard j'aurais mis la griffe sur son âme ; tandis qu'à présent la voilà guérie pour le reste de ses jours et qu'elle va se jeter à la dévotion. Allons donc, pour un curé d'esprit, j'aurais cru que vous connaissiez mieux le cœur humain. (Gaspé, père, 116).

À ce discours, le curé coupe l'air d'un signe de croix. Satan disparaît aussitôt en faisant trembler la terre. Le pasteur embêté se retire alors dans sa bibliothèque, où il consulte « le plus gros livre *latin* qu'il [peut] trouver » (Gaspé, père, 116, nous soulignons). Il lit si longtemps qu'il s'assoupit. Dans son sommeil, le curé apprend – en songe – que le fantôme qui importune Joséphine est « une pauvre âme du purgatoire » (Gaspé, père, 116) accomplissant une pénitence que la jeune fille a interrompue. Perçu jusque-là comme une sorte de prédateur maléfique, le revenant se révèle ainsi n'être qu'une malheureuse victime de la frivolité de la Fine. Il est à noter que le rêve fait une fois de plus figure de canal entre le surnaturel et l'univers « réaliste » des principaux personnages. À l'instar du curé mis en scène par Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé dans « L'étranger », c'est dans son sommeil que l'homme d'Église est informé des décrets et desseins de l'au-delà. Pour délivrer le spectre de son châtement et chasser le mal qui la ronge, Joséphine doit lui remettre son bonnet carré. La malheureuse demeure toutefois incapable de s'affranchir de cette tâche : malgré l'étole que le curé lui a passée au cou, la Fine s'évanouit irrémédiablement à la vue du spectre. De retour parmi les siens après trois ans de dur labeur, Hippolite Lamonde est outré d'apprendre que personne, parmi les nombreux prétendants de Joséphine, n'a daigné lui porter secours : « – Quoi ! s'écria-t-il, de tous ces fendants qui paraissaient l'aimer, il ne s'en est pas trouvé un seul assez brave pour la secourir ! Lâches ! Tas de lâches ! » (Gaspé, père, 118) N'écoulant

que son courage, le courageux jeune homme parvient finalement à restituer son bonnet au fantôme. Ce dernier, infiniment reconnaissant, l'invite alors à le suivre jusqu'au cimetière, où il lui apprend la raison de sa pénitence : il commit autrefois un sacrilège en revêtant les habits du curé et en raillant les ecclésiastiques pour amuser un groupe d'écoliers. À sa mort, l'écervelé a été condamné à trente ans de purgatoire sur les lieux mêmes qu'il avait profanés. Il achevait sa dernière nuit de pénitence lorsque la Fine, en lui retirant son bonnet carré, l'interrompt. Ayant récupéré son couvre-chef, cette âme repentante peut enfin mettre un terme à son châtement et accéder au paradis. En guise de récompense, le spectre avise Hippolite qu'une simple infusion naturelle suffira à soigner Joséphine. À ce dernier propos, soulignons que le « bonnet carré » est le nom familier du fusain d'Europe, une plante éminemment toxique. Il est intéressant de constater que « l'antidote », ici, est une infusion naturelle. Trois mois plus tard, les deux jeunes gens se marient et sont heureux. Ayant été punie pour sa frivolité, la Fine devient une femme rangée : « Quant à La Fine, quand elle vit que personne ne s'occupait d'elle, elle se mit bravement à élever ses enfants et à ne faire le beau bec que pour son mari... » (Gaspé, père, 125) Le courage d'Hippolite, la bonté du revenant, la sagacité du curé et la relation privilégiée qu'entretient l'homme d'Église avec l'au-delà ont ainsi permis à une âme en peine de rejoindre le paradis et à une brebis égarée de revenir sur le droit chemin.

En l'absence du curé, c'est souvent la foi du personnage principal qui le sauvera de la mort et/ou d'une damnation certaine. Aussi est-ce la dévotion des canotiers qui leur vaut d'être secourus par la mystérieuse dame blanche – sorte d'ange ou de Vierge Marie – dans « La croix du Grand Calumet »<sup>170</sup>, un conte de Guillaume Lévesque. Publié à l'origine dans *L'Écho des campagnes* (les 18 et 25 novembre 1847), ce récit fantastique constitue la première version littéraire de la célèbre légende de Jean Cadieux, qui daterait quant à elle du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Vers 1709, un groupe de voyageurs de la Compagnie de la Colonie serait tombé dans une embuscade ourdie par les Iroquois au portage du Grand Calumet, dans une île de l'Outaouais. La légende veut que Cadieux, le

---

<sup>170</sup> Guillaume Lévesque, « La croix du Grand Calumet » (1847), dans Aurélien Boivin (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 59-73.

plus brave d'entre eux, se soit sacrifié en demeurant sur l'île pour créer une diversion et en exhortant ses collègues à se rembarquer dans leur canot pour fuir le danger. Par cette manœuvre, l'héroïque voyageur aurait attiré les Iroquois dans les bois, sauvant ainsi la vie de ses compagnons de rame. Pour s'échapper, ces derniers se résignent toutefois à tenter ce que nul canotier n'avait osé auparavant : descendre les rapides des Sept-Chutes (en temps normal, le portage du Grand Calumet servait justement aux voyageurs à éviter ces eaux incroyablement tumultueuses). Leur stupéfiante réussite relèverait du miracle. Quelques témoins soutiennent d'ailleurs qu'une dame vêtue de blanc et auréolée de lumière est apparue à la pince du canot alors que celui-ci descendait les rapides. Demeuré seul sur l'île du Grand Calumet après le départ des Iroquois, Cadieux aurait consigné son aventure sur l'écorce d'un bouleau, qu'on aurait retrouvée sur sa dépouille au pied d'une rustique croix de bois<sup>171</sup>. Cet événement tragique inspira de nombreux auteurs et donna naissance à une chanson – *La complainte de Cadieux* – de même qu'à de nombreux contes et légendes, tant oraux qu'écrits. Joseph-Charles Taché, par exemple, laissa une version de l'incident (et de la chanson) dans ses *Forestiers et voyageurs*<sup>172</sup>, alors que Louis Fréchette lui consacra l'un des plus beaux poèmes de sa *Légende d'un peuple*<sup>173</sup>. Les Voyageurs des Pays d'en haut perpétuèrent la mémoire de Cadieux, interprétant « sa » chanson<sup>174</sup> et racontant son histoire à chacun de leurs passages devant son monument, une croix de bois religieusement entretenue par la Compagnie jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1905, selon Conrad Laforte<sup>175</sup>, une pierre taillée sur laquelle est gravée le nom du héros aurait remplacé la fameuse « croix du Grand Calumet ».

<sup>171</sup> À propos de la légende de Cadieux, voir l'article de Conrad Laforte, « La complainte de Cadieux », dans le premier tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (Montréal, Fides, 1978, p. 133-134).

<sup>172</sup> Joseph-Charles Taché, « Cadieux », *Forestiers et voyageurs* (1863), Montréal, Fides, 1946, p. 134-142.

<sup>173</sup> Louis Fréchette, « Cadieux », *La Légende d'un peuple* (1887), Montréal, Éditions Beauchemin, 1941, p. 93-97.

<sup>174</sup> La légende veut que Jean Cadieux lui-même ait écrit cette chanson. Les onze quatrains étant composés de décasyllabes, le vers privilégié à partir du XVII<sup>e</sup> siècle pour la poésie lyrique à style noble, la chanson est probablement l'œuvre d'un lettré bien au fait de la vie des Voyageurs. Il pourrait s'agir, selon Conrad Laforte, du beau-père de Cadieux, le notaire Jacques Bourdon (pour la référence de l'article de Laforte, voir la note suivante).

<sup>175</sup> Conrad Laforte, « La complainte de Cadieux », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec : tome I*, Montréal, Fides, 1978, p. 133-134.

Le conte de Guillaume Lévesque s'ouvre sur un long prologue dans lequel le narrateur décrit la magnificence de la région de l'Outaouais tout en dressant un portrait du Canadien des pays d'en haut, un homme brave, fier et – plus important encore – pieux. Il est intéressant de constater que Lévesque use déjà du registre du surnaturel dans cette introduction, invoquant le « génie » des eaux de la rivière Outaouais qui, « comme pris de rage, s' lance par sauts et par bonds jusqu'à ce qu'il ait rejoint cette autre divinité de notre pays, le génie des eaux vertes du grand fleuve. » (Lévesque, 59) Voilà qui explique le bouillonnement des rapides des Sept-Chutes ! Quasi ethnographique, à la fois minutieuse et poétique, cette description sert à asseoir la réalité du récit, réalité que viendra bousculer l'intrusion de la surnature divine, ici incarnée par la dame blanche. Alors que les Iroquois règnent en maîtres sur la rivière Outaouais, assassinant sans merci les Français et les Canadiens qui osent s'y aventurer, le commerce des pelleteries connaît une stagnation sans précédent. Comme il y a déjà plus de trois ans qu'aucun canot n'est revenu des pays d'en haut, les voyageurs impatient s entreprennent « de se frayer un passage jusqu'à Montréal pour y rapporter leurs marchandises » (Lévesque, 63). Craignant d'être attaqués par les sauvages, plusieurs d'entre eux renoncent toutefois à l'entreprise en cours de route. Ainsi ne reste-il que deux canots lorsque les voyageurs atteignent le portage du lac Nipissingue. Lorsqu'il apprend que ses compagnons projettent de reprendre le chemin du Sault Sainte-Marie, Cadieux – le guide de l'expédition – saisit hardiment son aviron et s'écrie : « que ceux qui sont malades s'en retournent – et que ceux qui ont du cœur me suivent – je les conduirai à la bonne étoile. » (Lévesque, 64) Les plus braves s'élancent aussitôt avec lui dans le plus grand des deux canots tandis que les plus craintifs, « qu'il avait appelés malades », s'en retournent « rejoindre ceux qu'ils avaient semés sur la route. » (Lévesque, 65) Cadieux fait ainsi figure de bon pasteur, étant suivi par un petit groupe de disciples « confiants dans leur chef et déterminés à mourir avec lui, en combattant les Iroquois, s'ils en rencontraient en chemin. » (Lévesque, 65) Le coureur des bois promet d'ailleurs à ceux qui daigneront le suivre de les mener «   la bonne étoile » (Lévesque, 64), ce qui n'est pas sans rappeler les rois Mages suivant l'étoile de Bethléem. Alors qu'ils s'apprêtent   débarquer sur l' le du Grand Calumet, les fiers Canadiens sont surpris par des Iroquois placés en embuscade qui

s'élançant sur eux, « le casse-tête à la main, en poussant des cris affreux. » (Lévesque, 66-67) Aussi se rembarquent-ils à la hâte, pourchassés par un petit groupe de sauvages. Malgré la distance qui les sépare des Iroquois, les braves canotiers se dirigent à nouveau vers une mort certaine : « le saut des Sept chutes ; le plus terrible des rapides de l'Outaouais, le plus affreux à voir les attendait pour les engloutir dans ses abîmes. » (Lévesque, 67) Contrairement à la majorité des récits fantastiques québécois de l'époque, le conte de Lévesque met donc en scène une menace *naturelle* : les rapides des Sept-Chutes de même que l'attaque imminente des Iroquois. Devant « ce terrible rapide qu'aucun canot n'avait encore franchi », les voyageurs gardent toutefois courage, « comptant sur l'habileté de leur guide, sur Cadieux, qui les avait conduits par des passages presque aussi dangereux » (Lévesque, 67). Alors qu'ils se livrent à cette pensée, les coureurs des bois constatent avec effroi que leur chef manque à l'appel : « ils jetèrent les yeux vers la pince du canot. Leur cœur se serra ; Cadieux manquait, – Cadieux était resté à terre ; ils allaient mourir. » (Lévesque, 67). Leur dernier espoir évanoui, ils déposent aussitôt les rames et s'en remettent à Dieu : « Les voyageurs cessèrent de nager, ils firent le signe de la croix, et se croisèrent les bras, récitant le chapelet, et ne se confiant plus qu'à Dieu et à une autre vie, mais décidés à périr en hommes et sans effroi. » (Lévesque, 67) Alors que la prière expire sur leurs lèvres, une femme « vêtue de blanc, avec une couronne de lumière » (Lévesque, 67), apparaît à la pince du canot. Guidée par « cette main surnaturelle » (Lévesque, 68), l'embarcation s'élançe « d'un seul bond par-dessus la chute, sans même toucher à l'eau », et retombe mollement « sur les flots plus tranquilles au bas du rapide. » (Lévesque, 67) À l'opposé du canot de « La chasse-galerie », c'est donc avec l'aide *de Dieu* que la barque des coureurs des bois défie la gravité. Terrorisés par l'apparition de cette entité divine, les Iroquois se sauvent dans les bois. Bien qu'il n'ait pas été témoin de ce phénomène, trop occupé qu'il était à retenir les sauvages, Cadieux est indirectement sauvé par cette main surnaturelle. S'apprêtant à le scalper, un guerrier iroquois s'immobilise à la vue de la dame blanche :

Cadieux était tombé entre leurs mains ; l'un d'eux se préparait déjà à lui lever la chevelure. En voyant la femme, il s'arrêta stupéfait. La terreur glaça leur cœur, à tous. Arrête ! arrête ! s'écria leur chef – n'allons pas plus loin – tu as vu la femme blanche – fuyons, fuyons ! Le grand esprit nous dit de ne plus tuer de Français. (Lévesque, 68)

À ce chapitre, il est à noter que les Iroquois associent eux aussi cette apparition à leur surnature divine, leur chef soutenant que « *le grand esprit* » (Lévesque, 68, nous soulignons), par l'entremise de la femme blanche, leur ordonne de ne plus massacrer de Français. À leur arrivée à Montréal, les voyageurs relatent au gouverneur leur prodigieuse aventure. Une expédition est aussitôt mise sur pied afin de retrouver Cadieux. Demeuré seul sur l'île du Grand Calumet, celui-ci fait tout en son pouvoir afin de survivre le plus longtemps possible, persuadé que ses compagnons de rames ont été engloutis par les flots. La description de sa solitude, de ses tourments et des moyens qu'il met en œuvre afin de subsister n'est pas sans rappeler le *Robinson Crusoé* (1719) de Defoe, voire l'angoisse et le doute éprouvés par le Christ au jardin des Oliviers quelques jours avant sa crucifixion. Quelques semaines plus tard, les canotiers retrouvent enfin leur compagnon. Affaibli par le froid et la faim, celui-ci vient mourir à leurs pieds. Une croix est érigée sur l'île en souvenir de l'illustre voyageur. Sur l'écorce d'un hêtre, les coureurs des bois découvrent « des vers pleins de sentiments et d'images, mais aussi mélancoliques que fut triste le sort de celui qui les composa. » (Lévesque, 73) Selon le narrateur, Cadieux ne savait pas écrire mais « il s'exprima par des signes que comprirent ceux qui l'aimaient. » (Lévesque, 73) Par ses souffrances – son *chemin de croix* – et son ultime sacrifice, Cadieux fait figure, à l'issue du récit, de « christ païen ». À ce titre, la croix du Grand Calumet occupe deux fonctions, l'une chrétienne et l'autre séculière. D'une part, on vient s'y recueillir et prier en bon chrétien ; d'autre part, on vient honorer la mémoire de Cadieux et pleurer la perte de ce héros d'antan :

Si ces hommes forts et fiers vont prier à cette croix, c'est que tout Canadien a toujours et partout une prière en réserve au fond de son cœur, et que son instinct religieux se réveille aussitôt à la vue du signe de la religion ; mais s'ils semblent pleurer en priant à cette croix du Grand Calumet, c'est que là repose un homme dont ils vénèrent la mémoire, le patron, le modèle des voyageurs. (Lévesque, 62)

Plutôt que de chercher à générer la peur, le phénomène surnaturel se manifestant dans maints récits fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle constitue l'expression d'une force divine qui gouverne les hommes. Aussi la surnature y est-elle généralement associée à l'au-delà, au paradis ou à l'enfer. Plusieurs contes de l'époque relèvent d'ailleurs des *mirabilia* et autres « mythes explicatifs ». C'est le cas, par exemple, des

nombreux contes de feux follets (ou *fi-follets*). Ces lueurs colorées et diffuses – qui peuvent parfois être aperçues autour des marais et des cimetières – étaient traditionnellement tenues pour être des esprits malins ou des âmes de pécheurs décédés sans avoir fait leurs pâques pendant quatorze ans, soit deux fois le temps au terme duquel un impie se transformait en loup-garou. Selon la croyance populaire, seules quelques méthodes sûres permettaient aux villageois de se défaire d'un feu follet. Aurélien Boivin en a d'ailleurs répertorié quelques-unes :

Il suffit de fixer un canif entrouvert sur un pieu de clôture ou d'introduire une aiguille dans une pièce de bois. Les feux follets s'amuse alors à passer et à repasser sous la lame du couteau ou dans le chas de l'aiguille, ce qui donne le temps au voyageur de s'éloigner de ces êtres phosphorescents.<sup>176</sup>

Les progrès de la science nous permettent aujourd'hui de savoir que ces lueurs sont issues de l'oxydation de la phosphine (PH<sub>3</sub>) et du méthane (CH<sub>4</sub>) provenant de la décomposition des matières organiques enfouies dans le sol. Paru en 1872 dans les pages de *L'Opinion publique* (les 15 et 22 février), « Le feu des Roussi »<sup>177</sup> – un conte de feu-follet de Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice – met en scène le jeune Cyprien Roussi, un mécréant de la pire espèce dont les frasques font invariablement l'objet des commérages des habitants de Sainte-Anne du Nord. Comme Cyprien n'a pas fait ses pâques « depuis six ans et onze mois » (Faucher, 145), plusieurs villageois supputent que le gueux se transformera bientôt en loup-garou, ce qui n'empêche pas le principal intéressé de jurer haut et de boire sec. Du reste, l'impie soutient à juste titre que tout homme dissimule un pécheur :

Là, pelotonné à l'ombre, tout le village passait devant ses yeux, sans pouvoir trouver grâce. Les vieilles avaient la langue trop affilée [...] : Les jeunes voulaient enjôler les garçons par des charmes d'importation anglaise, et par des vertus tout aussi artificielles : Le marchand faisait passer un tributaire du Saint-Laurent dans son rhum et dans son genièvre : Le curé buvait sec, mais en cachette ; ce qui constituait un pénible cas d'ivrognerie [...] : Les béquilles suspendues à la voûte et aux parois de l'église étaient toutes de la même longueur ; ce qui prouvait en faveur de la monotonie du talent de l'ouvrier chargé de la commande [...]. (Faucher, 149)

<sup>176</sup> Aurélien Boivin, « Le conte surnaturel au XIX<sup>e</sup> siècle », *Québec français*, no 50 (mai 1983), p. 38.

<sup>177</sup> Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice, « Le feu des Roussi » (1872), dans Aurélien Boivin (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 145-161.

Ces considérations du personnage principal illustrent bien la volonté de l'auteur de dénoncer avec humour l'hypocrisie de ses contemporains et de proclamer haut et fort leur parenté dans le vice et leur égalité devant Dieu. Elles participent également de l'immoralité de Cyprien, dont l'indépendance d'esprit, le goût de la fête et la propension à se moquer d'autrui sont tous autant de péchés sévèrement sanctionnés par le clergé de l'époque. Un jour, le jeune homme rend visite à la sage Marie afin de lui conter fleurette. Quelque peu enjôleuse, la dévote l'invite à se confesser, à communier et à s'assagir. À l'instar du diable et des jeunes filles immodestes que mettent en scène plusieurs contes fantastiques traditionnels (Rose Latulipe et Joséphine Lalande, par exemple), les mécréants que présentent ces récits sont généralement d'une grande beauté et d'une stature imposante. À l'opposé, les bons garçons et les charitables jouvencelles y sont souvent décrits comme étant d'apparence plutôt ordinaire. Ainsi la beauté est-elle fréquemment considérée comme suspecte dans les récits fantastiques de l'époque. Le jeune Cyprien Roussi est dépeint comme un solide gaillard sur lequel le froid, la maladie et la vieillesse semblent n'avoir aucune prise :

La nature n'avait rien épargné pour façonner au petit Cyprien une bonne et rude charpente. Front haut et dégagé, œil fier et ferme sous le regard d'autrui, bouche agaçante et pleine de promesses, tête solidement assise sur un cou fortement planté entre deux larges épaules, poitrine musculeuse et bombée ; tout était taillé chez Cyprien Roussi pour le pousser à une vieillesse de cent ans. (Faucher, 148)

La pieuse Marie, pour sa part, est décrite comme étant « une grande brune, ni belle ni laide » (Faucher, 150). Le sermon de la jeune fille fait son effet sur Cyprien. À la stupéfaction de tous, celui-ci se rend quotidiennement à l'église, où il assiste dévotement aux offices religieux. Transformé, le jeune homme demande Marie en mariage et lui jure devant Dieu – en guise de « cadeau de noce » (Faucher, 155) – de ne plus jamais boire d'alcool. En plus d'incarner les valeurs louées par le clergé de l'époque, la douce Marie personnifie, en quelque sorte, la bonne conscience de Cyprien. C'est elle qui, en sermonnant le mécréant, réveille la part de bonté qu'il portait enfouie dans son for intérieur et le sauve de la damnation éternelle. Quinze ans plus tard, Marie et Cyprien sont les heureux parents d'un adolescent prénommé Jean et destiné au collège classique. Un drame pour le moins singulier survient toutefois qui laisse Marie à l'agonie : à leur retour du travail, Cyprien et son fils découvrent près du poêle rougi le corps de la

malheureuse gisant « sur le plancher, au milieu d'une mare d'eau bouillante. » (Faucher, 157) Avant de mourir, Marie rappelle à son époux le serment qu'il lui a fait jadis :

- Ta promesse, Cyprien, de ne plus boire...
  - Je m'en souviens toujours, et je la tiendrai ; sois tranquille ; dors, mon enfant !
- (Faucher, 157-158)

Un jour de mai, Cyprien reçoit la visite de Daniel Gendron, l'un de ses anciens compagnons de beuverie. Le jeune veuf l'accueille plutôt froidement, n'aimant « pas trop à revoir ceux qui avaient eu connaissance de sa vie de jeunesse » (Faucher, 158). Gendron lui reproche d'ailleurs d'être devenu « fièrement ennuyé » et « plus dévôt (sic) que le pape. » (Faucher, 159) Ce visiteur inopportuniste symbolise à la fois le passé révolu de Cyprien et la tentation qui le tenaille occasionnellement de reprendre son train de vie effréné de jadis – tentation à laquelle il est beaucoup plus sujet depuis la mort de son épouse. Ainsi le personnage de Daniel Gendron fait-il figure de « démon » dans le conte de Faucher de Saint-Maurice. Au cours d'une expédition de pêche à laquelle participent également son fils et son ancien compagnon, Cyprien accepte à contre-cœur de boire la rasade de rhum que lui offre Daniel pour se réchauffer. Une vague immense fait aussitôt chavirer la barque. Le lendemain matin, les villageois découvrent sur la rive l'embarcation des infortunés pêcheurs de même que « maître Daniel Gendron qui avait perdu connaissance. » (Faucher, 161) Nulle trace, cependant, de Cyprien Roussi ou de son fils. Depuis ce drame, toutefois, « on aperçoit à la veille du mauvais temps une flamme bleuâtre courir sur la baie. » (Faucher, 161) Le narrateur estime que Cyprien a été puni par l'au-delà pour avoir « menti à sa pauvre morte » (Faucher, 161). Par conséquent, il invite ses lecteurs à s'agenouiller et à réciter un « *De Profundis* » lorsqu'ils verront osciller « un point lumineux au fond de la baie des Chaleurs » (Faucher, 161), puisqu'ils auront vu *le feu des Roussi...*

\*

En définitive, le fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle comporte de nombreuses apologies du pouvoir clérical. En raison du climat religieux imprégnant le Québec de

l'époque, les récits fantastiques faisant la part belle aux ecclésiastiques et mettant en scène des manquements aux vertus chrétiennes sévèrement punis par l'au-delà sont très nombreux. Toutefois, comme le souligne à juste titre le théoricien Claude Janelle, « ne pas en tenir compte [de ces apologies] et les exclure du corpus fantastique serait négliger le courant majeur qui alimente la production de cette époque et équivaldrait pratiquement à nier l'existence du fantastique au XIX<sup>e</sup> siècle. »<sup>178</sup> Ainsi, bien que l'élément surnaturel faisant figure d'intrus dans l'univers « réaliste » des principaux protagonistes de ces récits relève généralement de la surnature divine et/ou du merveilleux chrétien – qu'il s'agisse du diable, des anges, de la Vierge Marie ou d'une incarnation du Christ – ces contes ont-ils leur place « dans une définition élargie du fantastique. »<sup>179</sup>

### 3.1.2 Caractérisation de la dimension cognitive des principaux protagonistes : terreur de la religion et authenticité du dogme

Comme nous l'avons exposé dans notre premier chapitre, les différentes manifestations de la dimension cognitive des principaux protagonistes confrontés à l'inadmissible – leurs questionnements, leurs doutes, leur surprise, leur choc ou leur frayeur devant le phénomène en apparence surnaturel faisant figure d'intrus dans leur univers « réaliste » – forment l'un des éléments garants de la fantastiçité d'un récit. En plus de souligner le fléchissement du « réel » des personnages, elles participent de l'ambiguïté caractéristique du genre en inscrivant dans le récit la juxtaposition conflictuelle de la nature et de la surnature. Dans la plupart des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle, cependant, la dimension cognitive des principaux protagonistes s'exprime essentiellement par l'effroi qu'ils éprouvent face à l'intrusion du surnaturel. Par conséquent, rares sont les récits de l'époque présentant un véritable **questionnement** d'ordre cognitif – une remise en question du « réel » par le personnage/narrateur, une mise en doute de sa propre existence et/ou de celle du surnaturel, une tentative d'intégrer

---

<sup>178</sup> Claude Janelle, « Introduction », dans Claude Janelle (dir.), *Le XIX<sup>e</sup> siècle fantastique en Amérique française*, Québec, Alire, 1999, p. 5.

<sup>179</sup> *Ibid.*

l'inadmissible à sa schématisation du « réel », etc. Puisque le phénomène surnaturel se manifestant dans ces récits relève généralement de l'au-delà et de l'imagerie catholique, tout questionnement quant à son authenticité eut assurément été jugé blasphématoire par le clergé de l'époque, qui s'efforçait de faire adhérer ses ouailles à une vérité unique (celle de l'Église). Ainsi, quel paroissien – tout fictif soit-il – eut osé mettre en doute l'existence de Dieu, des anges, du diable ou de l'enfer ? Les différentes manifestations de la dimension cognitive des principaux personnages de ces contes témoignent donc, à notre avis, de l'authenticité qu'ils accordent aux dogmes de l'Église et à l'existence du surnaturel. Elles relèvent également – croyons-nous – d'une forme de terreur face à l'intrusion de la surnature divine dans le « réel ». Nous tenterons d'analyser ces manifestations au sein de notre corpus afin de mettre en lumière le rôle qu'elles occupent dans la fantastique de ces récits.

Le conte « L'étranger » débute par l'arrivée du père Ducros – le narrateur – chez un vieillard dont la maison est située à l'orée d'un bois « d'une lieue » (Gaspé, 27) que le voyageur, connaissant trop bien le caractère imprévisible du climat hivernal, se refuse à traverser à la tombée de la nuit. Le vieil homme et sa femme reçoivent ce visiteur alors que leur fille achève sa toilette. À plusieurs reprises, le vieillard, inquiet, tente de dissuader sa fille de se rendre à une fête du Mardi gras avec son amoureux, prétextant que le temps se fait de plus en plus maussade :

Tu ferais mieux de ne pas y aller, Marguerite, avait dit le père, comme je franchissais le seuil de la porte [...]. (Gaspé, 27-28)

– Encore une fois, dit-il, en se relevant de devant la porte du poêle et en assujettissant sur sa pipe un charbon ardent d'érable, avec son couteau plombé, tu ferais mieux de ne pas y aller [...]. (Gaspé, 28)

– Je crois, dit le bonhomme, que nous allons avoir un furieux temps ; vous feriez mieux d'enterrer le Mardi gras avec nous. (Gaspé, 29)

On apprend toutefois que le patriarche redoute beaucoup plus que sa fille ne danse sur le Mercredi des Cendres – comme le fit la pauvre Rose Latulipe – qu'il ne craint la tempête qui fait rage, ce qu'il finit par avouer :

[P]romets-moi toujours de ne pas danser sur le Mercredi des Cendres : tu sais ce qui est arrivé à Rose Latulipe... (Gaspé, 29)

– Il faut espérer qu’il ne leur arrivera rien de fâcheux, dit le vieillard, en chargeant de nouveau sa pipe.

– Mais, dites-moi donc, père, ce que vous avez à craindre pour votre fille ; elle va sans doute ce soir chez des gens honnêtes.

– Ha ! monsieur, reprit le vieillard, vous ne savez pas ; c’est une vieille histoire, mais qui n’en est pas moins vraie ! Tenez, nous allons bientôt nous mettre à table, et je vous conterai cela en frappant la fiole. (Gaspé, 30)

Cette mise en garde que le vieillard adresse à sa fille témoigne bien de l’authenticité qu’il accorde à la légende. Il ne lui prodigue pas ses conseils par simple superstition, mais par crainte que l’histoire de Rose Latulipe ne se reproduise, les circonstances étant relativement les mêmes. La dimension cognitive des principaux protagonistes se manifeste également de diverses façons au sein de la relation que fait le vieillard de ce sombre incident – relation qui forme un récit enchâssé. Elle s’exprime d’abord – comme nous l’avons signalé précédemment – à travers les nombreuses remarques que formulent les convives du père Latulipe à propos du mystérieux étranger. Alors que Rose observe candidement que ce bel inconnu « était très brun et avait quelque chose de sournois dans les yeux » (Gaspé, 31), sa vieille tante constate avec appréhension que le regard du bourgeois s’enflamme lorsqu’elle « prononce les saints noms de Jésus et de Marie » (Gaspé, 32). Elle en déduit d’ailleurs qu’il y a « quelque chose qui ne va pas bien » (Gaspé, 32). Deux maquignons relèvent ensuite, « d’un air effaré », que la neige qui encerclait l’imposant cheval noir de ce riche voyageur a fondu sous ses sabots « et que ses pieds portent sur la terre » (Gaspé, 33). Le père Latulipe vérifie lui-même la véracité de ce rapport et reparaît « saisi d’épouvante » (Gaspé, 31). Dès lors, la « consternation se [répand] bien vite dans le bal » (Gaspé, 33) et seules les prières de l’hôte empêchent les convives de se retirer. Ces quelques passages illustrent bien le choc que provoque l’intrusion du surnaturel chez l’ensemble des protagonistes. Précisons toutefois que ce n’est pas tant la frayeur des personnages qui participe de la fantastique du récit que ce que cette émotion sous-entend : un constat, par tout un chacun, que « quelque chose ne tourne pas rond », qu’un phénomène échappant aux règles du « réel » est en cours. L’arrivée subite du curé et les invectives qu’il adresse au mystérieux bourgeois confirment d’ailleurs les soupçons des convives : cet étranger est nul autre que le diable ! Suite à la fracassante disparition de celui-ci, Rose recouvre enfin l’usage de ses sens.

Libérée de son emprise maléfique, elle est à son tour terrifiée par les événements. Il est à noter que son épouvante s'accompagne de son profond repentir, soit de son regret d'avoir transgressé les préceptes de la morale chrétienne en succombant au démon tentateur et en dansant avec lui « sur le Mercredi des Cendres » (Gaspé, 32). Ainsi implore-t-elle l'homme d'Église de la protéger et de lui permettre de racheter son âme en devenant religieuse, craignant que Lucifer ne revienne la tenter :

– Oh mon père ! ne m'abandonnez pas ! s'écria Rose, en se traînant aux pieds de son vénérable pasteur ; emmenez-moi avec vous... Vous seul pouvez me protéger... Je me suis donnée à lui... Je crains toujours qu'il ne revienne... Un couvent ! Un couvent ! (Gaspé, 35)

Comme tout chrétien digne de ce nom, la jeune écervelée possède donc en elle une part de bonté qui l'incite finalement à revenir sur le droit chemin.

Inspirés pour la plupart de la tradition orale, les contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle mettent souvent en scène un personnage de conteur faisant également office de narrateur (on peut penser, par exemple, aux nombreux contes de Louis Fréchette dans lesquels le vieux Jos Violon relate l'une de ses fameuses histoires<sup>180</sup>). Soulignons toutefois le fait que ce protagoniste n'assume que très rarement la narration du récit premier, ce dernier relevant généralement d'une perspective omnisciente. En revanche, il occupe, dans la majorité des contes fantastiques traditionnels, la fonction de narrateur intradiégétique du récit enchâssé. Par les différents commentaires qu'il émet au sujet du phénomène surnaturel qu'il relate – qui sont tous autant de manifestations de sa dimension cognitive – ce personnage/narrateur participe lui aussi de la fantasticalité du récit. La fonction testimoniale de ce type de narrateur – qui nous renseigne sur la façon dont il appréhende son propre récit – est ainsi largement mise à contribution. Dans « La chasse-galerie », par exemple, Joe le *cook* entame son histoire en se signant et en demandant aux bûcherons qui l'écoutent et qui seraient tentés de courir la chasse-galerie de bien vouloir se retirer :

Pour lors que je vais vous raconter une rôdeuse d'histoire, dans le fin fil ; mais s'il y a parmi vous autres des lurons qui auraient envie de courir la chasse-galerie ou le loup-

<sup>180</sup> Voir la réédition des *Contes de Jos Violon* dirigée par Victor-Lévy Beaulieu (Louis Fréchette, *Contes de Jos Violon*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974).

garou, je vous avertis qu'ils font mieux d'aller voir dehors si les chats-huants font le sabbat, car je vais commencer mon histoire en faisant un grand signe de croix pour chasser le diable et ses diabolins. J'en ai eu assez de ces maudits-là dans mon jeune temps. (Beaugrand, 175)

En plus de participer de l'illusion référentielle de ce conte, ce préambule témoigne bien de l'impact qu'eut cet événement sur le vieux cuisinier. À ce dernier propos, Joe soutient que si, dans sa jeunesse, il a été « un peu *tough* » et ne craignait « ni Dieu ni diable », il n'entend « plus risée sur les choses de la religion » et se rend régulièrement « à confesse » (Beaugrand, 176). Lorsque Baptiste Durand lui propose de l'accompagner jusqu'à Lavaltrie, le cuisinier se montre d'abord incrédule, jugeant le voyage irréalisable : « – À Lavaltrie ! lui répondis-je, es-tu fou ? nous en sommes à plus de cent lieues et d'ailleurs aurais-tu deux mois pour faire le voyage, qu'il n'y a pas de chemin de sortie dans la neige. Et puis, le travail du lendemain du jour de l'an ? » (Beaugrand, 177) Baptiste lui garantit cependant qu'ils seront de retour au chantier vers six heures le lendemain matin. Joe comprend alors que son collègue projette de « courir la chasse-galerie » (Beaugrand, 177). Cette évocation du diable et de ses pouvoirs surnaturels par le « boss des piqueurs » (Beaugrand, 177) n'est pas sans effrayer le cuisinier, qui demeure réticent à l'idée de risquer son salut éternel pour le seul plaisir d'aller embrasser sa promise : « C'était raide ! Il était bien vrai que j'étais un peu ivrogne et débauché et que la religion ne me fatiguait pas à cette époque, mais risquer de vendre mon âme au diable, ça me surpassait. » (Beaugrand, 177). Il accepte finalement d'être du voyage lorsque son compagnon lui rappelle le doux visage de sa « blonde » (Beaugrand, 177). À leur arrivée à Lavaltrie, les voyageurs insoucians sont assaillis de questions par les villageois, qui sont évidemment subjugués par leur présence :

– D'où venez-vous ?

– Je vous croyais dans les chantiers ! (Beaugrand, 183)

Cette manifestation de leur dimension cognitive a pour effet de souligner le caractère surnaturel de l'odyssée des bûcherons. Au cours du voyage de retour, les voyageurs sont « rudement embêtés de voir que Baptiste [a] bu un coup » (Beaugrand, 184), redoutant que leur pilote enivré ne les expédie directement aux enfers. Aussi les blasphèmes de Baptiste les font-ils « frémir jusque dans la pointe des cheveux. » (Beaugrand, 186) Grâce

à la vigilance du cuisinier, les passagers du canot volant échappent malgré tout à la mort et à la damnation éternelle. Suite à cette leçon de morale chrétienne, Joe termine son récit en conseillant aux bûcherons qui l'écoutent d'attendre « à l'été prochain pour aller embrasser [leurs] p'tits cœurs, sans courir le risque de voyager aux dépens du diable. » (Beaugrand, 188) Les quelques manifestations de la dimension cognitive de ce personnage/narrateur relèvent donc d'une forme de terreur de la religion et de la surnature divine, l'homme de chantier craignant désormais la colère de Dieu et la compagnie du diable.

Par ailleurs, nombreux sont les contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle dans lesquels le narrateur fait appel à un personnage symbolisant la « voix de la raison » – un prêtre, un lettré, un magistrat ou tout autre individu considéré comme peu crédule – afin de prouver l'authenticité de son récit. Ainsi le narrateur premier du conte intitulé « Le revenant de Gentilly » soutient-il tenir son histoire d'un « homme de profession libérale, à l'esprit très large et très éclairé, sur qui la crédulité populaire n'avait aucune prise, et dont la bonne foi était [...] au-dessus de tout soupçon. » (Fréchette, 243) « Je lui laisse la parole » (Fréchette, 243), dit-il avant d'ouvrir le récit deuxième. Comme nous pouvons le constater, il y a donc glissement de la parole du narrateur premier vers celle d'un personnage jugé plus crédible. L'homme en question – personnage/narrateur du récit enchâssé – certifie quant à lui que les esprits les plus cartésiens ont pu constater que le presbytère de Gentilly était bel et bien hanté : « Les hommes les plus sérieux et les moins superstitieux du village de Gentilly venaient tour à tour passer la nuit au presbytère, et en sortaient le matin blancs comme des fantômes. » (Fréchette, 247) Au moment d'entreprendre son récit, il admet d'ailleurs ne jamais avoir élucidé ce phénomène surnaturel :

Je ne prétends pas [...] qu'il faille croire à ceci et à cela, ou qu'il n'y faille pas croire ; je veux seulement vous relater ce que j'ai vu et entendu ; vous en conclurez ce que vous voudrez. Quant à moi, je me suis creusé la tête bien longtemps pour trouver une explication, sans pouvoir m'arrêter à rien de positif ; et j'ai fini par n'y plus songer. (Fréchette, 243)

Cette incapacité de « l'homme de profession libérale » (Fréchette, 243) d'intégrer l'inadmissible à sa schématisation du réel participe de la fantasticalité du conte puisqu'elle

contribue à maintenir l'ambiguïté caractéristique du genre. Un soir d'août 1823, ses compagnons et lui entendent une voiture s'immobiliser devant la porte du presbytère de Gentilly. Un séminariste jette un coup d'œil à la fenêtre et ne discerne aucun attelage. On entend toutefois « des pas monter le perron, et quelqu'un frapper à la porte. » (Fréchette, 245) Comme l'observe à juste titre le narrateur du récit enchâssé, l'anecdote n'a jusque-là « rien d'absolument extraordinaire » (Fréchette, 245). À la « stupéfaction » de tous, cependant, la porte du presbytère s'ouvre et se referme « d'elle-même, comme après avoir laissé passer quelqu'un » (Fréchette, 245). Des bruits de pas se font entendre dans l'escalier, puis dans une pièce à l'étage supérieur. Les étudiants et l'ecclésiastique « ahuris » se regardent « les uns les autres, chacun se demandant s'il n'était pas le jouet d'un rêve. » (Fréchette, 245) Ce dernier passage illustre très bien le fléchissement du « réel » des personnages, chacun d'eux tentant vainement de se raisonner et d'élucider ce phénomène surnaturel. Malgré la peur qui les tenaille, les collégiens et l'homme d'Église décident finalement de monter inspecter la chambre :

[À] mesure que nous nous rendions compte de ce qui venait d'arriver, je voyais les autres blêmir et je me sentais blêmir moi aussi. En effet, nous avions tous bien entendu... Et sans rien voir... Nous n'étions point des enfants, cependant, et le courage ne nous manquait pas. Le curé prit un chandelier, j'en pris un autre ; et nous montâmes l'escalier. (Fréchette, 245-246)

N'y découvrant rien d'insolite, ils redescendent, « bouleversés et parlant bas. » (Fréchette, 246) Un bruit terrible éclate aussitôt dans la pièce, « comme si un poids énorme fût tombé sur le plancher. » (Fréchette, 246) Le curé sonde à nouveau la chambrette – seul, cette fois – et reparaît « pâle comme un spectre » (Fréchette, 246), l'ayant trouvée intacte. Dès lors, le tintamarre se fait entendre à tous les soirs, durant plus d'une semaine. Devant l'impossibilité d'expliquer ce phénomène de façon rationnelle, l'ecclésiastique s'en remet à l'au-delà, invitant les étudiants à prier avec lui. Il décide finalement d'aller consulter l'évêque de Québec, son *supérieur en matière de surnaturel*. À son retour, l'homme d'Église remplit son devoir en confrontant le revenant « [a]vec l'aide de Dieu » (Fréchette, 247). Le narrateur du récit enchâssé termine son histoire – mettant fin, par la même occasion, au conte de Fréchette – en certifiant n'avoir raconté que ce qu'il a « vu de [ses] yeux et entendu de [ses] oreilles, – avec nombre d'autres personnes parfaitement dignes de foi. » (Fréchette, 248) Comme nous pouvons le

constater, les différentes manifestations de la dimension cognitive des principaux protagonistes ont pour effet premier de souligner le caractère surnaturel du phénomène faisant figure d'intrus dans leur univers « réaliste ». Elles participent donc de la fantasticalité du conte de Fréchette en y inscrivant la juxtaposition conflictuelle de la nature et de la surnature.

De tous les récits fantastiques constituant notre corpus, « La croix du Grand Calumet » de Guillaume Lévesque est sans contredit celui qui se rapproche le plus du merveilleux chrétien, la surnature divine s'y manifestant – comme dans maints récits bibliques – afin de venir en aide à la nature humaine en péril. La présence de la dimension cognitive des principaux protagonistes de même que l'impossibilité, pour ces derniers, d'expliquer cette apparition surnaturelle confèrent toutefois à la légende une indéniable fantasticalité. Bien qu'aucun des compagnons de Cadieux – ni aucun Iroquois – ne puisse nier avoir vu cette « femme vêtue de blanc, avec une couronne de lumière » (Lévesque, 67), guider le canot d'une « main surnaturelle » (Lévesque, 68), ce phénomène demeure inexplicable, ne pouvant être élucidé par la seule raison. Aussi les voyageurs sont-ils « émerveillés de cette apparition extraordinaire » et restent-ils « anéantis », ne sachant « s'ils [sont] encore de ce monde. » (Lévesque, 67) Ce dernier passage nous apparaît d'ailleurs fondamental puisqu'il correspond à un questionnement d'ordre cognitif des compagnons de Cadieux, ceux-ci en venant à mettre en doute leur propre existence, voire les règles régissant leur univers. Leurs croyances religieuses les incitent finalement à rationaliser cette apparition et à y percevoir un signe de leur propre mort. Malgré cette intrusion, la surnature divine ne se substitue pas à la nature humaine, les canotiers étant bientôt rappelés « au sentiment de leur existence » par les « balancements du canot » (Lévesque, 67). Ainsi cette manifestation de la surnature ne fait-elle aucunement partie de l'univers « réaliste » du récit, puisqu'elle vient y créer une fracture. Devant l'impossibilité d'expliquer cette apparition de façon rationnelle, les canotiers s'en remettent à leur foi chrétienne, « rendant grâce à Dieu de les avoir sauvés par ce miracle. » (Lévesque, 67-68) Comme nous l'avons relevé précédemment, les guerriers iroquois associent eux aussi ce phénomène à *leur* surnature divine. À l'opposé

des Français, toutefois, ils perçoivent cette apparition comme une menace, comme un avertissement du « grand esprit » (Lévesque, 68). Ils déposent donc les armes et se sauvent dans les bois. Il est intéressant de souligner que les compagnons de Cadieux sont à leur tour pris d'une terreur de la surnature divine lorsqu'ils retournent sur l'île du Grand Calumet dans l'espoir de retrouver leur mentor : « En approchant des lieux où était apparue la femme blanche, le cœur des voyageurs battait fort. Une *terreur religieuse* les dominait ; tous firent le signe de croix et une courte prière, et ils accostèrent silencieux, au-dessous du grand rapide » (Lévesque, 72, nous soulignons). Comme nous pouvons le constater, cette manifestation de la surnature divine effraye également les canotiers, aussi pieux soient-ils. Ainsi, bien que l'authenticité de cette apparition ne soit aucunement remise en cause par les personnages – ces derniers estimant, étant données leurs croyances religieuses, que de telles manifestations demeurent possibles –, son caractère surnaturel n'est pas démenti pour autant, le phénomène étant considéré extraordinaire, voire effrayant, par tout un chacun. De plus, il est impossible de connaître la cause de ce « miracle » (Lévesque, 68) : est-il dû à la piété de nos voyageurs, qui se sont confiés « à Dieu et à une autre vie » (Lévesque, 67) avant de s'engager dans les rapides, ou serait-ce le sacrifice quasi-divin de Cadieux qui amena cette dame blanche à secourir ses compagnons ? Malgré le caractère céleste de l'élément surnaturel, « La croix du Grand Calumet » demeure donc un conte fantastique par la déchirure que vient y créer cette apparition, par la résistance cognitive – mince mais néanmoins présente – que lui opposent les différents protagonistes et par l'impossibilité d'expliquer ce phénomène par la seule raison.

Dans « Le feu des Roussi », la dimension cognitive des différents protagonistes s'exprime d'emblée par les nombreux commentaires qu'émettent les commères de Sainte-Anne au sujet du mécréant Cyprien Roussi. En plus d'inscrire le récit dans une certaine « réalité », ces quelques ragots témoignent bien de l'authenticité qu'accordent ces bavardes aux dogmes de l'Église et aux croyances populaires qui en découlaient fréquemment à cette époque :

Quand il sera obligé de courir les clos, et cela pendant des nuits entières, sans pouvoir se reposer, il aura le temps de songer aux remords que laissent toujours les fêtes et les impiétés.

– Courir les clos ! ça c'est trop sûr pour lui [...] ; mais peut-on savoir au moins ce qu'il deviendra, ce pauvre Cyprien ? J'ai ouï dire qu'un loup-garou pouvait être ours, chatte, chien, cheval, bœuf, crapaud. Ça dépend, paraît-il, de l'esprit malin qui lui est passé par le corps. (Faucher, 145-146)

[J]e vous avouerai que j'ai dans mon poulailler une petite poule noire qui me donne bien du fil à retordre. [...] Parfois, il me prend des envies de la saigner ; il me semble qu'il doit y avoir quelque chose de louche là-dessous.

– Mais saignez-la, Angélique ; saignez-la, interrompt la veuve Demers. Qui sait ? en la piquant du bout d'un couteau, peut-être délivrerez-vous un pauvre loup-garou ; car, pour finir leur temps de peine, il faut de toute nécessité qu'un chrétien leur tire une goutte de sang ; ce sont les anciens qui le disent.

– Ah ! bien, ce n'est pas moi qui saignera Cyprien Roussi ; j'aurais trop peur de toucher à sa peau d'athée ! (Faucher, 146)

Il est à noter que la plus médisante de ces commères porte le nom pour le moins religieux d'Angélique Dessaint, nom qui a pour effet de souligner l'hypocrisie de cette « vieille fille de quarante-huit ans » (Faucher, 145) dont les calomnies et les manquements au devoir conjugal contreviennent eux aussi à la morale chrétienne. Le nom de Cyprien *Roussi* souligne quant à lui la propension au péché du protagoniste, comme si le diable avait déjà commencé à le faire rôtir à feu doux !

Le conte de Faucher de Saint-Maurice comporte également une forme de « duel des convictions » qui en constitue, selon nous, le point central. Alors qu'il se rend chez la pieuse Marie avec l'idée fixe de lui conter fleurette, Cyprien est sermonné par la jeune fille, qui l'implore d'aller se confesser et de s'efforcer de devenir un meilleur chrétien. Elle rappelle d'abord au mécréant la chance qu'il a d'être en aussi bonne santé :

– Savez-vous que vous êtes heureux d'avoir bonne santé comme cela, Cyprien : au moins, c'est une consolation, pour vous qui mettez sur terre tout votre bonheur, car, pour celui de l'autre côté, on m'assure que vous n'y croyez guère.

– Ah ! pour cela, on ne vous a pas trompée, et je dis avec le proverbe : un tu tiens vaut mieux que deux tu tiendras. (Faucher, 151)

Du reste, Cyprien n'est pas peu fier de sa physionomie, principal sujet de ses fanfaronnades. Lorsqu'on lui parle « des peines de l'enfer » (Faucher, 148), le jeune homme se frappe invariablement le torse en disant : « – Est-ce qu'on craint le froid, la maladie, la vieillesse, le diable, avec un pareil coffre ? Là-dessus le chaud et le froid

passent sans laisser de traces. » (Faucher, 148) Lorsqu'on le réprimande sur sa vie de débauche ou qu'on le met en garde contre le jugement de Dieu, Cyprien se contente de rire à gorge déployée, ce que lui reproche vivement la jeune couturière qui craint pour son salut éternel :

– Vous riez, pauvre Cyprien ! mais savez-vous ce que vous faites ? vous riez des choses saintes. Dieu, qui de toute éternité sait ce que vous fûtes et ce que vous deviendrez, se prend alors à considérer cette boue qu'il a tirée du néant et qui cherche maintenant à remonter vers lui pour l'éclabousser, et alors, cette bouche qui profère en riant le blasphème, il la voit à travers les ans, tordue, violette, disjointe et rongée par la vermine du cimetière. (Faucher, 152)

En plus de témoigner de l'authenticité qu'accorde Marie aux préceptes de l'Église catholique, cette harangue correspond indubitablement au discours véhiculé par le clergé de l'époque. Cyprien réplique en raillant l'imagination débridée de Marie, soutenant que ses lectures lui « montent à la tête » (Faucher, 152) et finiront par lui porter malchance. Le sermon fait néanmoins son effet sur le jeune insouciant, qui quitte la dévote en réfléchissant silencieusement, « la tête baissée » et « les joues vivement colorées » (Faucher, 154). Contre toute attente, Cyprien Roussi devient un chrétien modèle, se rendant quotidiennement à l'église et assistant pieusement aux offices religieux. Lorsque le jeune homme, transformé, demande sa main à la douce Marie, il lui confie d'ailleurs avoir toujours cru en Dieu et jure solennellement de ne plus jamais boire d'alcool :

– Dieu sait si je dis la pure vérité, Marie !  
 – Dieu ! mais tout le village sait aussi que vous avez dit cent fois ne pas y croire.  
 – Ah ! mon amie, c'étaient alors de folles paroles que je passerai toute ma vie à expier. J'y crois, maintenant. Plus que cela, j'y ai toujours cru ! (Faucher, 155)

La fin du récit donne toutefois raison aux commères de Sainte-Anne, Cyprien étant englouti par les flots pour avoir « menti à sa pauvre morte » (Faucher, 161) – et à Dieu ! – en buvant une rasade de rhum. Plutôt que de se métamorphoser en loup-garou, le jeune homme se transforme cependant en feu-follet, la surnature divine s'étant montrée relativement plus clémentine à l'endroit de ce pécheur repentant. Aussi la fantasmagorie du conte de Faucher de Saint-Maurice résulte-t-elle essentiellement de cette transformation de Cyprien en une entité surnaturelle, les croyances des commères – leurs *prédications*, pourrait-on dire – venant atténuer le choc généralement causé par l'intrusion du surnaturel dans le « réel » des protagonistes.

Dans « Les trois diables » de Paul Stevens, la dimension cognitive des personnages principaux est relativement absente, l'apparition successive des trois démons ne provoquant aucune réaction particulière chez le cordonnier et son épouse. Aussi considérons-nous que la fantastique du récit s'en trouve diminuée, ne reposant que sur l'intrusion du surnaturel dans le cadre de la vie « réelle ». Par conséquent, ce conte fantastique traditionnel se rapproche considérablement de la fable, voire du récit merveilleux. L'impassibilité de l'ivrognesse à la vue du premier incubé s'explique principalement par le fait que c'est *elle* qui a invoqué le Malin, en qui elle ne voit qu'une chance inouïe d'assouvir ses pulsions. Le stoïcisme de son époux relève quant à lui de la confiance qu'il a de piéger le diable à l'aide de ses artefacts magiques (le banc, le violon et le sac que lui a octroyés le mystérieux mendiant). À chaque incursion d'un nouveau démon, le cordonnier se contente d'ailleurs de dire : « – Tiens, voilà encore un visage nouveau » (Stevens, 90). Qui sait si le père Richard aurait réagi de la même façon, en d'autres circonstances ? Lorsque le premier incubé vient quérir son âme – au bout d'un an et un jour –, l'ivrognesse éprouve malgré tout une grande frayeur. Aussi se fait-elle soudainement douce et soumise, promettant à son « cher petit mari » (Stevens, 90) de ne plus jamais boire d'alcool s'il parvient à retenir le démon :

[T]enant la porte de sa chambre entrebaïllée, [elle] criait à son mari d'une voix raillée et pleine de larmes :

– Tiens-le bien, Richard ! tiens-le bien, mon homme ! tiens-le comme il faut... ne le lâche pas, mon cher petit mari !... Je t'assure que je ne boirai plus. (Stevens, 90)

La suite nous apprend toutefois qu'elle n'a pas cessé de boire pour autant. D'autre part, la dimension cognitive du vaillant cordonnier se manifeste essentiellement par la réaction qu'il a lorsque saint Pierre – déguisé en mendiant – lui offre de réaliser trois de ses vœux les plus chers. Dévisageant le nécessiteux, Richard doute de sa parole et se méfie de lui, croyant avoir affaire à un simple charlatan :

[L]e cordonnier continuait à garder le silence et semblait n'accepter qu'avec défiance cette étonnante proposition. Évidemment il croyait voir devant lui quelque jeteur de sorts, comme il en passe de temps à autre dans les campagnes.

– Ce que vous me dites là est-il bien sûr, dit enfin le père Richard en accentuant chaque syllabe et en regardant fixement le mendiant, comme s'il eût voulu lire jusqu'au fond de son cœur.

– Aussi sûr qu’il y a un Dieu dans le ciel et que vous êtes là sur votre banc, père Richard. (Stevens, 88-89)

À cette évocation du bon Dieu, le pieux cordonnier ne doute plus de la bonne foi de son interlocuteur et n’oppose plus aucune résistance rationnelle aux pouvoirs surnaturels qu’il prétend posséder. Le conte de Stevens présente enfin un renversement des plus intéressants : lors de sa visite aux enfers – qui constitue un rare cas d’intrusion du « réel » au sein de la surnature – le père Richard provoque à son tour l’effroi des trois démons. Craignant que le cordonnier – simple mortel ! – ne se serve à nouveau de son violon magique, les trois frères lui remettent sans rechigner l’âme de sa malheureuse épouse :

– Maintenant il me faut l’âme de ma femme, insista Richard.  
 – On te l’a dit, tu ne l’auras pas.  
 – Ah ! vous ne voulez pas me la donner ?... Eh bien ! vous allez la danser, comme de vrais diables que vous êtes... Et Richard fit mine de prendre son violon.  
 – Arrête !... Richard !... Arrête !... crièrent ensemble les trois diables ; la voilà, ta femme !... la voilà !... (Stevens, 97)

C’est donc avec l’assistance de la surnature divine – c’est-à-dire de saint Pierre et de ses artefacts magiques – que le père Richard a su contrer les plans des trois diables.

Comme nous avons pu le constater, la dimension cognitive des principaux protagonistes des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle se manifeste principalement par l’effroi qu’ils éprouvent face à l’intrusion du surnaturel dans leur univers « réaliste ». Dans « La légende du père Romain Chouinard », Joséphine et ses amis sont pris d’une « souleur »<sup>181</sup> (Gaspé, père, 113) à la vue du spectre qui arpente le perron de l’église, « les deux bras étendus vers eux. » (Gaspé, père, 113). La Fine tente de rationaliser cette apparition en affirmant qu’il s’agit d’Ambroise, « le fils du bedeau, qui s’est accoutré comme ça pour [leur] faire peur » (Gaspé, père, 113). Par défi, elle s’empare de son couvre-chef et l’emporte chez elle. Lorsqu’elle aperçoit le même homme à la fenêtre de sa chambre, la jeune fille croit d’abord faire un mauvais rêve. Elle se couvre donc « la tête avec ses couvertures pour ne rien voir ni rien entendre » et passe « une triste nuit, tantôt assoupie, et tantôt se réveillant en sursaut. » (Gaspé, père, 114) Au matin, ses parents la trouvent « changée » et constatent qu’elle a « un bouillon de fièvre »

---

<sup>181</sup> Peur paralysante, effroi faisant perdre contenance.

(Gaspé, père, 114). Imputant ce mal subit à ses abus fréquents, ils la grondent « d'avoir veillé si tard » (Gaspé, père, 114). Ils constatent cependant que l'état de Joséphine s'aggrave continuellement. On lui propose alors « d'aller chercher le plus fin chirurgien de la paroisse » (Gaspé, père, 115), ce qu'elle refuse opiniâtrement. L'obstination de Joséphine à vouloir faire venir le curé du village témoigne bien de la conviction qu'elle a de souffrir d'un mal **surnaturel** auquel nul médecin ne saura remédier. L'homme d'Église estime pour sa part que le diable n'est pas étranger à cette affection de la jeune fille. Ainsi l'accuse-t-il – à tort – de « lui être apparu pour la faire mourir. » (Gaspé, père, 116) Guidé par l'amour qu'il voue à sa douce Joséphine, Hippolite Lamonde parvient finalement à surmonter sa frayeur et à restituer au spectre son fameux « bonnet carré » (Gaspé, père, 116).

\*

En terminant, force est d'admettre que la dimension cognitive des principaux protagonistes demeure bien présente dans les contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. Notre analyse nous a cependant permis d'observer qu'elle s'exprime principalement par la frayeur qu'éprouvent les principaux personnages face à l'intrusion du surnaturel dans leur univers « réaliste ». En effet, rares sont les contes de l'époque qui présentent un véritable questionnement d'ordre cognitif. Indissociables du climat religieux imprégnant le Québec de l'époque, les différentes manifestations de la dimension cognitive des principaux protagonistes témoignent généralement de l'authenticité qu'ils accordent aux dogmes de l'Église de même qu'aux croyances populaires qui en découlaient. À l'opposé, l'analyse de notre corpus post-1960 nous permettra, entre autres, de mesurer l'influence qu'eurent la désacralisation et la montée d'une nouvelle épistémologie rationaliste sur ce « nouveau » fantastique québécois.

## 3.2 Le fantastique québécois depuis 1960

### 3.2.1 Caractérisation de la religion et du rôle des figures religieuses : le prêtre déchu et le diable en chacun de nous

#### 3.2.1.1 Réécritures de la Bible

Au cours des années 1960 et 1970, les fantastiqueurs québécois semblent se réapproprier le surnaturel, ce dernier ayant longtemps été réduit – en raison de l’omniprésence et de la vigilance du clergé – à n’être qu’un synonyme de l’*au-delà*. Plusieurs récits fantastiques de cette période constituent d’ailleurs des pastiches, des parodies ou des adaptations modernes de récits bibliques, comme si les auteurs osaient enfin se prononcer sur les dogmes de l’Église catholique. On peut penser, par exemple, à la nouvelle « La lettre de Jésus-Christ »<sup>182</sup> (1962), de Louise Darios, qui est une réécriture du récit de l’Annonciation, ou à « L’Œuf »<sup>183</sup> (1978) de Claude Boisvert dans lequel un groupe de savants examine un œuf gigantesque duquel émergent des animaux de toutes espèces ainsi qu’un vieil homme prénommé Noé. Publié en 1972 dans *La Barre du jour*, le récit d’une seule page de Roger Soublière intitulé « En guise de Requiem »<sup>184</sup> constitue quant à lui un hypertexte de l’histoire du péché originel. Il relate, de façon rétrospective, la mort pour le moins singulière d’un homme que plusieurs circonstances étranges apparentent à Adam. Après avoir avalé « un sombre cachet » (Soublière, 80)<sup>185</sup>, le malheureux est plongé dans un état indéfini. Ses jambes flanchent, sa bouche émet « des sons violents », hors de son contrôle « et, ma foi, fort désagréables. » Il tente désespérément de hurler mais « pas un son ne [sort] de sa voix. » Il se rappelle s’être accroché, l’instant d’avant, à la branche d’un arbre et avoir éprouvé « une faim terrifiante comme l’éclair ». Sa femme l’a alors fait patienter en évoquant les Biafrais affamés, ce à quoi il a rétorqué : « ‘J’en mangerais un.’ » La branche de l’arbre – un *pommier* – a cédé, et il a ramassé « une pomme qui se trouvait là par hasard », ne pouvant résister à la

<sup>182</sup> Louise Darios, « La lettre de Jésus-Christ », *Contes étranges du Canada*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1962, p. 13-26.

<sup>183</sup> Claude Boisvert, « L’Œuf », *Parendoxe*, Hull, Éditions Asticou, 1978, p. 45-55.

<sup>184</sup> Roger Soublière, « En guise de Requiem », *La Barre du jour*, no 33 (printemps 1972), p. 80.

<sup>185</sup> N.B. Le récit de Soublière n’occupant qu’une seule page de *La Barre du jour* (soit la page 80 du numéro 33), nous n’indiquerons plus la source des citations qui en sont tirées.

tentation. Il a croqué « le fruit défendu avec beaucoup d'ardeur comme en font foi les archives iconographiques de l'archidiocèse de la métropole. » Dès lors, ses yeux ont vu « comme s'ils [étaient] des microscopes », la moindre parcelle de poussière lui étant apparue aussi grosse qu'un « bloc de granit. » Son sexe lui a semblé devenir « un autre ». Il a vu « l'air, les atomes et les molécules qui se bagarraient sur son nez, qui s'infiltraient de peine et de misère, à un point tel qu'il [s'est étouffé] et qu'on [l'a retrouvé] mort, par asphyxie sans doute. » Une courte phrase – qui constitue à elle seule le dernier paragraphe du récit – nous apprend que « [l']autopsie [a démontré] qu'il lui manquait une côte. »

Comme nous pouvons le constater, « En guise de Requiem » présente de nombreuses similitudes avec le récit biblique du péché originel. Contrairement à celui-ci, cependant, le texte de Soublière rejette d'emblée toute interprétation allégorique, étant ancré dans une « réalité » bien contemporaine : on y évoque, entre autres, « l'archidiocèse de la métropole » de même que la famine qui décima une grande partie de la population du Biafra au début des années 1970. Le texte établit par ailleurs un certain climat de mystère qui participe de sa fantastique, le phénomène en apparence surnaturel ne pouvant être élucidé par la seule raison. Quelle est la véritable cause, par exemple, du décès du principal protagoniste : une intoxication résultant de l'ingestion de ce « sombre cachet » ? Une overdose ? Se serait-il bêtement asphyxié en mangeant une pomme avec un peu trop d'ardeur ? Et comment expliquer cette disparition d'une côte lors de l'autopsie ? À plusieurs reprises, l'homme porte brusquement son attention sur son sexe : « Ses yeux. Son sexe. » Maintes fois répété, ce dernier passage n'est pas sans rappeler la conscience qu'ont Adam et Ève de leur propre nudité après avoir croqué le fruit de « l'arbre de la connaissance du bien et du mal »<sup>186</sup>. À l'instar du couple originel, le personnage principal semble d'ailleurs être investi d'un nouveau savoir – voire de pouvoirs surnaturels – après avoir mordu dans « le fruit défendu », ses yeux voyant, comme s'ils étaient des microscopes, « l'air, les atomes et les molécules » qui tentent de s'infiltrer en lui. D'autre part, il est à noter qu'une certaine interdiction de cueillir la

---

<sup>186</sup> « Genèse », *La Sainte Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 1972, p. 12.

pomme est émise par la femme du personnage, celle-ci invitant son époux à patienter en le faisant se souvenir des Biafrais affamés. Ainsi les rôles sont-ils inversés, la femme n'étant plus l'instigatrice du péché de l'homme. L'évocation, par le narrateur omniscient, des « archives iconographiques de l'archidiocèse » démontrant que le quidam a croqué le fruit défendu « avec beaucoup d'ardeur » vient souligner le parallèle qui existe entre cet étrange incident et le récit biblique du péché originel. Elle ajoute également au caractère délictueux du geste posé par le personnage principal, ces archives faisant figure, en quelque sorte, de *pièces à conviction*. Rappelons enfin que selon l'histoire sainte, Ève a été conçue à partir d'une côte d'Adam. L'absence d'une côte chez le principal protagoniste lors de l'autopsie porte donc à son paroxysme la relation d'hypertextualité qu'entretient « En guise de Requiem » avec le récit biblique. Alors que la disparition de la côte d'Adam fait partie intégrante de la doxa chrétienne, le caractère anormal (*surnaturel*) que revêt ce même phénomène chez le personnage principal est mis en évidence par la disposition graphique du texte de Soublière, cette étrange révélation en constituant à elle seule le dernier paragraphe. Soulignons en terminant qu'une telle réécriture d'un récit biblique eut assurément été jugée blasphématoire par le clergé catholique du XIX<sup>e</sup> siècle !

### **3.2.1.2 L'homme d'Église, un humain avant tout...**

Comme notre analyse des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle nous a permis de l'observer, les ecclésiastiques y faisaient généralement figure de sauveurs, surgissant au moment ultime afin d'arracher les âmes en péril des mains du Malin. À l'opposé, les récits fantastiques publiés dans la seconde moitié du siècle dernier en font fréquemment les malheureuses victimes des forces du Mal. Dans la plupart de ces récits, en effet, les hommes d'Église se trouvent privés de la toute-puissance qui leur était octroyée dans les contes fantastiques traditionnels. Ils sont, en quelque sorte, « redevenus humains » : désormais, le doute les habite, tout comme une multitude de passions refoulées, et ils se trouvent aussi dépourvus que leurs fidèles devant l'inexplicable et le surnaturel. Ainsi peuvent-ils, à leur tour, être attaqués ou possédés par des puissances démoniaques. La nouvelle « Le Vestibule de la mort des Apôtres saint Pierre et saint

Paul »<sup>187</sup> (1981), de Pierre-Paul Karch, illustre bien ce renversement du rôle des hommes d'Église dans les récits fantastiques contemporains. Vicaire dans une petite église de Toronto, le Révérend Père O'Hara s'apprête à en fermer les portes pour la nuit, montant et descendant les allées « pour s'assurer que personne n'a oublié quelque article de valeur sur ou sous un banc. » (Karch, 13) Alors que cette tournée d'inspection s'accomplit habituellement en quelques minutes, elle se déroule ce soir-là « à une lenteur qui tient de la manie », le prêtre voulant « laisser entendre au dévot ou au clochard assis sur le banc le plus près de la septième station du Chemin de Croix qu'il est temps de poursuivre ailleurs sa méditation pieuse ou son sommeil vineux. » (Karch, 13) Soulignons au passage que l'emplacement du siège occupé par ce visiteur inopportun n'est pas fortuit, la septième station évangélique correspondant au moment où Jésus est chargé de sa croix. Aussi cet étranger en viendra-t-il à représenter, aux yeux du curé, un véritable *fardeau*, un poids dont il souhaiterait se défaire. Ayant vainement examiné tous les recoins du temple, le Père O'Hara se résout finalement à s'approcher de l'inconnu. Celui-ci l'implore de le laisser passer la nuit entre les murs de l'église, où il sera protégé du diable qui le poursuit : « – Il est partout, même ici. [...] Mais, dans cette église où il observe tout, il est impuissant. » (Karch, 14) Croyant avoir affaire à un ivrogne ou à un aliéné, l'ecclésiastique refuse obstinément de satisfaire cette requête, ordonnant au quidam de bien vouloir se retirer :

- Vous n'avez tout de même pas l'intention de passer la nuit ici ?
  - Mais si !
  - Il n'en est pas question.
  - Ne voyez-vous pas que je suis un homme traqué ?
- Toqué, oui ; traqué, non. (Karch 14)

- Écoutez. Il faut être raisonnable. On ferme.
- On croirait entendre un barman.
- On croirait avoir affaire à un ivrogne !
- Je ne suis pas saoul.
- Saoul ou non, sortez ! (Karch, 14)

Suite à cette discussion orageuse, l'homme accuse le Père O'Hara d'être « plus spirituel que charitable. » (Karch, 14) N'est-il pas du devoir d'un prêtre, en effet, d'offrir

---

<sup>187</sup> Pierre-Paul Karch, « Le Vestibule de la mort des Apôtres saint Pierre et saint Paul », *Nuits blanches*, Sudbury, Prise de Parole, 1981, p. 13-18.

l'hospitalité à une brebis égarée ? Exaspéré, l'ecclésiastique lui propose finalement de l'entendre en confession. Le pénitent avoue alors avoir longtemps été fasciné par le diable. Ses nombreuses lectures sur la démonologie lui ont troublé l'esprit et il éprouve désormais « une peur noire » (Karch, 15) de Satan. « 'Bien bon pour lui' » (Karch, 15), se dit le confesseur agacé. Au moment de partir, l'étranger reste figé dans le vestibule, affirmant sentir la présence du Malin qui l'attend à l'extérieur. Dans la lumière diffuse, le Père O'Hara constate que le paroissien « tremble de tout son corps » (Karch, 16) et que son teint est livide. Ainsi réalise-t-il que « sa peur est réelle » (Karch, 16). Pris de compassion, il offre au pénitent de l'accompagner un moment :

- Je vais faire un bout de chemin avec vous.
- Vous vous croyez invulnérable ?
- Non, mais je ne partage pas votre peur.
- Le diable, s'il vient me chercher, peut bien en profiter pour vous croquer du même coup. (Karch, 16)

À ces mots, l'ecclésiastique sent « un frisson lui courir dans le dos. » (Karch, 16). Il tente néanmoins de rassurer l'inconnu en lui rappelant que « le diable est impuissant contre un fils fidèle de Dieu et de l'Église. » (Karch, 16) Face à un nouveau refus de l'étranger de quitter les lieux, le prêtre lui reproche d'être un « [h]omme de peu de foi » (Karch, 16). Évidemment, ces paroles du Père O'Hara ne sont pas sans rappeler celles prononcées par le Christ lorsque les apôtres, craignant que la tempête qui fait rage ne fasse chavirer leur embarcation, le tirent du sommeil. D'un geste déterminé, le prêtre ouvre finalement la porte du temple. Une brise « affreusement froide » (Karch, 17) s'infiltré aussitôt dans le bâtiment, qui paralyse les deux hommes. L'ecclésiastique constate avec effroi que le regard de son interlocuteur passe « avec une rapidité inouïe de la douleur aiguë à la rage. » (Karch, 17) Tout, autour d'eux, prend soudainement l'aspect « de la gélatine qui fond. » (Karch, 17) Un vent violent soulève alors le pénitent et les objets de piété qui sont brusquement projetés contre les murs de l'église. Seul le Père O'Hara demeure indemne, tombant à genoux et couvrant son visage en pleurs de ses deux mains moites. Lorsqu'il se relève, tout semble pourtant en ordre : « Tout est en place. Il n'y a rien d'envolé, de brisé, de déplacé. L'église est vide. » (Karch, 17) Le prêtre en conclut qu'il a fait un horrible cauchemar. Une goutte de sang s'étoile cependant sur sa main droite, tel un étrange stigmat. Tremblant de tout son être, le Père O'Hara se dirige vers la porte de l'église et

en tire promptement le verrou. Horrifié, il constate que la « face hideuse de son pénitent a percé le vitrail » (Karch, 17) au-dessus de celle-ci. L'homme lui lance un regard fou et le menace « de son sourire sardonique qui crie vengeance. » (Karch, 17) Le prêtre sent des doigts glacés « s'incruster autour de son cou » (Karch, 17) et l'étrangler avec une force inouïe. Il voudrait prier pour « éloigner le maléfice mais il se sent trop coupable pour appeler le ciel à son secours. » (Karch, 17) Le lendemain matin, le Révérend Père Martin trouve dans le vestibule le corps de son condisciple, « les doigts enfoncés dans sa gorge déchirée et, à la place de la petite rose du tympan, le cadavre d'un inconnu. » (Karch, 18)

Ainsi le Père O'Hara se révèle-t-il aussi dépourvu que ses fidèles face à l'intrusion de la surnature dans leur univers « réaliste ». Il est intéressant de souligner que l'ecclésiastique s'en remet néanmoins à l'au-delà dont il solliciterait l'assistance divine s'il n'était pas affligé d'un tel sentiment de culpabilité. Ayant ridiculisé le diable et refusé l'hospitalité à l'une de ses propres ouailles, le Père O'Hara estime avoir failli à son devoir de prêtre. En ouvrant les portes de l'église, il a causé la perte d'un malheureux chrétien et laissé Satan s'infiltrer dans la maison de Dieu. À ce dernier propos, il est à noter que cette intrusion du diable dans un lieu saint témoigne d'un renversement considérable du rôle jadis occupé par l'église dans les contes fantastiques traditionnels, soit celui d'une forteresse contre les forces du Mal et d'un refuge pour les chrétiens dignes de ce nom. Aussi l'église semble-t-elle dépouillée de son caractère sacré et de ses facultés surnaturelles. En terminant, nous considérons que le titre du récit commande quelques éclaircissements. Comme il le laisse présager, les deux principaux protagonistes présentent de nombreuses similitudes avec les apôtres Pierre et Paul. À ce propos, il est amusant de souligner que l'auteur de la nouvelle est prénommé Pierre-Paul. Selon la tradition catholique, les deux martyrs seraient morts le même jour, soit le 29 juin : saint Pierre aurait été crucifié la tête en bas dans le Cirque Maxime alors que saint Paul aurait été décapité sur la route d'Ostie. L'Église voit d'ailleurs dans ces faits un symbole de l'union ecclésiale entre les catholiques et les orthodoxes, Pierre étant généralement considéré comme le principal des douze apôtres alors que Paul est souvent surnommé l'apôtre des « Gentils », c'est-à-dire des non-juifs. À l'instar de saint Pierre, le Révérend

Père O'Hara est le gardien des portes du Royaume de Dieu – en l'occurrence, de celles de la petite église de Toronto. De plus, la culpabilité qu'il éprouve à la fin du récit n'est pas sans rappeler celle manifestée par l'apôtre après avoir renié le Christ. Le sang qui apparaît sur sa main droite évoque quant à lui la crucifixion du saint martyr. De son côté, le mystérieux pénitent du récit de Karch présente de nombreuses analogies avec l'apôtre Paul. Sa fascination pour le diable et la démonologie, par exemple, fait écho au fait que saint Paul ait longtemps combattu le christianisme naissant avant sa conversion<sup>188</sup>. L'instant où la tête de l'étranger fracasse le vitrail au-dessus de la porte de l'église présente finalement un certain parallèle avec la décapitation de l'apôtre des Gentils. Le pénitent semble avoir littéralement *perdu sa tête* au profit du démon qui l'entraînera dans la mort.

Parue en 1996 dans la défunte revue *Imagine...*, la nouvelle « La Confession »<sup>189</sup>, de Martin Gélinas, présente un incipit *in medias res* absolument déroutant. Le narrateur y relate, de façon extrêmement crue, l'une de ses orgies sexuelles digne du plus obscène des films pornographiques. La surprise que provoque la lecture de ce premier passage est exacerbée par le fait que cet étrange personnage expose ses frasques à un prêtre, saint homme dont la profession est un gage de chasteté et de bienséance. Aussi le curé croit-il d'abord avoir affaire à quelque plaisantin venu le confondre, ce pourquoi il lui ordonne de quitter les lieux : « – Arrêtez, j'en ai assez entendu. [...] Sortez de mon église. Je ne souhaite nullement entendre le récit détaillé de vos orgies. [...] Vous n'êtes qu'un individu cynique venu ici pour troubler ces lieux. Sortez ! » (Gélinas, 12) Dans un reproche habilement déguisé en supplique, le narrateur rappelle au prêtre qu'il est de son devoir de guider ses ouailles et d'écouter la confession d'une brebis égarée : « – N'est-ce pas justement votre rôle de prêtre que d'entendre les âmes qui vous réclament ? Prêtre, je suis hanté, c'est la nuit dans la ville, mon âme est le donjon des mortels péchés noirs. » (Gélinas, 12) L'évocation, par le narrateur, « du visage haineux » (Gélinas, 12) qui l'obsède – celui de Chloé, l'une des débauchées participant à ses orgies – intriguera le

<sup>188</sup> On pourra consulter, à ce sujet, les « Actes des Apôtres ». Saint Paul – aussi nommé Saül – se convertit au christianisme à la suite d'une vision du Christ sur le chemin de Damas.

<sup>189</sup> Martin Gélinas, « La Confession », *Imagine...*, no 78 (vol. XVIII, no 1, décembre 1996), p. 11-26.

curé et l'incitera à écouter le récit de cet homme. Cette étrange confession se transformera bien vite en duel, voire en exorcisme.

En livrant ce combat au démon de la luxure qui possède le narrateur, le curé devra également lutter contre ses propres pulsions. La métamorphose progressive de l'homme d'Église en cours de récit – sa *conversion*, pourrait-on dire – est d'ailleurs fascinante. D'abord en position d'autorité, le curé cède peu à peu aux caprices de son interlocuteur, fermant les yeux sur ses nombreuses incartades. En premier lieu, il l'invite à le suivre à la sacristie, là où il pourra fumer à son aise plutôt que de laisser choir ses mégots sur le plancher de l'église :

- J'aimerais que vous ne fumiez pas ici et encore moins que vous ne jetiez vos mégots par terre. Un peu de respect, je vous en prie !
- Je fume beaucoup et il m'apparaît impossible de me livrer à vous tout en ne fumant pas.
- Venez, nous allons aller dans la sacristie. L'homme de cour grille parfois une cigarette, à mon insu, naturellement, et je présume que je trouverai bien un cendrier dissimulé quelque part. (Gélinas, 13)

Ensuite, à la demande du narrateur, le prêtre ira chercher une bouteille de porto qu'il conservait pour un confrère de la paroisse voisine lui rendant visite à l'occasion – par respect pour le symbole religieux, il refuse de servir du vin de messe à cet étranger libidineux. On apprendra d'ailleurs que le curé a déjà fumé et qu'à la même époque, il ne dédaignait point l'alcool : « – Bien entendu, j'ai déjà fumé, mais il y a fort longtemps. J'ai cessé l'alcool, également. Je ne détestais pas un petit verre de porto à l'occasion. Maintenant, je ne bois plus que cet horrible vin de messe, trop sucré. » (Gélinas, 14). Ce détail en apparence anodin est pourtant capital puisqu'au point culminant du récit, le curé se sert lui-même un verre afin d'avoir le courage d'écouter son interlocuteur jusqu'au bout. Il retire même sa soutane, ce qui semble le rendre encore plus vulnérable au démon qui l'envoûte. À la fin du récit, le narrateur remarque d'ailleurs à quel point le curé lui ressemble, tout à coup, une fois débarrassé de son *armure ecclésiastique* : « Je regarde le prêtre et je vois dans les vitres noires nos reflets. J'observe les cheveux courts du prêtre, sa chemise blanche, son pantalon noir, ses lunettes. Puis je me vois, en tout point semblable, et je ne peux réprimer un sourire. » (Gélinas, 25) Une transformation similaire

s'opère chez le narrateur, qui se montre de plus en plus arrogant. D'abord piteux, implorant le prêtre d'entendre sa confession, le narrateur devient de plus en plus impudent, comme si *autre chose* (le diable ?) parlait en lui. Il insinuera même, à trois reprises, que le prêtre l'écoute uniquement parce que son récit l'excite, éveillant en lui quelques pulsions longtemps tues :

– Peut-être que mon histoire vous plaît, au fond. Peut-être qu'elle éveille en vous quelques monstres savamment occultés. (Gélinas, 17)

– Elle ne vous déplaît pas mon histoire. Sinon, vous ne resteriez pas là, bêtement, à l'écouter. Je suis persuadé que vous mourez d'envie d'entendre la suite. (Gélinas, 18)

– Soit. Je vais poursuivre, mais bien pour satisfaire votre curiosité malsaine. Vous ne pouvez, semble-t-il, rien pour moi. Mon existence dépasse votre imagination. Je suis persuadé que vous m'écoutez seulement parce que mon histoire vous excite. (Gélinas, 22)

Dans « un geste de provocation », le personnage/narrateur s'emparera d'une bouteille de vin de messe qu'il boira « à même le goulot » (Gélinas, 22) et lancera contre le mur de la sacristie. L'étrange similitude qui s'installe graduellement entre le narrateur et l'ecclésiastique est exacerbée par le fait que le jeune homme traite de ses orgies sexuelles comme d'une forme de sacerdoce dont il serait, en quelque sorte, l'un des *grands prêtres* :

– Tous les deux, nous avons le sens du sacerdoce. Vous tentez d'entraîner vos brebis sur le chemin du salut tandis que moi, j'ai amené avec moi mes amies dans mon univers de fantasmes, dans les méandres de ma turpitude. [...] Après avoir retrouvé mes compagnes, lentement, insidieusement, je les ai guidées sur les chemins du désordre, de la honte. (Gélinas, 18)

À la confession du narrateur se substitue progressivement celle de l'homme d'Église qui reconnaît la futilité de son existence et de sa religion :

– Vous n'êtes qu'un petit engrenage dans l'horlogerie céleste, jeune homme. Rien de plus. Comme moi. Vous cherchez une vérité dans le sexe, dans la décadence, vous pensez maîtriser votre vie, celle des autres, mais au fond vous n'êtes rien d'autre qu'un pantin livré à des pulsions dont il ne comprend pas le premier mot. J'ai cherché, moi aussi, une vérité. Dans la foi, dans le recueillement, en servant les autres. J'ai cinquante-sept ans et je n'ai rien trouvé. (Gélinas, 21)

Heureux du renversement de la situation, le narrateur tente d'amener le prêtre à admettre que le démon qui l'habite sommeille dans chaque être humain, et que l'Église catholique ne peut rien contre lui :

– Vous l’admettez tout de même. Le monstre qui s’agite en moi sommeille dans chacun de vos fidèles, les hante, les tourmente. Vous et votre Église n’existez que pour et par ce spectre. Sans lui, vous ne seriez rien. Des siècles de lutte acharnée n’auront rien donné. Cette abomination continue malgré tout à se repaître de l’âme des hommes. En fait, vous vous épuisez à la sauver, mais, au fond, vous savez bien que l’âme c’est ça, cette indicible horreur qui se nourrit de notre chair. (Gélinas, 25)

Honteux de la haine qu’il éprouve pour cet abject personnage, l’ecclésiastique lui ordonne de quitter les lieux, l’invectivant et lui criant qu’il est le diable. Satisfait, le possédé s’éloigne de l’église et se perd dans la « nuit des hommes » (Gélinas, 26).

La fantasticalité de cette nouvelle de Martin Gélinas relève essentiellement des différentes métamorphoses – tant physiques que psychologiques – que provoquent les parties de débauche relatées par le narrateur chez leurs cinq participants. Possédés par un démon lubrique, ces derniers éprouvent entre autres une « inextinguible soif de luxure » (Gélinas, 11) qui les dégoûte, les effraye, mais contre laquelle ils ne peuvent absolument rien. Nous reviendrons d’ailleurs, dans la prochaine partie, sur la résistance cognitive qu’opposent les principaux protagonistes à l’intrusion de la surnature – c’est-à-dire à l’irruption du démon de la luxure – dans leur univers « réaliste ». La transformation la plus flagrante est assurément celle de Chloé, frêle jeune femme dont le « visage haineux » (Gélinas, 12) obsède le narrateur. Lors de leur première orgie, les débauchés l’ont enivrée jusqu’à ce qu’elle accepte – « avec une certaine réticence » (Gélinas, 20) – de s’adonner à leurs plaisirs. Selon le narrateur, Chloé était « plus fragile, plus morale » (Gélinas, 20) que ses autres bacchantes. Cette première séance se termine d’ailleurs « dans les larmes », la jeune femme se demandant « comment elle [va] réussir à assumer un tel geste, une telle situation. » (Gélinas, 20) Pendant plusieurs jours, Chloé refuse tout contact avec les autres sybarites. Elle est pourtant l’instigatrice d’une seconde partie de débauche au cours de laquelle elle se montre insatiable :

Nous lui avons infligé tous les affronts possibles, nous nous sommes partagé son corps avec rage. Elle subissait nos assauts avec un désir troublant. Elle était insatiable, voulait satisfaire tous ses fantasmes, même les plus profondément enfouis en elle. Seules les limites de notre imagination et l’épuisement vinrent à bout d’elle. (Gélinas, 20)

Plusieurs nuits orgiaques plus tard, le narrateur constate avec effroi que Chloé est devenue « un fantôme, une loque humaine » (Gélinas, 23) :

Son teint était blafard, ses yeux cernés, elle maigrissait à vue d'œil, mais jamais elle ne reculait devant les appels du troublant désir qui l'habitait. Elle buvait de plus en plus, incapable de la plus petite émotion lorsqu'elle était sobre. Son visage se durcissait, ses yeux se vidaient de toute expression. Elle était entièrement livrée au démon. (Gélinas, 23)

Dans les traits altérés de la jeune femme est inscrite une haine indicible. À ce propos, il est à souligner qu'une certaine analogie s'établit peu à peu, dans l'esprit du narrateur, entre le visage fané de Chloé et l'architecture de la sacristie dans laquelle il relate sa troublante histoire. Après avoir lancé une bouteille de vin de messe contre le mur du bâtiment, l'homme remarque que le liquide a dessiné, sous les deux grandes fenêtres, « deux flaques rouges, oblongues » (Gélinas, 25) qui lui rappellent les lèvres de la jeune femme :

Les deux grandes fenêtres noires se profilent sur le mur blanc au pied duquel le vin a dessiné deux lèvres rouges. Je contemple ce mur. Je n'arriverai jamais à oublier le visage de Chloé, enchâssé dans l'ébène, deux orbites noires perçant une peau diaphane. Et ses lèvres injectées de sang. (Gélinas, 25-26)

Ce rapprochement illustre bien à quel point le narrateur est hanté par « le visage haineux » (Gélinas, 12) de la possédée. En outre, le fait que ce faciès sépulcral semble émerger du mur de la sacristie n'est pas sans évoquer l'apparition du visage du Christ sur le saint suaire. La soumission initiale de Chloé aux tortures des débauchés et sa participation active à leurs orgies subséquentes en font d'ailleurs une figure à la fois christique et diabolique. À notre avis, cette union des contraires constitue un renversement considérable du manichéisme que présentaient généralement les contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle.

Comme nous pouvons le constater, le diable représente encore, dans plusieurs récits fantastiques contemporains, la tentation à laquelle sont soumis les principaux protagonistes de même que le Mal qui sommeille en chacun d'eux. Contrairement aux démons et aux diabolins des contes fantastiques traditionnels, cependant, ces incubes modernes ont rarement pour fonction de mettre en valeur les hommes d'Église auxquels ils sont confrontés. Ils viennent plutôt, dans la plupart des cas, souligner la vulnérabilité

de l'homme face aux forces du Mal. Dans « Petit démon » (1983)<sup>190</sup>, une novella de Daniel Sernine, un diabolin à l'aspect inoffensif s'amuse à exploiter les différentes pulsions de tout un chacun. Dans sa cellule du monastère de Neubourg, en 1890, le Père Wenceslas nourrit des désirs pédérastiques à l'égard des adolescents du séminaire voisin, qu'il surnomme amoureusement ses « petits démons » (Sernine, 66). Le couvent situé tout près de là est le théâtre d'événements pour le moins singuliers : saisi de démence, le Père D'Accoust clame avoir violé toutes les religieuses, « sauf les plus vieilles, ces sacs de peau brune ! » (Sernine, 61) Bien qu'elles aient toutes perdu leur virginité dans les trois derniers mois, aucune des sœurs ne se rappelle avoir été agressée par le religieux. Celui-ci se vante de les avoir prises « pendant leur période impure » (leurs règles), de sorte qu'elles « ne s'apercevaient de rien » et « mettaient la douleur sur le compte de leurs saletés » (Sernine, 63). Mère Clothilde en conclut que le Père D'Accoust a bénéficié d'une assistance surnaturelle et qu'il est donc possédé par le démon. Comme le moine a disparu, on met tout en œuvre pour le retrouver. Son cadavre est finalement découvert derrière la Brasserie, dénudé et affreusement disloqué. Une enquête est instaurée dans le but de déterminer la cause du décès. Elle est menée séparément par l'inspecteur Grimal et par Guillaume Jussive, un libraire passionné par les sciences occultes : « lorsqu'un dément semble être à l'œuvre, il réclame tous les détails ; lorsque cela ressemble à un meurtre rituel, il veut participer à l'enquête. Il agit comme si les sectes et les cabales étaient de sa juridiction. » (Sernine, 70) Nous reviendrons d'ailleurs, dans la prochaine partie, sur la fascinante opposition que symbolisent ces deux protagonistes – celle entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle du phénomène inadmissible.

Nuit après nuit, un petit démon se manifeste progressivement auprès du Père Wenceslas. Ce dernier perçoit d'abord une « présence [...] invisible dans [s]a cellule baignée de clarté lunaire. » (Sernine, 62) Cette présence prend graduellement l'aspect d'un « petit singe dont le faciès n'a rien d'animal – mais rien d'humain non plus. » (Sernine, 75) À l'instar de Méphistophélès dans le *Faust* (1808) de Goethe, le diabolin

---

<sup>190</sup> Daniel Sernine, « Petit démon », *Quand vient la nuit*, Longueuil, Éditions le Préambule, 1983, p. 59-145.

propose au religieux de réaliser tous ses vœux secrets et de lui redonner la jeunesse. En échange, l'incube se nourrira de ses pulsions, celles-ci étant garantes de sa « subsistance » (Sernine, 76). Le pacte conclu, Wenceslas est doué de pouvoirs télépathiques qui lui permettent d'assouvir ses moindres désirs en attirant à lui les jeunes séminaristes. Ceux-ci sont alors plongés dans une torpeur qui les rend plus aisément manipulables. Au bout d'un certain temps, le moine constate toutefois que ses jeunes éphèbes dépérissent de jour en jour alors que lui-même rajeunit :

Wenceslas se regarde dans la psyché, fasciné par le changement qui lui est venu en quelques jours. Ses joues ne sont plus aussi blafardes, ses yeux plus aussi creux – en tout cas, moins cernés. Même les rides de son visage, encore rares mais profondes, semblent s'estomper dans une chair plus ferme. Et le moine se sent plus vigoureux, un tonus sain remplaçant l'énergie plutôt nerveuse qui toujours l'avait animé. Même ses cheveux gris, ces innombrables filets pâles dans le noir de ses cheveux, paraissent aujourd'hui plus rares. (Sernine, 89)

Se peut-il qu'il ait été si aveugle ? Y a-t-il si longtemps qu'il ne les a vus de jour, au soleil ? La lueur des chandelles suffit-elle à expliquer qu'il n'ait rien noté ? *Pâles, si pâles... Des fantômes.* Comme les phantasmes diaphanes de ses rêves. Sauf que ceux ci... (Sernine, 104)

Gabriel, qui en septembre avait les joues roses d'un poupon, maintenant est livide et même ses boucles blondes semblent fanées. (Sernine, 104)

Lorsqu'ils viennent chercher leurs garçons pour le congé de la Toussaint – la « fête des morts » (Sernine, 125) –, les parents sont affolés par leur état alarmant :

Philippe traverse la rue, au bras d'une mère effarée, tandis que son père grogne :

- Mais qu'est-ce qu'ils leur donnent à manger là-dedans ?
- Ils ne les nourrissent même pas, c'est clair ! (Sernine, 103)

– Regarde-le, pauvre enfant, il est vert ! (Sernine, 104)

Un garçon sur trois est pâle et, ce voyant, bientôt tous les parents dévisagent attentivement leur fils. Nul n'observe que sont épargnés surtout les malgracieux, les boutonneux, les gras et les échalas.

– C'est un scandale ! proteste un nobliau de St-Uriel. Au prix que nous payons leur pension ! Dès novembre je l'inscris au collège de Chandeleur ; ils lui nourriront mieux le corps et sans doute aussi bien l'esprit. (Sernine, 104)

Et là, soudain, des exclamations : un garçon a faibli, il chancelle entre les mains qui l'ont rattrapé à temps et le tiennent aux bras, aux épaules ; sa tête ballotte. (Sernine, 104)

Le fait que le nobliau projette d'inscrire son fils « au collège de Chandeleur » (Sernine, 104) n'est pas fortuit, la fête religieuse du même nom commémorant la *purification* de la Vierge Marie. Aussi l'homme estime-t-il que ce nouveau collège saura assainir le corps et l'esprit de son garçon. En outre, les adolescents n'ont aucun souvenir de ce que leur a fait Wenceslas. Le religieux aimerait d'ailleurs que l'amour qu'il leur porte soit plus réciproque, ce qu'il confesse plaintivement au diablotin :

- Je les aime, et je voudrais qu'ils m'aiment.
- Ils aiment ce que tu leur fais : ne les entends-tu pas gémir à l'instant de jaillir ?
- Ils ne savent pas ce que je leur fais : ils dorment presque.
- Tu voudrais des remerciements ?
- Je voudrais des sourires. Des regards. Ces regards vifs qu'ils ont le jour, leurs voix claires, leurs rires, leurs espiègleries. Je les voudrais comme ils sont à la récréation : enjoués, vivants, des petites flammes de chair animée. (Sernine, 94)

Aussi le moine estime-t-il avoir été floué. Rongé par la culpabilité, il tente de combattre le démon qui le poursuit, résolu à briser le pacte qui les unit. Cette nuit-là, Wenceslas fait un affreux cauchemar dans lequel le diable, gigantesque, pique une colère effroyable et détruit tout le mobilier de sa modeste cellule. À son réveil, le religieux retrouve toutefois son petit démon qui accepte finalement – après une « dispute polie » (Sernine, 117) – de le laisser tranquille : « – Je te l'ai dit, je suis débonnaire. Un bon diable, en somme. Tu ne veux plus de moi : j'irai ailleurs. Le monde est plein de désirs, de faims, de phantasmes. [...] Le désir est ma prise, et ton désir avait changé, il était devenu amour. De cela je ne peux faire grand chose. » (Sernine, 117) Avant de le quitter, cependant, le diablotin lui inflige un châtement, une malédiction : jusqu'à sa mort, le religieux aimera sans jamais être aimé en retour. Dès lors, une vague de meurtres sordides s'abat sur la ville de Neubourg. Les autorités découvrent de nombreux cadavres de femmes ayant toutes une fine incision au niveau de l'abdomen. De ces coupures – qui rappellent, par leur précision, celles pratiquées pour une césarienne – se déverse parfois une petite quantité de sperme. L'inspecteur Grimal déniche finalement le coupable. Il s'agit du docteur Benoît Scully, que le psychiatre Gustave Friedrich désigne comme étant psychotique. Guillaume Jussiave – qui a deviné ce qui est arrivé au Père D'Accoust et au moine Wenceslas – estime pour sa part que le docteur Scully est devenu l'hôte du démon lorsque celui-ci a quitté l'âme du religieux. Aussi craint-il que le diable jette son dévolu

sur une autre personne, faisant ainsi de nouvelles victimes : « – En tout cas, lorsque l’arrestation se fera, arrangez-vous pour ne pas en être. Au cas où le petit démon se chercherait un nouveau logeur. » (Sernine, 145)

Cette novella de Daniel Sernine témoigne bien du renversement du rôle des ecclésiastiques dans les récits fantastiques québécois publiés depuis 1960. Elle illustre également la liberté qu’ont désormais les auteurs de traiter de la religion et des figures religieuses comme bon leur semble. En plus d’être un pédéraste, le Père Wenceslas entretient « dans la maison même de Dieu un commerce avec le Déchu. » (Sernine, 108) Bien qu’il ait la foi, le religieux est entré dans les ordres « par opportunisme » (Sernine, 108), « afin de poursuivre gratuitement ses études » (Sernine, 78). En outre, le paganisme l’attire beaucoup plus « que le christianisme, la démonologie plus que la théologie, l’Inquisition plus que la Contre-réforme... » (Sernine, 78) Le démon malicieux le surnomme d’ailleurs – à juste titre – le « Moine impie » (Sernine, 79). Wenceslas possède néanmoins, enfouie en lui, une part de bonté qui l’amènera finalement à renoncer à son pacte avec le diable.

### 3.2.1.3 De nouveaux personnages : le Christ et Dieu le Père

Bien que la plupart des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle mettent en scène une pléthore de personnages religieux – anges, archanges, Vierge Marie, diables de tout acabit, etc. –, rares sont ceux dans lesquels apparaît Dieu le Père ou son fils Jésus, figures prééminentes de la chrétienté que les auteurs de l’époque se devaient de considérer avec le plus grand respect (sous peine d’excommunication). À l’opposé, les récits fantastiques publiés depuis 1960 font fréquemment du Christ et de son Père des personnages surnaturels dont les desseins peuvent être tantôt bienfaisants, tantôt maléfiques. Citons, à titre d’exemple, la nouvelle de Roch Carrier intitulée « La Création »<sup>191</sup> (1964), dans laquelle Dieu est un terroriste s’amusant à faire exploser des édifices. Dans « Le double d’Udie »<sup>192</sup> (1978), André Carpentier propose quant à lui une

<sup>191</sup> Roch Carrier, « La Création », *Jolis deuils*, Montréal, Éditions du Jour, 1964, p. 63-67.

<sup>192</sup> André Carpentier, « Le double d’Udie », *Rue Saint-Denis*, Montréal, HMH, 1978, p. 115-121.

nouvelle explication à la création du monde par le divin Père. Aussi ce récit empreint d'humour relève-t-il d'une forme d'étiologie fictive. Dieu et sa femme Udie – dont le nom est un anagramme du mot « Dieu » – vivent des jours paisibles en leur paradis. Un drame survient toutefois qui menace leur divine félicité : « atteinte d'un mal dont même Dieu [doit] reconnaître l'inquiétante étrangeté » (Carpentier, 117), Udie dépérit à vue d'œil. À ce propos, il est à noter que le choix de l'auteur d'user de l'expression freudienne « inquiétante étrangeté »<sup>193</sup> pour qualifier la maladie d'Udie n'est pas fortuit. Carpentier semble ainsi parodier le discours théorique ayant le fantastique pour principal objet d'études. À la mort de son épouse, Dieu ordonne « la fin des festins et des fêtes, des feux d'artifices et des fontaines, des jardins suspendus... » (Carpentier, 118) Rapidement, le paradis devient un endroit vide et morne. Ne pouvant se libérer du doux souvenir d'Udie, Dieu décide un jour de tout mettre en œuvre pour en créer un double. Il commence timidement, à titre d'essai, par façonner une créature mâle qu'il nomme Adam « parce qu'il [est] plus à dents qu'à point » (Carpentier, 118, nous soulignons). Puis, « déjà plus audacieux » (Carpentier, 118), il tente immédiatement de réaliser un double d'Udie. Issue de « quelques surplus d'Adam » (Carpentier, 118), cette seconde créature ne ressemble que très vaguement à la défunte. Déçu « de son demi-échec et, ma foi, jaloux de l'idylle Adam-Ève », Dieu fait « une mémorable colère et [met] le couple impudique dans un incubateur cosmique qu'il nomm[e] "univers" » (Carpentier, 118). Il espère ainsi qu'à force de reproductions – c'est-à-dire de *générations* –, il apercevra un jour, dans cet incubateur, un double d'Udie qu'il pourra alors ramener à lui. Des centaines de millions d'années plus tard, Dieu n'a toujours pas vu, « dans son œil de bœuf sacré, le double d'Udie. Il prétend garder la foi, mais il n'est pas loin du désespoir. » (Carpentier, 119) Confronté à l'impossibilité de guetter chacune des innombrables descendantes d'Adam et Ève, il « ne surveille plus son incubateur qu'à temps perdu. » (Carpentier, 119) Pendant ce temps, à Montréal, une jeune femme prénommée Elvire tombe à son tour gravement malade. Son amoureux, le cycliste Patam Strarrick – dont le nom est un anagramme de celui de l'écrivain québécois Patrick

---

<sup>193</sup> Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté / Das Unheimliche [1919] », *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (traduction par Bertrand Féron), Paris, Gallimard, 1985, p. 209-263. (Sur ce concept freudien et son rapport avec la théorisation du fantastique, voir notre deuxième chapitre.)

Straram –, l'accompagne chez le professeur Mort Dom (*mort d'homme*). Malheureusement, celui-ci ne peut que constater l'évolution foudroyante de la maladie. « Sans se concerter et sans s'en rendre compte » (Carpentier, 119), les tourtereaux implorent tous deux le bon Dieu de rappeler à lui la douce Elvire. À ce moment précis, Dieu jette « négligemment un coup d'œil divin dans l'incubateur, direction Montréal, côte Sherbrooke, rue Saint-Denis. » (Carpentier, 120) Il y aperçoit une jeune femme ressemblant à s'y méprendre à sa regrettée Udie. Aussitôt, il attire à lui la jeune Elvire. Sur son vélo, Patam constate avec stupeur « la disparition pure et simple » (Carpentier, 120) de sa bien-aimée. L'instant d'avant, elle se trouvait devant lui, assise sur les poignées. Le choc lui fait perdre le contrôle de sa bécane et il s'écrase sur le trottoir, où il s'érafle le visage. Au paradis, Dieu contemple Elvire qui est « sur le sol, inerte, juste à côté de l'incubateur. » (Carpentier, 120) Penché sur elle, il la prend délicatement dans ses bras divins en murmurant, stupéfait, « – Qui l'eût dit ?... » (Carpentier, 120). Il est à noter que ces paroles de Dieu constituent un homonyme du prénom de sa défunte épouse : eût dit = Udie. Tout guilleret, Dieu remet en marche le mécanisme des fontaines du paradis et commande « que l'on suspende à nouveau les jardins, que minuit soit sonné par de gigantesques feux d'artifices accompagnés de festins... » (Carpentier, 121) Puis, « après un bref regard de tendresse dont on aura le temps de lui rendre grâce, il éteint l'incubateur cosmique ! » (Carpentier, 121) Lorsqu'il retourne auprès d'Elvire, celle-ci expire dans ses bras en murmurant « 'Patam, ta roue tourne...' » (Carpentier, 121). Ces dernières paroles de la jeune femme viennent d'ailleurs souligner l'homonymie qui existe entre son propre prénom et les mots « elle vire ».

Comme nous pouvons le constater, le bon Dieu fait figure, dans le récit de Carpentier, de personnage égoïste ne cherchant qu'à satisfaire ses propres désirs. Aussi n'a-t-il créé l'univers que dans l'espoir d'y découvrir un jour un sosie de sa défunte épouse. Une fois ce souhait exaucé, il éteint négligemment l'incubateur cosmique, faisant fi de sa création et de toute forme de vie terrestre. « Le double d'Udie » présente ainsi un renversement considérable de l'image traditionnelle du Dieu infiniment bon. De plus, il est intéressant de souligner que Dieu demeure impuissant tant devant la maladie d'Udie

que face à celle d'Elvire. N'est-il pas censé être à la fois omniscient et tout-puissant ? Par ailleurs, le texte de Carpentier met en scène deux mondes bien distincts : l'un surnaturel (l'au-delà), l'autre « réaliste » (le Montréal des années 1970). Bien qu'elle soit expliquée par le narrateur omniscient, l'intrusion de la surnature dans le « réel » du récit – qui forme l'un des éléments constitutifs du fantastique – n'en demeure pas moins tangible, les personnages « réalistes » étant subjugués, voire terrifiés par le phénomène surnaturel. Ainsi Patam est-il incapable d'élucider, de façon rationnelle, la disparition subite de sa bien-aimée. Nous reviendrons d'ailleurs, dans la prochaine partie, sur les différentes manifestations de la dimension cognitive des principaux protagonistes confrontés à l'inadmissible.

Dans sa nouvelle intitulée « Communion »<sup>194</sup> (1997), Claude Bolduc donne un nouveau sens – plus littéral – à l'expression « le corps du Christ ». Plutôt que de prier à la chapelle avec les autres religieuses du couvent, sœur Monique se rend régulièrement dans la grotte artificielle située au fond de la cour, derrière le bâtiment. Son comportement intrigue beaucoup sœur Marie-Reine, qui fait part de ses observations à la Mère Supérieure. Celle-ci admire la compassion de la religieuse mais attribue les écarts de sœur Monique à « la pleine lune » ou à un simple « coup de déprime » (Bolduc, 32). Ce que sœur Marie-Reine ignore, c'est que sa consœur entretient une relation particulière avec le grand Christ de plâtre crucifié dans la grotte. Cet après-midi-là, à l'insu de toutes, sœur Monique est allée demander pardon au fils de Dieu. Quelques heures auparavant, elle a volontairement « effleuré le sexe du livreur d'épicerie en lui prenant un sac des mains. » (Bolduc, 31) Dans les faits, elle l'a « plus qu'effleuré » (Bolduc, 33). C'était mal, car elle a « donné son corps à Jésus, et que nulle autre main ne [doit] le toucher. » (Bolduc, 31) En observant le Christ crucifié, la religieuse a constaté – avec une certaine commisération mêlée de désir – qu'une grande souffrance se lisait sur son visage : « Il [a] versé son sang pour le salut des hommes, et on [l'a] regardé mourir sans intervenir. Personne pour apaiser ses souffrances, le reconforter, lui glisser des mots doux à l'oreille, caresser son corps si parfait... Il avait tant à offrir. » (Bolduc, 31) Elle a alors senti « la

<sup>194</sup> Claude Bolduc, « Communion », *Imagine...*, no 79 (vol. XVIII, no 2, mars 1997), p. 31-39.

chaleur qu'irradiait son corps. Il l'appelait. Il avait besoin d'elle, de sa ferveur, de sa dévotion. Elle aussi avait besoin de Lui. » (Bolduc, 31) Elle s'en est approchée et a fait « courir ses doigts sur le visage tendu, le long de la poitrine, sur le ventre plat et blême. Un sexe rigide [a émergé] du pagne de Jésus. » (Bolduc, 32) Aussitôt, sœur Monique a grimpé sur la croix et s'est empalée, avec précaution et volupté, « sur le sexe dressé du fils de Dieu. » (Bolduc, 32) Cette inexplicable mobilité de la statue de même que sa capacité d'éprouver des sensations et des désirs marquent évidemment l'intrusion de la surnature dans l'univers « réaliste » des principaux protagonistes. Aussi participent-elles de la fantastique du récit de Claude Bolduc. De cette prodigieuse communion, la religieuse déduit qu'elle est l'élue du Seigneur : « C'était elle l'élue. [...] Jésus ferait d'elle une sainte. Non, cela était déjà fait. [...] Elle se sentait différente. Elle n'était plus la même. Mais il ne fallait pas le dire. » (Bolduc, 33) Le sexe – dont on lui a toujours parlé comme d'une « chose sale » – lui semble désormais pouvoir « servir de pont, de lien, entre Dieu et ses fidèles. » (Bolduc, 33) Il constitue effectivement, dans cette nouvelle, une forme de vecteur entre la surnature et le « réel » des personnages. Ce soir-là, sœur Marie-Reine aperçoit la couventine qui balaie le plancher « à une vitesse impossible », chacun de ses gestes étant « sec et instantané, presque plus rapide que l'œil. » (Bolduc, 34) Sœur Monique soulève même – d'une seule main – la lourde table d'érable du réfectoire ! Les exploits de la religieuse et les pouvoirs surnaturels dont elle paraît investie ne sont pas sans rappeler les miracles accomplis par le Christ dans les Évangiles. Par son union physique avec l'étrange entité, sœur Monique semble ainsi acquérir une énergie surhumaine lui permettant de transcender le « réel » et d'atteindre, du moins *momentanément*, le surnaturel. Sœur Marie-Reine est finalement repérée par la couventine qui, la dévisageant, éprouve subitement pour elle des désirs charnels : « Un beau visage, de jolis yeux, des traits délicats. Dans sa tête passèrent des images où elle embrassait Marie-Reine, où elle caressait son corps jusque dans ses endroits les plus secrets. » (Bolduc, 35) Cette soudaine soif de luxure de la religieuse illustre bien l'influence qu'a sur elle l'entité surnaturelle dont elle est éprise. Abasourdie, sœur Marie-Reine décide de parler de ce qu'elle a vu à la Mère Supérieure. La croyant épuisée, celle-ci la libère de ses affectations de la semaine. La nuit venue, sœur Marie-Reine épie à

nouveau sœur Monique et la suit furtivement jusqu'à la grotte artificielle. Elle y découvre la religieuse qui enserme la statue du Christ et l'embrasse frénétiquement. Choquée par ce spectacle, elle se demande si elle doit « intervenir, faire cesser ce blasphème, mettre fin à cette humiliation sans doute inconsciente » (Bolduc, 37). Le Christ de plâtre descend alors de sa croix et se fond avec sœur Monique, « enveloppant chaque partie de son corps comme une boue blanchâtre. » (Bolduc, 38) À ce moment précis, sœur Marie-Reine reçoit un violent coup derrière la tête, qui la projette au sol. C'est la Mère Supérieure qui lui a assené un coup de pelle. Assommée, la religieuse perçoit à peine les paroles insolites que lui adresse son assaillante : « – N'est-il pas merveilleux ? C'est le plus beau que j'aie vu. [...] Je ne crois pas qu'il soit prêt, mais sait-on jamais ? » (Bolduc, 38) Alors que la masse opaline – reprenant peu à peu une forme humaine – exécute « un étrange ballet » qui lui semble laborieux, la Mère Supérieure explique à sa protégée que « [c]haque naissance amène son épreuve », et qu'il en va ainsi « de celle d'un Dieu. » (Bolduc, 38) Avant de perdre conscience, sœur Marie-Reine a tout juste le temps d'apercevoir l'étrange entité reprendre sa place sur la croix. À l'endroit où aurait dû se trouver sœur Monique, il n'y a plus « qu'un tas informe de sable blanc. » (Bolduc, 38) Enjambant le corps inerte de sœur Marie-Reine, la Mère Supérieure se réjouit du fait que ce nouveau Christ soit presque prêt : « – Il avait tant de présence cette fois... si près du but. Bientôt, bientôt il naîtra lui aussi parmi les hommes. » (Bolduc, 39)

À l'union spirituelle que symbolise habituellement le sacrement de l'eucharistie se substitue donc, dans la nouvelle de Claude Bolduc, l'union charnelle de sœur Monique avec ce crucifié lubrique. Par cette « communion » (Bolduc, 34), la religieuse estime se rapprocher de Dieu. En réalité, elle ne fait que contrevenir à son vœu de chasteté. En outre, cette entité surnaturelle semble soutirer son pouvoir de l'énergie vitale de la pauvre religieuse. Bien qu'elle se sente investie, à la suite de ces communions, d'une « énergie formidable, incroyable, divine » (Bolduc, 33), sœur Monique dépérit de jour en jour :

Monique s'appuya au mur, le souffle court. Ses jambes, qui pendant un instant s'étaient mises à trembler, se raidirent. Elle était faible. Et le visage livide que lui avait renvoyé son miroir tout à l'heure ne pouvait tromper : elle couvait quelque chose. Comment elle, élue du fils de Dieu, pouvait-elle être malade ? (Bolduc, 35)

À ce sujet, les quelques chutes de la religieuse sur le sentier menant à la grotte artificielle ne sont pas sans rappeler celles du Christ sur son chemin de croix. Par ailleurs, les paroles énigmatiques que prononce la Mère Supérieure à la fin du récit témoignent de la connaissance qu'elle avait, antérieurement, de ce phénomène surnaturel – voire de l'implication qu'elle a toujours eu dans cet étrange rituel. Elles signalent, de surcroît, la multiplicité de ces étranges entités, la religieuse affirmant qu'il s'agit-là du plus beau spécimen qu'elle ait vu à ce jour. Soulignons en terminant que les différentes mutations du crucifié – à l'instar de celles du lycanthrope des contes fantastiques traditionnels – semblent se réaliser à la faveur de la pleine lune, les religieuses observant à tour de rôle que seul ce « grand point lumineux » (Bolduc, 36) éclaire l'intérieur de la grotte. Ce fait confère d'ailleurs un certain caractère païen – voire *maléfique* – à cette incarnation du Christ.

\*

En définitive, les figures religieuses occupent généralement un nouveau rôle dans les récits fantastiques québécois publiés depuis 1960. Dépouillés des pouvoirs surnaturels qui leur étaient conférés dans les contes fantastiques traditionnels, les ecclésiastiques s'y révèlent désormais aussi vulnérables que leurs fidèles. Ils sont aussi susceptibles, par exemple, de succomber à la tentation et de devenir les malheureuses victimes des forces du Mal. D'autre part, nombreux sont les récits fantastiques contemporains mettant en scène Dieu le Père ou son fils Jésus, personnages tantôt philanthropes, tantôt malveillants. Ainsi ces récits sont-ils dépourvus des apologues cléricales que comportaient la plupart des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. À notre avis, ce renversement du rôle de la religion et des figures religieuses dans les récits fantastiques contemporains témoigne bien de l'impact qu'eut le vent de réformes et de libérations ayant caractérisé la Révolution tranquille sur les différentes métamorphoses du genre.

### 3.2.2 Caractérisation de la dimension cognitive des principaux protagonistes : questionnements sur le surnaturel et mises en doute du dogme

Comme nous l'avons démontré précédemment, la dimension cognitive des principaux protagonistes des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle s'exprimait essentiellement par l'effroi qu'ils éprouvaient face à la religion et à l'intrusion de la surnature divine dans leur univers « réaliste ». Par conséquent, rares sont les contes de l'époque présentant un véritable **questionnement** d'ordre cognitif. À l'inverse, les principaux personnages des récits fantastiques publiés dans la seconde moitié du siècle dernier opposent généralement une forte résistance cognitive au phénomène surnaturel faisant figure d'intrus dans leur monde. Aussi tentent-ils – habituellement sans succès – d'intégrer l'inadmissible à leur schématisation du « réel ». Plusieurs en viennent même à remettre en doute leur propre existence et/ou celle de la surnature. À notre avis, ces différentes interrogations sont indissociables de la nouvelle épistémologie rationaliste qui se développe, au Québec, au cours de la Révolution tranquille. Par notre analyse, nous tenterons de mesurer l'influence qu'ont ces divers questionnements sur la fantasticalité des récits contemporains.

La nouvelle « Le Vestibule de la mort des Apôtres saint Pierre et saint Paul » de Pierre-Paul Karch présente une forte opposition entre la dimension cognitive de ses deux principaux protagonistes, le Révérend Père O'Hara et le mystérieux pénitent refusant de quitter son église. D'une part, l'étranger éprouve une peur indicible du démon par lequel il croit être traqué. D'autre part, l'homme d'Église se montre des plus sceptiques quant à l'existence du Malin. À ce dernier propos, il est intéressant de souligner que c'est le Père O'Hara qui fait ici figure d'athée : malgré sa vocation et sa foi chrétienne, il ne croit pas au diable. S'efforçant d'exposer au quidam les différentes raisons pour lesquelles il ne peut laisser l'église « ouverte sans protection toute la nuit » (Karch, 13), l'ecclésiastique admet que ce sont particulièrement les vandales et les adeptes du satanisme qui l'inquiètent :

[C]ertains aimeraient bien, désireux qu'ils sont de forcer le destin, commettre un beau sacrilège dans une église et attirer le diable. [...] Ils se figurent que le diable pourrait se

matérialiser et qu'une fois descendu sur terre en leur présence il deviendrait pour eux, et pour eux seuls, un fidèle serviteur. Comme si le diable tenait du génie de la bouteille... euh, pardon, de la lampe merveilleuse. Les hommes se farcissent la tête d'histoires saugrenues auxquelles ils essaient, par la suite, de donner une authenticité qui ne peut être qu'apocryphe. (Karch, 13-14)

Ces paroles du prêtre illustrent bien l'incrédulité avec laquelle il perçoit le démon et les croyances populaires qui l'entourent. Le sombre pénitent lui recommande d'ailleurs – ou plutôt, lui *ordonne* – de ne pas ridiculiser le diable. L'homme d'Église rappelle alors à son interlocuteur qu'il se trouve « dans la maison du Seigneur et que le diable est un peu partout sauf ici » (Karch, 14), ce à quoi l'étranger lui rétorque que Satan est présent même dans cette église, qu'il y « observe tout » (Karch, 14) mais qu'il y demeure impuissant. L'ecclésiastique en déduit qu'il a affaire à un aliéné : « ‘Un fou,’ se dit le R.P. O'Hara. ‘Il fallait que cela m'arrive.’ » (Karch, 14) Il invite donc ce visiteur inopportun à se montrer « raisonnable » (Karch, 14) et à rentrer chez lui :

– Ne soyez pas ridicule. Évitez les rues Yonge et Jarvis et vous aurez déjà remporté la moitié du combat contre Satan et ses œuvres. [...] Ce n'est pas en demeurant sous le toit d'une église que vous vous protégerez du pouvoir du Malin mais en observant les commandements de Dieu. » (Karch, 14-15)

Dans l'esprit du curé, le démon ne constitue qu'une idée abstraite, un **symbole** de la tentation. Voilà pourquoi il recommande au paroissien apeuré d'éviter les rues particulièrement achalandées du centre-ville de Toronto. Il lui propose également – afin de l'absoudre de tout péché et de le rendre moins vulnérable aux forces du Mal –, de l'entendre en confession, ce qui semble le rassurer. Au moment de partir, cependant, l'homme s'arrête dans le vestibule et « se met à trembler de tout son corps » (Karch, 15), prétendant percevoir la présence du démon qui l'attend hors des murs de l'église :

– Il m'attend, siffle-t-il entre ses dents.  
 – Vous n'allez pas recommencer ?  
 – Il est là que je vous dis.  
 – Où ?  
 – À la porte. Dehors.  
 – Je vous assure qu'il n'y a rien. Vous appartenez à Dieu. Le diable ne peut rien contre vous.  
 – Il peut tout. J'ai peur. J'ai peur à mourir. (Karch, 15)

Cette discussion témoigne bien de la conviction qu'a le pénitent d'être poursuivi par le démon. Elle expose également le refus du Père O'Hara de prendre au sérieux les

élucubrations de cet étranger. Reconnaisant que l'homme « a le teint livide », le curé constate que « sa peur est réelle », qu'il soit « [f]ou ou non » (Karch, 16). Il lui propose donc de « faire un bout de chemin » (Karch, 16) avec lui, affirmant ne pas partager sa peur. Lorsque l'inconnu l'avise que le diable pourrait bien « en profiter pour [le] croquer du même coup », le prêtre « sent, malgré lui, le frisson lui courir dans le dos. » (Karch, 16) À notre avis, ce dernier passage a pour fonction de marquer l'intrusion du doute dans l'esprit de l'ecclésiastique. « C'est trop bête à la fin », dit-il d'ailleurs au pénitent, « [v]ous allez finir par me faire partager votre phobie. » (Karch, 16) Essayant tant bien que mal de se raisonner, le Père O'Hara ouvre toute grande la porte de l'église. Triomphant, il annonce au paroissien qu'il ne court aucun risque : « – Qu'est-ce que je vous disais ? Il n'y a rien. » (Karch, 16) À ce moment précis, un vent violent s'infiltré dans le bâtiment, qui soulève le pénitent et détruit les objets de piété. Le prêtre, « qui n'en croit pas ses yeux [...] observe, affolé, impuissant, l'homme foudroyé à quelques pieds du perron. » (Karch, 17) Tombant à genoux, l'homme d'Église recouvre son visage de ses deux mains moites. Il reste là, « sans bouger, plusieurs minutes, le temps de se remettre, de se donner le courage de relever la tête » (Karch, 17). Ces différentes réactions du Père O'Hara – qui constituent autant de manifestations de sa dimension cognitive – illustrent bien le choc que provoque en lui l'intrusion de la surnature dans son univers « réaliste ». Ce faisant, elles participent également de la fantastique du récit de Pierre-Paul Karch. Lorsqu'il se remet sur pied, l'ecclésiastique remarque avec stupeur que tout est en ordre dans l'église. Il en conclut qu'il a fait un affreux cauchemar. Ainsi le Père O'Hara tente-t-il encore de rationaliser le phénomène surnaturel, cette fois en l'attribuant au rêve. Abasourdi, il se dirige vers la porte de l'église. La « face hideuse de son pénitent » (Karch, 17) perce alors le vitrail situé au dessus de celle-ci. Les doigts ensanglantés du possédé s'incrument autour de son cou et l'étranglent avec une force inouïe. L'ecclésiastique « se débat, voudrait prier, mais il se sent trop coupable pour appeler le ciel à son secours. » (Karch, 17) Ayant raillé le diable, le curé estime avoir commis un péché impardonnable. À l'instar de l'apôtre Thomas qui doutait de la résurrection du Christ, le Révérend Père O'Hara doit voir Satan de ses propres yeux pour pouvoir y croire. C'est précisément son manque de foi qui lui coûte la vie.

Nombreux sont les récits fantastiques contemporains dans lesquels figure une telle opposition entre la dimension cognitive d'un protagoniste symbolisant la « voix de la raison » et celle d'un personnage un peu plus crédule cherchant une explication religieuse et/ou mystique au phénomène surnaturel faisant figure d'intrus dans son univers « réaliste ». Aussi ces récits comportent-ils une forme de conflit entre le **dogme** et le **doute**. Sous cet aspect, la nouvelle « La Confession » de Martin Gélinas se révèle très semblable à celle de Pierre-Paul Karch que nous venons tout juste d'étudier. Alors que le narrateur homodiégétique du récit de Gélinas est convaincu d'être possédé par le démon de la luxure, son confesseur s'efforce de rationaliser ses propos scandaleux, croyant avoir affaire à un « individu cynique » (Gélinas, 12) venu dans son église pour le troubler. Ce sont d'ailleurs l'incompréhension et la curiosité de l'homme d'Église – plus que son sens du devoir – qui l'amènent à écouter l'étrange confession de cet inconnu :

– Aidez-moi à comprendre ce visage haineux qui m'obsède. [...]

– De quel visage haineux parlez-vous ?

– De celui de Chloé.

Le saint homme revient dans l'allée centrale de l'église. [...]

– Je m'explique mal comment cette personne, qui participe à vos désordres, puisse exprimer de la haine envers vous. (Gélinas, 13)

Du reste, la dimension cognitive du curé s'exprime essentiellement par cette rationalité qu'il oppose aux phénomènes surnaturels relatés par cet individu lubrique : « – C'est dans votre tête tout ça. Vous n'êtes qu'un sale petit prétentieux qui ne pense qu'à satisfaire ses bas instincts. » (Gélinas, 21) Alors que le récit de l'homme se fait de plus en plus obscène et angoissant, la résistance cognitive du prêtre devant le surnaturel s'effrite peu à peu. Rapidement, il se voit obligé de reconnaître l'existence du démon qui possède le narrateur. Il en déduit même que cet « être abject » (Gélinas, 25) est le diable en personne, ce pourquoi il lui intime de partir :

J'ai passé des heures et des heures dans un confessionnal à entendre les tourments, les vices, la terreur des hommes, mais jamais, jamais, entendez-vous, je n'ai rencontré un individu aussi répugnant que vous. Vous êtes un être abject et pour la première fois de mon existence, je ressens une haine profonde. [...] Sortez d'ici, quittez cette maison. Je ne peux rien pour vous, vous n'êtes que pourriture, que fange infecte. Sortez, qui que vous soyez, sortez. Vous êtes le diable. (Gélinas, 25)

La dimension cognitive du personnage/narrateur se manifeste principalement, quant à elle, par le doute puis la certitude qu'il exprime d'être possédé par une entité maléfique :

Je ressentais le besoin de parler à un prêtre. [...] Le doute qui vit en moi est devenu insupportable. (Gélinas, 12)

– N'avez-vous jamais senti en vous la présence d'une force réclamant à corps et à cris des choses dépassant votre imagination. Dans vos rêveries, dans vos songes, le spectre de la passion ne vous a-t-il jamais pris à la gorge, à vous en étouffer ? N'avez-vous jamais ressenti des pulsions troublantes, des pulsions capables de briser les écluses de votre morale ? (Gélinas, 17)

Il évoque d'ailleurs, à plusieurs reprises, « ce monstre qui [l']habite, [le] hante » (Gélinas, 18), cette « bête horrible qui partage [ses] nuits d'orgie. » (Gélinas, 20) Comme nous l'avons mentionné précédemment, les dépravés participant à ses soirées de débauche éprouvent tous un profond dégoût et une certaine terreur devant les actes immondes que les pousse à poser leur « inextinguible soif de luxure » (Gélinas, 11) :

La nausée m'envahissait. J'aurais aimé me lever, me rendre à la salle d'eau, vomir, prendre une longue douche, mais mon corps refusait d'obéir. (Gélinas, 12)

Dans [l'esprit de Chloé], la répulsion et le désir se livraient une lutte acharnée. La séance se termina dans les larmes, et Chloé nous demanda comment elle allait réussir à assumer un tel geste, une telle situation. (Gélinas, 20)

Ce soir-là, après la débauche, Jacques a paru effrayé par ce qui venait de se produire. Il nous a quittés à la hâte, en claquant la porte. (Gélinas, 23)

Leurs réactions ont pour effet de souligner le caractère surnaturel et maléfique de leurs pulsions. Elles témoignent également du choc que provoque en eux l'intrusion de la surnature dans leur univers « réaliste ». Ces différentes manifestations de la dimension cognitive des principaux protagonistes participent donc de la fantastique du récit en y inscrivant la juxtaposition conflictuelle de la nature et de la surnature. En se livrant à leurs plus bas instincts, les débauchés succombent au diable et aux forces du Mal. Le sexe fait ainsi figure, dans le récit, de vecteur entre ces deux ordres que sont la nature et la surnature.

Dans la nouvelle intitulée « Communion » se manifeste une forme de duel entre la raison et les croyances religieuses, la dimension cognitive de sœur Monique s'exprimant de façon diamétralement opposée à celle de sœur Marie-Reine. Suite à sa prodigieuse

union avec le Christ de plâtre crucifié dans la grotte artificielle, sœur Monique est plongée dans une sorte de transe relevant presque de la folie. Aveuglée par sa foi chrétienne, elle interprète ce phénomène surnaturel comme un signe de sa propre sainteté. Sa rationalité l'amène malgré tout à se questionner sur les raisons qui ont poussé le Seigneur à la choisir entre toutes les femmes :

C'était elle l'élue. Jamais elle ne comprendrait pourquoi. [...] Il n'y avait absolument aucune raison qu'elle fût choisie entre toutes. Voilà un sens nouveau pour l'expression « Les voies du Seigneur sont impénétrables ». Jésus ferait d'elle une sainte. Non, cela était déjà fait. En fait elle n'était sûre de rien. Elle se sentait différente. Elle n'était plus la même. Mais il ne fallait pas le dire. [...] Elle ignorait de toute façon à quoi elle était promise, en tant qu'élue de Jésus. (Bolduc, 33)

Ne voulant pas « attirer l'attention sur sa petite personne » (Bolduc, 33), la religieuse en déduit qu'il vaut mieux taire sa singulière aventure. Son comportement en vient toutefois à intriguer sœur Marie-Reine, qui fait part de ses observations à la Mère Supérieure :

- Elle ne me semble pas tout à fait elle-même depuis quelques jours.
- C'est probablement la pleine lune – pardonnez-moi cette pensée païenne.
- Il n'en demeure pas moins qu'elle m'inquiète. Vous avez remarqué comme elle est soudain devenue distante, du jour au lendemain ?
- Je ne crois pas qu'il y ait lieu de s'en faire pour sœur Monique. Il s'agit sans doute d'un coup de déprime comme il nous arrive à toutes à un moment ou à un autre.
- Ce n'est pas un air déprimé que je vois sur son visage. C'est autre chose, que je ne saurais vous décrire. Cela émane d'elle. (Bolduc, 32)

Ce dialogue témoigne bien du constat, par sœur Marie-Reine, que « quelque chose ne tourne pas rond. » Ces interrogations de la religieuse – qui constituent autant de manifestations de sa dimension cognitive – ont pour principal effet de souligner l'intrusion de la surnature dans l'univers « réaliste » des personnages. Ainsi participent-elles de la fantastique du récit de Claude Bolduc. Cet extrait met également en lumière l'opiniâtreté avec laquelle la Mère Supérieure, hypocrite, s'efforce de taire les événements surnaturels qui se déroulent dans la grotte artificielle et de balayer les soupçons de sa protégée.

Par ailleurs, il est à noter que la focalisation interne que présente ce récit alterne constamment entre les points de vue des deux couventines. Ce procédé narratif a pour effet d'accentuer l'opposition entre les croyances de sœur Monique et la rationalité de

sœur Marie-Reine. Après avoir vu sa consœur « faire des choses anormales » (Bolduc, 34), sœur Marie-Reine se confie de nouveau à la Mère Supérieure. Celle-ci tente une fois de plus de rationaliser les propos de la religieuse, prétendant qu'elle est visiblement « épuisée, et que [son] intellect s'en ressent. » (Bolduc, 35) En épiant sœur Monique, sœur Marie-Reine parvient finalement à la suivre jusqu'à l'intérieur de la grotte, où elle assiste à l'une de ses étranges communions. Au moment où la religieuse s'apprête à percer le secret qui entoure la transfiguration de sœur Monique et les pouvoirs surnaturels dont elle semble investie, la Mère Supérieure l'assomme d'un violent coup de pelle. Ce faisant, elle élimine la résistance cognitive que symbolise sœur Marie-Reine – sous l'impact, la couventine perd toute conscience. La métamorphose de l'étrange entité peut désormais s'accomplir à loisir, la fouineuse incroyante ayant été supprimée.

À mi-chemin entre le récit fantastique et le polar, la nouvelle « Petit démon » de Daniel Sernine se présente comme une enquête – menée de front par plusieurs personnages – sur une suite d'événements surnaturels. La dimension cognitive des principaux protagonistes s'y exprime d'abord par les différentes réactions que suscite chez eux le viol inouï d'un groupe de religieuses par le Père D'Accoust. Rappelons qu'aucune des sœurs ayant subitement perdu sa virginité ne se rappelle avoir été agressée par le moine. La Mère Clothilde en déduit que le religieux a bénéficié d'une aide surnaturelle et qu'il est possédé par le démon. De son côté, le Père Wenceslas refuse de sauter aux conclusions, opposant une certaine résistance cognitive au caractère surnaturel que revêtent ces événements. Se demandant si « une personne, disons... ordinaire, mais très douée pour le magnétisme, pourrait abolir totalement la conscience et la mémoire au point que les nonnes auraient été possédées à leur insu » (Sernine, 61), le moine se résout à consulter le docteur Friedrich. Le psychanalyste constitue d'ailleurs l'un des deux personnages du récit symbolisant « la voix de la raison » (l'autre étant l'inspecteur Grimal). Le docteur est catégorique : de tels pouvoirs psychiques *n'existent pas*. Son verdict illustre bien l'incrédulité avec laquelle il reçoit les allégations de Mère Clothilde. En outre, les nombreux questionnements des habitants de Neubourg témoignent bien de leur incapacité à expliquer ce phénomène surnaturel de façon rationnelle. Ainsi

participent-ils de la fantasticalité de la novella de Sernine. Suite à son altercation avec le Père D'Accoust, le moine Wenceslas demeure terrorisé par les paroles énigmatiques que le dément lui a susurrées à l'oreille : « – Prends garde au désir, Wenceslas. Le désir est ma prise. [...] Je connais tes rêves, Wenceslas, je connais tes désirs. » (Sernine, 60) Aussi se demande-t-il comment le religieux a pu lire ses pensées et deviner ses désirs pédérastiques. De cette journée mouvementée, le religieux conserve d'ailleurs « une impression de délire. Comme ces rêves désordonnés où l'enchaînement des événements *défie le rationnel du quotidien* » (Sernine, 60, nous soulignons).

Le Père D'Accoust ayant mystérieusement disparu, les autorités mettent tout en œuvre pour le retrouver. Son cadavre est finalement découvert derrière la Brasserie, dénudé et affreusement disloqué. Une enquête est instaurée dans le but de déterminer la cause du décès. Elle est menée séparément par le constable Grimal et par Guillaume Jusslave, un libraire passionné par le paranormal. Une fascinante opposition s'installe aussitôt entre les deux hommes. Par son esprit cartésien et ses méthodes orthodoxes, l'inspecteur Grimal se distingue amplement du libraire, ce dernier recherchant fréquemment la Vérité du côté du surnaturel. À ce propos, il est à noter que la rationalité du policier nuira considérablement à son investigation : n'ayant accumulé que quelques faits hétéroclites qui se sont avérés peu utiles à l'enquête, Grimal se verra retirer l'affaire par son supérieur. À l'opposé, Jusslave se lance régulièrement sur des pistes saugrenues l'entraînant dans des endroits inusités : un cimetière oublié, le sommet d'une falaise, un tunnel souterrain, etc. Contre toute attente, ses recherches lui permettront d'élucider la mort du Père D'Accoust ainsi que l'étrange affaiblissement des adolescents du petit séminaire de Neubourg. À notre avis, le contraste entre ces deux protagonistes participe de la fantasticalité du récit de Sernine puisque l'échec de Grimal et les succès de Jusslave ont pour effet de souligner l'impossibilité d'expliquer le phénomène surnaturel par la seule raison. Aussi considérons-nous que la dimension cognitive des principaux personnages de la novella de Sernine s'exprime essentiellement par leurs vaines tentatives d'intégrer le surnaturel à leur schématisation du « réel ». Soulignons par ailleurs que la dimension cognitive du Père Wenceslas se manifeste surtout par son

scepticisme. Nuit après nuit, un petit démon se manifeste progressivement auprès du moine. Face à cet incubé, le religieux n'éprouve étonnamment aucun effroi. Ce fait le surprend lui-même, ce pourquoi il questionne le diabolin :

– Pourquoi n'ai-je pas peur de toi ? demande le moine, car, s'il est inquiet, c'est en vain qu'il cherche la terreur que devrait lui inspirer cet être.

– Je te suis familier, Wenceslas. D'une certaine façon, je suis avec toi depuis toujours. (Sernine, 76)

Ainsi cette entité surnaturelle constitue-t-elle une matérialisation du désir immoral qu'éprouve l'homme d'Église à l'égard des adolescents du séminaire voisin. Lorsque le démon lui propose de réaliser ses vœux les plus secrets, Wenceslas lui oppose malgré tout une certaine résistance cognitive. Grâce à ses pouvoirs télépathiques, l'incube perçoit immédiatement l'incrédulité du moine : « – Je suis débonnaire, Wenceslas, je ne prends pas ombrage de ton scepticisme. Mets ma promesse à l'épreuve, dès ce matin, et je reviendrai te voir. » (Sernine, 77) Le Père Wenceslas accepte finalement le marché. Dès lors, les facultés surnaturelles que lui octroie le petit diable lui permettent d'assouvir ses moindres désirs en attirant à lui les jeunes séminaristes. Ceux-ci sont alors plongés dans une torpeur qui les rend plus facilement manipulables. D'autre part, l'homme d'Église rajeunit de jour en jour, ce qu'il constate avec un certain ravissement :

Wenceslas se regarde dans la psyché, fasciné par le changement qui lui est venu en quelques jours. Ses joues ne sont plus aussi blafardes, ses yeux plus aussi creux – en tout cas, moins cernés. Même les rides de son visage, encore rares mais profondes, semblent s'estomper dans une chair plus ferme. (Sernine, 89)

Plusieurs de ses confrères remarqueront ce changement dans son apparence. Le Père Michel confiera d'ailleurs son étonnement à Guillaume Jussive : « On l'a vu acquérir en quelques semaines une santé qu'on ne lui avait jamais connue. Dieu m'est témoin, Guillaume, il paraissait rajeunir ! » (Sernine, 130) Cette réaction du religieux a pour effet de souligner le caractère surnaturel du phénomène. Aveuglé par sa soif de luxure, Wenceslas ne réalise pas que son regain d'énergie s'effectue aux dépens de la vie de ses jeunes amants. En effet, ceux-ci dépérissent à vue d'œil. Rongé par la culpabilité, le moine projette alors de combattre le démon qui le poursuit, résolu à briser le pacte qui les unit : « Ce soir il tente de rassembler toute la force nécessaire pour affronter le démon. Non tant la volonté, que la puissance psychique qu'il faut pour combattre le

suraturel. » (Sernine, 107) Ainsi est-ce la rationalité du prêtre – sa conscience qu’il est en train de tuer ses jeunes éphèbes – qui l’amène à renoncer aux faveurs de la surature.

Dans « Le double d’Udie », la dimension cognitive des principaux protagonistes confrontés à l’intrusion de la surature – en l’occurrence, de Dieu – dans leur univers « réaliste » est relativement absente. Le phénomène suraturel – la « disparition pure et simple » d’Elvire qui se volatilise alors qu’elle est sur les poignées du « ‘dix vitesses’ » de Patam » (Carpentier, 120) – cause malgré tout un choc considérable chez le cycliste, qui en perd « son serre-tête » (son casque) et va s’écraser sur le « trottoir de la rue Saint-Denis » (Carpentier, 120). La stupeur de Patam participe d’ailleurs de la fantasticalité du récit puisqu’elle a pour effet de souligner l’intrusion de la surature dans le « réel » des personnages. À l’agonie, la pauvre Elvire n’a aucune conscience, quant à elle, d’avoir été enlevée par le divin Père. Bien que son corps ait été ramené au paradis – donc, du côté du suraturel –, ses facultés cognitives (son esprit) semblent être demeurées sur Terre, soit dans le « réel ». Ainsi réalise-t-elle, au moment d’expirer dans les bras de Dieu, que le guidon du vélo de son bien-aimé dévie dangereusement de sa trajectoire : « ‘Patam, ta roue tourne...’ » (Carpentier, 121) Cette incursion de Dieu dans l’univers « réaliste » de Patam et Elvire cause donc un certain renversement de la croyance religieuse selon laquelle le corps du défunt demeure sur Terre alors que son âme s’élève jusqu’au Ciel. En outre, le récit de Carpentier comporte plusieurs manifestations de la dimension cognitive du narrateur omniscient, ce dernier émettant quelques commentaires sur les événements qu’il relate. Aussi paraît-il n’accorder qu’une crédibilité partielle à son propre récit. En effet, la nouvelle présente de nombreux passages dans lesquels le narrateur semble reconnaître l’invraisemblance de son récit et douter de l’authenticité de celui-ci :

Or, un jour, *si cela fut*, Udie tomba soudainement malade [...]. (Carpentier, 117, nous soulignons.)

Udie était mourante ; et, *en toute invraisemblance*, Dieu n’y pouvait rien ! (Carpentier, 117, nous soulignons.)

Et Dieu, *du moins s’il faut en croire la tradition orale*, aimait Udie par-dessus tout. Mais d’heures en semaines, de mois en années, de siècles en secondes, *si tout cela a un sens*, il ne pouvait que constater l’irréversible avance du mal. (Carpentier, 118, nous soulignons.)

Ces quelques commentaires illustrent bien la difficulté qu'a le narrateur d'expliquer, de façon rationnelle, les événements surnaturels qu'il raconte, ce pourquoi il s'en remet à la croyance religieuse et à la tradition orale. Ainsi ces quelques passages contribuent-ils à maintenir, au sein du récit fantastique, l'ambiguïté caractéristique du genre. Par ailleurs, il est intéressant d'observer que la tradition orale n'a plus, dans cette nouvelle de Carpentier, la même crédibilité qu'elle avait dans les contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle, le narrateur exprimant une certaine retenue à son sujet.

Dans « En guise de Requiem », la dimension cognitive du principal protagoniste ne se manifeste d'aucune façon apparente. Aussi considérons-nous que la fantasticalité de ce court texte de Roger Soublière s'en trouve diminuée, ne reposant que sur les différents phénomènes surnaturels faisant figure d'intrus dans l'univers « réaliste » du personnage : les pouvoirs de clairvoyance dont il semble être doté après avoir croqué la pomme, la disparition d'une côte lors de l'autopsie pratiquée sur son corps, etc. Soulignons néanmoins que l'aspect descriptif de la narration et les différents qualificatifs utilisés par le narrateur pour décrire les événements qu'il relate témoignent bien de son propre étonnement et de sa difficulté à élucider ces phénomènes par la seule raison, comme l'illustrent ces quelques exemples :

Il avait avalé, l'instant d'avant, un *sombre* cachet, *sans doute à cause du pittoresque*.

Sa bouche [...] émettait des sons *violents et, ma foi, fort désagréables*.

[I]l se rappela avoir éprouvé une faim *terrifiante comme l'éclair*.

[S]es yeux eurent des lueurs *étranges*. (Soublière, 80, nous soulignons.)

Aussi pourrait-on croire que le narrateur omniscient de ce « psycho-récit »<sup>195</sup> a assisté à la mort du personnage. Il la raconte d'ailleurs de façon rétrospective, sous la forme d'un étrange requiem. Peut-être s'agit-il du médecin qui fut chargé de pratiquer l'autopsie ?

---

<sup>195</sup> Le psycho-récit correspond à la présentation, par un narrateur omniscient, de la vie intérieure d'un personnage. À ce sujet, consulter l'ouvrage de Dorrit Cohn intitulé *La Transparence intérieure* (Paris, Seuil, 1981).

\*

Comme notre analyse nous a permis de l'observer, les récits fantastiques québécois publiés dans la seconde moitié du siècle dernier se distinguent des contes fantastiques traditionnels sous de multiples aspects. Alors que les contes du XIX<sup>e</sup> siècle faisaient généralement la part belle aux ecclésiastiques, les récits contemporains en font souvent les malheureuses victimes des forces du Mal. Dépouillés des pouvoirs surnaturels qui leur étaient octroyés dans les contes traditionnels, les hommes d'Église s'y révèlent désormais aussi vulnérables que leurs fidèles. Aussi peuvent-ils, à leur tour, être possédés par des puissances démoniaques. Les dogmes de l'Église, scrupuleusement respectés par les protagonistes des contes fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle, y sont maintenant considérés apocryphes et vétustes. Par ailleurs, la dimension cognitive des principaux protagonistes des récits fantastiques contemporains se manifeste principalement par la résistance rationnelle qu'ils opposent au phénomène surnaturel faisant figure d'intrus dans leur univers « réaliste ». À notre avis, leurs divers questionnements sont indissociables de l'épistémologie rationaliste se développant au Québec au cours de la Révolution tranquille. En outre, cette remise en question des croyances religieuses témoigne bien de l'influence qu'eurent la désacralisation et l'affaiblissement de l'Église catholique sur la transformation du fantastique québécois.

## CONCLUSION

Le fantastique québécois n'a pas fini de nous étonner. Depuis la publication, dans les années 1840, des premiers contes fantastiques traditionnels, le genre a subi de multiples transformations et s'est manifesté sous les formes les plus diverses. Aujourd'hui encore, il se caractérise par sa nature changeante et composite, revêtant fréquemment quelques aspects du récit policier, du réalisme magique, du récit d'horreur, du merveilleux chrétien, de l'uchronie, etc. Qui sait ce que nous réservent ses prochaines moutures ?

Notre bilan critique des principales théories sur le fantastique nous a permis de le distinguer des genres similaires auxquels il est fréquemment confondu. Contrairement au merveilleux ou à la *fantasy*, par exemple, le fantastique implique une **intrusion** de la surnature dans le « réel » des protagonistes. À l'opposé, le surnaturel fait partie prenante de l'univers diégétique du récit merveilleux – il n'y a donc pas, dans ce type de récits, d'*incursion* de la surnature. La juxtaposition conflictuelle de la nature et de la surnature forme d'ailleurs l'un des principaux éléments constitutifs du fantastique. Pour que subsiste la fantasticalité du récit, il est impératif que l'exclusion réciproque du naturel et de l'inadmissible qui y figure ne soit pas accompagnée de l'anéantissement de l'un ou l'autre de ces deux ordres, le fantastique étant redevable obligatoirement à leur co-présence. Ainsi le fantastique n'implique-t-il pas un *triomphe* du surnaturel sur le réel mais bien une *intrusion* de celui-ci dans celui-là. Alors que l'univers diégétique du récit merveilleux appelle obligatoirement à l'altérité (il est *autre*), le fantastique met en scène l'irruption du surnaturel dans le cadre de la vie *réelle*. Par conséquent, l'illusion référentielle s'avère nettement plus importante dans le fantastique qu'elle ne l'est au sein du merveilleux ou de la *fantasy*. Se dotant de décors, d'atmosphères et de lois crédibles puisés dans le quotidien et destinés à recevoir l'approbation du lecteur, le récit fantastique nous offre des repères avant que l'intrigue ne les détruise. Garant du caractère magique et

miraculeux de l'univers autonome mis en scène par le récit merveilleux, le surnaturel menace donc la réalité, la conception du monde, l'épistémè mise en place dans le récit fantastique.

Par ailleurs, les principaux protagonistes des récits fantastiques réagissent toujours assez fortement à l'intrusion de la surnature dans leur univers « réaliste ». Le doute, la surprise, le questionnement ou le choc des personnages devant l'inadmissible (ce que nous désignons sous l'appellation *dimension cognitive*) sont d'ailleurs garants de la fantasticalité du récit puisque ce sont eux qui y inscrivent la juxtaposition conflictuelle de la nature et de la surnature. En définitive, nous considérons comme fantastique tout récit dans lequel figure l'intrusion, au sein d'un univers réaliste, d'un phénomène défiant les normes de la « réalité » et qui, de ce fait, apparaît problématique, insolite et/ou inadmissible aux différents protagonistes. Ce récit doit également porter les traces d'une vaine tentative, de la part des personnages, d'intégrer ce phénomène à leur schématisation du « réel ».

Par notre comparaison des contextes d'émergence des fantastiques français et québécois, nous avons tenté de mettre en lumière différents particularismes du genre et de son évolution au Québec. Cet exercice nous a permis de démontrer que notre littérature fantastique se distingue par ses liens originels avec la religion catholique. Contrairement aux fantastiques français ou anglais, issus d'un détachement à l'égard du sacré, le fantastique québécois est né à une époque où l'influence du clergé – auquel il dut longtemps la très grande majorité de ses intrigues – était considérable. Rédigés pour la plupart dans un contexte de renouveau religieux, les contes fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle témoignent largement de l'omniprésence du clergé et de son influence sur l'imaginaire populaire québécois. Dans la quasi-totalité de ces récits, l'élément relevant du surnaturel est imputable à une transgression de la morale chrétienne et des préceptes de l'Église catholique. L'incursion de la surnature divine dans l'univers « réaliste » du personnage principal a généralement pour fonction de punir l'ivrognerie, la luxure, la paresse ou l'impiété de ce dernier, qui sont tous autant de péchés condamnés par le clergé. Comme

notre analyse nous a permis de le constater, le catalogue de bêtes surnaturelles qui se manifestent au sein de ces contes traditionnels relève lui aussi de la croyance religieuse : le loup-garou, par exemple, est en fait un paroissien ayant omis de faire ses pâques durant sept années. Le diable est de loin le personnage surnaturel qui, sous différentes formes, se manifeste le plus souvent dans les récits fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. Il symbolise généralement la tentation à laquelle sont soumis les protagonistes principaux de même que l'appel aux vices condamnés par le clergé. Plusieurs contes fantastiques de l'époque – plus subversifs ceux-là – présentent toutefois le diable comme le moyen le plus sûr, pour le personnage/narrateur, d'atteindre son objectif et/ou d'assouvir ses pulsions. Par son omniprésence dans les contes fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle et par le sort qui lui est généralement réservé, Satan a largement contribué à revaloriser l'image du curé dans l'imaginaire populaire. Dans la plupart de ces récits, l'homme d'Église fait figure de sauveur, surgissant au moment ultime afin d'arracher les âmes en péril des mains du Malin. En digne représentant de Dieu sur terre, il est fréquemment investi de pouvoirs surnaturels lui ayant été transmis par l'au-delà. En l'absence du curé, c'est la foi du personnage qui le sauvera d'une damnation certaine. Ainsi la littérature fantastique québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle se présente-t-elle fréquemment comme une forme de littérature à thèse.

Par ailleurs, notre analyse a démontré que la dimension cognitive des principaux protagonistes des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle s'exprime essentiellement par la terreur qu'ils éprouvent face à l'intrusion de la surnature divine dans leur univers « réaliste ». Par conséquent, rares sont les récits de l'époque présentant un véritable **questionnement** d'ordre cognitif – une remise en question du « réel » par le personnage/narrateur, une mise en doute de sa propre existence et/ou de celle du surnaturel, une tentative d'intégrer l'inadmissible à sa schématisation du « réel », etc. Puisque le phénomène surnaturel se manifestant dans ces récits relève généralement de l'au-delà et de l'imagerie catholique, tout questionnement quant à son authenticité eut assurément été jugé blasphématoire par le clergé de l'époque, qui s'efforçait de faire adhérer ses ouailles à une vérité unique (celle de l'Église). Les différentes manifestations

de la dimension cognitive des principaux personnages de ces contes traditionnels témoignent bien de l'authenticité qu'ils accordent aux dogmes de l'Église et à l'existence du surnaturel. Inspirés pour la plupart de la tradition orale, les contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle mettent souvent en scène un personnage de conteur faisant également office de narrateur. Par les différents commentaires qu'il émet au sujet du phénomène surnaturel qu'il relate – qui sont tous autant de manifestations de sa dimension cognitive – ce personnage/narrateur participe de la fantastique de ces récits. La fonction testimoniale de ce type de narrateur – qui nous renseigne sur la façon dont il appréhende son propre récit – est ainsi largement mise à contribution. Par ailleurs, nombreux sont les contes fantastiques québécois de l'époque dans lesquels le narrateur fait appel à un personnage symbolisant la « voix de la raison » – un prêtre, un lettré, un magistrat ou tout autre individu considéré comme peu crédule – afin de prouver l'authenticité de son récit. Par son incapacité à élucider le phénomène surnaturel de façon rationnelle, ce personnage cartésien participe lui aussi de la fantastique de ces récits.

Pour se développer pleinement, il semble que le fantastique québécois devait se défaire de la tutelle du clergé, qui exigeait des auteurs un certain réalisme de convention évitant toute problématisation de la réalité. Aussi le genre connaît-il sa principale expansion à la faveur de la Révolution tranquille, qu'accompagnent entre autres une désaffection marquée pour le sacré et l'apparition d'une nouvelle épistémologie rationaliste. Au cours des années 1960 et 1970, les fantastiqueurs québécois semblent se réapproprier le surnaturel, ce dernier ayant longtemps été réduit – en raison de l'omniprésence et de la vigilance du clergé – à n'être qu'un synonyme de l'*au-delà*. Comme nous avons pu le constater, plusieurs récits fantastiques de cette période constituent d'ailleurs des pastiches, des parodies ou des adaptations modernes de récits bibliques, comme si les auteurs osaient enfin se prononcer sur les dogmes de l'Église catholique. Désormais confrontés au scepticisme découlant de cette rationalité récente et toujours en développement, les personnages religieux occupent généralement un nouveau rôle dans les récits fantastiques québécois publiés dans la seconde moitié du siècle dernier. Alors que les contes du XIX<sup>e</sup> siècle faisaient souvent la part belle aux

ecclésiastiques, les récits fantastiques contemporains en font fréquemment les malheureuses victimes des forces du Mal. Dans la plupart de ces récits, les hommes d'Église se trouvent d'ailleurs privés de la toute-puissance qui leur était octroyée dans les contes fantastiques traditionnels. Ils sont, en quelque sorte, « redevenus humains ». Désormais, le doute les habite, tout comme une multitude de passions refoulées, et ils se trouvent aussi dépourvus que leurs fidèles devant l'inexplicable et le surnaturel. Ainsi peuvent-ils, à leur tour, être attaqués ou possédés par des puissances démoniaques. À ce propos, il est à noter que le diable représente encore, dans plusieurs récits fantastiques contemporains, la tentation à laquelle sont soumis les principaux protagonistes de même que le Mal qui sommeille en chacun d'eux. Contrairement au démon des contes fantastiques traditionnels, cependant, ce diable moderne a rarement pour fonction de mettre en valeur les hommes d'Église auxquels il est confronté. Il vient plutôt, dans la plupart des cas, souligner la vulnérabilité de l'homme face aux forces du Mal. Bien que la majorité des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle mettent en scène une pléthore de personnages religieux – anges, archanges, Vierge Marie, diables de tout acabit, etc. –, rares sont ceux dans lesquels apparaît Dieu le Père ou son fils Jésus, figures prééminentes de la chrétienté que les auteurs de l'époque se devaient de considérer avec le plus grand respect. À l'opposé, les récits fantastiques publiés depuis 1960 font fréquemment du Christ et de son Père des personnages surnaturels dont les desseins peuvent être tantôt bienfaisants, tantôt maléfiques. À notre avis, ce renversement du traitement de la religion et du rôle des figures religieuses dans les récits fantastiques contemporains témoigne bien de l'impact qu'eut le vent de réformes et de libérations ayant caractérisé la Révolution tranquille sur les différentes métamorphoses du genre.

Alors que la dimension cognitive des protagonistes des contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle s'exprimait essentiellement par la terreur qu'ils éprouvaient face à l'intrusion de la surnature divine dans leur univers « réaliste », celle des principaux personnages des récits fantastiques contemporains se manifeste principalement par la résistance rationnelle qu'ils opposent au phénomène surnaturel. Aussi les protagonistes des nouvelles fantastiques québécoises publiées depuis 1960 tentent-ils – habituellement

sans succès – d'intégrer l'inadmissible à leur schématisation du « réel ». Plusieurs en viennent même à mettre en doute leur propre existence et/ou celle de la surnature. À notre avis, leurs interrogations sont indissociables de la nouvelle épistémologie rationaliste qui se développe, au Québec, au cours de la Révolution tranquille.

En conclusion, nous espérons que le questionnement ayant alimenté notre recherche, nos hypothèses d'interprétation ainsi que les différents objectifs poursuivis dans le cadre de notre mémoire contribueront à une meilleure compréhension du fantastique de même qu'à l'identification de différentes particularités du genre au Québec, celui-ci y suscitant actuellement une grande ferveur. À ce propos, il est fascinant de constater que le fantastique québécois semble revenir à ses sources, les contes traditionnels connaissant une grande popularité depuis quelques années (que l'on pense au succès des conteurs Fred Pellerin et Bryan Perro, pour ne nommer que ceux-là).

## ANNEXE

## RÉSUMÉS DES CONTES ET NOUVELLES ÉTUDIÉS

(Les récits sont présentés dans l'ordre chronologique de leur première parution.)

## 1. « L'étranger »

AUBERT DE GASPÉ, Philippe-Ignace-François, « L'étranger » (1837), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 27-36.

**Première parution** : Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé, « L'étranger », *L'Influence d'un livre*, Québec, imprimé par William Cowan & fils, 1837, p. 36-47. (La légende constitue le cinquième chapitre du roman).

Le soir du Mardi gras de l'an 17\*\*, un voyageur en détresse surgit chez un vieux paysan, qui lui offre généreusement son hospitalité. Le vieillard tente désespérément de dissuader sa jeune fille de se rendre au bal du Mardi gras, prétextant que le temps laisse présager une furieuse tempête. Suite au départ de celle-ci au bras de son cavalier, le paysan est visiblement inquiet. Intrigué, le voyageur cherche à connaître la cause des angoisses de son hôte. Ce dernier racontera au visiteur la légende de Rose Latulipe. À la même date, il y a de cela plusieurs années, la belle Rose délaissa son amoureux Gabriel Leopard lors d'un bal pour danser aux bras d'un galant jeune homme richement vêtu. Au grand dam de Gabriel, l'inconnu – qui avait fait, vers la fin de la soirée, une entrée pour le moins remarquée – n'abandonna plus la jeune fille du reste de la fête. Une vieille tante de Rose la mit vainement en garde contre cet étranger aux manières singulières. À minuit, le maître du logis voulut faire cesser la danse, observant qu'il était peu convenable de danser sur le Mercredi des Cendres. Curieusement, Rose insista pour poursuivre les réjouissances, promettant même son amour à l'inconnu. Pour celer le pacte, celui-ci la piqua à la main. Aussitôt, la jeune fille se sentit mal. L'étranger lui offrit ensuite un collier de perles pour remplacer celui qu'elle avait au cou, auquel pendait une petite croix de verre. Surgit alors le bon curé du village, qui passa promptement son étoile autour du cou de Rose. Il ordonna au diable – car c'était lui – d'abandonner l'âme de la belle et de quitter les lieux. Le démon disparut dans un bruit épouvantable, laissant derrière lui une forte odeur de souffre. Ayant repris ses sens, Rose entra au couvent. Elle mourut cinq ans plus tard, après trois ans de profession.

## 2. « La croix du Grand Calumet »

**LÉVESQUE, Guillaume**, « La croix du Grand Calumet » (1847), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 59-73.

**Première parution** : Guillaume Lévesque, « La croix du Grand Calumet », *L'Écho des campagnes*, vol. II, nos 1 et 2 (18 et 25 novembre 1847), p. 1.

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, un groupe de voyageurs des pays d'en haut entreprend de se rendre à Montréal par la rivière Outaouais. Dirigés par Cadieux, le plus habile et le plus courageux des canotiers, ces fiers Canadiens franchissent d'abord le portage du Fort, puis celui du Calumet. Éreintés, ils décident de camper sur l'île du Grand Calumet, où ils sont surpris par les Iroquois. Pour échapper aux Sauvages, les voyageurs se résignent à tenter ce que nul canotier n'a entrepris auparavant : franchir le terrible rapide des Sept chutes. Au plus fort du courant, ils constatent avec horreur que Cadieux est demeuré sur l'île, à la merci des Iroquois. Persuadés qu'ils courent tous vers une mort certaine, les canotiers cessent de ramer et se mettent à prier. Soudainement, une femme vêtue de blanc et arborant une couronne de lumière apparaît à la pince du canot. Contre toute attente, l'embarcation s'élance par-dessus la chute et retombe mollement sur les flots plus tranquilles, au bas de celle-ci. Effrayés par cette apparition, les Iroquois se sauvent dans les bois. À Montréal, les voyageurs relatent au gouverneur leur prodigieuse aventure. Une expédition est mise sur pied afin de retrouver Cadieux. Quelques jours plus tard, les canotiers retrouvent leur compagnon. Affaibli par le froid et la faim, celui-ci vient mourir à leurs pieds. Une croix est érigée sur l'île en souvenir de l'illustre voyageur. Sur l'écorce d'un hêtre, les canotiers découvrent une pièce en vers d'une tristesse inouïe. Vraisemblablement rédigée par Cadieux, cette complainte devient la chanson des voyageurs des pays d'en haut.

## 3. « Les trois diables »

**STEVENS, Paul**, « Les trois diables » (1862), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 85-98.

**Première parution** : Paul Stevens, « Les trois diables », *L'Écho du cabinet de lecture paroissial*, vol. IV, no 17 (1<sup>er</sup> septembre 1862), p. 393-397.

Bien qu'il travaille sans relâche, le cordonnier Richard n'arrive pas à faire des économies. Sa femme – une ivrognesse – dépense continuellement tous ses écus afin d'assouvir son vice. Lasse de toujours avoir à chercher l'argent que son mari s'obstine à cacher, elle offre finalement son âme au diable en échange d'une bourse remplie d'or. Avant de disparaître, le diable avertit la pécheresse qu'il viendra réclamer son dû dans un an et un jour. Entre temps, Richard reçoit la visite d'un mendiant. Le cordonnier assure au pauvre homme qu'il aimerait bien l'aider mais que sa femme l'a malheureusement ruiné. Touché par l'histoire de Richard, le mendiant lui offre d'exaucer trois de ses souhaits. Sans trop y croire, le cordonnier demande un banc, un violon et un sac dotés de pouvoirs magiques, que l'homme lui remet aussitôt. Le pacte conclu avec l'ivrognesse étant arrivé à terme, le diable vient réclamer l'âme de celle-ci. Richard le fait asseoir sur son banc magique, où il reste cloué pendant neuf jours. Il le laisse finalement partir après lui avoir arraché la promesse de ne pas revenir avant un an. Le délai écoulé, un deuxième diable se

présente chez le cordonnier. À l'aide de son violon, Richard le fait danser pendant douze jours, lui soutirant enfin le même serment qu'à son prédécesseur. Un an plus tard, un troisième diable frappe à la porte du cordonnier. Par ruse, Richard l'incite à se transformer en rat et l'emprisonne dans son sac magique. Il l'emmène ensuite chez le forgeron, où il est battu pendant quinze jours. Le diable renonce finalement à ses droits sur l'âme de la femme du cordonnier. Celle-ci meurt toutefois quelques jours plus tard et est envoyée en enfer. Richard décède à son tour et se retrouve devant saint Pierre, qui lui apprend qu'il s'était déguisé en mendiant pour éprouver sa charité. Le saint homme permettra au cordonnier de se rendre aux enfers afin d'y quérir l'âme de sa femme. Effrayés par Richard, les trois diables lui remettront cent âmes de plus, que le cordonnier ramènera au paradis.

#### 4. « La légende du père Romain Chouinard »

**AUBERT DE GASPÉ, Philippe-Joseph, « La légende du père Romain Chouinard » (1866), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 111-125.**

**Première parution :** Philippe-Joseph Aubert de Gaspé, « La légende du père Romain Chouinard », *Mémoires*, Ottawa, G.-E. Desbarats, 1866, p. 415-433. (Cette légende figure au treizième chapitre des *Mémoires* d'Aubert de Gaspé.)

Le père Romain Chouinard relate l'histoire de Joséphine Lalande, dite « la Fine ». À seize ans, Joséphine est la plus belle jeune fille de Sainte-Anne. Aussi badine-t-elle avec tous les garçons qui l'accostent, au grand désarroi de son fiancé, Hippolite Lamonde. Afin de se doter des moyens nécessaires pour convaincre le père de Joséphine de la lui donner en mariage, Hippolite s'exile au Haut-Canada, où il travaille sur les chantiers de son oncle. En l'absence de son fiancé, la Fine continue de folâtrer. Un soir, alors qu'elles reviennent d'une fête, la jeune fille et ses amies aperçoivent sur le perron de l'église un homme portant un surplis et un bonnet carré. Croyant qu'il s'agit du fils du bedeau qui s'est accoutré ainsi pour les effrayer, Joséphine se moque de lui et lui vole son couvre-chef, qu'elle enferme dans un coffre de sa chambre à coucher. Au cours de la nuit, la jeune fille aperçoit à sa fenêtre l'homme qu'elle avait pris pour Ambroise, le fils du bedeau. Celui-ci lui ordonne de lui rendre son bonnet, qui semble s'agiter au fond du coffre. Au matin, Joséphine devient nerveuse au point d'en tomber gravement malade. À sa demande, on implore le curé d'intervenir. Muni du *Petit-Albert* (un recueil de sorcellerie), l'homme d'Église fait apparaître le diable. Ce dernier lui assure qu'il n'a rien à voir dans cette histoire. Cette nuit-là, le curé apprend en songe que l'homme étrange est en fait un fantôme, une âme du purgatoire accomplissant une pénitence que la jeune fille a interrompue. Pour délivrer le spectre de son châtiment et chasser le mal qui la ronge, Joséphine doit lui remettre son bonnet. La malheureuse demeure toutefois incapable de s'affranchir de cette tâche. De retour au village après trois ans de dur labeur, Hippolite parvient à restituer son bonnet au fantôme. Ce dernier lui apprend la raison de sa pénitence : il commit autrefois un sacrilège en se déguisant en curé. Le spectre l'avise également qu'une simple infusion naturelle suffira à soigner Joséphine. Trois mois plus tard, les deux jeunes gens se marient et sont heureux. Ayant été punie pour sa frivolité, Joséphine devient une femme rangée.

## 5. « Le feu des Roussi »

**FAUCHER DE SAINT-MAURICE, Narcisse-Henri-Édouard, « Le feu des Roussi » (1872), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 145-161.**

**Première parution :** Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice, « Le feu des Roussi », *L'Opinion publique*, vol. III, nos 7 et 8 (15 et 22 février 1872), p. 82 ; p. 94.

Consacrant tout son temps à boire, à fêter et à clamer son athéisme, Cyprien Roussi est un mécréant de la pire espèce. Il y a déjà six ans et onze mois qu'il n'a pas fait ses pâques et selon la croyance populaire, le moment approche où le jeune homme se transformera en loup-garou. Un jour, Cyprien rend visite à la sage Marie pour lui conter fleurette. Enjôleuse, celle-ci l'amène à se confesser, à communier et à s'assagir. À la surprise de tous, Cyprien se rend quotidiennement à l'église, où il assiste pieusement aux offices religieux. Transformé, le jeune homme demande Marie en mariage et lui jure solennellement de ne plus jamais boire d'alcool. Quinze ans plus tard, Cyprien et Marie sont les parents d'un adolescent prénommé Jean et destiné au collège classique. Un drame survient toutefois, qui laisse Marie à l'agonie. Avant de mourir, celle-ci rappelle à son époux le serment qu'il lui a fait jadis. Au cours d'une expédition de pêche à laquelle participent aussi son fils et l'un de ses anciens compagnons de beuverie, Cyprien accepte de boire une rasade de rhum pour se réchauffer. Une vague fait chavirer la barque, entraînant dans la mort le père et son fils. Depuis ce jour funeste, une flamme bleuâtre oscille sur la baie des Chaleurs à la veille du mauvais temps. On l'appelle le feu des Roussi.

## 6. « La chasse-galerie »

**BEAUGRAND, Honoré, « La chasse-galerie » (1891), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 175-188.**

**Première parution :** Honoré Beaugrand, « La chasse-galerie », *La Patrie*, vol. XIII, no 260 (31 décembre 1891), p. 1-2.

La veille du jour de l'an, Joe le *cook* – cuisinier dans un chantier – raconte aux bûcherons réunis autour de lui comment il courut la chasse-galerie dans son jeune temps. À pareille date, il y a de cela plusieurs années, Joe accepta la proposition de Baptiste Durand de courir la chasse-galerie afin de retrouver leurs compagnes à Lavaltrie et de fêter avec elles l'arrivée du nouvel an. Un nombre pair de voyageurs étant indispensable au succès de l'entreprise, six autres bûcherons invoquèrent le diable avec eux et virent leur canot s'élever dans le ciel. La première étape du voyage s'effectua sans incidents fâcheux et les hommes fêtèrent jusqu'au petit matin. Au retour, Baptiste perdit toutefois le contrôle du canot, qui évita de justesse la croix d'un clocher avant de s'échouer sur le flanc d'une montagne. Ivre mort, Baptiste se mit à blasphémer comme un possédé. Aussi ses compagnons le placèrent-ils au fond de l'embarcation après l'avoir ligoté et bâillonné. Joe pilota tant bien que mal le canot volant jusqu'à ce que Baptiste se défit de ses liens et prononçât un blasphème qui fit tomber l'embarcation en pleine forêt, non loin du chantier. Le lendemain, les bûcherons ramenèrent les voyageurs au camp, les croyant victimes d'une bonne cuite.

## 7. « Le revenant de Gentilly »

**FRÉCHETTE, Louis**, « Le revenant de Gentilly » (1892), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 243-248.

**Première parution** : Louis Fréchette, « Le revenant de Gentilly », *Canada-Revue*, vol. III, no 1 (janvier 1892), p. 9-11.

Le narrateur relate une histoire que lui a racontée le père d'un de ses confrères et qui est demeurée inexplicée. À l'époque où il était collégien, le vieil homme avait l'habitude de fréquenter avec ses amis le presbytère du curé de Gentilly. Un soir d'août 1823, les étudiants et l'homme d'Église entendirent une voiture s'arrêter devant le bâtiment. Un séminariste se mit à la fenêtre et ne discerna pourtant aucun attelage. À la stupéfaction de tous, la porte du presbytère s'ouvrit et se referma d'elle-même. Des bruits de pas et de soutane froissée se firent entendre dans l'escalier, puis dans une pièce à l'étage supérieur. Apeurés, le curé et les collégiens inspectèrent vainement la chambre hantée. Alors qu'ils redescendaient, un bruit terrible éclata dans la pièce. L'abbé la sonda de nouveau mais ne vit personne. Dès lors, le tintamarre se fit entendre à tous les soirs durant plus d'une semaine. Le curé se rendit finalement à Québec afin de consulter l'évêque. La nuit de son retour, il revêtit ses habits liturgiques et pénétra bravement dans la pièce, décidé à en chasser le revenant. Les étudiants entendirent un tapage infernal qui leur sembla durer éternellement. Livide et visiblement exténué, le curé descendit enfin. Son surplis était en lambeaux et il semblait avoir vieilli de dix ans. Il invita les collégiens à prier avec lui, refusant obstinément de dévoiler ce qui s'était passé.

## 8. « En guise de Requiem »

**SOUBLIÈRE, Roger**, « En guise de Requiem », *La Barre du jour*, no 33 (printemps 1972), p. 80.

Après avoir avalé un mystérieux cachet, un homme se tord de douleur, plongé dans un état indéfini et pour le moins bizarre. Ses jambes flanchent et sa bouche émet des sons violents, hors de son contrôle. Il tente désespérément de hurler, incapable de prononcer la moindre parole. Il se rappelle s'être accroché à la branche d'un arbre et avoir éprouvé une faim terrifiante. Sa femme l'avait fait patienter en évoquant les Biafrais affamés. La branche du pommier avait cédé et il avait ramassé une pomme qui se trouvait là. Les archives iconographiques de l'archidiocèse de Montréal exposent qu'il a croqué le fruit défendu avec beaucoup d'ardeur. Aussitôt, ses yeux avaient vu – comme des microscopes – les parcelles de poussière, les atomes et les molécules qui l'entouraient et qui tentaient de s'infiltrer en lui. Il avait étouffé et on l'avait retrouvé mort, probablement par asphyxie. L'autopsie démontra qu'il lui manquait une côte...

### 9. « Le double d'Udie »

**CARPENTIER, André, « Le double d'Udie », *Rue Saint-Denis*, Montréal, HMH, 1978, p. 115-121.**

**Première parution :** André Carpentier, « Le double d'Udie », *L'Écran*, vol. I, no 1 (juin 1974), p. 35-38.

Dieu et sa femme Udie vivent des jours paisibles dans leur paradis. Un drame survient toutefois qui menace leur divine félicité : atteinte d'un mal incurable – que Dieu lui-même ne connaît pas ! – Udie dépérit à vue d'œil. À sa mort, Dieu met tout en œuvre pour en concevoir un double. Il crée d'abord une créature mâle, qu'il nomme Adam. Puis, déjà plus audacieux, il tente de réaliser un double d'Udie. Issue de quelques surplus d'Adam, cette seconde créature ne ressemble que très vaguement à la défunte. Déçu, Dieu conçoit un incubateur cosmique, qu'il nomme « l'univers », et y place le couple impudique. Des centaines de millions d'années plus tard, Elvire – la concubine du célèbre cycliste Patam Strarrick – tombe gravement malade. Patam l'accompagne chez le professeur Mort Dom, qui ne peut que constater l'évolution foudroyante de la maladie. Désarmé, Patam implore le bon Dieu de rappeler à lui sa douce Elvire. Jetant un coup d'œil sur son incubateur, Dieu aperçoit sur la rue Saint-Denis, à Montréal, une jeune femme ressemblant à s'y méprendre à sa pauvre Udie. Aussitôt, il attire Elvire à lui. Sur son vélo, Patam constate avec stupeur la disparition soudaine de sa bien-aimée. L'instant d'avant, elle se trouvait devant lui, assise sur les poignées. Le choc lui fait perdre le contrôle de sa bécane et le cycliste s'écrase sur le trottoir. Au paradis, Dieu éteint l'incubateur cosmique. Elvire expire dans ses bras en murmurant « Patam, ta roue tourne... ».

### 10. « Le Vestibule de la mort des Apôtres saint Pierre et saint Paul »

**KARCH, Pierre-Paul, « Le Vestibule de la mort des Apôtres saint Pierre et saint Paul », *Nuits blanches*, Sudbury, Prise de Parole, 1981, p. 13-18.**

Vicaire dans une petite église de Toronto, le Révérend Père O'Hara s'appête à en fermer les portes pour la nuit. Un homme l'en empêche, l'implorant de le laisser demeurer à l'intérieur du temple afin d'être protégé du diable qui le poursuit. Impatienté, le prêtre lui propose plutôt de l'entendre en confession. Au moment de partir, l'homme reste figé dans le vestibule, affirmant sentir la présence du Malin. Le prêtre ouvre la porte et une brise affreusement froide s'infiltré dans l'église. Gelés sur place, les deux hommes demeurent muets. Un vent violent soulève alors le pénitent et les divers objets de piété, qui sont projetés contre les murs du bâtiment. Seul le Père O'Hara demeure indemne, tombant à genoux et couvrant son visage en pleurs de ses deux mains. Lorsqu'il se relève, tout semble pourtant en ordre dans l'église. Tremblant de tout son être, le prêtre se dirige vers la porte et en tire le verrou. Horrifié, il constate que la tête du pénitent a percé le vitrail au-dessus de celle-ci. L'homme lui lance un regard fou et arbore un sourire sardonique. Le prêtre sent alors des doigts glacés s'incruster autour de son cou et l'étrangler avec une force inouïe. Le lendemain matin, le Père Martin trouve son condisciple « les doigts enfoncés dans sa gorge déchirée » de même que le cadavre d'un inconnu.

### 11. « Petit démon »

**SERNINE, Daniel, « Petit démon », *Quand vient la nuit*, Longueuil, Éditions le Préambule, 1983, p. 59-145.**

Dans sa cellule du monastère de Neubourg, en 1890, le père Wenceslas nourrit des désirs pédérastiques à l'égard des adolescents du séminaire voisin. Le couvent situé tout près de là est le théâtre d'événements pour le moins singuliers : saisi de démence, le père D'Accoust clame avoir « baisé » toutes les religieuses. Comme le possédé a disparu, on met tout en œuvre pour le retrouver. Son cadavre est finalement découvert derrière la Brasserie, dénudé et affreusement disloqué. Une enquête est instaurée dans le but de déterminer la cause du décès. Elle est menée séparément par l'inspecteur Grimal et par Guillaume Jussive, un libraire passionné par les sectes et les cabales. Nuit après nuit, un petit démon se manifeste progressivement auprès de Wenceslas. Le diabolin lui propose de réaliser tous ses vœux secrets et de lui redonner la jeunesse. En échange, l'incube se nourrira des pulsions du religieux. Le pacte conclu, Wenceslas est doué de pouvoirs télépathiques qui lui permettent d'assouvir ses moindres désirs en attirant à lui les jeunes séminaristes. Ceux-ci sont alors plongés dans une torpeur qui les rend plus aisément manipulables. Au bout d'un certain temps, le moine constate toutefois que ses jeunes éphèbes dépérissent de jour en jour alors que lui-même rajeunit. Rongé par la culpabilité, Wenceslas tente de combattre le démon qui le poursuit, résolu à briser le pacte qui les unit. Cette nuit-là, le moine fait un affreux cauchemar dans lequel le diable pique une colère effroyable et détruit tout le mobilier de sa modeste cellule. À son réveil, Wenceslas retrouve toutefois son petit démon, qui accepte finalement de le laisser tranquille. Dès lors, une vague de meurtres sordides s'abat sur la ville de Neubourg. Les autorités découvrent de nombreux cadavres de femmes ayant toutes une fine incision au niveau du pubis. L'inspecteur Grimal dénêche finalement le coupable. Il s'agit du docteur Scully, que le psychiatre Gustave Friedreich désigne comme étant psychotique. Guillaume Jussive – qui a deviné ce qui est arrivé au père D'Accoust et au moine Wenceslas – estime pour sa part que le docteur Scully est devenu l'hôte du démon lorsque celui-ci a quitté l'âme du religieux. Aussi craint-il que le diable jette son dévolu sur une autre personne, faisant ainsi de nouvelles victimes.

### 12. « La Confession »

**GÉLINAS, Martin, « La Confession », *Imagine...*, no 78 (vol. XVIII, no 1, décembre 1996), p. 11-26.**

Le narrateur se rend un soir dans une église où il relate au prêtre l'une de ses orgies sexuelles des plus débridées. Celui-ci refuse d'abord d'en entendre davantage, croyant avoir affaire à un mauvais plaisantin venu pour le troubler. L'homme soutient pourtant avoir besoin de parler à un religieux. Il se prétend possédé par le démon de la luxure et hanté par le visage haineux de Chloé, l'une des jeunes femmes ayant participé à ses parties de débauche. Par devoir – ou serait-ce plutôt par envie ? – le prêtre se résout enfin à écouter sa confession. L'homme lui raconte d'abord comment il prit pour amante une jeune femme enceinte d'un enfant dont elle ignorait le nom du père. Il fait ensuite au prêtre le récit de ses parties de débauche avec Laura, Joëlle, Jacques et Chloé. Cette dernière s'était d'abord montrée réticente à participer à leurs

orgies. Elle devint pourtant la plus insatiable d'entre eux. Du jour au lendemain, Chloé cessa toutefois de fréquenter ses partenaires sexuels. Le narrateur la croisa un soir et remarqua qu'elle avait horriblement maigri. Il constata également qu'elle était livide et que son visage exprimait une haine indicible. Depuis, le narrateur a mis un terme à sa vie de débauche. Il affirme toutefois que le démon de la luxure est toujours là, en lui, réclamant incessamment son dû. Au cours de ce témoignage, le jeune homme persuade le prêtre de lui servir du porto. Il insinue ensuite avec arrogance que son histoire émoustille l'homme d'Église. Le prêtre a enlevé sa soutane et s'est servi une coupe de vin. L'instant d'avant, il a pourtant affirmé avoir renoncé à l'alcool depuis fort longtemps. Le narrateur tente d'amener l'homme d'Église à lui confier ses passions et ses désirs les plus intimes. Dans un geste de provocation, il s'empare d'une bouteille de vin de messe, l'ouvre et boit à même le goulot. Le prêtre lui ordonne finalement de quitter les lieux, l'invectivant et lui criant qu'il est le diable. Satisfait, le possédé s'éloigne de l'église et se perd dans la « nuit des hommes ».

### 13. « Communion »

**BOLDUC, Claude, « Communion », *Imagine...*, no 79 (vol. XVIII, no 2, mars 1997), p. 31-39.**

Plutôt que de prier à la chapelle avec les autres religieuses du couvent, sœur Monique se rend fréquemment dans la grotte artificielle située au fond de la cour, derrière le bâtiment. Son comportement intrigue beaucoup sœur Marie-Reine, qui fait part de ses observations à la Mère Supérieure. Sœur Marie-Reine ignore toutefois que sa consœur entretient une relation particulière avec le grand Christ de plâtre crucifié dans la grotte. La veille, à l'insu de toutes, sœur Monique s'est empalée sur le sexe dressé du fils de Dieu. Celui-ci a même quitté sa croix pour mieux s'unir à elle. La religieuse en conclut qu'elle est l'élue du Seigneur. Un jour, sœur Marie-Reine aperçoit la couventine qui balaie le plancher à une vitesse surnaturelle. Sœur Monique soulève même – d'une seule main – la lourde table d'érable du réfectoire ! La religieuse parle de sa vision à la Mère Supérieure. La croyant épuisée, celle-ci la libère de ses affectations de la semaine. Cette nuit-là, sœur Marie-Reine épie sœur Monique et la suit furtivement jusqu'à la grotte. Elle y découvre la religieuse qui enserme la statue du Christ et l'embrasse frénétiquement. L'homme de plâtre descend alors de sa croix et se fond avec sœur Monique, enveloppant chaque partie de son corps d'une sorte de boue blanchâtre. Sœur Marie-Reine reçoit alors un violent coup derrière la tête, qui la projette au plancher. C'est la Mère Supérieure qui lui a asséné un coup de pelle. Avant de perdre conscience, sœur Marie-Reine a tout juste le temps d'apercevoir l'étrange entité reprendre sa place sur la croix. À l'endroit où aurait dû se trouver sœur Monique, il n'y a plus qu'un tas informe de sable blanc.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Corpus étudié

#### 1.1 Récits publiés avant 1900

AUBERT DE GASPÉ, Philippe-Ignace-François, « L'étranger » (1837), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 27-36.

AUBERT DE GASPÉ, Philippe-Joseph, « La légende du père Romain Chouinard » (1866), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 111-125.

BEAUGRAND, Honoré, « La chasse-galerie » (1891), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 175-188.

FAUCHER DE SAINT-MAURICE, Narcisse-Henri-Édouard, « Le feu des Roussi » (1872), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 145-161.

FRÉCHETTE, Louis, « Le revenant de Gentilly » (1892), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 243-248.

LÉVESQUE, Guillaume, « La croix du Grand Calumet » (1847), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 59-73.

STEVENS, Paul, « Les trois diables » (1862), dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 85-98.

## 1.2 Récits publiés après 1960

BOLDUC, Claude, « Communion », *Imagine...*, no 79 (vol. XVIII, no 2, mars 1997), p. 31-39.

CARPENTIER, André, « Le double d'Udie », *Rue Saint-Denis*, Montréal, HMH, 1978, p. 115-121.

GÉLINAS, Martin, « La Confession », *Imagine...*, no 78 (vol. XVIII, no 1, décembre 1996), p. 11-26.

KARCH, Pierre-Paul, « Le Vestibule de la mort des Apôtres saint Pierre et saint Paul », *Nuits blanches*, Sudbury, Prise de Parole, 1981, p. 13-18.

SERNINE, Daniel, « Petit démon », *Quand vient la nuit*, Longueuil, Éditions le Préambule, 1983, p. 59-145.

SOUBLIÈRE, Roger, « En guise de Requiem », *la Barre du jour*, no 33 (printemps 1972), p. 80.

## 2. Articles et ouvrages cités ou consultés

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Un nouveau fantastique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977.

BAUDOU, Jacques, *La fantasy*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

BÉLIL, Michel, « Le fantastique québécois au XIX<sup>e</sup> siècle », *Imagine...*, no 6 (vol. 2, no 2, décembre 1980), p. 77-90.

BELLEAU, André, « Fonction du fantastique », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 69-71.

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, no 2 (mai 1971), p. 103-117.

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Notes sur le fantastiques (textes de Théophile Gautier) », *Littérature*, no 8 (décembre 1972), p. 3-23.

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

BOIVIN, Aurélien, « Le conte fantastique au XIX<sup>e</sup> siècle : essai de classification », dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, p. 5-27.

- BOIVIN, Aurélien, « Le conte surnaturel au Québec », *Québec français*, no 50 (mai 1983), p. 34-39.
- BOIVIN, Aurélien, Maurice ÉMOND et Michel LORD (dir.), *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993.
- BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Griot, 1998.
- BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992.
- CAILLOIS, Roger (dir.), *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1958.
- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.
- COUTY, Daniel, *Le fantastique*, Paris, Bordas, 1989.
- DE PASQUALLY, Martinès, *Traité de réintégration des êtres (1775)*, Paris, Éditions traditionnelles, 1988.
- DE SAINT-MARTIN, Louis-Claude, *L'Homme de désir (1790)*, Paris, Éditions du Rocher, 1974.
- DE SAINT-MARTIN, Louis-Claude, *Tableau naturel des rapports qui existent entre Dieu, l'homme et l'univers (1782)*, Paris, R. Dumas, 1974.
- DU BERGER, Jean, *Le diable à la danse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006.
- DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- ÉMOND, Maurice, « Le fantastique au Québec : le XX<sup>e</sup> siècle », *Québec français*, no 50 (mai 1983), p. 27-31.

- ÉMOND, Maurice, « Le fantastique ou la révolution tranquille du conte québécois », *Québec français*, no 108 (hiver 1998), p. 65-68.
- ÉMOND, Maurice (dir.), *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1990.
- FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.
- FAHMY-EID, Nadia, *Le clergé et le pouvoir politique au Québec : une analyse de l'idéologie ultramontaine au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1978.
- FORGET, David, *Comment définir le genre fantastique ? : noyau et variantes*, suivi de *Le Monarque Noir : phénomènes*, mémoire de maîtrise (études littéraires), Université du Québec à Trois-Rivières, 2001.
- FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté / Das Unheimliche [1919] », *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (traduction par Bertrand Féron), Paris, Gallimard, 1985, p. 209-263.
- GENGEMBRE, Gérard, « Illuminisme et littérature », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 1084-1086.
- GOLDMANN, Lucien, *Matérialisme historique et création culturelle*, Paris, Anthropos, 1971.
- GRÉGOIRE, Claude, « Introduction » dans Claude GRÉGOIRE (dir.), *Le fantastique même : une anthologie québécoise*, Québec, L'instant même, 1997, p. 7-15.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- JANELLE, Claude (dir.), *La Décennie charnière (1960-1969)*, Québec, Alire, 2006.
- JANELLE, Claude (dir.), *Le XIX<sup>e</sup> siècle fantastique en Amérique française*, Québec, Alire, 1999.
- LAFLAMME, Steve, « La nouvelle et le conte fantastiques québécois : un genre qui se développe », *Québec français*, no 144 (hiver 2007), p. 51-54.
- LAFORTE, Conrad, « La complainte de Cadieux », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec : tome I*, Montréal, Fides, 1978, p. 133-134.

- LEMIRE, Maurice, *La littérature québécoise en projet au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 1993.
- LEMIRE, Maurice et Denis SAINT-JACQUES (dir.), *La vie littéraire au Québec. Tome III (1840-1869)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD, *Histoire du Québec contemporain, tome II : Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1989.
- LORD, Michel, *En quête du roman gothique québécois (1837-1860). Tradition littéraire et imaginaire romanesque*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994.
- LORD, Michel, *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995.
- LUKACS, Georges, *Théorie du roman*, Paris, Denoël-Gonthier, 1963.
- MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992.
- MONIÈRE, Denis, *Le Développement des idéologies au Québec : des origines à nos jours*, Montréal, Québec/Amérique, 1977.
- MORIN, Lise, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996.
- NODIER, Charles, *Du fantastique en littérature (1830)* (présentation par David Gravier), Paris, Chimères, 1989.
- PUZIN, Claude, *Le fantastique*, Paris, Nathan, 1984.
- RABKIN, Eric S., *The fantastic in literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- RETTINGER, Joseph, *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Paris, Grasset, 1908.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- SPEHNER, Norbert, *Écrits sur le fantastique*, Longueuil, Le Préambule, 1986.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1960.

VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.