

LA FONCTION DU NARRATEUR DANS LE CONTE FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS DU XIX^E SIÈCLE

Marc Benson

«Le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi et parfois bien davantage, celui qui l'écoute» (Genette 267). Cette affirmation qui marque la fin de *Figures III* de Gérard Genette pourrait très bien servir de point de départ à une étude du conte car, même s'il parle de Proust, ses propos s'appliquent parfaitement au récit bref. Déjà l'emploi des verbes «raconter» et «écouter» est révélateur, car non seulement ces vocables recèlent bien évidemment une oralité qui est le propre du conte, surtout du conte fantastique québécois du XIX^e siècle, mais aussi et d'une façon plus significative, ils témoignent de la présence prépondérante d'un narrateur dont le rôle s'éclaircira à la lumière des réflexions de Genette sur la voix narrative.

La légende

L'un des éléments narratifs constitutifs du conte fantastique québécois du XIX^e siècle est le rôle primordial que joue la légende. *Topoi* bien reconnus, les nombreuses légendes associées à ces contes nous présentent diables et diabolins, loups-garous, lutins, feux follets, bêtes à grand-queue, revenants et fantômes, bref, des personnages surnaturels appartenant au monde du merveilleux païen. Dans son introduction au *Conte fantastique québécois au XIX^e siècle*, Aurélien Boivin distingue trois types de conte: historique, anecdotique et surnaturel¹. Ce dernier, de loin la catégorie la plus intéressante et la plus riche, présente des récits qui trouvent leurs origines dans les légendes. Celles-ci, transmises oralement de génération en génération lors des veillées et fixées plus tard dans la littérature par divers auteurs, reposent sur un fond historique

dont le point de départ est la croyance. Le rôle de conteur revient donc à une personne assez âgée, assez respectée et assez digne de foi pour être dépositaire de la tradition. Ces contes ont souvent un but didactique, celui d'enseigner la morale chrétienne en prêchant la primauté du divin sur l'humain et celui de mythifier le passé, pour valoriser ainsi la charité, la résignation, la fidélité, la modestie et l'observance des règles de l'Église. C'est la raison pour laquelle ces récits, à l'encontre du roman, sont acceptables aux yeux des autorités religieuses. Il est donc intéressant de noter que la légende — foncièrement païenne avec loups-garous, lutins et fantômes — est loin d'être proscrite par l'Église, qui s'en sert pour prêcher la morale. L'intervention des éléments de la légende — le diable ou le loup-garou par exemple — sert à rappeler au paroissien l'importance de garder la foi et d'observer les pratiques religieuses.

La légende, il faut se le rappeler, est localisée, objet de croyance, et repose sur un fait réel, se rapportant à un passé où l'on croyait aux jeteurs de sorts, aux revenants et aux feux follets. La part de réalité à la base du récit ajoute à sa portée didactique, surtout lorsqu'il est narré par un conteur digne de foi. La légende évoque un monde où le naturel et le surnaturel se côtoient et se mêlent, engendrant ainsi l'hésitation² et le doute propices à la création littéraire d'un fantastique qui vise un lecteur plus averti. Or il s'agit pour nous de démontrer que le maintien du doute et *a fortiori* du fantastique est la responsabilité, entre autres, du narrateur, et que, pour cette raison, le rôle de ce dernier est prééminent dans le conte écrit fantastique québécois du XIX^e siècle. On remarquera dans tous les contes de notre corpus — une bonne quarantaine dont les mieux connus de Louis Fréchette, Honoré Beaugrand, Pamphile Lemay, Joseph-Charles Taché, Aubert de Gaspé et d'autres — que la présence du narrateur est presque toujours explicitée, sinon fortement sentie. Quelles fonctions alors l'écrivain lui attribue-t-il? Si on y applique la grille genettienne des cinq fonctions du narrateur (fonction narrative — obligatoire pour tous les récits — fonction de régie, fonction de communication, fonction testimoniale, fonction idéologique), on découvrira que ces trois dernières sont privilégiées, surtout la troisième : la fonction de communication. Or il n'est pas surprenant de constater l'importance de cette fonction, car elle est intimement liée à la re-création du *sine qua non* du

conte écrit fantastique au XIX^e siècle : l'oralité. L'écrivain tentera de recréer le conte oral en ayant recours à plusieurs procédés, dont le plus important est la part réservée au rôle du narrateur.

Les procédés narratifs

En tout premier lieu, on sait que la présence d'éléments paralinguistiques est essentielle à la mise en place de l'univers narratif du récit strictement oral. L'ambiance qui entoure la narration, le cercle d'auditeurs autour du conteur, la voix et les gestes de ce dernier, la boisson et la fumée obligatoires, etc., contribuent à créer ce qu'on appelle la cérémonie du conte oral. Or, à première vue, le conte écrit est privé de ces moyens, mais il y a souvent de nombreux procédés, introduits par l'écrivain, qui créent une complicité entre le conteur et le lecteur qui se veut auditeur, complicité qui tente de reproduire celle qui existe dans le conte oral. Le lecteur qui ouvre le recueil pose déjà le geste de fermer le cercle, de briser avec le monde du réel afin d'entrer pour quelque temps dans un autre univers; il faut donc des procédés littéraires qui tendent vers le même but. Lorsque le conte écrit simule le conte oral, il essaie de reconstituer le plus possible les caractéristiques de celui-ci. En simulant une performance orale, le conte écrit produit une réalité profondément originale qui ne peut pas être réduite à une simple transposition du conte oral; le conte écrit doit s'efforcer de recréer, par un certain nombre de mécanismes, l'atmosphère et la magie du conte oral et permettre ainsi au lecteur d'éprouver les mêmes sentiments et émotions que l'auditeur.

En général, on peut dire que c'est la structure narrative qui assure cette transformation. S'il s'agit d'un recueil, l'auteur peut faire revenir sur scène le même conteur, ou un même personnage, comme par exemple, *Jos Violon dans Contes de Jos Violon* ou le père Michel dans *Forestiers et voyageurs*. Il peut y avoir des allusions à des contes déjà entendus ou la reprise d'un thème. De plus, l'auteur du conte écrit s'efforcera d'introduire dans son récit des éléments d'oralité qui ont pour objectif la simulation du récit oral; il essaie de reproduire, dans la mesure du possible, le conte oral original. Ces éléments d'oralité peuvent se regrouper à trois niveaux : phonétique, lexical et syntaxique.

Au niveau phonétique, l'auteur a souvent recours à l'éliision, laissant tomber un phonème (un p'tit gars); à l'écriture «pour

oreille» («plusse» pour «plus», «ben» pour «bien», «coudonc» pour «é coute donc», «pis» pour «puis», et ainsi de suite); à la ponctuation expressive qui reproduit les marques de l'oral (points d'exclamation, d'interrogation, de suspension); à la description de l'aspect auditif (le ton de la voix est suggéré par la multiplication des verbes actifs tels que «crier»); et, finalement, à des assonances, à des jeux de mots, à des doubles sens et à l'invention verbale qu'il faut lire à haute voix pour comprendre ou apprécier.

Au niveau lexical, on remarquera l'emploi très fréquent d'un vocabulaire populaire, des tics de langage et des exclamations; procédés qui représentent une réalité culturelle spécifique et qui introduisent une forte dose d'émotivité.

C'est au niveau syntaxique, cependant, que la tentative de recréer la cérémonie du conte oral est la plus évidente. On retrouvera des expressions populaires qui présentent une syntaxe anormale («la fille *que* je t'ai parlée»), l'absence de la particule négative «ne», et le recours très fréquent au discours direct pour rapporter le dialogue. De plus, l'oralité sera maintenue par l'entrée en matière *in medias res*, par la tentative de reproduire la langue parlée, comme dans «Une nuit avec les sorciers» d'Aubert de Gaspé³ ou dans les *Contes de Jos Violon*, ou par l'emploi systématique de formules au début et, moins souvent, à la fin du conte. Cette technique reste, bien sûr, l'indice le plus connu de l'oral; combien de fois, par exemple, lit-on chez nos écrivains la classique entrée en matière «Il était une fois» et ses variantes: «Il y avait autrefois. . .», «Une fois, c'était. . .», «C'était par une belle soirée. . .»?

Tout en reconnaissant l'importance des éléments d'oralité, c'est toutefois par le biais de la connivence que l'on essaie le plus souvent de maintenir l'aspect du conte oral. Pour l'établir, le conteur\narrateur interviendra dans son récit pour s'adresser à son public, l'invitant ainsi à partager son monde à lui; soit par l'emploi d'appels directs à l'adhésion de l'auditeur («écoutez», «je vous jure», «vous auriez bien ri, vous autres qui êtes si bien nippés» [«L'étranger»⁴], «Quant à ce que je vais vous conter. . . ne doutez pas» [«Histoire de mon oncle»⁵], «vous auriez dit»), du datif éthique («et vous assaut sa femme», «notre homme», «nos voyageurs»⁶) ou des questions rhétoriques («qu'est-ce qu'il voit?», «que sais-je?»); soit par de fréquents apartés et digressions ou des allusions à des personnes, endroits ou choses connus de tous («vous savez tous

qu'il y a . . . », «vous l'avez bien vue vous-mêmes, mes messieurs» [« Une nuit avec les sorciers » : 116], «comme vous savez», une chanson «bien connue»). Le conteur fait sentir au lecteur que ce dernier partage la même vision que lui, qu'il appartient à la même communauté. Souvent, la réalité quotidienne est rehaussée par des détails qui viennent interrompre la trame du récit tels que des références géographiques ou des éléments socioculturels décrits avec précision, ce qui fournit la véracité voulue. L'aspect de la connivence est essentiel au conte écrit fantastique du XIX^e siècle. Le conteur\ narrateur fait continuellement référence à un contexte connu de tous, non seulement en évoquant endroits et personnes, mais aussi et ce qui est plus important, en évoquant la signification des légendes et les règles à ne pas transgresser. Le seul fait de nommer, par exemple, le loup-garou introduit un ensemble de pratiques et de croyances qu'il n'est pas nécessaire d'expliquer parce qu'elles sont implicites. La connivence est aussi suscitée par des clichés, des stéréotypes et des formules, puisqu'ils reposent sur un consensus culturel, comme la description conventionnelle du diable, l'interdiction de danser après minuit le samedi soir ou la nécessité de «faire ses Pâques». L'événement doit toujours pouvoir se reproduire, car il fait appel à la mémoire collective de la communauté, à son histoire, à son affirmation comme entité à part.

Cela étant dit, il est pourtant vrai que tous les écrivains représentés dans notre recueil n'ont pas le même souci de reproduire l'oralité. Il faut dire que plusieurs contes fantastiques présentent un style littéraire très soutenu, où le conteur parlera une langue très correcte voire élégante avec des passés simples, des allusions savantes (à Booz et à une citation latine de Virgile non traduite, par exemple), l'emploi de «l'» euphonique devant «on» et des locutions et descriptions dithyrambiques. Par ailleurs, même si le conteur se sert de canadianismes populaires, au moins un auteur interviendra pour donner l'équivalent entre parenthèses en français conventionnel («Une nuit avec les sorciers»). De plus, quelques récits sont divisés en sections distinctes numérotées, technique littéraire s'il en est. Toutes ces pratiques éloignent nettement le récit du milieu populaire et ont tendance à minimiser le rôle du narrateur et à réduire le degré de créance; on commencera à douter de lui. Le recueil bien connu de Beaugrand, *La chasse-galerie*, présente toute la gamme du genre: du récit éponyme qui réserve

au narrateur son rôle et son respect traditionnels, au moins bien réussi «La bête à grand-queue», dont l'épilogue un peu artificiel détruit l'ambiance créée et élimine l'hésitation propre au fantastique. Il faut rappeler que le conte écrit appartient à la culture savante et simule une appartenance à la culture populaire. Néanmoins, le passage de la culture populaire à la culture savante ne fait pas perdre à celle-là ses valeurs; il lui donne simplement un moyen de les préserver et de les transmettre.

La présence des narrateurs

Cependant, même si certains auteurs réduisent la part de l'oral dans leurs contes, presque tous ont recours à l'emploi systématique d'un narrateur premier ou d'un narrateur second (extradiégétique ou intradiégétique, pour employer les termes de Genette) pour garder l'essentiel de la performance orale originelle. De plus, les narrateurs prennent soin de situer leurs récits pour la plupart dans un passé lointain (dans le contexte historique canadien), ce qui a la double fonction de jouer sur le mythe du «bon vieux temps», présentant ainsi l'habitant fidèle, courageux et respectueux — donc modèle pour les auditeurs, et aussi de signaler l'importance centrale de la légende. Le passé, et surtout un passé lointain, quasi mythique, comporte toujours un élément d'inconnu, de mystère, favorisant ainsi le maintien du doute essentiel au genre.

Toute question de narrativité invite nécessairement à la réflexion sur le niveau narratif, car le lecteur du conte fantastique québécois du XIX^e siècle constatera vite que ces récits sont fortement imprégnés des marques d'une narration qui tente de recréer une performance orale véritable. Pour ce faire, plusieurs contes ont recours à la technique de l'encadrement, procédé par lequel l'écrivain s'efforce de transformer son narrateur en conteur, témoin et acteur à la fois. Le plus souvent, on se retrouve en présence d'un métarécit où le narrateur premier s'efface devant la présence d'un narrateur second qui, lui, prend la parole pour assumer la fonction du conteur. Il s'agit typiquement d'un vieillard digne de foi, témoin de l'événement, ce qui en rehausse la véracité. Même s'il s'agit d'un récit à un seul narrateur, celui-ci ne manquera pas d'en souligner la provenance authentique.

Il y a pourtant des variantes intéressantes de ce paradigme narratif. «La chasse-galerie» d'Honoré Beaugrand⁷ nous présente

au tout début un narrateur second (Joe le cook), qui est à la fois conteur et acteur. Ensuite, au deuxième paragraphe, c'est le narrateur premier qui prend la parole pour situer l'histoire et présenter les circonstances (le récit encadrant) avant de s'effacer une deuxième fois derrière le conteur, Joe, qui continue avec le métarécit, ou le récit encadré. Alors que dans plusieurs contes, c'est le narrateur second qui termine le conte, ici la parole revient au narrateur premier qui clôt le récit, bouclant ainsi la boucle.

Dans «Le fantôme de l'avare», toujours de Beaugrand⁸, on voit trois niveaux narratifs. Cette fois-ci le narrateur premier est aussi le conteur. Il entame son récit ainsi, invitant la participation du lecteur\auditeur par le biais de la connivence: «Vous connaissez tous, vieillards et jeunes gens, l'histoire que je vais vous raconter» (Boivin 231). Il interrompt ensuite son propre récit afin de le situer et de créer l'ambiance voulue. Tous les éléments de la cérémonie y sont: le cercle autour du conteur, la circonstance (la veille du jour de l'an), le rhum, la connivence («Je me trouvais en veillée chez le père Joseph Hervieux, que vous connaissez tous. Vous savez aussi que sa maison. . .») (Boivin 231), etc. Son récit, situé dans un passé lointain («C'était la veille du jour de l'an de grâce 1858»)(Boivin 231), introduit après deux pages un vieillard de quatre-vingt-dix ans qui devient conteur à son tour (narrateur second), renvoyant l'histoire encore plus loin dans le passé lorsqu'il commence sa narration («Il y a de cela soixante-dix ans aujourd'hui»)(Boivin 231). Le narrateur du récit premier (encadrant) se trouve donc réduit au statut de narrataire, auditeur du récit second (encadré). Cependant, lors de sa propre narration, le vieillard devient lui-même auditeur lorsqu'il cède la parole à un tiers narrateur qui raconte le véritable noyau du récit, celui qui prêche l'indispensable leçon de morale si typique de la plupart des contes du XIX^e siècle, leçon dont la pertinence est augmentée par le fait que cet épisode a eu lieu il y a soixante-dix ans «aujourd'hui». Le récit encadré devient donc récit encadrant d'un deuxième récit encadré, tel un oignon auquel on enlève les couches successives. A la fin, c'est le narrateur premier qui reprend la parole afin de souligner la véracité du récit et par là d'insister sur la morale: «l'histoire du maître d'école avait touché la corde sensible dans le cœur du paysan franco-canadien: la croyance à tout ce qui touche aux histoires surnaturelles et aux revenants» (Boivin 231).

Or, bien qu'un narrateur premier puisse céder la parole au narrateur second, le conteur propre, la présence de celui-là continue de se faire sentir. Il lui arrive souvent d'interrompre le narrateur second pour glisser un court commentaire comme dans «Une histoire de loup-garou», de Wenceslas-Eugène Dick⁹, où on lit à la page 259 du recueil de Boivin : «Ici le narrateur fit une pause habile pour exciter davantage la curiosité de son auditoire. . . puis il secoua la cendre de sa pipe sur l'ongle de son pouce et reprit». Parfois l'intervention est plus imposante, comme celle dans «Sang et or» de Pamphile Lemay¹⁰ où le narrateur se permet une longue tirade de quelques pages avant de redonner la parole au conteur en s'excusant auprès du lecteur : «Mais pardon! Je m'aperçois que j'ai pris sans gêne aucune la place de notre cher vieux conteur. Je lui rends la parole. . .»¹¹.

Cependant, la tentative la plus réussie de garder une certaine oralité par l'emploi d'un narrateur second se trouve chez Louis Fréchette, dans ses contes qui mettent en scène Jos Violon. Dans ces récits, un narrateur premier, témoin de la scène, cède toujours la parole au narrateur second, Jos, personnage coloré qui raconte des histoires de chantier en ayant recours à tous les éléments de la cérémonie : oralité, fumée des pipes, début et fin à formule¹², légende, rhum, chantier, cercle, etc. Jos Violon contrôle la parole des autres, la médiatise, reproduisant le dialogue ici, inventant le sien là, intervenant souvent dans le déroulement pour y glisser des commentaires. Ce narrateur devenu conteur en est le parfait modèle : c'est un être digne de foi, dépositaire de la tradition, exprimant la sagesse du groupe avec tout le respect dû à son âge avancé et à son expérience. Il fait appel à des aptitudes culturelles qu'on a dû acquérir ailleurs en supposant un monde réel en dehors du texte. C'est à travers les paroles du narrateur\conteur que se construisent les mythes directeurs de la vie et de l'orientation morale du groupe, que s'élabore une façon d'appréhender le monde et d'ériger un système de valeurs propre à une communauté. Il s'agit là d'une fonction importante, une fonction assumée par ce narrateur\conteur dont les interventions soulignent sa sagesse et son omniscience. Pour lui, ce n'est pas le récit qui importe, mais l'événement culturel qu'il implique et dont il dépend. En termes genettiens, il s'agit de la fonction idéologique du narrateur; il est là pour nous persuader, pour nous rappeler la morale chrétienne.

Le conte, rappelons-le, est un genre dont la portée didactique est primordiale. La légende de Rose Latulipe, par exemple, n'a d'autre but que de nous enseigner le bon comportement chrétien et de nous convaincre de la puissance et de l'infaillibilité de l'Église catholique. Cette fonction vient donc compléter les deux autres fonctions importantes dont on a déjà fait mention et, en fait, dépend d'elles : communicative, où l'orientation du narrateur est vers le narrataire par souci d'établir et de maintenir le contact avec lui, et testimoniale, fonction qui rend compte de la part réservée au conteur \narrateur dans l'histoire qu'il narre. Ses interventions, comme on l'a vu, visent à établir un rapport avec le narrataire, ce qui non seulement renforce la qualité orale du récit, mais qui rehausse aussi la véracité de celui-ci, contribuant ainsi à valoriser la fonction idéologique, persuasive.

Conclusion

Les travaux riches et originaux de Gérard Genette sur la fonction narrative du texte littéraire nous ont donc permis de mieux appréhender le rôle central assumé par le narrateur dans le conte littéraire québécois du XIX^e siècle. C'est surtout en analysant les fonctions communicative, testimoniale et idéologique ainsi que les techniques narratives qui les maintiennent — éléments paralinguistiques, structure narrative, indices d'oralité — que nous constatons que la construction de la charpente narrative de ces récits n'a d'autre dessein que de créer une complicité entre le narrateur et le narrataire, complicité qui fait revivre dans l'esprit de celui-ci les légendes qui en forment le noyau. Le narrateur — être littéraire fictif — adopte le statut et la parole d'un conteur oral et tend à se constituer comme un personnage dont l'activité déborderait le cadre de l'énonciation du récit. Les contes à fond légendaire nous ramènent à l'oral lorsqu'ils sont assimilés par un conteur de la tradition orale qui les inclut dans son répertoire et qui, lors de sa narration, invite le lecteur à se joindre aux auditeurs présents dans le conte, à devenir personnage, à fermer le cercle et à devenir conteur à son tour. Le conte, rappelons-le, doit permettre à celui qui le lit ou l'entend de le raconter à nouveau. Il n'est donc pas étonnant que plusieurs écrivains du XIX^e siècle, pour qui le maintien et la préservation de l'héritage étaient primordiaux, aient privilégié ce genre littéraire. La légende devient en

fin de compte un prétexte à une tentative littéraire de maintenir au sein du peuple un mode de vie déjà périmé et des croyances et traditions séculaires en voie de disparition. Telle la structure narrative, la fonction idéologique se voit donc à deux niveaux : dans le récit lui-même, où l'idéologie ambiante est présentée, et sur le plan plus large d'un projet de société qui se situe en dehors du texte. Les techniques narratives discutées ici sont employées par l'écrivain dans le but précis de véhiculer non seulement l'idéologie textuelle, mais aussi, et plus important, de véhiculer une idéologie extradiégétique qui vise à récupérer la mémoire collective. Faire du lecteur un participant actif à l'univers narratif du conte se révèle la stratégie principale adoptée par l'écrivain dans cette tentative de récupération et de valorisation d'une identité nationale.

NOTES

¹ La plupart de nos citations et exemples renvoient à cette édition.

² Concept élaboré par Tzvetan Todorov dans son étude magistrale, *Introduction à la littérature fantastique*.

³ Philippe Aubert de Gaspé (père), «Une nuit avec les sorciers», ch III des *Anciens Canadiens* (1864); dans Boivin 115-127.

⁴ Philippe Aubert de Gaspé (fils), «L'étranger», tiré de *L'influence d'un livre* (1837); dans Boivin 31-43 (34).

⁵ Alphonse Poitras, «Histoire de mon oncle», publié dans *La revue canadienne* (1845); dans Boivin 47-54 (50).

⁶ C'est nous qui soulignons.

⁷ Honoré Beaugrand, «La chasse-galerie», dans *La chasse-galerie* 19-32; dans Boivin 197- 214.

⁸ Honoré Beaugrand, «Le fantôme de l'avare», dans *La chasse-galerie* 83-92; dans Boivin 231-241.

⁹ Wenceslas-Eugène Dick, «Une histoire de loup-garou», publié dans *L'opinion publique*, 28 août, 1879; dans Boivin 255-268.

¹⁰ Pamphile Lemay, «Sang et or», tiré de *Contes vrais* (1907); dans Boivin 379-404.

¹¹ Dans Boivin 387 Ce conte, il faut le dire en passant, n'est pas à proprement parler fantastique; il s'agit plutôt d'une parabole. Un autre récit inclus dans l'anthologie de Boivin, «Les trois diables» de Paul Stevens: (95-111), tient plus du merveilleux que du fantastique.

¹² Jos Violon commence inévitablement ses récits par la phrase incantatoire: «Cric, crac, les enfants! Parli, parlo, parlons! Pour en savoir le court et le long, passez le crachoir à Jos Violon! Sacatabi, sacatabac, à la porte les ceuses qu'écouteront pas!» Pour les clore, il proférera une variante de cette formule : «Et cric, crac, cra! Sacataba! Mon histoire finit d'en par là Serrez les ris, ouvrez les rangs; c'est ça l'histoire à Tipite Vallerand!»

OUVRAGES CITÉS

Beaugrand, Honoré. *La chasse-galerie*. Montréal : Fides, 1973 [1900].

Boivin, Aurélien. *Le conte fantastique québécois au XIXe siècle*. Montréal : Fides, 1987.

Fréchette, Louis. *Contes de Jos Violon*. Montréal : l'Aurore, 1974.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Taché, Joseph-Charles. *Forestiers et voyageurs*. Montréal : Fides, 1964 [1863].

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.