

MICHEL LORD

EN QUÊTE
DU ROMAN GOTHIQUE QUÉBÉCOIS
1837-1860



NUIT BLANCHE ÉDITEUR

EN QUÊTE DU ROMAN GOTHIQUE QUÉBÉCOIS
1837-1860
TRADITION LITTÉRAIRE ET IMAGINAIRE ROMANESQUE

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE EN
LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
SÉRIE « ÉTUDES »

Série « Études »
des Cahiers du Centre de recherche
en littérature québécoise
dirigés par
Marie-Andrée Beaudet, Robert Dion et Frances Fortier

Des subventions du Conseil des arts du Canada et du Fonds pour la Formation des chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec, volet « Centres de recherche », ont permis la publication de cet ouvrage.

MICHEL LORD

EN QUÊTE DU ROMAN GOTHIQUE QUÉBÉCOIS

1837-1860

Tradition littéraire et imaginaire romanesque

Deuxième édition, revue et corrigée

Les Cahiers du
Centre de recherche en littérature québécoise

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Données de catalogage avant publication (Canada)

Lord, Michel

En quête du roman gothique québécois, 1837-1860 : tradition littéraire et imaginaire romanesque

2^e éd. rev. et corr. -

(Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise. Collection Études)

Comprend des réf. bibliogr. et un index

ISBN 2-921053-21-7

1. Roman canadien-français - Québec (Province) - Histoire et critique. 2. Roman canadien-français - 19^e siècle - Histoire et critique. 3. Roman noir - Québec (Province) - Histoire et critique. 4. Héros dans la littérature. 5. Imaginaire dans la littérature. I. Université Laval. Centre de recherche en littérature québécoise. II. Titre. III. Collection.

PS8199.5.Q8L67 1994 C843'.087290903 C94-940266-4

Révision du manuscrit : Anne Carrier
Correction des épreuves : Linda Fortin
Composition : Isabelle Tousignant et Carole Fillion
Conception graphique : Anne-Marie Guériteau

Nuit blanche éditeur
1026, rue Saint-Jean, bureau 405, Québec (Québec) G1R 1R7

Diffusion pour le Canada : DMR Distribution inc.
3700A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Qc), H2X 2V4

© Nuit blanche éditeur et Michel Lord

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés
pour tous les pays

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 1994
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-921053-21-7

À Suzanne Perron Lord,
ma mère

Le « gothique » participe, sans doute, de l'esthétique romantique. Non, toutefois, comme on peut dire que l'écho fait partie d'un bruit, mais au titre d'un principe actif, qui exerça sur les esprits les plus distingués une profonde et durable influence.

Maurice Lévy, *Le roman*
« gothique » anglais.

AVANT-PROPOS

Une naissance fascine toujours. Celle du roman québécois apparaît comme une des plus intéressantes pour l'histoire de la littérature québécoise – et pour l'histoire du Québec – dans la mesure où elle survient au moment même où le Québec est déchiré par les luttes fratricides que mènent les patriotes libéraux et le clergé conservateur pour la conquête du pouvoir (ou plutôt la conquête de la part congrue du pouvoir que l'administration anglaise consent, dans son intérêt propre, à laisser à l'élite la plus soumise à ses ambitions coloniales). On connaît la suite. Sans tomber dans la théorie du reflet (le roman comme miroir de la société), je crois que les premiers romans ont été porteurs de ces mutations sociales. Mais ils le furent dans toute l'opacité d'un discours qui ne voulait se donner que comme ludique, du moins dans ses premières manifestations. C'est pourquoi même si le recentrement sociologique pouvait être d'une très grande utilité, j'ai choisi d'aborder mon étude sous l'angle de l'analyse symbolique interne. Mon but est de jeter un peu de lumière sur les premiers balbutiements de l'imaginaire romanesque québécois.

NOTE DE L'ÉDITEUR

Les citations contenues dans la présente édition respectent la graphie des documents originaux. Pour éviter de surcharger le texte, nous avons pris le parti de ne pas indiquer les erreurs de quelque manière que ce soit.

INTRODUCTION

Le problème auquel se trouve confronté le chercheur lorsqu'il aborde les premiers romans québécois est de savoir si ces œuvres se rattachent à une tradition et, si tel est le cas, à laquelle. Il s'agit également de déterminer sa spécificité et son originalité par rapport au modèle, autrement dit, de se demander comment les œuvres québécoises sont faites et de quelle manière elles se distinguent du modèle. Enfin, en dernière analyse, il faut se demander pourquoi avoir choisi tel type d'imaginaire plutôt que tel autre et s'interroger sur ses significations possibles.

Dans cet ouvrage, je tente de répondre à ces trois questions fondamentales posées par les premiers romans québécois. Toutefois, avant de parler du modèle ou de la tradition à laquelle se rattachent nos premiers romans, j'aimerais justifier le choix de la période et du corpus soumis à l'examen et répondre ainsi à la question primordiale : quels sont nos premiers romans ?

JUSTIFICATION DU CORPUS

De la période que j'ai choisi d'étudier (1837-1860), je n'ai retenu que le roman. J'aurais pu y inclure le conte mais, pour des raisons pratiques (il fallait me limiter) et formelles (le conte et le roman répondent à des critères poétiques différents), j'ai éliminé le conte de mon analyse. Je me suis, d'autre part, arrêté à 1860 pour montrer que cette année marque la fin du *mythos*¹ gothique au Bas-Canada.

Le roman gothique ou roman noir apparaît de façon sporadique et inégale au cours de ces quelque vingt années. Il se mêle à d'autres genres qui parfois contiennent peu ou prou

1. Je reprends la terminologie de Northrop Frye qui définit le *mythos* comme étant une forme archétypale d'affabulation dans *Anatomie de la critique* (voir aussi le lexique, p. 173-178).

LE ROMAN GOTHIQUE

d'éléments gothiques. Pour mon travail, j'ai retenu tous les romans qui montraient une certaine affinité avec le *mythos* gothique², la production romanesque de l'époque étant relativement mince.

Pour que l'on puisse bien saisir le mouvement de la littérature romanesque de 1837 à 1860, je propose de le répartir en trois grandes phases : la phase gothique, la phase du terroir et la phase historique³. Seuls les romans des deux dernières phases auront un développement d'importance. Le roman gothique, quant à lui, ne se manifestera pas de façon significative après cette période.

Les deux premiers récits romanesques québécois, publiés en 1837, *Les révélations du crime* [...] et *L'influence d'un livre*, sont des romans hybrides qui se veulent terrifiants sous couvert de réalisme. Pendant les sept années qui suivent, aucun autre roman n'est publié. Il faut attendre 1844 pour voir paraître deux nouveaux romans : « La fille du brigand » et *Les fiancés de 1812*, qui sont d'ailleurs, à maints égards, les plus gothiques de nos romans. C'est en 1846 que s'amorcent les premières réactions au genre « noir ». Pierre-Joseph-Olivier Chauveau et Patrice Lacombe s'élèvent contre « le genre terrible » et s'accordent pour dire qu'« il faut laiss[er] aux vieux pays, que la civilisation a gâtés, leurs romans ensanglantés⁴ ». Devant la réaction qui lentement s'organise⁵, le roman gothique ne se laisse pas immédiatement abattre. Trois ans plus tard, soit en 1849, Eugène L'Écuyer publie « Christophe Bardinet » et Pierre-Georges Boucher de Boucherville commence à faire paraître « Une de perdue, deux de trouvées » en feuilleton. On décèle encore

2. On trouvera les références de ces romans dans la première partie, « Œuvres étudiées », de la bibliographie.

3. Nuançons un peu. La première et la dernière phases entrent dans la catégorie plus vaste du roman d'aventures. Le roman gothique est presque toujours un roman d'aventures, mais le roman d'aventures (historiques, maritimes, etc.) n'est pas nécessairement gothique.

4. Patrice LACOMBE, *La terre paternelle*, p. 94.

5. Je n'ai pas l'intention d'analyser cet aspect « réactionnaire », mais de montrer, par l'analyse interne, l'effritement d'un *mythos*. Autrement dit, je n'étudierai pas les causes sociologiques qui ont peut-être forcé la disparition du roman noir, mais les symptômes proprement littéraires de sa désintégration.

INTRODUCTION

beaucoup d'éléments gothiques dans ces deux œuvres mais, dans « Christophe Bardinet », certains tableaux de mœurs laissent déjà présager la fin du genre terrifiant. D'autre part, « Une de perdue, deux de trouvées » semble, par sa réussite même, entonner le chant du cygne du genre. De construction baroque, certains chapitres du roman sont des chefs-d'œuvre de suspense terrifiant. Le cycle gothique touche à sa fin avec « Une apparition » d'Éraste d'Orsonnens en 1860. Ce roman relève autant, sinon plus, du tableau de mœurs que du roman de reconnaissance. Le gothique terrifiant y est dilué à un point tel que les personnages ne trouvent et ne recherchent leurs frayeurs que dans les livres. Enfin, ce qu'il est convenu d'appeler le « Mouvement littéraire de 1860 » ou l'École patriotique de Québec va naître sous la férule de l'abbé Henri-Raymond Casgrain en cette même année. Inutile de dire que les romans du terroir et les romans historiques, qui vont être encouragés par cette école, auront quand même une certaine analogie avec le roman noir⁶. La terreur passera désormais par le conte folklorique, dont le but avoué est de « récupérer nos vieilles légendes avant que le peuple ne les ait oubliées », selon la formule empruntée à Charles Nodier. Mais, à ce moment, nous sommes loin du roman gothique et du roman tout court. Quant au reste de la production romanesque, la classification pose relativement peu de problèmes. Il va de soi que les romans de la terre et les romans strictement de mœurs comme *La terre paternelle* de Lacombe, *Charles Guérin* de Chauveau, *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie ainsi que *Pierre et Amélie* d'Édouard Duquet sont exclus. Quant aux romans historiques, on aurait pu les inclure s'ils avaient présenté quelque affinité avec les romans de Sophia Lee ou de Walter Scott, par exemple. Mais nulle part dans *Les anciens Canadiens* d'Aubert de Gaspé père, dans *Jacques et Marie* de Napoléon Bourassa, ni dans *Charles et Éva* de Joseph Marmette, on ne trouve ce climat de terreur, ce décor sombre et ce personnage du vilain quasi

6. Un certain regard vers le passé et les démêlés avec les « vilains » Indiens donnent aux écrits de Casgrain cette teinte gothique tout empreinte des horreurs des vengeances et des massacres commis par les Indiens. Dans l'entreprise missionnaire, les bons et les méchants sont aussi clairement définis que dans le roman gothique. Voir, entre autres récits, « La Jongleuse ».

LE ROMAN GOTHIQUE

diabolique qui constituent une des composantes essentielles du roman gothique.

Pour la même raison, j'ai décidé de ne tenir compte que de la première partie de « Une de perdue, deux de trouvées » que Boucher de Boucherville a publiée de 1849 à 1851. La seconde partie (1864-1865) est historique (esthétiquement parlant) et relate des événements qui n'ont rien à voir avec le sujet de mon étude. Toutefois, j'ai cru nécessaire de tenir compte de l'épilogue paru en 1865 qui fournit des renseignements importants sur le destin des personnages de la première partie.

De plus, comme j'étudie l'imaginaire québécois, il m'a paru hors de propos d'inclure dans mon étude les romans que deux Européens ont publiés ici. C'est ainsi que j'ai éliminé *Le rebelle* de Régis de Trobriand, qui, de toute façon, est historique, et « Les souterrains du château de Maulnes », ainsi que *Le pirate du Saint-Laurent* d'Henri-Émile Chevalier, bien qu'à regret, car ils se rangent bel et bien dans la catégorie du roman gothique.

DÉFINITION DU CONCEPT « GOTHIQUE »

Pour bien saisir toute la portée du roman gothique, il faut se replonger dans l'atmosphère intellectuelle de l'Angleterre du XVIII^e siècle⁷. Les règles classiques règnent alors d'une façon absolue et s'imposent à tous les arts. Jusque vers 1760, l'héritage culturel du Moyen Âge est tenu en discrédit en Angleterre. L'adjectif « gothique », qui caractérise la production architecturale médiévale, est synonyme de barbare, de vieux, de dépassé. On considère les édifices gothiques comme des modèles de mauvais goût qui dérogent aux règles établies par les grands architectes de l'Antiquité gréco-romaine. En littérature, comme on rejette la production médiévale, on s'en tient aux formes établies par les Anciens, tels Horace ou les tragiques grecs, et

7. La plupart des grands romantiques français et allemands ont été influencés par les romanciers gothiques anglais. Il existe, d'autre part, une zone très complexe d'interinfluences entre toutes les littératures préromantiques et romantiques européennes. Si mon étude se limite au roman anglais, c'est pour déterminer un modèle archétypal et non pour affirmer que seul le roman gothique anglais a exercé une influence déterminante sur les romanciers bas-canadiens. Il est certain que le romantisme français a joué aussi un rôle prépondérant au Bas-Canada.

INTRODUCTION

l'on admire beaucoup Boileau. La France, alors à son apogée, exerce une influence déterminante partout en Europe. Chez les Anglais toutefois, le rejet de l'architecture médiévale a une cause plus profonde. La réforme opérée par Henri VIII a mené à la destruction d'un grand nombre de monastères catholiques. On croit s'être débarrassé des symboles d'une religion fondée sur la superstition et l'obscurantisme. En revanche, cette destruction a eu un effet secondaire. L'Angleterre s'est ainsi couverte de ruines, que certains esthètes nostalgiques du passé commencent à trouver belles, voire sublimes. De fait, ces constructions anciennes où grimpe le lierre évoquent la sombre beauté du patrimoine anglais oublié. Quelques rares érudits commencent à étudier l'art qui a été à l'origine de tant de créations artistiques. Le premier à prendre le contre-pied de la critique négative est Richard Hurd qui, dans ses *Letters on Chivalry* (1762), s'élève en défenseur de l'art gothique. Il fait l'éloge de ces temps de chevalerie et affirme même qu'Homère aurait préféré vivre en ces temps plutôt qu'à son époque à cause du caractère épique plus raffiné du Moyen Âge. Il soutient aussi qu'il faut juger l'art classique selon les préceptes classiques, mais qu'un art plus extravagant comme le gothique doit être jugé sans le préjugé classique qui ne conçoit qu'horreurs et monstruosité lorsque l'artiste ne suit pas les canons de l'unité d'action et de la forme fixe. Il propose de considérer l'œuvre gothique comme ayant une unité de conception (*design*) et non d'action. Ce plaidoyer d'un éminent érudit fait tourner le vent en faveur de l'art et de l'époque gothiques, en Angleterre. L'engouement n'est pas immédiat, mais le goût d'une certaine classe de gens s'oriente peu à peu en ce sens. Deux ans après les *Letters on Chivalry*, Horace Walpole publie *Le château d'Otrante* (*The Castle of Otranto*, 1764) qui, tout en étant le premier du genre romanesque gothique, fait participer le décor architectural gothique à l'intrigue romanesque inspirée des romans médiévaux.

Notons, au départ, que le roman gothique contient certaines des prémisses du romantisme. Il sert de ferment au grand mouvement qui balayera le XIX^e siècle en Europe et s'inscrit d'emblée parmi les manifestations les plus probantes du préromantisme. La première œuvre du genre, *Le château d'Otrante*, est issue elle-même de l'imagination d'un rêveur déterminé à mettre en forme une hallucination étrange qu'il a eue

LE ROMAN GOTHIQUE

un soir dans son château gothique imité de toutes pièces de châteaux de l'époque médiévale. Mécontent de la réalité qui l'entoure, Walpole s'est d'abord construit un château qui lui permet de s'évader du quotidien, puis il s'est inventé une histoire après avoir vu surgir du haut d'un escalier la main géante d'un chevalier en armure. Pour lui, l'imaginaire vient de prendre le pas sur la réalité. Inspiré par son rêve, il décide de briser la forme romanesque alors en vogue en Angleterre, le roman sentimental, aussi appelé roman domestique, qui, selon lui, « ne tendait qu'à copier la nature⁸ ». En cela, le roman sentimental serait encore, selon Walpole, le produit du siècle de la raison tourné entièrement vers les modèles et les préceptes de l'Antiquité classique. Son goût de l'étrange oblige Walpole à contester la forme régnante, non pas en la balayant complètement, mais en l'incorporant à son intrigue pour ne pas dérouter le lecteur. Car son récit respecte les règles du drame – sinon du mélodrame – en ce sens qu'il s'agit de « l'imitation d'une action de caractère élevé et complète [...] suscitant pitié et crainte⁹ ». Le roman gothique plonge ses racines jusqu'aux sources mêmes de la tragédie classique lorsqu'il cherche à évoquer la terreur. De plus, un mélange de roman de chevalerie (l'auteur était médiéviste) et de roman à la mode donne ce curieux produit qu'est ce prototype du roman terrifiant. En effet, le terme « gothique » appliqué à cette œuvre s'explique assez clairement chez cet initiateur du genre par le seul fait que l'histoire se déroule dans un château de type gothique à l'époque même où ce genre de construction entre dans les usages des seigneurs.

Il devient aussi tout à fait « naturel » de faire intervenir l'étrange et le magique si l'on songe que, dans la littérature médiévale, des scribes en faisaient, à leur manière, un des ressorts de l'action. Cette époque rappelle d'ailleurs aux Anglais réformés une religion fondée selon eux sur des croyances qu'ils n'hésitent pas à classer au rang des superstitions. Toutefois, chez Walpole, l'étrangeté des situations ne relève pas du merveilleux, comme dans les chansons de geste, mais du fantastique. Les personnages sont tour à tour effrayés par la chute d'un casque

⁸. Horace WALPOLE, préface à la deuxième édition du *Château d'Otrante*, p. 150.

⁹. ARISTOTE, *Poétique*, p. 36-37.

INTRODUCTION

géant qui écrase le fils du seigneur usurpateur du trône, par le personnage d'un tableau qui sort de son cadre, par l'apparition d'un fantôme – qui se révélera n'être qu'un simple personnage – dans un souterrain.

L'essentiel de ce qui fera les beaux jours du roman gothique se trouve là : dans un château, des événements apparemment invraisemblables perturbent l'ordre des choses et terrifient les personnages. Le décor y est par ailleurs tellement mis à profit que tous les commentateurs voient, dans cette présence englobante et écrasante de l'espace, une des caractéristiques essentielles du roman gothique. Pour d'autres, l'essence du gothique se trouve tout autant dans la lutte qui oppose les trois personnages archétypaux, le héros, le vilain et l'héroïne, qu'en d'autres termes on peut désigner comme le quêteur, l'obstacle à la quête et l'objet de la quête. Si Leslie Fiedler peut affirmer que « l'essence du gothique ne se confond pas avec l'héroïne (l'instrument du salut, objet de la persécution) mais avec le vilain (l'instrument de la damnation, sujet de la persécution)¹⁰ », il faut dire que l'un n'est rien sans l'autre et que, du point de vue de l'intrigue, il importe de tenir compte autant de la victime qui subit la terreur que du vilain qui la provoque. Comme cet arrangement schématique ternaire se retrouve dans la majorité des romans gothiques, il est pertinent d'en faire le point central de mon analyse. Examinons de près, sous cet angle, *Le château d'Otrante* de Walpole, *Le vieux baron anglais ou le champion de la vertu* de Clara Reeve et *Les mystères du château d'Udolphe* d'Ann Radcliffe, trois romans typiques du genre.

Dans *Le château d'Otrante*, Manfred, le seigneur d'Otrante, descend en ligne directe de l'usurpateur du titre qu'il porte. Mais une prophétie prédisant la fin de sa dynastie pèse sur lui. Pour assurer sa succession, il arrange un mariage entre son fils et Isabelle, descendante des seigneurs légitimes et héritière du royaume voisin. Par malheur, son fils meurt écrasé sous un énorme casque apparu de façon mystérieuse et inquiétante dans le hall du château. Pendant que les femmes pleurent la mort du jeune homme, Manfred en colère songe à épouser Isabelle et à répudier sa femme. Il veut ravoïr le fils qu'il vient de perdre et

¹⁰. Leslie FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, cité par Irène BESSIÈRE, *Le récit fantastique*, p. 113.

LE ROMAN GOTHIQUE

croit que la meilleure façon est d'épouser une jeune femme. Il demande donc Isabelle en mariage : « À ces mots il [Manfred] prit la main glacée d'Isabelle à demi morte de crainte et d'horreur. Elle poussa un grand cri et s'arracha à son étreinte¹¹. » Déterminée à échapper au vilain seigneur, elle s'enfuit dans les couloirs du château et réussit à se sauver à travers un dédale de souterrains sombres et sinistres où le moindre bruit la remplit de terreur, d'autant plus qu'elle se sait poursuivie par son agresseur. Fuite et poursuite s'ajoutent à un décor qui, déjà, surdétermine une action trépidante autant que terrifiante – bien que le lecteur moderne ne soit plus très sensible à cette dernière composante. Au hasard de sa course souterraine, Isabelle rencontre Théodore, jeune paysan que Manfred tenait également prisonnier, mais qui a réussi à s'enfuir lui aussi. Théodore aide Isabelle à s'évader par une trappe et couvre la fuite de la jeune femme de façon héroïque et chevaleresque. « Je ne crains [...] aucun homme, dit-il, quand une femme menacée se place sous ma protection. [...] Il était noble, beau, imposant¹². » Ce modèle héroïque relève de la plus haute tradition littéraire et peut même avoir son origine dans l'épopée homérique à laquelle je me référerai souvent comme prototype du récit d'aventures.

Quant à Manfred, il joue le rôle principal en incarnant le sombre vilain. Grand lecteur de Shakespeare et de Milton, Walpole s'est inspiré de leurs vilains pour camper le sien. Manfred règne dans son château un peu comme le diable dans son enfer. Il tente d'y imposer sa loi odieuse et ses humeurs malignes. Il est presque toujours en colère et, comme tout *senex iratus* (ce concept dramatique est emprunté à Northrop Frye), il cherche à arranger un mariage – au goût d'ailleurs incestueux – à son avantage. D'autre part, sa qualité d'usurpateur l'assimile au brigand qui est prêt à tout pour parvenir à ses fins : « Puisque l'Enfer ne veut pas satisfaire ma curiosité, dit-il, je vais employer, pour assurer ma race, tous les moyens humains ; Isabelle ne m'échappera pas !¹³ » Par ailleurs, il possède une troisième caractéristique : un soupçon de bonté lui permettra, en effet, d'être rédimé. Entendant les amants parler dans la chapelle,

11. WALPOLE, *op. cit.*, p. 26.

12. *Ibid.*, p. 64-65.

13. *Ibid.*, p. 27.

INTRODUCTION

il croit qu'Isabelle s'offre à Théodore. Fonçant sur eux, il poignarde la jeune fille et s'aperçoit trop tard qu'il vient de tuer sa propre fille Mathilde. Devant sa méprise, il se repent et se retire au monastère. Une des scènes finales consomme tout de même la chute du vilain en actualisant la prophétie. La silhouette gigantesque du seigneur légitime d'Otrante apparaît au milieu du tonnerre qui détruit une grande partie du château. Ainsi le décor disparaît avec son maître pour laisser la place aux jeunes gens. Un monde nouveau peut naître. Isabelle monte sur le trône aux côtés de Théodore.

Reeve, quant à elle, publie *Le vieux baron anglais* [...] en 1777. Elle reprend le même décor médiéval, mais sans lui attribuer un rôle aussi important que chez Walpole : aucune terreur n'en émane. L'intrigue s'organise autour du thème de l'usurpation, d'un meurtre et de la tentative, par le meurtrier, d'épouser une parente du seigneur assassiné. À la fin, l'héritier légitime, après avoir passé vingt ans sous un déguisement de paysan, rentre en possession de son titre. La vengeance, l'inceste et le *happy ending* en forme de scène de reconnaissance ressemblent tellement au *Château d'Otrante* et tout y est tellement euphémisé, que Walpole lui-même écrivait à ce sujet que c'est « une histoire gothique ouvertement imitée du *Château d'Otrante*, mais ramenée à la raison et à la probabilité¹⁴ ».

Maurice Lévy écrit pour sa part, à propos de Reeve, qu'elle a « tout [...] ramené aux dimensions d'une mentalité bourgeoise, vite effarouchée, [...] car le surnaturel n'est pas ici dissocié de la croyance au divin, – et sans doute est-ce là ce qui la différencie du fantastique laïque de Walpole : les justes devant l'éternel n'ont rien à craindre des fantômes¹⁵ ». Il faudra retenir cette remarque, car elle vaudra pour nombre de romans bas-canadiens où le seul fantastique mis en œuvre est celui qui relève du surnaturel chrétien. Déjà, cette « médiocre imitatrice, incapable d'élan personnel vers le sublime et l'imaginaire¹⁶ », préfigure la nuée d'imitateurs qui va essaimer tant en Angleterre qu'en

14. Walpole, cité par Maurice LÉVY, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*, p. 176.

15. LÉVY, *ibid.*, p. 175.

16. *Ibid.*, p. 177. Cette citation n'indique nullement que je considère la production bas-canadienne comme étant médiocre.

LE ROMAN GOTHIQUE

France et au Canada, l'imitation étant une des constantes les plus récurrentes dans l'histoire du roman gothique traditionnel.

Radcliffe publie quant à elle *Les mystères du château d'Udolphé* en 1794. Dans ce roman, une jeune fille, Émilie Aubert, rencontre au hasard d'un voyage un jeune homme, Valencourt, dont elle s'amourache. La tante d'Émilie approuve puis refuse le mariage des jeunes amants. Elle-même épouse Montoni, chef de brigands qu'elle croit noble, puis meurt en laissant Montoni maître de sa nièce dans un château à moitié en ruine et terrifiant à l'extrême. Émilie réussit à s'enfuir et, après moult aventures, retrouve son amant, qu'elle peut épouser.

Ce roman, dans la plus pure tradition du roman d'aventures, innove par la beauté de son style tout en contrastes et par la sensibilité romantique qui s'en dégage. En fait, Radcliffe reprend l'attrait propre au roman gothique, mais l'affine au point de créer des chefs-d'œuvre dans le genre du suspense terrifiant. Depuis trente ans que le genre existe à ce moment-là, bien des écrivains se lancent dans l'aventure en se contentant d'exploiter une recette qui, il faut le dire, se vend très bien. C'est l'époque florissante des *dime novels* et des bibliothèques ambulantes en Angleterre. Les détracteurs du genre soutiennent qu'il suffit d'utiliser des moyens déjà stéréotypés comme des promenades dans les bois, un château ou deux, quelques fantômes que l'on prend bien soin d'identifier à la fin comme de simples hallucinations, des bandits ou des brigands, des cavernes, des orages dans la nuit noire où se profile parfois une lune inquiétante, des ruines, un cimetière, un meurtre, quelques cadavres et des enfants perdus et retrouvés. Ce sont bien là les principaux éléments qui entrent dans l'imaginal gothique. Si l'on ajoute à cela l'intrigue type que nous avons analysée dans *Le château d'Otrante* et *Les mystères du château d'Udolphé*, soit l'amour empêché par la terreur et la victoire finale des amants, nous avons fait le tour, apparemment, de ce qui fait l'essence du roman gothique traditionnel. Mais il faudrait ici nuancer et ajouter, par exemple, que *Le moine* (1796) de Matthew Gregory Lewis marque une nouvelle étape dans l'évolution du genre : le *happy ending* y est éliminé. Mais, pour ma démonstration, comme je n'ai pas l'ambition de couvrir tout le champ du gothique, je m'en tiendrai au prototype de l'esthétique gothique.

INTRODUCTION

LE POINT SUR LA QUESTION

Le roman gothique est un genre fort étudié. Bon nombre d'études y ont été consacrées et il a même fallu un livre de plus de 300 pages pour recenser toutes les études portant sur le roman gothique. Il ressort toutefois de ces commentaires une impression de redites, les critiques se contentant souvent de définir le genre selon la méthode historique.

Trois ouvrages émergent néanmoins de cette somme documentaire. D'abord *The Gothic Quest* ([1938] 1964) de Montague Summers qui, malgré certains préjugés contre la littérature moderne et un style trop souvent digressif, redécouvre d'innombrables ouvrages oubliés. Il s'agit toutefois d'une autre étude d'ordre historique. Devendra P. Varma, dans *The Gothic Flame* (1966), sort de la stricte démarche historique, mais sans complètement y échapper. Il a tout de même le mérite d'ouvrir son analyse aux approches freudienne et jungienne en mettant l'accent sur le rêve et l'inconscient.

Lévy apparaît comme l'analyste le plus chevronné du groupe. Son ouvrage monumental, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824* (1968), se rattache à la méthode bachelardienne et se veut une poétique de l'espace gothique. Il s'en tient à une définition restrictive du roman gothique, ramenant celui-ci aux seules œuvres qui utilisent une architecture médiévale, des procédés de fantastique et les ressorts propres à créer une atmosphère d'angoisse. Il reproche à l'école américaine d'élargir le gothique à tout ce qui est terrifiant et à Summers de ranger dans la catégorie gothique des œuvres qui ne contiennent pas ces trois éléments. S'il en était ainsi, nous devrions d'entrée de jeu ne plus songer à traiter les premiers romans québécois comme des romans gothiques. Pourtant, *mutatis mutandis*, ils appartiennent bien à cette tradition.

Afin de bien montrer, en cours d'analyse, en quoi certains de nos romans sont gothiques et aussi de quelle façon ils se distinguent de cette tradition, je propose ma propre systématisation du *mythos* gothique.

Au départ, je tiens à préciser que tout roman noir est, à sa façon et à plus ou moins forte proportion, un roman d'aventures et d'épreuves. En ce sens, il est presque toujours construit à

LE ROMAN GOTHIQUE

l'aide de deux procédés littéraires : la péripétie et le stratagème. Autrement dit, dans ce grand combat qui oppose les forces du bien à celles du mal, le romancier gothique utilise tantôt le hasard, d'où parfois surgit une certaine forme de fantastique ou d'invraisemblable (les péripéties nées du hasard conduisent les héros dans les contrées lointaines et des situations surprenantes), tantôt la ruse des personnages qui tentent de renverser le destin, cette puissance qui doit les mener à leur perte ou à leur salut.

Dans ce contexte, le thème qui sous-tend l'armature dramatique du roman noir se ramène à cette quête aventureuse de la vie, de l'amour et de la connaissance. Nous sommes bel et bien en présence d'un imaginaire de l'affrontement. À la différence des autres formes de quête que l'on retrouve dans la littérature, la quête gothique se heurte à des obstacles proprement terrifiants ou, du moins, qui tentent de susciter la terreur. Le roman noir met en scène des héros solaires¹⁷ qui cherchent désespérément à se sortir des ténèbres d'une mort qui prend diverses formes symboliques telles que l'ignorance des origines, la soumission à l'autorité et la claustration. Cette figure de la mort engendre également un thème connexe à la quête : la fuite qui, elle-même, fait naître la poursuite.

D'autre part, le roman noir, pour modeler esthétiquement cette structure que Gilbert Durand appellerait sémantique, amalgame deux types de récits que Frye désigne sous le nom de *mythoi* romanesque et comique. Ainsi le roman noir, comme son nom l'indique, prend la forme du roman, mais non pas de n'importe quel type. Il se range dans la catégorie de ce que les Anglais appellent *romance* (récit romanesque) par opposition à *novel* (roman). Ce dernier relève de la tradition réaliste et tente de recréer une société telle qu'elle se présente ou pourrait se présenter dans la réalité. Balzac en est un bon exemple. Le *romance* cherche plutôt à s'éloigner de la réalité et à réinventer le monde en jouant davantage avec certains archétypes. Voici comment René Wellek et Austin Warren distinguent les deux concepts :

17. Selon Charles Baudouin, le héros solaire « apparaît [...] essentiellement comme l'incarnation du soleil ; il lutte contre le monstre des ténèbres ; il délivre la lumière » (dans *Le triomphe du héros*, 1952, p. 11).

INTRODUCTION

Les deux principaux modes de fiction narratives ont reçu, en Angleterre, les noms de « romance » et de « novel ». En 1785, Clara Reeve les distinguait ainsi : « Le roman (novel) est un tableau de la vie et des mœurs réelles, et de l'époque au cours de laquelle il est écrit. Le récit romanesque (romance), écrit dans une langue noble et solennelle, décrit des choses qui ne sont jamais arrivées et qui n'ont guère de chance d'arriver. » Le roman est réaliste. Le récit romanesque est poétique ou épique ; on l'appellerait aujourd'hui « mythique »¹⁸.

Il n'est donc pas surprenant que, dans ces récits de type archaïque, l'on retrouve des occurrences archétypales très marquées puisque le *romance* et, par conséquent, le roman noir, drainent certains éléments du fonds mythique où les écrivains vont puiser inconsciemment pour mettre en discours leurs phantasmes ou ceux de leur époque. Le *mythos* romanesque est avant tout une forme narrative qui cherche à aller en deçà (ou au delà) de la réalité. D'où sa parenté avec le fantastique.

D'autre part, la trame narrative du roman gothique puise aux sources du *mythos* de la comédie. Nous n'entendons pas utiliser le terme « comédie » dans le sens strictement théâtral de comique ou de drolatique même si, pour une bonne part, le roman noir et le genre comique peuvent se ressembler, bien que l'un utilise la forme dialoguée, tandis que l'autre se sert du support narratif. Nous voulons plutôt parler ici du *mythos*, c'est-à-dire de la structure dramatique et non du genre ou de l'effet. Comme Frye le précise, c'est « un mouvement ascendant [... que] celui de la comédie qui, partant de nombreuses complications, aboutit à un heureux dénouement¹⁹ ». Or, nous trouvons là une des caractéristiques du développement dramatique qui mène à la reconnaissance tel que repris dans le théâtre de Plaute, de Shakespeare ou de Molière et que l'on retrouve à des degrés divers également dans le récit romanesque. Il peut donc y avoir une affinité entre le roman noir et une certaine forme « comique », ne serait-ce qu'au niveau de l'architecture formelle.

18. René WELLEK et Austin WARREN, *La théorie littéraire*, p. 302-303.

19. FRYE, *op. cit.*, p. 198.

LE ROMAN GOTHIQUE

Évidemment, le roman gothique, pendant le cours des complications, doit mettre l'accent sur le caractère « dangereux » de l'action, car c'est au moment du danger que la terreur peut s'immiscer et faire du *mythos* gothique ce qu'il est : une forme littéraire où s'imbriquent deux structures narratives. Tout se passe comme si deux discours, l'un mythique et l'autre comique, se livraient un combat qui se résout par un mariage des deux en ce qu'on appelle le *happy ending*.

En résumé, le roman gothique se révèle une sorte de comédie romanesque, mais où la structure narrative (soit les codes traditionnels du discours romanesque) sert à soutenir une série d'actions éprouvantes et terrifiantes.

Est-il nécessaire de l'indiquer, le roman gothique possède toute sa force d'évocation à l'intérieur du *romance* et s'euphémise lorsque le comique prend le dessus. Dans un roman, on constate toujours la prédominance d'une des deux formes. Ainsi les personnages du récit romanesque connaissent beaucoup d'aventures avant d'en arriver au *happy ending* comique. Ceux qui sont plus typiquement comiques ignorent l'aventure et réduisent le champ de leurs actions à sa plus simple expression dramatique (riche toutefois en complications) : les disputes. On peut en trouver dans certains romans gothiques parce qu'ils sont déjà en voie d'euphémisation.

Si l'on s'attarde maintenant aux personnages archétypaux, l'on se rend compte que, dans tout récit typiquement gothique, il faut un héros sotériologique (sauveur) qui, à l'exemple du chevalier courtois, parte en quête. Il affronte moult dangers qui font obstacle à sa quête. Il doit posséder toutes les qualités du héros solaire ou christique, car il représente le bien suprême allant combattre le mal. La psychanalyse²⁰ a déjà isolé les trois éléments archétypaux propres à ce type de héros : sa naissance doit être surdéterminée par des prodiges ; il doit partir à l'aventure en quête d'un trésor et, enfin, triompher. Dans le roman gothique, la terreur ne l'atteint pas, même si elle l'environne. Pour accéder à l'héroïsme, le héros doit être sans peur et sans reproche.

Il existe une autre façon de présenter le héros. Elle consiste à le banaliser. Dans ce cas, le protagoniste répond point par point

²⁰. BAUDOIN, *op. cit.*, 1952, p. 1.

INTRODUCTION

aux critères énoncés plus haut, mais par la négative ou par l'euphémisation. Il offre une sorte de dégradation de l'héroïsation. Le héros banal appartient à la comédie. Il peut avoir une naissance au-dessus de la moyenne, mais qui ne l'oblige pas au combat. Il désire un trésor, mais il peut l'obtenir sans coup férir. Ce n'est pas un adversaire de taille pour le vilain. Il a même certaines affinités de caractère avec la victime qu'il cherche mollement à conquérir. Lorsqu'un roman gothique met en scène ce genre de personnage, il s'éloigne de l'archétype romanesque gothique et abonde dans le comique ou dans la parodie.

Un roman peut être considéré comme typiquement gothique lorsqu'il insère dans sa trame narrative un vilain qui cherche à terrifier quiconque s'oppose à ses ambitions. On retrouve trois figures archétypales du vilain : le vilain entièrement mauvais (le Dragon), le malfaiteur au grand cœur (le héros vilain) et le vieillard en colère (le *senex iratus*).

Je qualifie le premier de Dragon parce qu'il s'apparente à l'animal mythique opposé à saint Georges. Il symbolise le mal par excellence. Il surgit sans que le récit ne révèle ses origines. On ne dresse pas la généalogie d'une figure qui s'apparente à la bête, si mythique soit-elle, dans le roman noir²¹. En revanche, le décor qui l'entoure supplée à ce manque. Comme l'enfer surdétermine Lucifer, ou le labyrinthe, le Minotaure, le décor terrifiant surdétermine le sombre vilain gothique. Il existe un rapport osmotique entre le décor et le vilain dans le roman noir. Ce décor archétypal est constitué d'éléments ouraniens déchaînés (la tempête, le vent, l'orage, le tonnerre, les éclairs) et d'éléments chthoniens souterrains (grottes, prisons, cachots, trappes et escaliers dérobés qui y conduisent) qui remplissent l'espace d'horreur et font naître l'angoisse et la terreur. Un tel décor vise à la création d'une atmosphère nocturne qui s'inscrit toutefois dans le régime diurne de la terreur car, selon Durand, « l'imagination diurne [...] grossit hyperboliquement l'aspect ténébreux, ogresque et maléfique du visage de Kronos, afin de durcir davantage ses antithèses symboliques, de fourbir avec précision et efficacité les armes qu'elle utilise contre la menace

21. « Les monstres sont la figure du mystère », Léon CELLIER, « Les rêves de Dieu », *Circé*, p. 84.

LE ROMAN GOTHIQUE

nocturne²² ». Dans ce contexte, la nuit est essentielle au *mythos* gothique car, toujours selon Durand : « Les ténèbres sont *l'espace même* de toute dynamisation paroxystique, de toute agitation²³. » Dans cet espace recréant une sorte de chaos, d'enfer, le vilain agit et s'agite avec, très souvent, les caractéristiques thériomorphiques de l'animal prédateur. Sans aucune noblesse (ni en titre, ni en termes d'élévation d'âme et d'esprit), ce type de vilain subit toujours un châtement exemplaire. C'est habituellement à ce moment du récit qu'une forme de fantastique surgit. Elle peut prendre la forme du surnaturel chrétien autant que de l'horreur démoniaque (le diable venant chercher celui qui a vendu son âme). En dernière analyse, le symbole du mal est puni sans rémission.

Avec les deux autres types de vilain, l'ambiguïté fait son apparition. Comme c'est le propre du roman gothique d'hyperboliser le mal, c'est aussi une de ses caractéristiques secondaires de l'euphémiser. Le malfaiteur au grand cœur mélange les caractéristiques du héros et du vilain. Le narrateur insiste sur la noblesse de son origine autant que sur sa vilénie. À cause de cette origine élevée, le malfaiteur (qui prend habituellement la forme du bon brigand) est rédimé en dernière instance. Le *happy ending* de son destin romanesque le mène déjà sur la voie de l'euphémisation propre au *mythos* comique, mais la majeure partie de sa trajectoire est constituée d'aventures romanesques.

Le troisième type de vilain, soit le vieillard en colère (le *senex iratus*), prend, pour sa part, les couleurs de la comédie (c'est un Harpagon), mais permet très souvent de générer les aventures les plus romanesques. Il s'agit d'un démarreur qui propulse le héros et l'héroïne au premier plan. Dans son cas, comme il n'est pas foncièrement mauvais (c'est un père après tout, symbole de l'ordre et de la tradition), il finit par être récupéré par la partie amoureuse.

Selon que le romancier met l'accent sur l'un ou sur l'autre de ces vilains, nous pouvons déterminer sa teneur en « gothique ». Il y aurait, si l'on veut, un gothique romanesque populaire, où le Diable et le vilain jouent un rôle de premier plan,

22. Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 134.

23. *Ibid.*, p. 99. C'est moi qui souligne.

INTRODUCTION

et un gothique bourgeois, plus axé sur la comédie. Mais, dans un genre hybride comme le gothique, les choses ne sont pas toujours aussi tranchées.

Enfin, reste la victime, qui occupe une position importante dans cette relation archétypale triangulaire puisqu'elle représente très souvent le trésor à conquérir par le héros sotériologique et tenu captif par le vilain. Nous décelons trois types de victime. Un premier type est la victime de *thanatos*. Habituellement le vilain qui l'a tuée périt à son tour, à moins qu'il ne soit d'une certaine noblesse ou que son châtement s'apparente à une mort symbolique. Manfred, qui tue sa fille à la fin du *Château d'Otrante*, se condamne lui-même à la réclusion monacale. Le véritable type d'héroïne du roman gothique s'incarne dans une amoureuse que l'on empêche d'aimer. Symbole de blancheur, d'innocence et de pureté, elle est mise en situation de conflit entre un vilain qui la terrifie et un héros qui la désire. Elle existe toutefois, en tant qu'héroïne gothique, surtout dans son rapport avec le vilain. Si ce dernier se retirait, il n'y aurait pas d'histoire terrifiante. Le vilain doit lui faire subir des épreuves dont elle triomphe. Le roman dure pour autant que des obstacles restent à vaincre. Là se trouve l'essentiel de l'aventure romanesque. C'est pourquoi j'ai partagé les héroïnes en deux grands archétypes, soit les héroïnes d'aventures et les héroïnes de comédie. Les premières s'inscrivent dans le *romance* gothique, alors que les dernières témoignent de l'affaiblissement du *mythos* noir par un glissement s'effectuant tout au long du récit du côté de la comédie.

LA MÉTHODE

On aura compris que j'ai choisi d'aborder la question du roman gothique bas-canadien sous l'angle de l'archétypologie du décor et des personnages, car il me semble qu'en travaillant de la sorte nous touchions à presque tout le champ de l'imaginaire romanesque inscrit dans le corpus étudié. L'analyse des personnages types permet en effet non seulement d'établir les rapports entre les personnages, mais également de prendre conscience de l'importance du décor complexe dans lequel ils agissent. Fortement inspiré par Durand (qui lui-même est redevable pour une bonne part à Carl Gustav Jung), j'ai tenté de

LE ROMAN GOTHIQUE

saisir par l'analyse archétypologique le sens de certaines configurations mythiques telles que mises en discours dans les premières œuvres romanesques québécoises.

S'il n'est pas nécessaire de définir ce qu'est un personnage, il me faut par contre déterminer le sens que je donne aux concepts de décor et d'archétype.

Le décor est une « réalité » complexe qui tient autant de la mise en discours (mythique) que de la mise en scène (théâtrale), c'est-à-dire de la double organisation de l'espace intérieur (*dramatis personæ*) et de l'espace extérieur (matière physique et géographique) autour et en fonction de l'action tantôt romanesque et épique, tantôt comique des personnages. Dans le roman gothique, le décor colle littéralement aux personnages. Pour mon analyse, j'utilise le concept de trajet anthropologique mis au point par Durand : « [...] tout geste appelle sa matière [...]. L'imagination d'un mouvement réclame, dit Bachelard, l'imagination d'une matière²⁴. » Cette symbiose des éléments constituants du discours, je l'analyserai à partir d'éléments (images, symboles, actions, schèmes) récurrents qui s'articulent autour des figures archétypales (héros, vilain, victime) repérées dans le corpus et qui s'organisent en récits mythiques selon la formule structurante de la quête parsemée d'obstacles terrifiants.

Je conçois chaque texte, et même l'ensemble du corpus, comme un vaste champ littéraire constitué essentiellement de réseaux d'images dispersées dans le discours, mais qui convergent vers certains archétypes d'où par ailleurs elles émanent. Dans *L'homme à la découverte de son âme*, Jung définit l'archétype en ces termes : « [...] l'archétype [...] désigne une image originelle existant dans l'inconscient. L'archétype est aussi une manière de complexe. [II] est un centre chargé d'énergie. Le dragon, par exemple, constitue une de ces images originelles archétypiques²⁵. » Par ailleurs, Charles Baudouin soutient que « cette réalité complexe pourrait être désignée par une formule assez simple, qui ne préjuge d'aucune théorie : les archétypes, dirons-nous, sont des *constantes de l'imagination*²⁶ ». Durand parle de cette pratique analytique en

24. DURAND, *op. cit.*, p. 39.

25. Jung cité par BAUDOUIN, *L'œuvre de Jung*, 1963, p. 181.

26. BAUDOUIN, *ibid.*, p. 186.

INTRODUCTION

termes de méthode de convergence qu'il définit comme une « méthode toute pragmatique et toute relativiste [...] qui tend à repérer de vastes constellations d'images, constellations à peu près constantes et qui semblent structurées par un certain isomorphisme des symboles convergents²⁷ ». Il ajoute que « les symboles constellent parce qu'ils sont des développements d'un même thème archétypal, parce qu'ils sont des variations sur un archétype²⁸ ». Mon travail consiste précisément à regrouper ces constantes et ces variations autour d'archétypes dispersés dans l'ensemble du discours gothique bas-canadien.

LE PLAN

J'ai divisé mon étude en quatre chapitres. Le premier aborde le problème du héros. Je reprends le schéma suggéré par Baudouin et mis au point par Durand, soit celui que j'ai exposé antérieurement. Nous constaterons que seulement deux personnages suivent ce schéma et que deux autres sont banalisés.

Le corps même de mon étude se développe surtout dans les deuxième et troisième chapitres, consacrés au vilain. En effet, pas de roman noir sans vilain. J'ai ainsi décelé les trois types de vilains dont j'ai déjà parlé : le véritable malfaiteur, figure déphasée du Dragon, le bon brigand et le *senex iratus*. Au contraire du héros qui affronte des obstacles, le vilain semble faire partie de l'espace et s'identifier à l'obstacle. C'est pourquoi j'ai accordé une importance toute particulière au décor dans son cas. Le romancier prend toujours la peine de décrire un vaste espace, habituellement terrifiant, avant de dépeindre le vilain. J'étudierai donc l'ensemble des images spatiales qui surdéterminent le vilain pour focaliser graduellement mon analyse sur le personnage lui-même. Je le suivrai ensuite dans ses machinations diaboliques qui le mènent à sa perte ou parfois à sa rédemption.

Enfin, dans le quatrième et dernier chapitre, j'étudie les archétypes de la victime. Ils sont au nombre de trois, bien que les victimes qui meurent ne soient pas très récurrentes dans le roman gothique bas-canadien, comme d'ailleurs dans le corpus gothique

27. DURAND, *op. cit.*, p. 40.

28. *Ibid.*, p. 41.

LE ROMAN GOTHIQUE

anglais. En règle générale, nous retrouvons le type de la victime qui réussit à conquérir son amant. Au terme de mon analyse, je serai ainsi en mesure de déterminer de quelle façon ces romans se rattachent à la grande tradition du roman gothique.

Enfin, je tente de faire une synthèse de toutes ces récurrences archétypiques et je propose une interprétation qui tend à prouver que, malgré les emprunts et l'universalité de l'imaginaire gothique, ces œuvres répondaient à un besoin culturel profond.

CHAPITRE PREMIER

LE HÉROS QUÊTEUR

Comme l'affirme Gilbert Durand, il faut que
*le destin mythique du héros accompli s'inscri[ve] en trois grandes structures solidaires, dans l'ordre d'apparition de ces structures. La première réside en l'annonce du destin exceptionnel par tous les prodiges de la naissance héroïque et les fantaisies de redoublement qui renforcent par leurs répétitions la valeur du héros. La seconde est constituée par les travaux du héros et la victoire sur multiples périls. Enfin, la dernière marque l'accomplissement de la quête du héros par la révélation du trésor ou du secret gardé*¹.

Il faut convenir que le roman noir tel qu'il existait au Québec de 1837 à 1860 se divise, dans cette perspective, en deux branches. D'un côté, on trouve deux romans où le héros quêteur est banalisé : St-Céran², dans *L'influence d'un livre*, et Stéphane, dans « La fille du brigand », poursuivent une quête amoureuse sur un mode banal. D'autre part, Gonzalve de R., dans *Les fiancés de 1812*, et Pierre de St-Luc³, dans « Une de perdue, deux de trouvées », se rangent parmi les figures romanesques héroïsées.

1. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. 1979, p. 176-177.

2. Pour « St-Céran », je reproduis la graphie originale.

3. Pour « St-Luc », je reproduis la graphie originale.

LE ROMAN GOTHIQUE

LE HÉROS SOTÉRIOLOGIQUE

Je veux encore insister sur le fait que le roman noir emprunte un peu moins au schéma de la comédie et un peu plus à l'épopée ou au roman courtois, c'est-à-dire aux formes archaïques du *romance*. Dans ce contexte, le héros a toutes les chances d'être survalorisé. Le décor mis en place par la narration le grandit et parvient à en faire un héros vraiment solaire, un combattant qui affronte les ténèbres, c'est-à-dire les obstacles de toutes sortes dont il doit triompher pour sauver l'héroïne des griffes du vilain. Voyons comment, dans *Les fiancés de 1812* de Joseph Doutre et dans « Une de perdue, deux de trouvées » de Pierre-Georges Boucher de Boucherville, Gonzalve de R. et Pierre de St-Luc peuvent être rangés dans cette catégorie mythique.

En règle générale, pour qu'un personnage soit héroïsé, il lui faut également une sorte de manque congénital qui l'oblige à se surpasser pour combler cette lacune et rétablir par ses prouesses un équilibre que sa naissance lui avait refusé. Pour ce faire, il faut qu'il s'élève au-dessus de la banalité, qu'il se démarque du commun.

Un héros courtois

Gonzalve de R., l'amoureux de Louise St-Felmar dans *Les fiancés de 1812*, répond en tous points aux critères du héros quêteur mythique. Orphelin de père et de mère, il est par ailleurs de noble origine. Toutefois, son père, à sa mort, l'a laissé sans fortune :

*Doué de tout ce que la nature peut prodiguer d'heureux, il ne lui manquait que la fortune pour en faire un des premiers hommes du pays [...]. Son père avait jadis joint à son titre de noblesse une brillante fortune*⁴.

Au contraire de Stéphane, le héros de « La fille du brigand », qui a tout pour lui (sauf la mère dont on ne parle jamais : elle est dans l'ombre ou inexistante dans presque toutes les intrigues gothiques du corpus étudié), Gonzalve de R. est pauvre et orphelin. Ce déséquilibre initial est propre à engendrer un destin

⁴. Joseph DOUTRE, *Les fiancés de 1812*, p. 24-25. C'est moi qui souligne.

LE HÉROS QUÊTEUR

fabuleux ou, du moins, exceptionnel. Gonzalve, fort de ses antécédents nobles mais pauvres, devra, pour réussir, prouver sa valeur, comme le faisaient les chevaliers médiévaux et, à l'exemple de Théodore dans *Le château d'Otrante*, déployer sa force, devenir herculéen. Il aura même droit à un adjuvant pour son premier combat. Alphonse est, lui aussi, de famille noble, mais il possède encore ses parents qui, eux, conservent une belle fortune promise un jour à leur fils. Ce double parfait de Gonzalve « devrait lui servir d'égide contre tous [ses] maux⁵ ». Peut-on trouver une image plus juste que l'égide pour protéger un héros ? Comme Athéné prend l'apparence de Mentor à la fin de *L'odyssée* pour protéger Ulysse contre les prétendants⁶, Alphonse tient lieu ici de bouclier humain qui, par son caractère de perfection, ressemble à un dieu tutélaire. Toutefois, ce personnage doté de trop de qualités, d'aucun défaut, reste dans l'ombre du héros. Le combat épique nécessite moins de conformité avec la perfection. Il lui faut cette faille héritée de la naissance par où le drame peut s'immiscer. L'égide de Gonzalve sert toutefois, dans l'économie de l'intrigue, à survaloriser le héros. Sa fonction d'adjuvant dans le premier et, comme nous le verrons, dans le dernier combat du roman, répond à la deuxième condition qui, dans la vie du héros, tisse la trame héroïque : le redoublement du héros par le compagnonnage. Par ailleurs, Alphonse sert aussi à valoriser Gonzalve par contraste :

Si la fortune l'avait placé [Gonzalve] au-dessous de la condition d'Alphonse, son éducation et son courage lui donnaient autant de titres à la supériorité ; et il l'avait en effet dans l'armée⁷.

Le courage de Gonzalve est l'hypostase, la substitution épithétique, de la perfection d'Alphonse.

L'objet de la quête romanesque, thème dominant vers quoi l'action est orientée, c'est, bien sûr, l'amour. Gonzalve, avant de conquérir Louise, se heurte à un *senex iratus* buté, le vilain St-Felmar, père de Louise. Toutefois, avant d'en arriver là, il doit

5. *Ibid.*, p. 28. C'est moi qui souligne.

6. HOMÈRE, *L'odyssée*, XXII, v. 298 : « Athéné tint levée son égide au-dessus d'eux. »

7. DOUTRE, *op. cit.*, p. 29.

LE ROMAN GOTHIQUE

vaincre trois obstacles. La première épreuve a lieu dans la forêt, la deuxième, sur l'eau et la troisième, sur le champ de bataille.

Gonzalve s'illustre dès sa première entreprise comme un héros sotériologique. Entendant, par hasard, des soldats fomenter un complot contre des officiers, il décide de prendre la défense des victimes en danger. Si le climat de terreur ne règne jamais autour de ce personnage, c'est que le narrateur adopte le point de vue du héros. Gonzalve est en effet insensible à la peur et aime même les terribles dangers qui le guettent :

*Pour tout autre que lui les plaines chevelues, qui entouraient le théâtre de la guerre, n'avaient pu offrir que l'horreur et la crainte. [...] La solitude avait seule du charme pour lui. Souvent on le voyait s'enfoncer seul dans les forêts*⁸.

On voit resurgir dans ce passage la caractéristique du héros solitaire qui semble entrer en contradiction avec le redoublement du compagnonnage. En fait, ce trait de caractère renforce la valeur de ce héros hautement romantique. (Pour certaines grandes entreprises, il n'est pas interdit au héros de s'accorder un adjuvant.) L'important ici, c'est de souligner que Gonzalve est un héros sans peur et sans reproche qui, de plus, a le goût de l'aventure et surtout de l'aventure dangereuse ayant pour but de sauver des victimes éventuelles :

*Gonzalve ne perdait rien de vue, et reconnut effectivement le danger que ses compagnons allaient courir, et l'heureux hasard qui lui fournissait l'occasion de rendre un service si signalé. Il aimait les aventures et celle-ci lui paraissait trop belle pour l'arrêter ; comme il l'aurait pu faire*⁹.

Dans la veine des aventuriers redresseurs de torts, Gonzalve s'apparente bien à Héraclès et même à Ulysse aussi bien qu'à Théodore. Examinons d'abord ce premier épisode guerrier en forêt. En fait, cette scène se trouve dédoublée, préparée en somme, par une aventure antérieure survenue quelques heures avant la capture des traîtres. L'épisode comporte ainsi deux séquences. Rien ne saurait mieux survaloriser Gonzalve que ce premier combat inatten-

⁸. *Ibid.*, p. 26.

⁹. *Ibid.*, p. 35. C'est moi qui souligne.

LE HÉROS QUÊTEUR

du contre trois Américains qui passent par hasard près de lui et de son compagnon en forêt :

[...] *un cri de centaure les met aussitôt sur pieds.
« Here Brandsome. » Et l'écho de la forêt porta au
loin la voix d'un géant armé de pied en cap, portant
l'uniforme républicain* ¹⁰.

Qu'il s'agisse d'un lapsus et que Doutre ait voulu écrire « stentor » au lieu de « centaure » ne change rien à l'affaire. Ce serait un lapsus révélateur. De toute façon, les deux êtres mythologiques se valent ici. Comme Héraclès, Gustave affronte des personnages de stature gigantesque qui donnent à plein dans le vocabulaire thériomorphe semi-divin¹¹. Autrement dit, Gonzalve affronte des Titans et en triomphe. Même si, après ce combat, Brandsome, le géant maîtrisé, se transforme en allié, cela n'enlève rien à la valeur de Gonzalve. Bien au contraire. Qui d'autre qu'un héros peut s'allier à un Titan ? Avant même d'avoir accompli sa mission spéciale, Gonzalve est déjà survalorisé par un triomphe digne d'Héraclès. De plus, dans la forêt, le combat a lieu sous un pin noir, lieu presque légendaire parmi les chasseurs :

*Le Pin-Noir était un endroit bien connu où se faisait
ordinairement les rendez-vous des chasseurs.
C'était un amphithéâtre formé de vignes sauvages et
dominé par un pin énorme dont la tête semblait
toucher aux nues* ¹².

Cet élément de décor, dont le gigantisme est mis en valeur, donne plus d'ampleur à Gonzalve en projetant dans la nature une image de ce qu'il est : une figure fortement ancrée dans la matière chthonienne et irrésistiblement orientée vers le haut, presque divinisée.

L'autre combat, celui qui était précisément le but de cette expédition, a lieu la nuit et est narré par le truchement d'Alphonse lors de son témoignage au procès des traîtres. En réalité, la capture de ces soldats s'apparente à l'héroïsme pour une autre raison que le combat guerrier lui-même. Gonzalve sacrifie à l'amour la nécessité de sauver des hommes. Il venait tout juste,

¹⁰. *Ibid.*, p. 53. C'est moi qui souligne.

¹¹. Le rapprochement avec l'image du géant en armure du *Château d'Otrante* s'impose également.

¹². DOUTRE, *op. cit.*, p. 40.

LE ROMAN GOTHIQUE

en effet, de recevoir une lettre de Louise, sa fiancée, où elle lui annonçait son arrivée le soir même :

Jamais sa force et son énergie n'avaient été mises à plus violente épreuve. Mais la magnanimité saura encore prendre le dessus.

*Bientôt on le voit se lever précipitamment, comme venant de prendre une résolution ferme et énergique. [...] À quelques instant de là on le voit, tout en armes, sortir du camp appuyé sur le bras d'Alphonse et prendre le chemin de la forêt*¹³.

Alphonse, au cours du procès, souligne le fait « que [si Gonzalve] a détourné la mort de dessus la tête de ses amis, il l'a, par cette action, portée dans son cœur¹⁴ ».

Ces premières épreuves surdéterminent grandement le caractère héroïque de Gonzalve. S'il doit s'affirmer comme champion de l'amour, il doit d'abord passer par les affres du combat qui, paradoxalement, semblent vouloir détruire l'amour ou du moins l'en éloigner dangereusement. Pour un être qui avoue à ses amis qu'il n'a jamais « connu d'autre maître que l'amour¹⁵ », l'épreuve qu'il vient de traverser est de taille.

Pour son deuxième combat, Gonzalve va indirectement affronter le père de Louise. Cet épisode contient en soi la résolution du roman. Le bénéficiaire, soit le père de Louise, n'en sait rien jusqu'à l'ultime fin du roman et, dans cette perspective, il vit un événement à la fois caché et spectaculaire. L'action représentée apparaît comme le point culminant du roman, du point de vue de l'épreuve symbolique. Gonzalve y sauve le père de Louise de la mort en affrontant la nature elle-même.

Expliquons un peu les faits. Sans que Gonzalve s'en doute, Louise vient de fuir la maison paternelle, dégoûtée de l'attitude de son père. Or, le vieux St-Felmar tient Gonzalve responsable de cette disparition. Le vieillard en colère poursuit Gonzalve, bien décidé à le tuer. C'est par un curieux renversement de situation que le meurtrier en puissance sera sauvé par celui-là même qu'il venait tuer. Par malheur – ou par bonheur – le vieillard est assailli par des Indiens sur le fleuve, au moment où il est sur le

13. *Ibid.*, p. 38-39. C'est moi qui souligne.

14. *Ibid.*, p. 85.

15. *Ibid.*, p. 89.

LE HÉROS QUÊTEUR

point d'arriver au camp militaire. C'est par un autre hasard, typique du roman noir, que Gonzalve, se promenant sur le bord du fleuve « invinciblement entraîné vers le théâtre de cette lutte aquatique [sic] » pendant qu'il « longeait la rive toute bordée d'arbres sauvages, qui répandant leurs branches touffues, voilaient au loin les sombres reflets de la lune », perçoit « un cri de mort [qui] se fait entendre sur les eaux¹⁶ ».

Si l'on cherche à donner une couleur canadienne à ce roman, c'est dans cette scène qu'on peut la trouver, malgré les clichés qui tombent sous la plume d'un jeune homme qui n'a que 19 ans¹⁷. Le héros affronte un des éléments les plus typiques du décor naturel canadien, soit le fleuve dans sa partie la plus agitée. Cet espace est fait d'eaux aspirantes que seule une très grande force physique peut dompter. Pour vaincre l'eau et la mort, le héros solaire doit échapper aux forces aspirantes du gouffre, symbole du mal qui le guette à chacun de ses mouvements. La spirale avaleuse – la psychanalyse y verrait une image de la femme néfaste, mais il serait hasardeux de s'aventurer dans cette interprétation – et le remous sont les images obsessionnelles qu'a choisies le narrateur pour illustrer les dangers de cette eau :

Les endroits du fleuve où s'opèrent ces engloutissements d'eau sont toujours les écueils infaillobles des meilleurs nageurs ; [...] L'eau y tourne perpétuellement et se précipite en engloutissant tout ce que le courant entraîne ; [...] courant qui s'engloutit en formant un entonnoir¹⁸.

Les termes « engloutir », « remous », « tourner » et « entonnoir » reviennent à un rythme cadencé tout le long de la séquence¹⁹. On ne peut s'empêcher de comparer ce passage du fleuve au détroit de Charybde. Les eaux tumultueuses et létales du fleuve ressemblent d'assez près à celles qu'agite la monstrueuse fille de la Terre et de Poséidon dans *L'odyssée*. Bien plus, comme Ulysse, Gonzalve, malmené par les flots, s'accroche à un morceau de bois pour éviter d'être avalé par les remous :

16. *Ibid.*, p. 112.

17. Je constate toutefois que, si le lieu est canadien, le mythe immémorial peut avoir fécondé l'imagination de l'auteur.

18. DOUTRE, *op. cit.*, p. 114. C'est moi qui souligne.

19. *Ibid.*, p. 115-119.

LE ROMAN GOTHIQUE

Avant d'avoir atteint le plus périlleux des mille [fatals entonnoirs] qui se forment en ces endroits, il se sentit engloutir, et sa poutre s'échappa soudain de dessous lui. Heureusement qu'il lui restait encore quelque force. En reparaissant sur l'eau il eut le bonheur de remettre la main sur son frère esquif²⁰.

Les qualités déployées par Gonzalve sont encore ici celles des plus grands héros, la force et l'adresse, qu'utilise constamment Ulysse : « Il lui fallait *une force supérieure* que le danger seul pouvait lui donner. Il lui fallait encore *une promptitude extrême*²¹. » Abordant la barque qui contient le moribond qu'il cherche à sauver, « il saisit à l'instant un des avirons et avec *une vigueur et une dextérité extrêmes* il pousse l'esquif et le sort du circuit dangereux de l'entonnoir, après avoir longtemps lutté contre sa violence²² ». Gonzalve, par cet exploit, triomphe des forces des ténèbres, et ce n'est pas un hasard – dans une perspective d'interprétation symbolique – si celui qu'il sauve est St-Felmar, son opposant. Comme il s'agit d'une victoire sur la nuit, le père oppresseur et obscurantiste, et les eaux ténébreuses et la mort, il va de soi que la fin du combat coïncide avec la fin de la nuit²³ :

C'était là la dernière période du sault, mais elle était terrible. Il eut assez de force et d'adresse pour pousser l'esquif entre deux pierres. Il y passa comme un éclair et vogua tout à coup dans le plus bel endroit du fleuve St.Laurent [...] En ce moment les premiers rayons de soleil perçaient les forêts avoisinantes et jettaient sur le fleuve un lustre argenté qui faisait briller en l'air les mille et mille parcelles de la cascade qui semblaient autant de diamants²⁴.

Comme on le voit, le symbolisme de l'eau s'est complètement inversé pour devenir si parfaitement lumineux

20. *Ibid.*, p. 116. C'est moi qui souligne.

21. *Ibid.*, p. 115. C'est moi qui souligne.

22. *Ibid.*, p. 119. C'est moi qui souligne.

23. « La lumière est une expression des forces fécondantes ouraniennes, de même que l'eau est, très souvent, l'expression des forces créatrices chthoniennes », dans Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, t. III, p. 149.

24. DOUTRE, *op. cit.*, p. 219. C'est moi qui souligne.

LE HÉROS QUÊTEUR

qu'il s'apparente au diamant. L'image de l'éclair surdétermine également les qualités du héros par son lien avec l'arme de Zeus, même si encore une fois Doutré utilise un cliché. Gonzalve, par cette « dextérité extrême », n'en domine que mieux la scène. Enfin, les eaux domptées, qui se métamorphosent en diamants, symboles de perfection, concourent à faire briller Gonzalve d'un éclat encore plus resplendissant. Dans ce deuxième combat, Gonzalve atteint des sommets dignes des plus grands héros épiques. Comme Ulysse, il se hisse au rang de héros solaire triomphant d'un mal symbolisé par la matière agitée qui aspire vers le bas. Gonzalve triomphe de la chute. Il est essentiellement un héros ascendant, comme la plupart des héros du roman gothique.

Le troisième combat permet à Gonzalve d'illustrer sa valeur non plus seulement pour sauver un ou deux hommes, mais pour sauver la patrie tout entière. L'événement historique qui sert de toile de fond à cette séquence et qui éclaire en partie le titre du roman, soit la bataille de Châteauguay (1813), point culminant de ce qu'il est convenu d'appeler la guerre de 1812, met un terme aux exploits spectaculaires de Gonzalve, en ramenant la paix entre les deux nations. En fait, Doutré semble avoir reporté sur Gonzalve tous les mérites que l'histoire accorde à Salaberry, le grand héros de cette bataille.

Au moment où des milliers d'Américains entourent un tout petit campement militaire canadien, c'est à Gonzalve qu'il revient de défendre son pays avec l'aide de seulement « quatre cents miliciens. Mais c'était la fleur de la jeunesse Canadienne. Gonzalve était à la tête de cette poignée d'hommes ; mais son courage et son activité les animèrent d'une telle ardeur, qu'ils soupiraient après le moment d'engager l'action²⁵ ». Pour une deuxième fois, il s'agit d'un combat contre le géant américain, dont les forces sont cette fois décuplées²⁶. Dans cette scène qui clôt les combats, ce qui démarque le héros de l'ensemble de ce que l'on pourrait appeler les figurants, tant canadiens qu'américains, c'est, en plus de son courage, sa noblesse, de souche éminemment française, qui se trouve ainsi complètement revalorisée :

25. *Ibid.*, p. 269.

26. On regrette presque de ne pas trouver l'image de l'Hydre.

LE ROMAN GOTHIQUE

*Gonzalve était l'homme au caractère noble et ouvert qui qualifie à juste titre le véritable gentilhomme français. Au moment de la lutte entre les Américains et notre pays, il n'avait pas été pris à l'improviste comme la plupart des conscrits Canadiens. Il joignait déjà l'art au courage de la nation. [...] nourri dans les vieilles et nobles maximes de son père, il s'était fait une habitude de combat*²⁷.

Ce dernier exploit, tout militaire, redore, pour ainsi dire, le blason familial de Gonzalve. Il peut à ce moment-là entreprendre l'autre quête, c'est-à-dire son mariage avec Louise.

Dans la deuxième partie du roman, Gonzalve s'approprie encore à sa manière les gestes et les qualités essentielles du héros de *L'odyssée* : la vengeance et la ruse. Après son retour de la guerre, Gonzalve réussit, par une apparition-surprise dans l'église de son village, à faire avorter la cérémonie du mariage. Cela n'a rien d'homérique. Mais le prétendant frustré, tout comme le père de Louise, reçoit une correction digne de celle qu'Ulysse inflige à ceux qui harassaient Pénélope, sa patiente épouse²⁸ :

Il se contente de repousser St.Felmar qui va trébucher à quelques pas. L'autre champion n'osait ni reculer ni approcher. Le colonel [Gonzalve] sentit qu'il méritait un peu plus. Car avec toute la noirceur d'âme des plus méchants hommes, il s'était prêté aux desseins de St.Felmar, sans amour pour Louise, sans autre but que de la persécuter en jouissant de ses richesses.

*Il lui appliqua rûdement un coup sur le milieu de la figure et le maria avec le sang et la poussière*²⁹.

Voilà du coup et le *senex iratus* et le gendre aux visées triviales victimes d'une première attaque. Mais, pour Gonzalve,

27. DOUTRE, *op. cit.*, p. 354. C'est moi qui souligne.

28. HOMÈRE, *L'odyssée*, chap. XXII. De la même manière, bien que très déphasée, Théodore, dans *Le château d'Otrante*, revient, déguisé comme Ulysse, reprendre ce qui lui revient de plein droit. Si Gonzalve n'est pas déguisé, il est d'abord caché, ce qui constitue une autre façon de se masquer. Tous, Ulysse, Théodore et Gonzalve, finissent par utiliser la force pour faire triompher leurs droits.

29. DOUTRE, *op. cit.*, p. 321-322.

LE HÉROS QUÊTEUR

la partie n'est pas gagnée. Ce n'est désormais plus par la force mais par la ruse qu'il aura raison du vieillard buté. Il monte un stratagème qui a pour but de laisser croire à St-Felmar que sa fille est amoureuse de l'Américain Brandsome – celui-là même que Gonzalve a fait prisonnier et qui est devenu son allié après le premier combat. La ruse consiste précisément à flatter le côté avarecieux du vieillard en faisant miroiter la possibilité d'unir sa fille à un jeune homme riche :

*Quand St-Felmar vit, dès les premiers jours, la bonne intelligence qui régnait entre sa fille et l'étranger [Brandsome], il crut y apercevoir le moyen de réaliser ses espérances, qui tendaient toujours à frustrer Gonzalve de son épouse*³⁰.

Encore une fois héros justicier, Gonzalve ne fait que rendre la monnaie de sa pièce à St-Felmar, car « il s'était promis cette *vengeance innocente* contre St.Felmar. Le *duper* jusqu'à la fin était son seul but. C'était lui rendre, au moins en partie, les maux qu'il avait fait souffrir aux siens³¹ ». D'autre part, Gonzalve ne se contente pas d'endormir la vigilance du vieillard mais, en bon stratège qui sait mener un combat sur plusieurs fronts³², il prend soin de s'adjoindre l'allié par excellence dans un pays où règne le préjugé religieux, l'Église. Malgré cela, Gonzalve ne cherche pas à se protéger lui-même contre les qu'en-dira-t-on du « peuple de la campagne [qui] est si sévère sur les formalités, qu'il porte tout à l'extrême et peut faire un crime de l'action la plus simple³³ ». Ce dernier branle-bas de combat a pour but de protéger Louise :

*[...] il aurait été facile au colonel de passer sur ces petites difficultés. Mais il aimait Louise avec tant d'âme, tant de passion, qu'il ne voulait lui laisser aucun remords, aucun chagrin sur sa conduite*³⁴.

Ainsi Gonzalve se présente comme le héros parfait, chevalier courtois même, qui, après moult épreuves, se soumet

30. *Ibid.*, p. 345.

31. *Ibid.*, p. 347. C'est moi qui souligne.

32. Dans ce complot, Gonzalve est, ni plus ni moins, le metteur en scène qui distribue les rôles (voir *ibid.*, p. 342 et 345).

33. *Ibid.*, p. 367-368.

34. *Ibid.*, p. 367.

LE ROMAN GOTHIQUE

entièrement à sa dame. Cela entre déjà dans le régime romanesque de l'euphémisation des qualités épiques, qualités qui sont toutes mises en valeur pour convertir les valeurs martiales du héros en valeurs romanesques et amoureuses.

Un héros christique

Pierre de St-Luc³⁵ est un personnage à part. Il n'en est pas moins héroïque. Au contraire, c'est peut-être lui qui l'est le plus, si l'on considère l'ensemble des personnages des sept romans du corpus. De plus, « Une de perdue, deux de trouvées » offre l'avantage d'être extrêmement riche en renseignements sur la vie de ce personnage central. Pour analyser les éléments de l'*ethos* d'un héros que l'on peut à juste titre qualifier de mythique, je vais procéder comme je l'ai fait pour Gonzalve.

Grâce aux fragments du mémoire du père de St-Luc, Alphonse Meunier, nous sommes déjà en mesure d'apprécier le caractère problématique que prendra la destinée du fils³⁶. C'est dans une cassette en maroquin rouge que le héros trouve ces mémoires dans lesquelles son père lui révèle son identité. Mais jusqu'à l'âge de 30 ans, Alphonse Meunier avait gardé son fils adoptif dans la plus totale ignorance de son origine :

*Tout ce qu'il savait de sa naissance, c'est qu'il était né au Canada, dans quelqu'une des seigneuries du District de Montréal. [...] et quoiqu'il eût plus d'une fois questionné le père Meunier sur sa famille et sa patrie, celui-ci avait toujours évité de lui répondre directement. Tout ce qu'il en avait pu savoir, c'est « qu'un jour il lui fournissait les moyens de découvrir ses parents que, pour le moment, de puissantes raisons le forçait de tenir ignorées »*³⁷.

35. J'analyse ici l'oeuvre de Pierre-Georges Boucher de Boucherville, « Une de perdue, deux de trouvées », *L'Album littéraire et musical de La Minerve*, janvier 1849 - juin 1851.

36. BOUCHER DE BOUCHERVILLE, « Une de perdue, deux de trouvées ». Il s'agit du chapitre XXVIII du roman tel que publié dans *L'Album littéraire et musical de La Minerve*, en mars 1850. Nous nous en tenons à la première version publiée et ne tenons pas compte des variantes de l'édition ultérieure.

37. Chap. II, février 1849, p. 55.

LE HÉROS QUÊTEUR

Donc, à l'origine de son destin, on ne trouve qu'obscurité, secret, désir de savoir. Aussi, dès le départ, le récit prend-il la forme de l'aventure de reconnaissance. Or, qu'est-ce que St-Luc apprend dans ces fragments du mémoire ? Que son père, Alphonse Meunier, est d'origine roturière. Il a, pour son malheur, épousé Éléonore, contre le désir du père de celle-ci. Après des mois en mer, il revient au Canada pour découvrir que sa femme a eu un enfant et qu'elle a été forcée de se marier pour éviter la misère. Éléonore, doit-on le dire, est la fille d'un seigneur canadien, d'où l'espace infranchissable, aux yeux du père, entre les deux amants. Nous savons que ce type d'obstacle est plus romanesque que réaliste. C'est en ce sens qu'il sert à surdéterminer la naissance du héros. Éléonore appartient à la couche la plus élevée de la société, tandis qu'Alphonse ne parvient pas à se démarquer de la roture, du commun du peuple. C'est là le drame qui permet à St-Luc de naître d'une femme issue de la noblesse et d'un père qui, pour avoir enfreint les règles de la bonne société, porte le poids de sa faute toute sa vie et n'ose avouer à son fils Pierre l'origine de sa naissance :

*Elle m'a cru mort, et elle a subi sa destinée ! obéissant à des ordres injustes et cruels, elle s'est laissé traîner à l'autel, comme une victime au sacrifice !... Pauvre Éléonore !... C'était moi qui étais coupable. [...] si tu savais les nuits d'insomnie et d'angoisse que j'ai passées, à genoux auprès de ton berceau, tu n'aurais pas de malédiction dans ton cœur, ni d'injures sur ta langue pour la mémoire de celui qui a tant souffert, parce qu'il avait tant à expier !*³⁸

St-Luc naît donc du fruit d'un amour véritable, mais qu'Alphonse Meunier ressent comme un crime. Peut-on avoir une naissance plus problématique ? Ces lourds antécédents contiennent la promesse d'une existence héroïque, à la fois prodigieuse, mouvementée et difficile.

Que devient St-Luc après que son père l'eut emmené loin de sa patrie, dans cette Louisiane où, sans qu'on sache trop comment, Alphonse Meunier devient un riche propriétaire ? Le

³⁸. Chap. XXVIII, mars 1850, p. 79 Je cite ici un passage tiré des fragments du mémoire du père de St-Luc.

LE ROMAN GOTHIQUE

récit fournit d'abondants détails concernant la formation de Pierre de St-Luc. Or, celle-ci correspond à peu près à celle que recevait un jeune fils de seigneur au Moyen Âge :

Les maîtres les plus renommés dans les armes, la danse, la gymnastique et tous les exercices qui peuvent former un jeune homme, furent procurés au jeune Pierre. Il sut si bien profiter de ces leçons qu'à l'âge de dix-huit ans il était le meilleur valseur de La Nouvelle-Orléans ; le plus intrépide cavalier, qu'on eût vu depuis longtemps ³⁹.

Ce n'est pas toutefois ce que l'on appelle une éducation libérale complète. Il y manque un détail que Boucher de Boucherville a certainement omis à dessein. En effet, aucune mention n'est faite de la formation intellectuelle. C'est qu'un héros mythique et sotériologique – comme va le devenir St-Luc – n'a pas à s'embarrasser des choses de l'esprit, ce qui ne signifie pas qu'il en est dépourvu, bien au contraire :

Un peu brusque dans ses façons, il savait néanmoins plaire par ses manières pleines d'aisance et de noblesse. Naturellement vif et bouillant, il s'étudiait à conserver son sang-froid et à rester calme au milieu des scènes les plus excitantes. [...] Franc et ouvert il attirait la confiance. Brave jusqu'à la témérité [...] ; généreux jusqu'à la prodigalité, il eut beaucoup d'amis et encore plus d'envieux. [...] Les exercices de la mer et une vie pleine d'activité et de dangers avaient développé avantageusement toutes ses qualités corporelles et intellectuelles. Son front haut annonçait l'intelligence. [...] Sa haute stature de six pieds deux pouces, ses épaules taillées à l'hercule, [...] tout annonçait chez le capitaine Pierre, une force et une activité extraordinaires. Mais s'il était grand, robuste et vigoureux, toute cette vigueur était gracieuse [...]. Plus noble tête ne se balançait jamais aussi gracieusement sur d'aussi larges épaules et une aussi vaste poitrine ⁴⁰.

Cette longue citation permet de constater à quel point le narrateur insiste pour mettre en valeur les qualités de son héros.

³⁹. Chap. II, février 1849, p. 55.

⁴⁰. *Ibid.*

LE HÉROS QUÊTEUR

C'est bien l'hypotypose de la perfection, la réincarnation – presque la prosopopée – du dieu Hercule. Comme ce dernier d'ailleurs, il commet une faute grave qu'il devra expier, quoique de façon très atténuée. Après que Pierre eut tué un créole en duel « à l'occasion d'une affaire d'amour⁴¹ », son père l'aide à partir pour l'Europe. Là se termine le semblant d'expiation qui se mue paradoxalement en récompense. C'est que « ce premier voyage de Pierre, à l'âge de dix-neuf ans, détermina son goût pour la mer⁴² ».

Ce héros au destin exceptionnel ne serait cependant pas complet s'il n'avait pas son adjuvant qui, sous la forme d'un compagnon, permet de le surdéterminer encore davantage. Trim, malgré son *ethos* humain essentiel au récit, est campé dans une forme d'humanité qualifiée spécifiquement comme inférieure par le narrateur : c'est la *bête* fidèle, quoique fine et intelligente. Il est loin de la noblesse que l'on retrouve chez Alphonse dans *Les fiancés de 1812*, mais, peut-être à cause de cette « infériorité », Trim joue-t-il le rôle déterminant d'ange gardien, de chien Cerbère de Pierre :

Trim était l'esclave du capitaine Pierre. [...] Depuis quinze ans qu'il lui appartenait corps et âme, il ne l'avait pas quitté deux jours de suite. Trim lui était attaché de cet attachement qui ne s'explique pas, mais qui existe : c'était l'attachement du chien pour son maître ! [...] Le capitaine aurait dit à Trim : « jetes-toi au feu, » et Trim s'y fût jeté sans hésiter [...] Trim avait les organes de la vue et de l'ouïe développées à un point extraordinaire. De plus Trim était doué d'une rare intelligence et d'une exquise finesse, ce que l'on aurait été bien loin de s'attendre à trouver sous une si rude enveloppe. Trim c'était un homme précieux⁴³.

Cette fantaisie de redoublement permet à Pierre de St-Luc de se doter de ce qui lui manque le plus : la claire vision des choses. Certes, le récit n'insiste que sur la stricte matérialité de l'acuité visuelle et auditive de Trim. Néanmoins, au plan

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

43. Chap. II, février 1849, p. 58. C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

symbolique, cette qualité du compagnon servira à St-Luc à passer au travers de toutes les épreuves. Sans Trim, St-Luc ne connaîtrait que la mort. L'un est donc le double complémentaire de l'autre et l'aide à s'acheminer vers la reconnaissance de son origine.

Cet amoncellement de détails, ces multiples surdéterminations illustrent bien que, de sa naissance à ses 20 ans, tout avait concouru à faire de Pierre le type même du héros d'aventures. Je vais maintenant montrer de quelle façon l'aventure lui permettra de retrouver ses origines et de prouver sa vaillance en passant à travers une série de combats dont le premier se joue contre la mer et le corsaire Cabrera, et le second, sur terre, contre le terrible docteur Rivard.

Jusqu'à maintenant, j'ai parlé de fort peu de choses qui entrent vraiment dans l'ordre du genre gothique, dans l'œuvre de Boucher de Boucherville. Mais l'on va voir que l'espace – dont nous avons vu qu'il était au cœur même de l'essence du gothique – que doit affronter St-Luc se rapproche de celui que l'on trouve dans le roman noir. Cette première épreuve sur la mer correspond au genre dans la mesure où elle est reliée aux thèmes de la poursuite, de la fuite, de la mort et surtout à la figure terrifiante du corsaire Cabrera.

Deux éléments s'unissent pour faire du navire de St-Luc, *Le Zéphyr*, et de la mer des substituts du château, de ses souterrains et de la forêt environnante. Le bateau avec ses hautes voilures et la mer avec ses profondeurs abyssales réunissent les conditions nécessaires à une atmosphère d'angoisse et de terreur.

Est-ce un hasard si St-Luc part d'une île, équivalent symbolique de la matrice maternelle, pour rentrer chez son père ? Le bateau lui-même fait penser à une île flottante dont le but est précisément de ramener un précieux trésor d'une terre à l'autre. St-Luc effectue ainsi, au début du roman, un voyage initiatique où l'image de la mort à vaincre domine le paysage. Le véritable trésor à sauver, c'est, à un premier niveau, la cargaison et les passagers, et, à un second niveau, la vie dont il faut retrouver l'origine, c'est-à-dire remonter vers le père, vers ces fragments du mémoire dont j'ai parlés déjà. Pour qu'il y ait dramatisation, il faut que la vie soit confrontée à des images de la mort. Tout se passe comme si le décès du père de St-Luc et les dangers mortels présents à chaque instant sur la mer se confondaient. N'oublions

LE HÉROS QUÊTEUR

pas que St-Luc retourne chez son père qui vient tout juste de mourir, mais sans qu'il le sache encore. Malgré cela, la traversée ressemble à un rituel funéraire, à une descente aux enfers. Nous verrons plus loin, au cours de la seconde épreuve, comment le héros aboutit effectivement à une sorte d'enfer. Mais dans cette séquence-ci, St-Luc fait plutôt figure de psychopompe. Comme le dit Gaston Bachelard, « quand un poète reprend l'image de Caron, il pense à la mort comme à un voyage. Il revit les plus primitives des funérailles⁴⁴ ».

Voyons maintenant comment le narrateur rend cette image terrifiante : « Sur mer la mort vous environne de tous côtés ; sur le vaisseau le fer, le feu, les balles ; hors du vaisseau la mer et ses abîmes. La mort, partout la mort !⁴⁵ »

La mer est même nommée l'Achéron. C'est toutefois le *bouffon* du roman, le comte d'Alcantara, personnification de la peur, qui est mythologiquement mis à profit pour évoquer le sinistre fleuve souterrain : « Allons, se dit-il à lui-même [...] Il paraît que je joue le rôle de Télémaque, descendant sur les rives de l'Achéron⁴⁶. » Toutefois, cette allusion à une aventure de Télémaque, l'auteur ne l'a certes pas prise chez Homère. Ce serait plutôt chez Fénelon, auteur également connu par les lettrés du XIX^e siècle. Il importe de noter que l'image suggère plutôt une hypostase : le véritable Télémaque n'est pas ce bouffon, mais bien St-Luc lui-même, parti retrouver son père dans une nouvelle Ithaque (sans trop jouer sur le nom de La Nouvelle-Orléans). On constate ici un fléchissement bien normal du mythe.

Dans un chapitre précédent, on retrouvait d'autres images qui s'apparentaient à la figure du passeur infernal. Ainsi en mer, on voyait des « bouillons phosphorescents qui semblaient courir le long du navire, en faisant un bruit semblable à celui d'un bâton mouillé avec lequel on brasserait des cendres rouges⁴⁷ ». Il est donc possible de considérer la mer comme un lieu de terreur. Dans le roman noir québécois, l'eau joue souvent un rôle primordial. Sans doute faut-il souligner d'autre part que Boucher

44. Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, p. 109.

45. BOUCHER DE BOUCHERVILLE, *op. cit.*, chap. VII, avril 1849, p. 111.

46. *Ibid.*, p. 113.

47. Chap. V, mars 1849, p. 85.

LE ROMAN GOTHIQUE

de Boucherville semble avoir été fortement influencé par Eugène Sue, qui avait écrit des romans d'aventures maritimes avant ses grands feuilletons. Cela prouve qu'un emprunt littéraire – si vraiment emprunt il y a – prend son sens et sa valeur lorsqu'il correspond à un élément profondément vécu par l'imaginaire d'un peuple ou d'un auteur. Il semble que l'eau sous toutes ses formes représente l'élément primordial pour l'imaginaire québécois dans les romans noirs que j'étudie et très certainement dans l'ensemble de la littérature populaire québécoise. Mais cette assertion reste à prouver et déborde largement le cadre de mon travail actuel.

Cette première épreuve ne serait toutefois rien sans une autre présence, celle qui vient surdéterminer le caractère néfaste et dangereux de la mer : il ne s'agit pas d'étudier l'*ethos* d'un autre personnage principal, le pirate Cabrera, auquel je réserve une place privilégiée dans mon analyse subséquente du brigand. Néanmoins, comme il s'oppose à St-Luc, il est nécessaire d'examiner attentivement le choc de cette première confrontation héroïque. Plus encore que la mer, c'est le vaisseau pirate qui provoque la terreur en semant la mort sur son passage. Dans cette poursuite, le vaisseau du corsaire Cabrera « apparaissait comme une masse noire, s'avançant, en roulant sur les ondes, comme le génie des tombeaux⁴⁸ ». Le château du sombre persécuteur dans le roman gothique possède la même valeur symbolique que ce lourd vaisseau terrifiant. Par contraste, le vaisseau de St-Luc possède plutôt les attributs d'un animal ailé : « Léger comme une hirondelle, il semblait courir sur les vagues, qu'il rasait de ses vergues immenses⁴⁹. » Il ressemble à Pégase secondant Bellérophon. Notons que ce dernier, comme St-Luc, eut également à fuir sa ville natale après un meurtre et fut aidé par le cheval ailé pour combattre la Chimère :

[...] le Zéphyr [...] s'élança en bondissant à travers les flots comme un coursier qui, un instant retenu par le mors, se sent enfin libre sous les rênes qu'on lui abandonne, il tressaille, il secoue sa crinière, il dévore l'espace ; tel le Zéphyr frissonnait dans sa

48. Chap. VI, avril 1849, p. 105.

49. Chap. II, février 1849, p. 58.

LE HÉROS QUÊTEUR

membrure sous l'effort du vent, qui sifflait dans ses voiles ⁵⁰.

Même le Zéphyr, cette personnification du vent d'ouest, se range du côté du navire qui porte son nom et par conséquent du côté du héros solaire qu'est St-Luc. De plus, avant le combat lui-même, le temps s'assombrit et semble s'arrêter et n'attendre qu'un ordre du ciel :

[...] *quelques nuages gris restaient stationnaires au firmament, et semblaient contempler ces deux vaisseaux prêts à s'entre-détruire, et qui n'attendaient qu'un souffle du vent pour commencer leur œuvre de destruction et de carnage* ⁵¹.

C'est la nuit la plus sombre que Cabrera choisit pour exécuter ses basses œuvres. Malheureusement pour lui, St-Luc possède un compagnon extraordinaire qui, selon la loi du compagnonnage romanesque, a toutes les qualités qui pourront aider le héros en cas de danger. Trim est le double « inférieur » de St-Luc, mais il est supérieur au vilain. Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, ce sont les facultés auditives et visuelles de l'esclave. C'est grâce à elles que celui-ci s'aperçoit de l'arrivée subreptice des corsaires. Donnant ainsi l'occasion au capitaine de se bien préparer, il lui permet de triompher de façon éclatante et de capturer Cabrera. St-Luc s'illustre dans cet épisode comme le plus typique des héros solaires :

[...] *Pierre est aux premiers rangs de ses braves Zéphyrs. La mort suit leurs sabres qui tranchent et fauchent dans les rangs des pirates. Cabrera a reconnu Pierre, et c'est sur lui que se concentrent toute sa rage et toute sa fureur.* [...] *En vain son sabre promène la mort devant lui* ⁵².

Cet épisode épique, qu'on croirait repris de *L'iliade*, d'une chanson de geste ou d'un roman de cape et d'épée, illustre l'aspect manichéen du roman. St-Luc combat les forces de la mort. Il est clair ici que Cabrera, son antagoniste, est impuissant à lui enlever la vie. La mort n'a pas de prise sur un héros solaire en pleine gloire. De plus, St-Luc sauve l'équipage au mépris de sa

⁵⁰. Chap. VI, avril 1849, p. 107.

⁵¹. Chap. VII, avril 1849, p. 111.

⁵². *Ibid.*, p. 114. C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

vie, ce qui en fait un héros proprement christique. C'est sir Gosford, le père de Clarisse et le protecteur de Sara Thornbull, qui souligne cette qualité héroïque chez St-Luc :

Je sens que c'est par rapport à mes enfans que vous en êtes venus à cette détermination [...] Une larme de reconnaissance vint un instant trembler à la paupière de sir Gosford ; il [...] quitta [Pierre] pour aller rejoindre ses enfans, en lui jetant un de ces regards qui veulent dire : « J'ai foi en vous, vous êtes le plus noble et le plus généreux des hommes »⁵³.

Après cette victoire sur la mer et sur le monstre marin, St-Luc pose le seul geste de tendresse amoureuse du roman. Clarisse Gosford, dont on sait qu'elle deviendra son épouse, se jette, après cette victoire, dans les bras du vainqueur et pleure. St-Luc la reçoit avec une tendresse relativement froide : « Pierre la pressa sur sa poitrine et déposa un baiser sur le front de la noble jeune fille⁵⁴. » St-Luc n'est pas un héros facilement ému. C'est un héros d'aventures rocambolesques d'où l'amour est exclu. Sans doute faut-il souligner que l'autocensure (entendre le refoulement de l'expression amoureuse ou érotique) a pu jouer dans ce cas-ci.

Comme il devient impossible de s'attarder sur les sentiments – en ce sens, « Une de perdue, deux de trouvées » a évacué toute trace de roman sentimental –, le héros doit faire face à une autre épreuve. Étant donné sa perfection, St-Luc ne manque pas d'ennemis. Puisqu'il a triomphé sur mer, il lui faut maintenant triompher sur terre d'un monstre de type ophidien et arachnéen, le docteur Rivard. Encore ici, comme ce personnage est de première importance dans le roman, je réserve à plus tard l'étude de son *ethos*. Mais, pour situer un peu le problème auquel St-Luc aura à faire face, disons tout de suite que le docteur Rivard est un être diabolique qui a réussi à tisser une toile, à organiser un réseau pour tendre un piège, pour avaler l'héritier de la fortune d'Alphonse Meunier. Mais ici, je me contente d'étudier comment St-Luc se fait prendre au piège et comment il s'en tire. Ce passage, le point culminant du roman, est aussi

⁵³. *Ibid.*, p. 110-111.

⁵⁴. *Ibid.*, p. 114.

LE HÉROS QUÊTEUR

éminemment gothique, c'est-à-dire, dans la perspective qui est la mienne, que l'espace de la terreur y joue un rôle primordial.

Après sa traversée mouvementée, St-Luc arrivera donc à bon port. Mais si cette entrée au port de La Nouvelle-Orléans se faisait sans obstacle, le roman pourrait se terminer là. Il faut que St-Luc, dans sa destinée de héros, connaisse lui aussi la détresse et qu'il soit secouru pour pouvoir à nouveau sauver quelqu'un. Son incarcération représente une véritable mise au tombeau et correspond à la mort symbolique suivie d'une résurrection. Ce thème immémorial du dieu solaire, christique, abondamment utilisé par les romanciers noirs, joue ici à plein. Et ce n'est peut-être pas un hasard si la terre sera plus néfaste que la mer à St-Luc. C'est en partie parce qu'un tombeau, le tombeau modèle, si je puis dire, doit être situé dans des profondeurs chthoniennes. Voyons maintenant comment s'articule cet épisode du cachot.

Le docteur Rivard a envoyé des marins libérer Cabrera et capturer St-Luc. Ces derniers prétendent qu'Alphonse Meunier veut voir St-Luc dans une maison située dans la campagne environnant la ville de La Nouvelle-Orléans. St-Luc tombe dans ce premier piège, quitte la nacelle qui lui avait porté bonheur et se rend dans « une vieille maison à deux étages, à moitié en ruines [...] entourée d'un vaste jardin sans culture, et sans aucun voisinage dans un rayon d'un mille⁵⁵ ». Cet espace de la désolation et de la mort (ruines, jardin sans vie) correspond point pour point au navire ballotté par les flots. Mais ici la mort a déjà fait ses ravages. Une sorte de sorcière, Coco-Letard, règne sur les lieux. Elle est l'exécutrice de l'œuvre de mort que le docteur Rivard a exigée d'elle. L'intérieur de la maison où est conduit St-Luc est décrit avec force par l'utilisation insistante d'épithètes de la dégradation, de la déchéance :

La porte d'entrée est close et fermée [...], la salle est sombre [...] une méchante couchette dans un coin, recouverte d'un couvrepied rapiécé, une vieille table, [...] Il y a un escalier dont les marches vermoulues tremblent sous les pieds, qui conduit à [...] une chambre [...] éclairée par deux fenêtres qui ne laissent pas entrer la lumière [...] il y a un grabat [...] une méchante courtépointe. Tout auprès

⁵⁵. Chap. IX, avril 1849, p. 118.

LE ROMAN GOTHIQUE

*de ce grabat, dans le plancher, une trappe qui s'ouvre à bascule, sert de descente à une espèce de cachot, enfermé entre quatre murs, et dans lequel la lumière ne pénètre que par un petit soupirail*⁵⁶.

On le voit, ce décor est spécialement aménagé pour préparer la terreur que va bientôt connaître St-Luc. Dans la description de ce trou, de cet enfer, de ce tombeau surtout, le narrateur n'oublie pas de mentionner que, « sur le plancher, ainsi que sur l'un des pieds du lit, [il y a] quelques taches de sang que l'on a grattées avec un couteau⁵⁷ ». Il ne reste plus qu'à amener le héros dans ce sombre décor et à le précipiter dans le cachot. Voilà accomplie la mise au tombeau. St-Luc fait figure d'enterré vivant dans un lieu où se joue la lutte primordiale de la vie et de la mort. « Alors il se livre en son âme un violent combat entre l'espérance et la frayeur. Par momens il pensait que c'était à sa vie qu'on en voulait⁵⁸. » Dans une telle circonstance, les procédés du roman noir sont analogues d'une œuvre à l'autre. Pour accentuer l'atmosphère dramatique, le narrateur provoque le déchaînement des éléments naturels. Comme le vent semblait avoir aidé St-Luc sur la mer, le ciel apparaît sinon comme le complice du docteur Rivard ou de St-Luc, du moins comme un élément de décor qui surdétermine le drame :

*De gros nuages couleur d'encre enveloppaient toute la cité et semblaient prêts à fondre sur elle. La température avait changé tout-à-coup. Une odeur sulfureuse imprégnait l'atmosphère. Le tonnerre grondait sourdement. De vifs éclairs sillonnaient les nuées. Il était évident qu'une tempête allait bientôt éclater. La nature semblait se recueillir un instant et ramasser toutes ses forces, avant de laisser échapper l'esprit des tempêtes et de lancer ses furies sur la ville*⁵⁹.

Le but, sûrement inconscient, de ce genre de description est de faire intervenir le cosmos tout entier, de donner une profondeur ouranienne à l'espace souterrain. C'est d'ailleurs le

56. *Ibid.*, p. 119. C'est moi qui souligne.

57. *Loc. cit.*

58. Chap. X, mai 1849, p. 156.

59. Chap. XV, juillet 1849, p. 204-205. C'est moi qui souligne.

LE HÉROS QUÊTEUR

seul moment que le narrateur choisit pour faire intervenir les esprits et il le fait avec circonspection, en utilisant un personnage qu'il prend soin de rendre superstitieux et d'associer à la couche la plus vulgaire de la société. Les formules modalisantes (que je souligne) viennent étayer le « fantastique » de cette séquence :

Il [Léon, le fils de Coco-Letard] lui semblait *voir des spectres se lever de terre ou sortir du mur. Le trente-un octobre a toujours été considéré par la basse classe à la Louisiane comme étant une nuit spécialement destinée aux morts et aux revenants. Il eut peur*⁶⁰.

Si les spectres n'agissent que dans l'esprit de ce personnage secondaire, ils ajoutent une note lugubre qui, par accumulation, finit par envahir tout le champ de la « réalité ». Un autre élément du décor, l'aspect ophidien que cette mise en scène a précisément pour but d'introduire, fait son apparition. Pour éliminer St-Luc, le docteur Rivard a acheté un serpent et l'a fait lancer dans le cachot par son acolyte, celui que la critique de l'époque appelle l'infâme Pluchon, l'exécuteur des basses œuvres. Ce serpent est le double thériomorphe du docteur Rivard⁶¹. C'est le mal par excellence opposé à un être quasi divin. Cette confrontation a évidemment les échos les plus terribles :

*La tempête avait éclaté dans toute sa fureur ; le vent rugissait en s'engouffrant dans le soupirail ; les éclats du tonnerre se succédaient avec une rapidité et un fracas épouvantables ; tout le ciel était en feu, et une flamme immense, éblouissante, semblait envelopper la Nouvelle-Orléans et les campagnes environnantes dans un vaste brasier. L'intérieur du cachot était vivement éclairé*⁶².

Cette tempête de convention – on le remarque à travers les clichés employés – correspond à l'aspect infernal du serpent dont

⁶⁰. *Ibid.*, p. 205.

⁶¹. Le vilain possède ses doubles valorisés négativement (Pluchon, le serpent) comme, inversement, le compagnon du héros (Trim) ajoute, par ses qualités survalorisées ou par l'inversion de ses défauts, quelque chose à l'aura du héros.

⁶². BOUCHER DE BOUCHERVILLE, *op. cit.*, chap. XV, juillet 1849, p. 206.

LE ROMAN GOTHIQUE

« les yeux jet[tent] des flammes⁶³ ». Elle fait de l'espace un lieu démoniaque. Les acteurs sont plongés, à ce moment-là, ni plus ni moins qu'en enfer. En ce sens St-Luc serait ce dieu momentanément déchu que le destin ne peut abandonner. Aussi, pour que le héros triomphe de cette épreuve, il faut qu'il oppose une arme à cet agresseur. Or, il est attaché à un lit : la force physique ne peut donc pas jouer. Il lui reste, en revanche, cette arme suprême qu'est l'intelligence et dont, on l'a vu, il est extrêmement doué. À un monde en furie, il oppose la force de l'inertie :

*Il était dans de cruelles angoisses ; quoiqu'il ne put plus voir le serpent, il sentit qu'il approchait [...] un corps froid se glissait sur son corps nud [...] Pierre eut la force et la présence d'esprit de rester immobile, réprimant autant que possible jusqu'aux battements de ses artères*⁶⁴.

Durand démontre comment le schéma de l'agitation est lié à la bestialité agressive⁶⁵. Aussi, le serpent, symbole de l'angoisse devant la mort, bête également liée au péché originel et donc à la chute, se trouve surdéterminé par l'orage et ses composantes. Le chaos, dans sa forme la plus primitive, est ici recréé dans le but de placer le héros en situation désespérée. L'arme qui peut vaincre cet ennemi agité ne peut être autre que l'esprit lui-même, quintessence de l'humain, par opposition à l'agitation, qualité première de l'animalité en colère. St-Luc fait preuve encore une fois de sa supériorité en maîtrisant par la pensée les moindres mouvements de son corps. L'inertie ainsi commandée devient l'arme du héros qui s'apparente de cette manière à un dieu pouvant dominer la matière et s'élever au-dessus de la condition animale.

D'autre part, celui qui délivrera St-Luc sera encore Trim. La liberté de mouvement et, par conséquent, l'usage de la force manquent au héros de cet épisode. Trim, en revanche, prend la relève. De son côté, St-Luc est même déclaré mort. C'est véritablement le Christ au tombeau. Le docteur Rivard, pour officialiser la chose, fait habiller un cadavre, trouvé dans les

63. *Loc. cit.*

64. *Loc. cit.* C'est moi qui souligne.

65. Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, p. 71-96.

LE HÉROS QUÊTEUR

marais des bayous, du costume de St-Luc. Une scène macabre à souhait se déroule ainsi, aboutissement de la descente symbolique aux enfers. Un cadavre est substitué à Pierre de St-Luc qui, à partir de ce moment, est censé perdre entièrement son identité, porter le masque de la mort. Pour couronner le tout, un service funèbre est célébré dans la sombre cathédrale de La Nouvelle-Orléans. Toutefois, à ce moment, Trim sait déjà que St-Luc n'est pas ce cadavre de noyé. Il a remarqué que les deux pieds du cadavre sont intacts, or, St-Luc a un orteil en moins. L'esclave découvre ainsi la supercherie. On ne peut s'empêcher de songer ici au retour d'Ulysse et à l'épisode où sa nourrice Euryclée le reconnaît à une cicatrice qu'il porte à la jambe. Nous avons là la première forme de reconnaissance du roman.

Dès lors, la victoire de St-Luc est acquise et, grâce encore à ses qualités ainsi qu'aux merveilles du compagnonnage, son triomphe est complet. Grâce également à un policier – nous retrouvons ici l'embryon d'un roman policier – le docteur Rivard est démasqué. St-Luc entre en possession de sa fortune et des mémoires d'Alphonse Meunier contenus dans la cassette rouge. Par cette dernière reconnaissance, St-Luc apprend sa véritable identité, sa qualité de fils issu d'une mère noble. La reconnaissance est complète.

Singulièrement, St-Luc est absent de la dernière partie du roman, où l'on pourchasse le pirate Cabrera. Ce dernier vient d'enlever Sara Thornbull. Cependant, Trim est présent « à la tête de son parti⁶⁶ ». C'est également l'esclave qui tue Cabrera – on le laisse du moins pour mort. Est-ce que Boucher de Boucherville jugeait qu'il était indigne, pour son héros, de s'attaquer ainsi au personnage le plus romanesque de ce roman, au seul amoureux du récit ? Réside peut-être ici la raison de la présence du double « inférieur » du héros dans cet épisode.

On peut maintenant se demander, pour conclure l'étude de ce personnage, quelle quête poursuit St-Luc. Certainement pas l'amour. L'argent ne constitue certes pas le motif des luttes de St-Luc, même si celui-ci a dû combattre des vilains pour récupérer son héritage. Le récit est plutôt orienté vers la quête des origines entravée par les forces de la mort. En cela, ce feuilleton est

⁶⁶. BOUCHER DE BOUCHERVILLE, *op. cit.*, chap. XXX, juillet 1850, p. 201.

LE ROMAN GOTHIQUE

essentiellement un roman de reconnaissance fondé sur la découverte et le dévoilement d'un texte, enfoui dans la cassette rouge dont je parlais au début. Voilà peut-être l'objet métonymique autour duquel tourne le roman. La chose deviendra plus évidente encore lorsque j'étudierai le personnage qui l'a volée. Cette boîte de Pandore contient en effet tous les maux et tous les biens. Tout dépend de celui qui l'ouvre. Ici, Pandore, c'est le docteur Rivard. Ouvrir cette boîte déchaîne la colère céleste sans doute parce que le but du vilain est de cacher le texte contenu dans la boîte. Par contraste, St-Luc récupère cette boîte qui lui permet de connaître son identité. Ainsi sa victoire est totale puisqu'il a retrouvé sa demeure primordiale, l'ultime refuge, son *happy ending* à lui, qui se confond avec la connaissance et la reconnaissance de ses origines. Ainsi le mythe de Pandore est inversé, la dispersion textuelle permettant l'apaisement de ce héros christique, ressuscité grâce à l'ouverture du tombeau/cassette.

LE HÉROS BANALISÉ

Un maître de l'esquive

Analysons maintenant l'*ethos* dégradé de ce type de héros tel qu'on le retrouve dans *L'influence d'un livre* (1837) d'Aubert de Gaspé fils. Même si l'on ne sait à peu près rien de la naissance de St-Céran, on en connaît assez pour être en mesure d'affirmer qu'elle est non problématique. Il n'est pas de naissance obscure. Au contraire, il vient « d'une bonne famille » et a reçu « une excellente éducation⁶⁷ ». Dans le contexte de la société canadienne, tout peut laisser croire que l'absence de prodige à la naissance est une surdétermination du milieu. Malgré cela, en héros qui a subi les séquelles du romantisme, il est solitaire, préfère vivre, du moins dans sa jeunesse, loin « du fracas ordinaire du monde [...] dans une belle retraite, à la campagne, où il se livrait à son goût passionné pour l'étude⁶⁸ ». Comme on le constate, St-Céran est loin de remplir la première condition, soit celle de l'annonce d'un destin exceptionnel par les prodiges

⁶⁷. Philippe-Ignace-François AUBERT DE GASPÉ, *L'influence d'un livre*, p. 50.

⁶⁸. *Ibid.*, p. 50-51.

LE HÉROS QUÊTEUR

de la naissance. Rien non plus ne vient renforcer son caractère par les fantaisies du redoublement, si ce n'est l'ami qu'il rencontre après son retour des pays d'en haut et qui meurt la nuit même aux mains du criminel Lepage. En dépit de cette lacune, il doit, selon les lois de la quête, traverser des épreuves et vaincre des obstacles. D'abord Charles Amand s'oppose à ce qu'il voie sa fille. Mais comme St-Céran s'était réfugié dans une retraite pendant son enfance, il s'enfuit dans les pays d'en haut après avoir essuyé ce premier refus. Il n'affronte pas le père d'Amélie, qui n'a pourtant rien du monstre : « Amand avait défendu à sa fille de communiquer avec lui. C'est en partie ce qui avait décidé St.Céran à voyager dans le Haut-Canada [...]»⁶⁹. » Notons la fuite devant l'obstacle. Ce mouvement de recul, qui n'a encore rien d'héroïque – c'est plutôt l'exact opposé –, est redoublé par la chute – au sens de faute commise avec la femme néfaste – qui semble à la fois prolonger et terminer le mouvement esquissé par la retraite et continué dans la fuite quasi infantile de St-Céran devant la réalité. Il s'en va à l'aventure mais, comme un faux Ulysse qui succombe au premier chant des sirènes :

*Je fus longtemps malheureux. Après avoir parcouru toutes les phases de la vie je m'arrêtai près du torrent de la débauche. Un regard sur l'abîme fut suffisant. Je maudis l'existence et je me précipitai. Mon premier pas fut vers les femmes ; mais des femmes qui méritent à peine ce nom*⁷⁰.

Ce n'est qu'après avoir succombé au chant des sirènes en s'y précipitant que St-Céran porte ce jugement sévère sur les femmes qui l'ont avili et dégoûté : « Mues par le premier principe de leur éducation, elles cherchent à plaire, à causer une impression [...] *semblables aux acteurs* qui paraissent un moment sur un théâtre, elles amusent et elles trompent⁷¹. » Loin d'être une figure héroïque, St-Céran ressemble de plus en plus, à mesure qu'on analyse les caractéristiques de ce « héros », à un homme un peu ténébreux, victime du destin qui l'accable après l'avoir, dans son enfance, temporairement épargné. Mais, comme l'écrit Durand, à propos de Lucien Leuwen, « à naissance sans

⁶⁹. *Ibid.*, p. 51-52.

⁷⁰. *Ibid.*, p. 53. C'est moi qui souligne.

⁷¹. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

“fantaisies” correspond une platitude du Destin⁷² ». St-Céran s’inscrit donc comme une figure de la banalisation de l’héroïsme, trait de caractère qui se reflétera jusque dans son dernier combat. Car, de retour au pays, il cherche encore à épouser la douce Amélie. Il semble, au premier abord, s’être aguerri au cours de ses aventures avec la femme néfaste, puisqu’il repart de plus belle en guerre contre le père de son amante : « Mon Amélie, tu me restes, tu partageras le sort de ma vie, tu oublieras mes égarements et nous serons heureux. Je saurai *t’arracher des mains d’un père ridicule* ⁷³. » Mais que fait St-Céran pour « arracher » Amélie des mains d’un adversaire « ridicule » ? Encore une fois, il fuit et demande à son amante d’apprendre à souffrir⁷⁴. Pour sa part, il se retire à Québec, comme il l’avait fait dans son enfance, pour étudier. On pourrait finalement dire de lui ce que le narrateur dit du corsaire Clenricard dans le chapitre précédant le retour de St-Céran dans le récit : « [Il] chercha son salut dans la fuite⁷⁵. »

St-Céran et son opposant Charles Amand ne se rencontrent qu’une seule fois dans le roman. Or, à ce moment, Amand vient voir St-Céran « pour se débarrasser de sa fille⁷⁶ ». Dans un incroyable renversement de situation, le père donne sa fille après avoir empêché le mariage pendant cinq ans. Ironiquement, Charles Amand dit à St-Céran qu’il aurait suffi que le jeune homme fasse la demande au père, chose qu’il n’avait pensé ou osé faire, en champion de l’esquive. Perpétuant son banal destin, St-Céran demande, « dans toutes les formes⁷⁷ », la main d’Amélie à Charles Amand.

On peut donc affirmer que St-Céran représente tout le contraire du héros mythique et solaire. Il est la copie conforme du bon garçon né sans histoire, que l’aventure et les épreuves dégoûtent et font fuir, et qui, pour accéder au plat bonheur amoureux, accepte les règles de la bienséance. En ce sens,

72. DURAND, *Figures mythiques et visages de l’œuvre*, 1979, p. 179.

73. AUBERT DE GASPÉ, *op. cit.*, p. 55. C’est moi qui souligne.

74. *Ibid.*, p. 56-57.

75. *Ibid.*, p. 100. L’on pourrait ajouter ce qu’Agamemnon dit des fuyards : « Quand ils fuient, il n’y a pour eux ni gloire, ni vaillance salutaire » (Homère, *L’Iliade*, chap. V, v. 532).

76. *Ibid.*, p. 116.

77. *Ibid.*, p. 118.

LE HÉROS QUÊTEUR

l'auteur a raison de prétendre, dans la préface, vouloir « peindre des hommes tels qu'ils se rencontrent dans la vie usuelle⁷⁸ ». En fait, St-Céran, qui normalement devrait incarner le héros d'aventures, regroupe autour de son personnage de nombreuses caractéristiques antithétiques de ce type de héros. *L'influence d'un livre* apparaît sous cet angle comme une véritable parodie du roman noir, comme un chant à côté du genre.

Un héros de comédie

Avec le personnage de Stéphane, dans « La fille du brigand » d'Eugène L'Écuyer, on assiste à une banalisation aussi poussée qu'avec St-Céran. Stéphane est lui aussi de bonne famille et même de souche noble et riche, sans que cela soit camouflé de quelque façon. Voilà bien le contraire de ce qui surdétermine la naissance du héros mythique. Au contraire de St-Céran, qui pouvait prétendre à un certain isolement romantique, Stéphane possède un adjuvant qui le soutient dans sa quête amoureuse. Émile a toutefois un rôle presque aussi effacé que Magloire, le serviteur très soumis à son maître Stéphane. Il ressemble davantage au confident du théâtre classique qui prête une oreille attentive aux propos de son noble ami. Il devient peut-être un peu romanesque, vers la fin du roman, lorsque, au hasard d'une rencontre, il croise Maurice, le cerbère d'Helmina au service de maître Jacques, qui est accompagné de M. des Lauriers, le vrai père d'Helmina. (Il faut comprendre que Stéphane aime Helmina, qui a, sans le savoir, un faux père, maître Jacques, et un vrai, M. des Lauriers.) C'est grâce à cet « heureux hasard⁷⁹ » que s'enclenche le processus de reconnaissance. Émile est à peine un peu plus que témoin de cette scène digne des romans d'Héliodore autant que des pièces de Plaute. Il n'aura qu'à aller porter la bonne nouvelle de la noble naissance d'Helmina à Stéphane. On voit bien que le procédé du redoublement ne réussit à produire ici aucun effet d'héroïsation. On est loin des tandems Achille-Patrocle, Mentor-Ulysse ou encore Trim-St-Luc et Alphonse-Gonzalve de St-Felmar.

78. *Ibid.*, p. IV.

79. Eugène L'ÉCUYER, « La fille du brigand », reproduit dans James HUSTON (compilateur), *Le répertoire national ou recueil de littérature canadienne*, t. III, p. 193.

LE ROMAN GOTHIQUE

Sans naissance problématique – cet aspect du roman est reporté sur Helmina, l'héroïne victime – et sans véritable redondance héroïque chez le protagoniste, quel genre de combat peut bien mener un héros aussi falot que Stéphane pour conquérir celle qu'il aime ?

Il mène en fait un seul et unique combat et il le livre avec sa conscience de jeune homme trop bien né. Le premier coup de foudre de la littérature romanesque québécoise sert de point de départ à cette aventure. La scène initiale du roman se déroule dans un décor typiquement gothique, avec son orage, sa foudre, pendant une nuit terrifiante dans une auberge mal famée, « chétive cabane, basse et humide⁸⁰ ». Notons que cette scène a lieu précisément à cause de l'orage qui force les personnages – qui se révéleront être le faux père agresseur et sa fausse fille victime – à se réfugier dans l'auberge. Voilà mis en place un décor cosmique où les éléments ouraniens dérangent des êtres jusque-là sans graves problèmes. On peut affirmer que, à défaut du personnage héroïque que devrait être Stéphane, le décor se fait personnage ou, du moins, donne aux personnages cette aura mythique que l'*ethos* ne semble pas vouloir rendre.

La tempête, comme dans le naufrage d'Ulysse sur les côtes de l'île des Phéaciens⁸¹, fait intervenir le destin, les forces irrationnelles que représentent le hasard tout autant que le déchaînement des forces célestes (et l'arrivée d'un individu trouble) dans la vie des personnages. Comme des naufragés, Helmina et celui qui lui tient lieu de père arrivent à l'auberge⁸² :

— *Une jeune fille dehors par un pareil temps ! voilà du mystérieux. Et d'où viennent-ils, s'il vous plaît ? dit Stéphane [...]*

— *Je l'ignore, monsieur, seulement ils paraissent venir de loin, ils sont en voiture et tout couverts de boue et d'eau⁸³.*

Toutefois, les rôles que l'on retrouve dans *L'odyssée* sont ici inversés. Stéphane, qui tient la place de Nausicaa, accueille ou

80. *Ibid.*, p. 92.

81. HOMÈRE, *L'odyssée*, chap. VI, v. 228-423.

82. *Ibid.*, chap. VI, v. 137 : « Effroyable, Ulysse leur apparut, tout souillé par l'eau salée. »

83. L'ÉCUYER, *op. cit.*, p. 94. C'est moi qui souligne.

LE HÉROS QUÊTEUR

accepte de recevoir Helmina qui, semblable au naufragé Ulysse, est « toute couverte de boue et d'eau ». Le mythe grec est donc fortement transformé. Le contraire serait d'ailleurs étonnant. Néanmoins, tout se passe comme si les éléments cosmiques s'unissaient pour permettre à Éros de se manifester. Helmina sort d'un « océan de feu⁸⁴ » pour entrer dans un refuge où l'attend, comme une surprise du destin, l'amour. Le coup de foudre humain, répondant comme un écho, dédouble la tempête mythique. Il n'est pas gratuit que les rôles soient inversés. Stéphane jouant celui de Nausicaa ne se retrouve pas en position d'héroïsme, il va sans dire, tandis qu'Helmina aura, comme Ulysse, une vie plus mouvementée. Elle sera quant à elle en position d'héroïsme. Voilà qui explique en partie le rôle discret de Stéphane.

J'en suis resté aux prolégomènes de l'aventure, mais c'est pour montrer que, dans ce roman typiquement gothique, le décor joue un rôle sinon principal, du moins de soutien. La tempête surdétermine la rencontre fatale et se charge de l'affectivité que les personnages secondaires – et même principaux – n'ont pas. Il n'en reste pas moins que le héros quêteur doit tant bien que mal prouver sa vaillance. Or, le combat de Stéphane n'a lieu qu'au niveau de sa bonne conscience de jeune homme respectable :

Mais tout en retraçant à son esprit les charmes de la jeune fille, Stéphane ne pouvait s'empêcher de faire des réflexions bien amères sur l'ignorance où il était de son existence et de sa famille, parce qu'il savait que son père, homme rigide et orgueilleux, ne souffrirait pas qu'il vînt à s'amuser à une fille de naissance obscure et de fortune médiocre⁸⁵.

Sa bonne conscience, qui surgit au moment où il se trouve confronté au premier obstacle, lui interdit de transgresser le code de l'autorité paternelle. Vivaldi, le héros amoureux d'Elena Rosalba dans *L'Italien* d'Ann Radcliffe, aux prises avec le même genre d'opposition, se révolte contre l'autorité tant maternelle que paternelle et s'enfuit avec sa bien-aimée. Rien de semblable ici. Comme St-Céran, Stéphane n'ose rien exiger, ni de son père, ni de celui d'Helmina. L'idée de la transgression ne l'effleure

84. *Ibid.*, p. 95.

85. *Ibid.*, p. 99. C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

même pas. Il abdique avant même d'avoir essayé quoi que ce soit. N'avoue-t-il pas à son confident Émile :

— *Oui, Émile, mon père [...] c'est là son seul défaut ; il est trop épris de lui-même, trop fier de son origine et de sa fortune ; tellement fier que si j'osais me marier contre sa volonté, il me retirerait d'abord son amitié qui n'a pas de bornes pour moi, et serait capable de me déshériter.*

— *Vous m'étonnez, mon cher Stéphane [...].*

— *[...] Émile [...] je suis de votre avis, et malgré cela, vous le dirai-je ? Je crois que je laisserais une fille que j'adorerais pour conserver les bonnes grâces de mon père*⁸⁶.

Il ne peut y avoir de soumission plus complète au père, au dogme de l'autorité. Pis encore, cette soumission est entachée de honte ; le « vous le dirai-je ? » trahit cette hésitation à avouer une pensée si peu héroïque, car « les bonnes grâces de [son] père » sont contenues bien plus dans l'héritage que Stéphane risque de perdre, de ne pas « conserver », que dans l'amitié compromise. Stéphane a beau jeu d'en appeler de « l'honneur⁸⁷ » après avoir appris que le père d'Helmina est un brigand. Mais il faut se rappeler que, pour le véritable héros, libérer une fille des mains d'un père infâme représente le grand défi, quels qu'en soient les dangers. Au contraire, Stéphane, tout en croyant sauver son honneur de noble, n'utilise en fait qu'un faux-fuyant. Ce personnage éminemment conventionnel – qui doit surtout son *ethos* à ces conventions qu'on emprunte à une certaine littérature classique : le prétendant sans relief de la comédie – n'a rien à voir avec le héros mythique et encore moins avec le héros romantique ou préromantique. Il parvient à peine à se ranger aux côtés des obscurs prétendants de la comédie de mœurs.

En résumé, l'analyse de l'*ethos* de St-Céran et de Stéphane montre que, malgré la place privilégiée qu'ils tiennent dans l'intrigue – ne sont-ils pas des héros quêteurs ? –, la tension dramatique et romanesque ne repose pas sur leurs épaules. Le roman noir reporte souvent cette tension – la terreur – sur l'agresseur et sur sa victime.

⁸⁶. *Ibid.*, p. 102. C'est moi qui souligne.

⁸⁷. *Ibid.*, p. 165.

CHAPITRE II

LE VILAIN *LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON*

LES BRIGANDS ET LES MEURTRIERS

Seulement quatre des sept romans du corpus ont, à divers degrés, un héros quêteur dans leur structure narrative. Nous avons vu, en effet, que, de ces quatre personnages, seulement deux sont vraiment héroïques, et qu'un seul est ce que l'on peut appeler un héros romanesque, c'est-à-dire qu'il se bat pour conquérir l'amour. Il n'en sera pas de même pour les figures du mal. Tous les romans noirs québécois possèdent, au cœur de leur structure narrative, l'élément qui donne au roman noir sa coloration esthétique : le vilain, figure obligée de ces récits. Il prend toutefois différentes teintes selon qu'il est plus ou moins sombre, plus ou moins noir dans ses desseins. J'étudierai d'abord dans ce chapitre le vilain d'une perfidie absolue, dont le but est de faire le mal pour s'enrichir ou pour posséder l'objet de sa convoitise. Cinq des romans du corpus comportent ce genre de personnage.

J'analyserai dans l'ordre le personnage de Cambray dans *Les révélations du crime* [...] de François-Réal Angers ; celui, plus épisodique, mais tout à fait gothique, de Lepage dans *L'influence d'un livre* d'Aubert de Gaspé fils ; de maître Jacques, le chef des brigands, dans « La fille du brigand » d'Eugène L'Écuyer ; puis le docteur Rivard, personnage central dans « Une de perdue, deux de trouvées » de Pierre-Georges Boucher de Boucherville et, enfin, une figure très affadie du vilain, Jules de

LE ROMAN GOTHIQUE

Lamire, fils du brigand Christophe Bardinet, dans le roman du même nom. Tous ces personnages, sauf le dernier, ont pour rôle principal de véhiculer la terreur. Voilà pourquoi le décor qui les entoure est si important. Décor et personnage terrifiants font corps, se survalorisent l'un l'autre et multiplient ainsi l'effet recherché par l'esthétique du roman noir.

La problématique du vilain se pose comme l'antithèse de l'héroïsme : elle en est l'exacte contrepartie. Le vilain est un acteur de l'ombre, dont les antécédents ne sont pas entièrement révélés. Cet être qui fait obstacle à la bonne marche des choses est donné comme une figure du mal universel. Le récit en fait une entité obscure conforme à une certaine configuration thériomorphique. Cette animalisation semble autoriser le narrateur à ne pas remonter jusqu'à ses origines en tant que personnage, et donc à conserver sa part d'ombre au personnage. D'autre part, plus encore que le héros quêteur ou la victime, le vilain se définit par le décor qu'il habite et qui constitue son armure temporaire et terrifiante, ainsi que par l'espace qu'il envahit, qu'il contamine, et également par les lieux où il incarne ses victimes. Dans la plupart des cas, le vilain finit par être victime de ses propres stratagèmes. Nous constatons en effet que, si la trajectoire du héros quêteur est ascendante, celle du vilain est toujours descendante et s'inscrit dans le schème de la chute dont l'archétype serait peut-être l'archange Lucifer, ou Caïn, figures bibliques reprises et parfois revalorisées par certains préromantiques et romantiques.

LE MONSTRE TERRASSÉ

Dans le roman noir, le mal a pour principe d'être assimilé à un pouvoir occulte, envahissant et terriblement puissant. Si l'on veut terrifier, il n'est donc pas question de lésiner sur les moyens. À ce titre, le procédé du grossissement, de l'hypotypose du mal est utilisé à plein. Or, *Les révélations du crime* [...] s'ouvrent précisément sur la description de l'atmosphère d'angoisse et de terreur qui règne sur la ville de Québec :

Pendant l'été de 1834 [...], Québec fut le théâtre d'un fléau non moins alarmant que celui de l'épidémie. Des vols, des assassinats, des bris de

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

*maisons, des profanations et des sacrilèges se succédèrent avec une inconcevable rapidité, et jetèrent l'épouvante dans tous les rangs de la société. Jamais crimes et brigandages, accompagnés de circonstances plus atroces, n'avaient été commis avec plus d'audace et d'impunité au milieu d'une société comparativement peu nombreuse et proverbialement morale*¹.

Le décor général se trouve ainsi presque aussi bien campé que s'il s'agissait d'un personnage. L'espace de la tranquillité, la ville de Québec, est bouleversé par des éléments criminels. Dès le début, le narrateur est clair : une lutte du bien contre le mal s'engage. Le rôle moteur est tenu par une force occulte, le mal ; les forces justicières, quant à elles, doivent, si l'on veut créer un certain suspense, rester impuissantes un certain temps. « La *conspiration*, assurée du secret et enhardie par les inutiles démarches de la police, allait toujours son train, et *tirait bon parti des ténèbres dont elle s'enveloppait*, et de l'épouvante dont elle glaçait les citoyens². » Ces ténèbres viennent toutefois de quelque part. Pour l'imagination québécoise, le lieu qui peut servir d'assises à cette troublante réalité tombe sous les sens : au XIX^e siècle, Québec est une toute petite ville entourée de forêts. Il semble que l'invention populaire ait créé un lieu privilégié, à l'ouest de la ville, à Cap-Rouge, où des brigands fomentaient leurs complots sanguinaires. Que cela soit véritablement arrivé ou ait été entièrement imaginé n'a que peu d'importance. Il importe seulement de voir comment un écrivain a pu se servir du matériau spatial canadien pour faire la mise en scène d'une histoire de brigands terribles. Angers prend soin de décrire cet espace, cette ceinture de terreur en bordure de la ville :

Les plaines d'Abraham et les bois environnans, particulièrement celui du Carouge, sont le rendez-vous ordinaire d'une classe industriels, [...] hommes marqués du sceau de l'infamie, rebuts de la société, unis pour le crime [...], gorgés de leur proie [...] ils veillent et dorment sur le bord d'un

1. François-Réal ANGERS, *Les révélations du crime* [...], p. 3.

2. *Ibid.*, p. 4. C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

*précipice, un bandeau d'infamie sur les yeux et une corde autour du cou*³.

De tous ces « aventuriers » « fénéans et débauchés », de « ce troupeau infecté⁴ », qui peuplent ces lieux, une figure se détache car, dans la logique d'un récit et même des faits en général, toute action d'ensemble est dirigée par un chef : dans *Les révélations du crime* [...], c'est Cambray :

*Il était clair que [...] une main cachée et plus habile dirigeait et payait leurs manœuvres. Le complot [...] avait une âme, un chef, supérieur aux scélérats vulgaires par son énergie, sa prudence, et son habileté. Mais où le trouver ? C'était l'énigme, le mot du secret. Il fallait découvrir le coupable, le livrer à la justice, et Québec eût été délivré d'un fléau*⁵.

C'est d'un ami de celui-ci que le narrateur a recueilli certains renseignements sur ce personnage. Waterworth, le double ou plutôt l'ombre de Cambray, n'a que le rôle ambigu de traître et de justicier. Je ne m'occuperai pas de son *ethos*. Qu'il me suffise de rappeler qu'il était totalement subjugué par un maître chanteur diabolique : « [...] j'aurais tout fait pour lui, tellement que je ne puis m'empêcher de croire que j'étais sous l'influence de quelque charme, de quelque pouvoir magique⁶ ». Waterworth, dans une lettre à Cambray, va jusqu'à le comparer à une bête de proie qui ressemble d'assez près au serpent qui charme sa victime avant de l'avalier : « J'ai entendu dire que certains animaux charment leur proie de l'œil, tu as sur moi un pouvoir magique plus étrange encore⁷. » Cet aspect ophidien ou du moins thériomorphe de Cambray est renforcé par le fait qu'il est sinon une sorte d'émanation du diable, du moins un de ses acolytes, une sorte de figure faustienne : « Il adressait sa prière au diable⁸ », révèle encore Waterworth. Le narrateur, quant à lui, tente de faire comprendre que tout rituel maléfique passe par le

3. *Ibid.*, p. 44.

4. *Ibid.*, p. 45.

5. *Ibid.*, p. 4. C'est moi qui souligne.

6. *Ibid.*, p. 12.

7. *Ibid.*, p. 75-76.

8. *Ibid.*, p. 71.

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

diabole : « Il est difficile d'imaginer et plus encore de peindre les mœurs diaboliques qui règnent dans ces cercles de bandits⁹. » Waterworth révèle, d'autre part, que son maître « était d'une beauté et d'une force peu communes¹⁰ ». Rien de surprenant à ce qu'un vilain ait la beauté du diable. Cela ne fait qu'illustrer une des facettes du héros terrifiant : il peut se métamorphoser comme le diable, changer de masque, changer de peau comme un serpent et jouer sur deux tableaux. Ce type de personnage mi-humain, mi-bestial fait la démonstration de ce que Gilbert Durand appelle le schéma du grouillement¹¹ :

Il a des manières engageantes, l'esprit souple, la physionomie presque douce et prévenante, quand il n'a d'intérêt que de vous séduire et de vous tromper ; mais quand de fortes passions l'agitent, quand il rêve un complot, quand le masque d'hypocrisie qui couvre habituellement sa figure tombe, et vous montre un phantasme effrayant ; son œil étincelle et se cave, son front se couvre de long replis, les fibres de son visage se crispent, battent avec violence et menacent de se rompre ; ses lèvres minces deviennent livides et tremblantes, et sa bouche à demi ouverte et tiraillée convulsivement et tour-à-tour d'un côté et de l'autre, laisse entrevoir un affreux grincement de dents¹².

Ce long portrait montre à merveille l'envers du masque de probité de ce fourbe qui, comme presque tous les vilains du roman gothique anglais, *paraît être* de mœurs irréprochables et même bon chrétien. Cambray fréquente un homme d'Église qui l'éloignera, espère-t-il, de tout soupçon et, astucieusement, fera rejaillir sur lui les qualités d'un « homme que son rang seul dans la société recommande au respect de tous¹³ ». Hissé au niveau de la classe la plus respectable du monde, Cambray peut s'adonner

9. *Ibid.*, p. 78

10. *Ibid.*, p. 17.

11. « C'est ce mouvement anarchique qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité [nous dirions ici la duplicité] qui s'agite », dans Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 76.

12. ANGERS, *op. cit.*, p. 17-18. C'est moi qui souligne.

13. *Ibid.*, p. 71.

LE ROMAN GOTHIQUE

impunément à ses noirs méfaits. Au contraire du héros solaire qui est porté à combattre les forces avilissantes de l'argent, le « héros » vilain pactise avec elles. Cambray, quant à lui, n'a précisément qu'une seule passion, « c'est l'amour du gain, le désir d'avoir, la convoitise, l'ambition des richesses ; et le fonds de son caractère, résultat infaillible de cette active propension, c'est l'hypocrisie, l'art de feindre et de séduire¹⁴ ». Il s'allie ainsi forces du bien et forces du mal pour mieux commettre ses méfaits. Ainsi campé, Cambray ne peut qu'agir selon les lois du roman de brigands : il passe aux actes criminels, aux sacrilèges et aux meurtres.

Qu'il donne la mort n'a rien de surprenant puisque le vilain est souvent, sinon toujours, animé par l'esprit de vengeance. Plusieurs personnes sont assassinées ou violées dans le récit, mais un meurtre surtout, celui du complice Stewart, se détache des autres par son côté sordide. Le décor des *Révélations du crime* [...] relève d'assez près de la tradition radcliffienne et utilise abondamment les clichés de la rhétorique noire ainsi que la technique du contraste. Le meurtre a lieu sur le fleuve Saint-Laurent entre Québec et l'île d'Orléans, mais le style de la description permet qu'en changeant le mot « Québec » on puisse parler de n'importe quel autre endroit au monde. Cette scène de meurtre est un bel exemple de la rhétorique propre au genre gothique. Il vaut la peine d'en citer un large extrait pour montrer qu'Angers n'a pas été malhabile dans le genre. Il a su mettre à profit, faire concorder procédés de rhétorique et observation :

Et les voiles étant ajustées, la brise, qui soufflait de l'ouest, emporta en un instant la Chaloupe loin du quai, dans la direction de l'Isle d'Orléans. Le soleil venait de se coucher, et les ombres commençaient à se répandre sur les flots. C'était un beau soir du mois de Juin, quand les côteaues, les campagnes et les vergers que la nature a groupés avec tant de richesse et de variété dans les environs de Québec, sont couverts de verdure, de fleurs et de troupeaux [...]. C'était à cette heure d'illusion et d'ineffable enchantement [...]. Cependant la brise augmentait, et le clapotis des vagues commençait à s'agiter sur les flancs des vaisseaux, tandis que la lune s'élevait

¹⁴. *Ibid.*, p. 18.

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

*à l'horison à travers quelques nuages venteux ; la lune que les anciens ont appelée le chaste Lucine probablement parce qu'elle est destinée à contempler en silence toutes les impuretés et autres horreurs que l'on cache à l'œil du jour*¹⁵.

Est-ce par mimétisme descriptif que le narrateur cache l'identité de celui qui va tuer Stewart ? On peut toutefois supposer qu'il s'agit de Cambray. Son *ethos*, comme je l'ai montré, prouve qu'il en serait capable. Mais ce qui ressort de cet épisode, c'est la présence d'éléments naturels et cosmiques. La lune d'abord n'est que témoin mais, à la fin de l'acte criminel, elle change d'attitude. C'est en ce sens que le décor noir acquiert le statut de personnage, qu'il s'anime et devient complice des gestes posés, participe à l'horreur :

*Enfin la victime fait un dernier effort, reçoit le coup mortel, et disparaît sous les flots. Resté seul et triomphant, le meurtrier, le cœur palpitant d'une joie féroce, remet à la voile, et glisse comme un vapeur sur les flots : la marée le seconde et la lune, apparaissant à travers un nuage, sourit à sa victoire*¹⁶.

Si Cambray peut impunément commettre un crime sur le fleuve et même s'attirer la bienveillance des éléments nocturnes, il n'en va pas de même lorsqu'il s'attaque à un lieu sacré. La chance sourit à Cambray tant qu'il se limite aux choses profanes. Il court à sa perte le jour où il vole des objets sacrés à la chapelle de la Congrégation de Québec. Tout se passe à ce moment comme si les forces du bien se groupaient, par un hasard providentiel, pour capturer Cambray, la cause du mal qui s'appesantit sur la ville. Le narrateur se sert alors tout naturellement de la forêt, du décor démonique d'une cabane à sucre, pour sceller le sort du brigand. C'est sans doute qu'il faut, pour vaincre un Cambray doté de pouvoirs occultes, qu'une force surnaturelle assiste le personnage qui le découvrira dans sa tanière perdue au sein de la forêt de Broughton :

Une vieille servante irlandaise, du nom de Cécilia Connor [...] s'étonne des allées et venues de gens

15. *Ibid.*, p. 56.

16. *Ibid.*, p. 59. C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

*retirés chez son Maître, se persuade qu'il se passe quelque chose d'étrange, épie, écoute, questionne, et comme éclairée d'un présentiment surnaturel, devine et devine juste. Elle se lève pendant une froide nuit d'hiver, marche plus de trois milles dans l'obscurité, ayant de la neige jusqu'aux genoux, se dirige dans la forêt vers une petite lumière qui vacille au loin, en suivant des traces de raquettes, et arrivée à deux portées de fusil d'une petite cabane à sucre, s'arrête et se cache en espion derrière un tronc d'arbre*¹⁷.

Le surnaturel se mêle ici au réalisme pour faire de ce début d'épisode une scène que nous pourrions identifier au « gothique québécois ». L'espace sombre et dangereux d'une forêt n'est plus une simple transposition du château, mais il met à profit la matière froide et dangereuse qu'est la neige. On peut à la rigueur imaginer un géant, mais de type québécois, dans la personne du cerbère qui se tient à la porte du repaire : « Un homme, d'environ six pieds, monté sur des raquettes ! [...] et armé d'un gros bâton noueux se tient en sentinelle à quelques pas de la cabane. Il a ordre d'assommer quiconque en approchera¹⁸. » Enfin, le surnaturel chrétien fait son apparition. Cette femme guidée par la providence cherche à dénicher le diable dans son enfer même. Voyons d'abord l'espace démonique :

*La porte de la Cabane est entr'ouverte, et à la lueur d'un brasier immense qui la remplit, elle aperçoit trois hommes, qui semblent de loin comme des salamandres au milieu des flammes. L'un d'eux tient à la main la figure d'une Vierge d'argent, et la montre à ses deux compagnons, qui la regardent d'un œil avide, en tordant avec effort des branches de candélabres*¹⁹.

L'aspect batracien des brigands comparés à des salamandres s'accommode fort bien de l'aspect ophidien. Tous deux se rattachent à la figure du diable et correspondent à l'idée de métamorphose, ces deux genres de bêtes pouvant changer de peau, comme Cambrai peut changer d'apparence. Bien plus, cette image de la salamandre confère une valeur proprement

17. *Ibid.*, p. 5-6. C'est moi qui souligne.

18. *Ibid.*, p. 6.

19. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

infernale à des êtres qui semblent pouvoir vivre dans les flammes. Mais, ici, le témoin de la scène est gênant pour Cambray et ses complices. Aidé de Dieu, il signe la perte du vilain :

La vieille femme en avait assez vu et entendu ; et tout enchantée de sa découverte, elle s'en retourna promptement au logis, sans avoir été aperçue. Qui lui avait donné l'idée, la force, et le courage d'entreprendre cette marche pénible, et de braver la mort [...] ? La providence sans doute qui se servait de ce faible instrument pour confondre des scélérats, qui se jouaient de la population entière d'une Cité ! Il y a là quelque chose qui n'est pas dans l'ordre ordinaire²⁰.

Comme un être infernal doit, tôt ou tard, rejoindre le lieu de sa malédiction, comme Lucifer ou comme le moine Ambrosio dans *Le moine* de Matthew Gregory Lewis, Cambray est précipité dans un sombre cachot. Ainsi que l'écrit le narrateur, « nous allons maintenant suivre nos Héros dans leur défaite²¹ ». Le décor carcéral, qui peut rappeler les prisons de l'Inquisition ou les cachots souterrains que l'on retrouve chez Ann Radcliffe ou Lewis, semble faire corps avec les criminels. À propos de Gagnon, complice et en quelque sorte double inférieur de Cambray, le narrateur va même jusqu'à écrire : « Il n'y avait rien dans sa figure qui parût jurer, contraster avec le cachot ; mais au contraire, le cachot et cet homme semblaient harmoniser ensemble, semblaient fait l'un pour l'autre²². » L'aménagement du décor souterrain, pour qu'il puisse faire correspondre personnage et espace, n'a qu'à utiliser l'imagerie traditionnelle qui vient à l'esprit lorsqu'on dégrade l'homme et son milieu. Cambray et Waterworth furent

fixés par une lourde chaîne à une épaisse muraille, tapisée de moisissure et de toiles d'araignées, éclairés d'une lampe unique qui ne jetait autour d'eux qu'une lueur pâle et livide [...]. Quelqu'un qui eût pu regarder dans ce cachot par l'unique soupirail qui l'éclairait le jour, eût cru voir, en apercevant

20. *Ibid.*, p. 6-7. C'est moi qui souligne.

21. *Ibid.*, p. 72.

22. *Ibid.*, p. 104.

LE ROMAN GOTHIQUE

*leurs yeux flamboyer dans ces demi-ténèbres, deux bêtes féroces, acculée chacune dans son coin*²³.

N'allons pas croire que, même dans un tel état de dégradation, Cambray se repentira. Il est démoniaque jusqu'au bout. Son stratagème consiste à se servir de l'institution la mieux en vue au Québec : cette religion qu'il venait de profaner. Cambray laisse entendre qu'il serait prêt à se convertir. Mais tout n'est que ruse : « [Cambray] se détermina *en apparence* pour le catholicisme, et *feignit* d'en adopter tous les rites²⁴. » Tout ce qui compte pour lui, c'est de parvenir à « intéresser le clergé en [sa] faveur²⁵ ». Le plus étonnant dans ce récit est la réussite du fourbe. La sentence de mort est commuée en déportation. Mais la victoire demeure imparfaite car, aux yeux mêmes de Cambray, c'est là la pire des punitions : « Quoiqu'il soit bien dur de se voir condamné à mort [...] la meilleure punition est la déportation [...] Ah ! c'est désolant : un homme aime toujours son pays²⁶. »

Le châtement suprême consiste donc à vivre loin de son pays. L'exil forcé et définitif, voilà un des fondements de l'imaginaire universel, symbole de la coupure avec l'origine utilisé dans *Les révélations du crime* [...] pour punir Cambray de façon exemplaire. Le vilain déchu devient un aventurier privé de ses moyens. Ce serait une sorte d'Adam, extrêmement vilain, chassé du paradis terrestre, ou une figure déformée d'Antée. C'est aussi Ulysse sans odyssee, c'est-à-dire le néant.

LE VILAIN DÉMEMBRÉ

J'aborde maintenant la figure du vilain terrifiant telle qu'on la retrouve dans *L'influence d'un livre* d'Aubert de Gaspé fils. Lepage a une influence relativement secondaire dans l'économie de l'intrigue de ce roman assez baroque de forme, mais il importe de souligner son rôle : il est l'objet de ce que l'on pourrait appeler un fragment gothique. Le principe du fragment consiste ici en la narration d'une scène indépendante, détachable d'un

23. *Ibid.*, p. 73. C'est moi qui souligne.

24. *Ibid.*, p. 92. C'est moi qui souligne.

25. *Ibid.*, p. 95.

26. *Ibid.*, p. 103.

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

plus long récit. La scène du meurtre relève du fragment parce qu'elle semble plaquée – elle est un des tiroirs du roman –, mais, dans le même temps, elle se rattache intimement au projet du personnage central, Charles Amand. Ce dernier, pour son plan alchimique, a besoin d'une main-de-gloire, c'est-à-dire d'une main coupée au bras d'un criminel pendu. Aubert de Gaspé introduit donc dans son récit une scène montrant un criminel en pleine action. En ce sens, l'auteur fait preuve d'une connaissance certaine des procédés gothiques. Il les emploie toutefois d'une manière sans doute parodique.

Aubert de Gaspé n'utilise qu'avec parcimonie la technique du contraste, telle que pratiquée par Radcliffe par exemple et que l'on retrouve chez Angers. Le décor prend d'abord une couleur réaliste. Le narrateur précise en premier lieu que la maison de l'assassin est située près du fleuve et cachée par des arbres. Le meurtrier éventuel et sa victime se rencontrent là, par hasard, un soir de septembre. Voilà pour l'entrée en scène des deux personnages, soit Lepage et sa victime Guillemette.

Pour accompagner l'action épouvantable qui se déroulera, Aubert de Gaspé donne à plein dans la rhétorique gothique. La tempête obligée intervient, comme un personnage cosmique et courroucé, au moment de la mort de la victime qu'il s'agit de faire disparaître. L'intérieur de la maison où se déroule le meurtre prend une coloration nettement terrifiante. Mais, curieusement, la narration pêche par omission. En effet, un décor sombre ne précède pas l'entrée en scène du vilain. Cette lacune ne représente qu'une des nombreuses dérogations de ce roman au code gothique.

Passons immédiatement au portrait du meurtrier :

Joseph Lepage, homme chez lequel deux passions seulement s'étaient concentrées ; l'une qui n'a de nom que chez la brute, et l'autre, celle du tigre : la soif du sang. Il pouvait, comme la tigresse d'Afrique se reposer près du cadavre qu'il avait étendu à ses pieds et contempler de son œil sanglant, sa victime encore palpitante ²⁷.

Le vilain – c'est presque une règle du genre – est encore associé ici à la bestialité. Lepage se trouve surdéterminé par un

²⁷. Philippe-Ignace-François AUBERT DE GASPÉ, *L'influence d'un livre*, p. 21. C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

félin sanguinaire qui le rapproche du vampire par son goût du sang. Ce texte ne révèle toutefois qu'une des deux passions qui sollicitent Lepage. L'attrait de l'or constitue la première. Dans un autre passage, le narrateur condamne, dès le début, en son vilain, la synthèse de deux vices : « [...] ce qui répugne à la raison, c'est qu'un être, auquel on ne peut refuser le nom d'homme, puisse s'abreuver du sang de son semblable pour un peu d'or²⁸. »

Par la suite, le narrateur refuse partiellement de qualifier cet être d'humain. Après en avoir fait un tigre et un vampire, il le qualifie de monstre diabolique. Archétype de la bestialité, Lepage est aussi le symbole du péché (d'où la nécessité de laisser flotter la notion d'humanité, sans quoi la punition n'aurait plus de sens : seul un être humain peut pécher). Lepage représente « cette malédiction de Dieu incarnée²⁹ » mais, tel un être hors de l'ordinaire, il jouit « d'une taille et d'une force prodigieuses³⁰ ». Son corps et sa tête ont les proportions que l'on retrouve chez les géants des légendes les plus anciennes aussi bien que dans le premier roman gothique : le géant en armure du *Château d'Otrante* de Walpole tue lui aussi un personnage. Comme tous les vilains, Lepage a les « yeux sombres et étincelants³¹ », regard typique qui suggère l'au-delà démonique.

Pour tendre un piège à sa victime, le meurtrier utilise un moyen traditionnel. Il lui offre le gîte pour la nuit et lui sert un bon repas arrosé de « quelques verres de vin qui contenaient un fort narcotique que Lepage y avait jeté à son insu³² ». La boisson soporifique sert à Ambrosio, dans *Le moine* de Lewis, pour endormir sa victime avant de la violer et de la tuer, procédé classique qui s'apparente à celui de l'empoisonnement.

La scène de meurtre se déroule à l'intérieur d'une maison baignant dans une demi-obscurité, ce qui a pour but de recréer le décor typique dont ce drame noir a besoin : « La lumière qui brûlait sur la table laissait échapper une lueur lugubre qui donnait un relief horrible à son visage sinistre enfoncé dans l'ombre³³. »

28. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 22.

32. *Ibid.*, p. 23.

33. *Ibid.*, p. 24.

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

On s'attend ici à ce que le personnage s'anime et entre dans le monde de ce que Durand appelle le schéma du grouillement. Mais l'auteur joue constamment à renverser les archétypes gothiques non pas tant dans leur caractérisation que dans leur agencement. Par ailleurs, il faut convenir qu'un félin (un « tigre ») ne s'agite jamais inutilement. Voilà pourquoi le narrateur insiste sur le calme du visage de l'assassin. « La lumière [...] donnait un relief horrible à son visage enfoncé dans l'ombre ; relief horrible, non par l'agitation qui se peignait sur des traits d'acier, mais par *le calme muet* et l'expression *d'une tranquillité effrayante* ³⁴. » Lepage, par la figure du tigre vampirique, de la bête intelligente et assoiffée de sang, est intimement associé au monde inférieur des ténèbres, d'ailleurs recréé pour cette scène. Rien de surprenant à ce que l'auteur lui prête un aspect diabolique. Il possède « un sourire d'enfer : le sourire de Shylock, lorsqu'il aiguisait son couteau et qu'il contemplait la balance dans laquelle il devait peser la livre de chair humaine qu'il allait prendre sur le cœur d'Antonio³⁵ ». Le goût du sang, de la mort et de l'horreur se concentre dans un passage capital qui donne à cette scène une saveur de fantastique macabre : « [...] *quelque chose d'inexprimable et qui n'est pas de ce monde* l'enfer passa sur son visage³⁶. » À ce moment, l'agitation, qui auparavant était retenue grâce à la boisson soporifique bue par la victime et à l'attitude féline du meurtrier, ouvre toutes grandes ses écluses. Le sang éclabousse le décor, éteint la chandelle, plongeant ainsi les antagonistes dans les ténèbres. Nous voyons donc réunis, en une saisissante synthèse, les trois grands types de symboles diurnes que Durand classe dans son chapitre intitulé « Les visages du temps³⁷ ». Une bête agitée au fond des ténèbres terrifiantes mène à la mort sa victime et se condamne à la mort infernale par ce geste. Symboles thériomorphes, nyctomorphes et catamorphes ne peuvent être plus concentrés. Mais, ironiquement, la victime endormie trouve à peine le temps d'éprouver de la terreur. De plus, la tempête, élément obligé d'un épisode semblable, ne prépare pas la scène, mais intervient *après* le meurtre (peut-être

34. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*, p. 24-25. C'est moi qui souligne.

37. DURAND, *op. cit.*, p. 71-134.

LE ROMAN GOTHIQUE

parce que le récit a besoin d'un fleuve déchaîné pour que Lepage engloutisse sa victime ?) :

[...] *la tempête régnait dans toute son horreur ; et le sifflement du vent, mêlé au fracas de la pluie et au mugissement des vagues, se faisait seul entendre.*
[...] *La force du vent le faisait chanceler et la noirceur de la nuit l'empêchait de voir la petite embarcation dans laquelle il se proposait de se livrer avec sa victime à la merci des flots*³⁸.

On constate donc un désir réel d'intégrer le décor à l'action. Mais certains éléments semblent intégrés par automatisme. Ainsi, le lendemain du meurtre, quand Lepage est capturé, « *la tempête* qui, la nuit précédente, *avait cessé* lorsque le corps du malheureux Guillemette était devenu le jouet des flots, *ébranlait de nouveau* la petite maison où gisait le meurtrier³⁹ ». Cette récurrence du même décor permet à St-Céran de dire à propos de Lepage : « [...] il dort paisiblement tandis que *l'ange vengeur* plane au-dessus de lui et *semble exciter la fureur des éléments*⁴⁰ ». Le ciel vengeur du mal s'associe ainsi au décor cosmique. Au contraire de ce qui se passe dans *Les révélations du crime* [...], la lune absente et la nuit agitée rejettent la créature de l'ombre qu'est Lepage. Il règne dans cette scène un manichéisme foncièrement chrétien. Dès qu'il a posé son geste fatal, Lepage est puni, pendu, et son destin se résume à servir la folie de Charles Amand qui ira voler son bras dans une salle de dissection de la ville de Québec : ce personnage n'a pas d'autre utilité dans l'économie de l'intrigue. Lepage vaut en tant que synecdoque pour la suite du récit. Seule sa main compte pour Charles Amand. Dans une perspective strictement narrative, ce personnage demeure un simple ingrédient qui disparaît aussi rapidement que le décor d'où il a surgi. En tant qu'archétype du mal, lui aussi s'apparente au néant et y retourne. En cela, ce fragment a pour double fonction de créer un climat gothique et de reporter sa valeur sur un autre aspect du récit.

38. AUBERT DE GASPÉ, *op. cit.*, p. 26.

39. *Ibid.*, p. 33. C'est moi qui souligne.

40. *Ibid.*, p. 34.

LE MONSTRE FOUROYÉ

Avec maître Jacques, nous touchons à une des figures les plus complètes du roman noir québécois, en ce sens qu'il réunit et intègre les caractéristiques diverses et paradoxales de plusieurs types de vilains gothiques.

Soulignons d'abord que « La fille du brigand » possède un point commun avec *Les révélations du crime* [...] d'Angers. Le premier reprend sur un mode romanesque ce que le second ne faisait qu'esquisser sur le mode de la chronique. La ressemblance est surtout frappante lorsqu'on compare les chapitres d'ouverture. On se rappelle que, dans *Les révélations du crime* [...], la terreur régnait sur la ville de Québec. Dans « La fille du brigand », L'Écuyer recrée exactement la même atmosphère, l'aspect occulte en moins, mais non la terreur :

*Huit heures sonnaient aux horloges du quartier Saint-Louis ; les rues de Québec étaient désertes ; un silence effrayant régnait sur la ville. Tout annonçait une de ces nuits de vol et de meurtre [...] Québec vivait alors dans une époque de sang : époque à jamais mémorable dans les annales du crime [...] ; époque de dégradation, où on avait chaque jour à enregistrer un nouveau meurtre, à punir un nouveau crime !*⁴¹

L'Écuyer tente de transposer l'atmosphère d'angoisse qui envahit tout roman noir et de faire de la ville de Québec un lieu où plane une terreur s'apparentant à celle qui pèse normalement sur le château gothique. Cette scène d'ouverture n'épargne aucun moyen, mais élimine la technique du contraste. Le décor devient plutôt l'hypotypose du chaos terrifiant. Pour ce faire, le récit s'ouvre sur un orage cataclysmique où se concentrent les images nyctomorphes et spectaculaires qui grossissent l'ombre et le bruit :

C'était à la fin d'une journée de septembre ; le soleil venait de disparaître derrière les montagnes et ne mêlait plus à leur sombre verdure que les derniers reflets d'une teinte de sang. De gros nuages couleur

41. Eugène L'ÉCUYER, « La fille du brigand », reproduit dans James HUSTON (compilateur), *Le répertoire national ou recueil de littérature canadienne*, t. III, p. 92.

LE ROMAN GOTHIQUE

d'encre roulaient rapidement dans l'atmosphère et commençaient à jeter sur la nature l'ombre d'une nuit d'orage et de terreur. On entendait au loin le sourd murmure des flots du Saint-Laurent, le bruit monotone de la chute de Montmorency, le sifflement du vent qui s'engouffrait violemment dans les sentiers tortueux qui avoisinent la porte Saint-Louis et se brisait avec fracas sur les vieux murs qui les bordent. Déjà l'écho des solitudes répétait par intervalle les roulements du tonnerre et l'éclair sillonnait les ombres de la tempête⁴².

Par cette description, la ville de Québec se fait espace labyrinthique où tout ce qui l'environne est grossi démesurément. Le narrateur n'a certainement aucun souci de réalisme lorsqu'il fait entendre de Québec les flots du fleuve et ceux de la chute de Montmorency située à au moins trente kilomètres de la porte Saint-Louis. Les premières lignes du roman situent les acteurs dans une atmosphère typiquement gothique où le décor gigantesque permet aux personnages toutes les invraisemblances et les rend ainsi paradoxalement vraisemblables. Notons que ce décor, ainsi que les « exploits » qui s'y joueront, demeurent conventionnels. Convention romanesque et invraisemblance vont souvent de pair dans le roman noir comme dans tout genre. Il s'agit des conventions propres au genre épique ou au *romance*.

Après avoir montré le gigantisme de l'espace, le récit se focalise sur un lieu plus précis où se joue le début du drame. Une auberge malpropre sert de point de rencontre aux trois personnages principaux. Pour bien saisir l'importance de cet établissement, il vaut la peine de se référer immédiatement à un geste que maître Jacques a posé avant le début du roman. Cette révélation « préromanesque », nous la devons à la propriétaire de l'auberge, M^{me} de la Troupe, qui, du fond d'une prison, fait le récit de sa déchéance. Elle avoue que maître Jacques, « hypocrite tel que l'enfer n'en a jamais connu⁴³ », lui a offert, sous prétexte de l'aider, un hôtel abandonné à Québec. Ce n'était en fait

42. *Ibid.*, p. 91. C'est moi qui souligne.

43. *Ibid.*, p. 158.

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

qu'une « chétive mesure⁴⁴ » toute délabrée. De plus, son « protecteur » ne faisait que se servir d'elle et de son auberge :

[...] je parvins à apprendre que j'avais affaire à des brigands et à des scélérats dont le chef n'était autre que mon protecteur. Il [...] me fit de si horribles menaces [...] que je n'eus pas le courage d'abandonner l'auberge [...] et ma maison devint le réceptacle de tous les objets volés⁴⁵.

C'est dans ce lieu infect et familier que maître Jacques fait son entrée, au début du roman. Si la ville de Québec est l'équivalent symbolique du château médiéval, cette « mesure », véritable cabane, est, quant à elle, la transposition du souterrain du château.

On y entrait par une porte enfoncée dans le sol et, après avoir descendu dans l'intérieur trois ou quatre degrés, on se trouvait vis-à-vis d'un comptoir [sur lequel étaient éparpillés] des mesures sales et rouillées, des verres estropiés, des bouteilles vides et renversées⁴⁶.

Ce lieu rappelle l'auberge du début des *Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue. Dans un épisode subséquent, l'auteur le compare même textuellement à « un vaste souterrain⁴⁷ ». Aussi, quand on examine ce lieu en rapport avec le vilain, on voit qu'il ne correspond plus à l'île des Phéaciens (scène correspondante dans *L'odyssée*) où vient s'échouer Helmina, la victime, mais au décor d'entrée en scène d'un personnage démoniaque : un espace infernal qui présage le malheur. Maître Jacques fait son apparition presque à la façon d'un démon accompagné des foudres du ciel et de l'enfer, d'un « océan de feu », sorte d'oxymoron qui préfigure le combat qui se jouera : l'eau lustrale du ciel qui purifie un lieu peuplé de monstres infernaux. Ce décor cosmique semble ici jouer le même rôle que dans le meurtre de Lepage (*L'influence d'un livre*) :

L'orage était alors à sa plus grande fureur ; le tonnerre venait de tomber à quelques pieds de l'auberge ; l'éclair sillonnait en tous sens l'atmosphère

44. *Ibid.*, p. 159.

45. *Ibid.*, p. 160.

46. *Ibid.*, p. 92. C'est moi qui souligne.

47. *Ibid.*, p. 146.

LE ROMAN GOTHIQUE

*qui paraissait comme un océan de feu ; la pluie tombait par torrents ; le vent faisait craquer horriblement les pans de la maison*⁴⁸.

Nous retrouvons, dans le *Dictionnaire des symboles*, une explication plausible de ce phénomène des eaux ouraniennes : « Dans certains cas [...] l'eau peut faire œuvre de mort. Les grandes eaux annoncent dans la Bible les épreuves. Le déchaînement des eaux est le symbole des grandes calamités⁴⁹. » Maître Jacques est ainsi marqué, dès le début du drame, par le destin fatal venu du ciel lui-même.

En plus d'être surdéterminé par le décor, maître Jacques porte un double masque. Censément le père d'Helmina et citoyen honorable, il n'est en fait qu'un faux père et un chef de brigands. Stéphane se laisse prendre au jeu : « À en juger par *l'air extérieur*, maître Jacques devait être un homme respectable⁵⁰. » Maître Jacques passe même une partie de son temps dans « une jolie petite maison, proprement blanchie⁵¹ », avec sa fille et le couple de paysans qu'il a chargés de veiller sur elle. Voilà pour la façade, le masque de probité qui fait du vilain cet être paradoxal capable de voir à ce que sa « fille » reçoive une bonne éducation. Cependant la véritable identité de maître Jacques est révélée dès le chapitre V. Son habitat, assez irréel, est un espace de légende, le même que celui qu'imaginent les populations superstitieuses des *Révélation du crime* [...] :

Le Cap-Rouge, à l'époque où notre histoire se passe, était un lieu maudit et redouté de tout Québec ; c'était, suivant l'opinion d'un grand nombre, une forêt enchantée qui enfantait les brigands, et les rejetait ensuite sur la cité pour exercer leurs ravages [...]. C'était l'épouvantail dont se servait la superstition pour inspirer l'amour de la vertu et l'horreur du vice. Tous les soirs, disaient les vieillards, on voyait tout autour du bois des feux souterrains [...], des fantômes [...] des cadavres [...] suspendus à tous les arbres et qui semblaient gémir

48. *Ibid.*, p. 95.

49. Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, t. II, p. 226.

50. L'ÉCUYER, *op. cit.*, p. 96. C'est moi qui souligne.

51. *Ibid.*, p. 105.

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

[...] *des spectres [...] des bêtes féroces qui s'entredéchiraient [...]* : tel était le tableau que les bonnes femmes inventaient, *dans leurs superstitions, en parlant de Cap-Rouge.*

*Cependant nous dirons que le Cap-Rouge avait une réputation si horrible et si effrayante que personne n'aurait osé [...] le traverser dans la nuit*⁵².

C'est là qu'avec beaucoup de précautions et de circonspection – en tablant sur l'imagination et la rumeur publiques – le narrateur campe le repaire de maître Jacques. Quoi qu'il en soit, ce souterrain de brigands, plus encore que l'auberge, correspond aux profondeurs terrifiantes des caves et des cachots du château gothique. Maître Jacques règne en despote sur ces souterrains qui sèment la terreur sur la ville. Du fond de sa grotte, l'organisateur de vols et de meurtres terrifie les citoyens de Québec. En ce sens, la transposition de l'univers gothique en milieu québécois a une part d'originalité. Elle réside surtout dans la tentative d'adaptation de l'imaginaire gothique à l'espace réel et légendaire. En revanche, il est étonnant de constater que L'Écuyer n'ait pas cherché à exploiter au maximum le fantastique qui demeure latent et se trouve relégué au rang de futile superstition avant même que ne s'amorce l'action dévastatrice. Mais revenons justement à l'action.

Maître Jacques est un chef. Ce n'est donc pas lui qui accomplit les actions dégradantes : il a ses exécuteurs de basses œuvres. Ainsi il pense à faire tuer Stéphane et fait enlever Helmina. Car, pendant tout le temps qu'il a élevé sa « fille », il n'avait qu'un désir en tête : l'épouser. Son péché n'est pas vraiment l'argent, et la terreur qu'il exerce sur la ville de Québec n'a pas vraiment d'importance dans le roman. La description de ce vilain en brigand a uniquement pour but de le surdéterminer négativement, car maître Jacques règne en despote sur sa « fille » dans l'espoir lubrique de s'unir un jour à elle. C'est au moment où il apprend que Stéphane est un rival qu'il dit à son acolyte Maurice : « Nous sommes perdus, Maurice, lui dit-il en lançant des regards foudroyants [...] Nous sommes perdus pour

⁵². *Ibid.*, p. 121-122. C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

toujours ! Il est temps d'agir. Il faut le connaître ce jeune homme, il faut le tuer !⁵³ »

Évidemment la raison n'est que de pur intérêt : il s'agit pour lui de garder ses manigances secrètes et, un jour, de soumettre Helmina en l'associant à ses affaires comme il l'a fait pour M^{me} de la Troupe. Le seul moyen que le vilain trouve ne peut être autre que celui que la tradition gothique offre à ce genre de roman : l'enlèvement de la victime. Masqué, le sombre vilain assiste à la scène : il a fait exécuter ses ordres par ses hommes un soir d'orage. Dans la grotte où il la tient prisonnière, il révèle son identité à Helmina ; n'étant pas son père, il la demande en mariage. Mais à partir de ce moment, il n'est plus pour Helmina qu'un monstre. Les forces du bien et du mal s'affrontent. Buté, maître Jacques garde « sa fermeté diabolique » et Helmina refuse l'argent qu'il lui offre en plus du mariage : « [...] de tes épargnes, infâme ! peux-tu appeler ainsi ce que l'enfer te fera payer si cher un jour⁵⁴. »

J'étudierai plus en détail le personnage d'Helmina, qui entre dans la catégorie des victimes. Je souligne toutefois que maître Jacques est puni de ce geste lubrique et mi-incestueux. En effet, son ami et complice Maurice, également le cerbère d'Helmina, pris de remords, trahit son maître. Comme par hasard, le vrai père d'Helmina, M. des Lauriers, revient de Londres juste à ce moment. On peut voir à quel point cette conclusion est calquée sur le principe du *deus ex machina* commun à beaucoup de romans de reconnaissance et de romans noirs. La machination prend les couleurs, cela va de soi chez les romanciers québécois catholiques, de Dieu lui-même. Selon M. des Lauriers, maître Jacques est victime de la vengeance divine :

[...] *tu croyais pouvoir vivre ainsi dans le crime sans jamais être reconnu ! tu croyais qu'il n'existe pas dans le ciel un Dieu tout-puissant, vengeur de l'innocence, un Dieu juste et inexorable pour punir le vice et bénir la vertu !*⁵⁵

Ainsi les deux terribles figures vengeresses, celle du père et celle de Dieu, se trouvent confondues d'une manière assez évidente

53. *Ibid.*, p. 142.

54. *Ibid.*, p. 185.

55. *Ibid.*, p. 203. C'est moi qui souligne.

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

dans le procédé de la reconnaissance et le mécanisme de la conclusion punitive.

Maître Jacques, après cette disgrâce, va se noyer. Comme il était entré en scène dans un décor d'orage, qui surdéterminait son destin néfaste, et comme il avait commis son crime, l'enlèvement, dans le même décor, il meurt dans et par l'eau. L'eau céleste le poursuit de sa colère et l'eau de la terre devient son tombeau. La nature, aidée du ciel, du père et de Dieu, se venge d'un être qui a voulu enfreindre ses lois. Le monstre est en quelque sorte foudroyé par l'action divine.

LE MONSTRE DÉFIGURÉ

L'entrée en scène du docteur Rivard, au quatrième chapitre du feuilleton « Une de perdue, deux de trouvées », s'inscrit d'emblée elle aussi dans la tradition gothique. Le décor dans lequel évolue ce personnage, nourri de sombres desseins, comporte les mêmes caractéristiques que l'on retrouve dans les romans étudiés et qui étaient des reprises de procédés noirs.

Au premier chef, le décor comporte la présence quasi obligée de la pluie et du vent qui s'agitent au milieu des ténèbres entourant la demeure du vilain à La Nouvelle-Orléans :

*[...] une pluie froide et glacée tomba[it] avec abondance ; le vent soufflait par raffales, la nuit était noire, la rue déserte et obscure, à peine éclairée à de longs intervalles par des lanternes dont les vitres brisées avaient, dans plus d'un endroit, laissé le vent éteindre les lumières. Quelques lanternes intactes conservaient encore cependant leur lumière pâle et lugubre et luttèrent, en se balançant, contre les efforts du vent*⁵⁶.

Le décor noir est souvent éclairé d'une lumière incertaine, vacillante et prête à s'éteindre au moindre souffle. Cette caractéristique du décor semble préfigurer le destin du docteur Rivard. Pour cette créature de l'ombre, la lumière prend une

⁵⁶. Pierre-Georges BOUCHER DE BOUCHERVILLE, « Une de perdue, deux de trouvées », dans *L'Album littéraire et musical de La Minerve*, chap. IV, mars 1849, p. 81. C'est moi qui souligne. Dorénavant, seuls le chapitre, le mois de publication et la page seront donnés en référence.

LE ROMAN GOTHIQUE

singulière importance. Opposé au héros solaire qu'est Pierre de St-Luc, ce sombre vilain cherche à ravir un trésor en quelque sorte lumineux, une cassette de maroquin rouge qui fait la lumière sur l'origine de St-Luc. Les lois du genre noir nécessitent que le sombre vilain soit tapi dans l'ombre. Il faut aussi garder en mémoire que le décor spatial qui environne le vilain du roman noir est plus qu'une projection des sentiments. Ainsi la tempête et l'obscurité qui entourent la maison du docteur Rivard font corps avec lui et avec son repaire. Éléments cosmiques, naturels et culturels forment un tout, un corps organique et mythique. Un corps textuel, discursif d'une extrême densité. Focalisons maintenant notre attention sur la maison qui sert de bureau et de repaire au docteur :

[...] *une maison basse [...] entourée de jardins qui l'isolaient des maison voisines. Sur la porte d'entrée une vieille plaque de cuivre jaune portait pour inscription « Le Docteur Rivard. » La poussière et les fils d'araignée semblaient avoir été laissées sur les persiennes [...] Un certain air d'antique négligence régnait autour de cette habitation* ⁵⁷.

Il appert de façon très nette que cet espace surdétermine l'habitat du docteur Rivard. Il connote la présence d'une bête terrible : l'araignée dont Durand écrit qu'elle est « un animal négativement surdéterminé parce que caché dans le noir, féroce, agile, liant ses proies d'un lien mortel⁵⁸ ». Avant même d'entrer dans la maison, le narrateur descripteur inscrit symboliquement la présence d'un monstre qui, du milieu de sa toile, dirige un réseau, « infernal complot⁵⁹ ». L'intérieur de la maison n'est pas plus rassurant que l'extérieur. Tout y est « vieux », « usé » et décoloré : « De vieux meubles [...] rares et usés [...] un tapis qui une fois fut vert [...] un large fauteuil [...] en maroquin jadis rouge [...] » ⁶⁰. » Insistons encore une fois sur le fait que le docteur cherche à mettre la main sur la fameuse cassette. Cette dernière contient la véritable identité de St-Luc et elle est de *maroquin*

57. *Ibid.*, p. 80. C'est moi qui souligne.

58. DURAND, *op. cit.*, p. 115. Durand rapproche également *arachné* de *ananké*, la Moïra grecque.

59. BOUCHER DE BOUCHERVILLE, *op. cit.*, chap. IV, mars 1849, p. 80.

60. *Ibid.*, p. 81. C'est moi qui souligne.

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

rouge. Elle a de plus conservé sa couleur. Par contraste, tout ce qui environne le docteur prend une couleur sombre ou se décolore. Le vilain se fait l'exact opposé du héros lumineux. De plus, le docteur est peint à l'image même de son décor.

*Un homme de quarante-cinq à cinquante ans, mais qui paraît en avoir soixante, aux cheveux [...] grisonnants [...] Il semble absorbé dans la lecture d'un document [...] Deux bougies jettent leur vive clarté sur le document ; l'espèce d'ombre que ses mains projettent sur sa figure, empêche de distinguer la contraction de ses lèvres et les plis qui sillonnent son front chauve et aplati, fuyant en arrière comme une tête de serpent. Ses gros yeux à fleur de tête sont cachés sous une immense paire de bésicles*⁶¹.

Ces images de vieillissement précoce et de décoloration capillaire répondent comme en écho au décor spatial qui prend ainsi plus de profondeur. La ressemblance avec le serpent renforce le symbolisme arachnéen rattaché à l'*ethos* animal du docteur. Ce thériomorphisme surdétermine d'une façon fort cohérente ce monstre infernal qui n'hésite pas à ajouter le « crime » et « l'assassinat » à son réseau de « ruses et d'intrigues⁶² ». Le docteur Rivard est un maître en stratagèmes : « Il tenait *dans ses mains les fils d'une trame qu'il avait ourdie avec soin* pour s'emparer de la succession d'Alphonse Meunier⁶³. » Il y a même, dans le portrait du docteur Rivard, le détail de l'éclairage et du document que lit le vilain. Il s'agit du testament, fortement éclairé, dont le bénéficiaire est Pierre de St-Luc. C'est le bien lumineux que cherche à voler le docteur qui, lui, est dans cette scène maintenu dans l'ombre. Avant même qu'il ne parvienne à mettre la main sur la cassette, le vilain reste dans l'ombre de la lumière dont il cherche à devenir maître.

Avec un tel *ethos*, ce vilain a certainement toutes les qualités négatives que nécessite l'obstacle romanesque. Il a toutefois encore une corde à son arc. Comme il correspond à l'exact opposé du héros solaire, il en accuse certaines caractéristiques : celle, par exemple, de la notabilité, sinon d'une

61. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

62. *Ibid.*, p. 82.

63. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

certaine noblesse, dont évidemment il se sert bassement. Ainsi il avait « toujours eu le soin de ne pas se compromettre directement lui-même⁶⁴ ». Il a ses exécuteurs de basses œuvres que sont Coco-Letard et Pluchon, comme St-Luc retrouve en Trim son double héroïque. Voilà pour la noblesse dégradée. Il va de soi que le vilain porte le masque de la notabilité, qui est toujours fausse et vraie à la fois. Chez le docteur, le masque prend la couleur de la dévotion. « Le Dr. Rivard agissait d'autant plus sûrement, qu'il passait dans le monde pour parfait honnête homme, pieux, dévot et fréquentant régulièrement les églises⁶⁵. » Le docteur Rivard prend également soin de s'adjoindre une relation irréprochable, un juge « franc et ouvert⁶⁶ », dont il se sert diaboliquement.

Du centre de son réseau de fils savamment construit, le vilain passera à l'action. De tous les gestes criminels rapportés dans le feuilleton, deux types se dégagent. Le docteur Rivard commet des crimes de nature sexuelle et d'autres de nature vénale. Dans le roman lui-même, le docteur n'agit que pour une seule chose : tuer l'héritier d'Alphonse Meunier et s'emparer de son héritage. Pour ce faire, des crimes antérieurs au début de l'action du roman vont le servir et, finalement, le perdre. Deux crimes précèdent et servent l'action néfaste : l'abus sexuel d'Irène de Jumonville et le meurtre d'Alphonse Meunier, le père de St-Luc.

Quelque treize ans auparavant⁶⁷, Irène de Jumonville fréquentait un pensionnat que visitait souvent le terrible docteur. Ce dernier tombe alors amoureux d'Irène et l'oblige à l'épouser après qu'il eut constaté qu'elle était enceinte : « [...] le docteur Rivard abusa de mon innocence au pensionnat [...]»⁶⁸. » Pour cet être cruel qui « ne se faisait aucun scrupule de flétrir l'innocence pour la dépouiller ensuite » et pour qui « tous les moyens [...] étaient bons pourvu qu'il put parvenir à son but sans se compromettre⁶⁹ », il s'agissait avant tout de cacher l'objet de sa honte. Il

64. *Loc. cit.*

65. *Loc. cit.* C'est moi qui souligne.

66. Chap. XII, juin 1849, p. 165.

67. Ces détails sont révélés aux chapitres XXI et XXIX grâce, entre autres, à une liasse de lettres d'Irène de Jumonville qui tombe entre les mains de St-Luc.

68. Chap. XXI, octobre 1849, p. 286.

69. Chap. XII, juin 1849, p. 165.

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

enferme donc Irène, qui devient graduellement folle. Quant à l'enfant, le petit Jérôme, le docteur le cache dans une cellule de l'hospice des aliénés. C'est ce garçon que le docteur tentera de faire passer pour l'héritier d'Alphonse Meunier. Un crime charnel allait donc servir de base à d'autres crimes plus grands encore.

Le docteur Rivard était d'autre part le médecin personnel d'Alphonse Meunier. Sans vergogne, il n'hésite pas à l'empoisonner. Le thème du serpent, que l'on retrouve dans le portrait même du docteur et dans l'épisode du cachot, rejoint celui du poison (le venin), l'arme du « héros » perfide n'étant jamais l'épée, mais de sombres machinations qu'il fait exécuter par d'autres ou des empoisonnements.

J'ai déjà analysé l'épreuve que le vilain fait subir à St-Luc dans la maison de Coco-Letard. Il n'est pas nécessaire d'insister⁷⁰, car il ne s'agit que d'une affaire de routine pour le docteur, qui concentre tout de même beaucoup de ses moyens pour faire disparaître le héros. Comme dans le cas d'Irène, il organise l'enlèvement et la séquestration de St-Luc et, de même qu'il l'avait fait pour Alphonse Meunier, tente de l'empoisonner, non par une boisson, mais à l'aide d'un animal qui représente sa propre hypostase : le serpent. Se trouvent ainsi réunies certaines des armes dont il dispose : le monstre ophidien qui, pour empoisonner sa victime, la séquestre dans un lieu infernal et, par procurations multiples et rusées, fait disparaître l'objet de sa haine.

Pendant que ses marionnettes exécutent son stratagème, le docteur Rivard peut s'occuper de choses sérieuses : parvenir à asseoir les fondements de sa fortune. Il s'affaire dans un autre lieu d'enfermement, l'hospice des aliénés, où il a caché son fils Jérôme. Par un jeu de falsification de papiers, il cherche à faire remonter à la surface un être débile qui lui permettra de faire main basse sur l'héritage de celui qu'il vient de précipiter dans l'ombre : le monstre arachnéen continue son œuvre. C'est à ce moment que le docteur se sert de sa bonne réputation et de son amitié avec le juge :

Le juge de la Cour des Preuves, qui avait conçu la plus haute estime pour le docteur Rivard, dont la conduite si désintéressée et si généreuse à l'égard de l'orphelin Jérôme avait excité son admiration, se

⁷⁰. Notons toutefois que cette maison entourée d'un jardin sans culture correspond au sinistre décor citadin du docteur Rivard.

LE ROMAN GOTHIQUE

*proposa de faire toutes les recherches possibles pour découvrir la naissance du petit Jérôme [...] Le juge pensa aussi qu'il pourrait se faire que l'orphelin pourrait avoir droit à quelque'héritage, et il aurait été heureux de pouvoir procurer au docteur les moyens de les acquérir*⁷¹.

Le fourbe réussira à s'adjoindre les services d'un homme irréprochable. Comme il avait au préalable falsifié les documents pour démontrer que Jérôme était le fils abandonné d'Alphonse Meunier, la découverte de la preuve par le juge doit le placer en bonne position pour gérer la fortune de Meunier. Le vilain semble triompher lorsque le juge lui apprend ce qu'il sait déjà et lui demande de remplacer Alphonse Meunier dans le rôle de père de Jérôme, désormais substitué à St-Luc :

*Ainsi vous pouvez m'en croire quand je vous dis, en ma qualité de Juge de la Cour des Preuves : « Que le petit Jérôme est le petit Alphonse Meunier ! Que celui vers lequel, sans le connaître, vous appelait votre cœur pour lui servir de père, était le fils de votre meilleur ami ! Que Dieu au moment où il appelait à lui le père rendait le fils au monde, donnant ainsi un père selon la providence à celui dont le père selon la nature ne l'avait jamais connu !*⁷²

À ce point du roman, le docteur triomphe dans ce que le narrateur nomme très justement « cette hypocrite comédie⁷³ ». Ce soir-là, à minuit, il fête seul dans son bureau en buvant « à la santé [...] de cet autre défunt, auquel j'ai ce soir délivré un passeport pour sa majesté l'empereur des enfers⁷⁴ ».

Malheureusement pour le vilain – et presque inévitablement dans le roman noir –, cet autre défunt, c'est-à-dire le héros lui-même, n'est pas mort. La vapeur est déjà renversée. St-Luc a triomphé des forces de l'enfer et s'apprête à remettre le docteur Rivard à sa place. Dès le lendemain de son apparent

71. Chap. XIV, juillet 1849, p. 200. C'est moi qui souligne.

72. Chap. XVIII, août 1849, p. 239.

73. *Ibid.*

74. Chap. XXIV, octobre 1849, p. 295.

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

triomphe, le docteur commence à s'inquiéter. De sombres pressentiments l'envahissent :

*Qu'y avait-il donc pour donner du souci et de l'inquiétude à cet homme ! [...] il y avait au fond du cœur de cet homme Ce que Dieu a mis au cœur de tous les méchants, la crainte d'être découvert et puni ! [...] un indistinct pressentiment lui faisait craindre quelque chose [...] comme s'il eut instinctivement pressenti un avant coureur de quelque épouvantable catastrophe*⁷⁵.

Comme une bête traquée, cet homme rusé subira alors les désavantages du côté animal de son *ethos*. L'instinct, non l'intelligence, prend le dessus. De toute façon, les jeux sont faits et, déjoué, il a perdu. Sa chute s'effectue assez brusquement étant donné que son réseau savamment tissé est entièrement défait. Trim a réussi à libérer son maître et à maîtriser les Pluchon et les Coco-Letard. De plus, un détective et un avocat s'affairent à éclaircir les événements. Le jour où le docteur Rivard se présente à la cour pour officialiser son statut de tuteur, une surprise l'attend. On prouve facilement que le fils que Meunier avait eu de sa seconde femme en 1823 est mort en 1825, que le petit Jérôme, sur la déposition de Coco-Letard, est le fils du docteur lui-même et d'Irène de Jumonville et que, en conséquence, le docteur est un escroc. La seule fois où Pierre de St-Luc se trouve dans la même pièce que son adversaire coïncide avec le moment où, justement, le vilain perd son masque d'honnête homme : « [...] malgré son admirable talent de cacher ses sensations *sous un masque de complète dissimulation*, le choc était si inopiné, si imprévu, que tous ses membres tremblèrent⁷⁶ ». Il est mis sous arrêt.

La première version, celle que publie *L'Album littéraire et musical de La Minerve*, ne dit rien de plus au sujet du docteur Rivard. La version de 1864, dans la *Revue canadienne*, donne la suite de sa destinée. Le chapitre XXXII de cette deuxième mouture, qui reprend le roman là où il avait été laissé treize ans plus tôt, s'ouvre précisément sur le cas du docteur. Il s'intitule « *Nolle prosequi* » et montre comment le docteur échappe à toute poursuite judiciaire :

⁷⁵. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

⁷⁶. Chap. XXVI, novembre 1849, p. 321. C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

*Cet homme, le plus coupable des accusés, échappait à sa punition. Il pouvait marcher la tête haute et sans crainte, du moins le pensait-il, l'autopsie du corps de feu M. Meunier n'ayant pu constater aucune trace de poison*⁷⁷.

Si la justice humaine ne pouvait rien contre lui, il fallait que la justice divine s'en mêle. Il faut se reporter à un tout petit paragraphe du dernier chapitre de la dernière édition du roman pour savoir comment la chute du vilain s'est effectuée. Deux personnages secondaires, sir Gosford et le père de Sara Thornbull, se renseignent sur le passé. À propos du docteur Rivard, on apprend qu'il a failli périr par le feu : « Un incendie a détruit toutes ses propriétés ; il était riche, et il est mendiant. L'explosion d'une bouteille de compositions chimiques dans son laboratoire, lors de l'incendie, lui a brûlé les yeux et la figure⁷⁸. » Ainsi, pour avoir convoité la richesse d'autrui, il est condamné à la dernière pauvreté. Pour avoir abusé de la beauté de la femme, ses yeux de serpent sont brûlés. Non seulement perd-il son masque, mais il est littéralement défiguré. La créature de l'ombre retourne à l'obscurité totale et souffre d'un « juste châtement du ciel⁷⁹ ». Encore une fois, le vilain reçoit sa punition d'un Dieu vengeur qui, dans le cas du docteur Rivard, finit par le faire ressembler aux lanternes éteintes et aux vitres brisées qui environnaient sa maison au début du complot criminel. La lumière dans ce qu'elle a de plus dévastateur, le feu, a raison de lui en le jetant dans l'enfer le plus noir qui puisse exister sur terre. Ce vilain, porteur de beaux masques et voleur d'identité, se trouve au terme de son parcours littéralement démasqué, défiguré.

LE VILAIN DÉMASQUÉ

Le dernier vilain de cette série est une figure très affaiblie du genre, mais qu'il faut classer dans cette catégorie. Publié la même année que « Une de perdue, deux de trouvées », le feuilleton intitulé « Christophe Bardinet » conserve relativement

77. BOUCHER DE BOUCHERVILLE, *op. cit.*, 1973, p. 283.

78. *Ibid.*, p. 423.

79. *Loc. cit.*

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

peu des éléments qui constituent le roman noir. Dès 1849, le genre commence déjà de s'effriter sous les pressions de la critique. L'Écuyer se tourne encore un peu plus vers le roman de mœurs. Le noir vilain qu'est Christophe Bardinet ne joue aucun rôle. C'est son fils Jules et son ancien complice Veldoc qui, avec les personnages de M^{me} Médard et de sa fille, tiennent les rôles importants. Celui qui aurait dû remplacer Christophe Bardinet et incarner la terreur, soit son fils nommé Jules de Lamire, n'apparaît qu'épisodiquement, le personnage principal étant Veldoc, le complice repentant. Il faut quand même analyser l'*ethos* de Jules de Lamire pour montrer l'évolution d'un genre romanesque qui hésite entre le gothique et le roman de mœurs.

Je ne pouvais me contenter d'analyser ce personnage de la même façon que les autres. Le décor qui l'entoure n'est plus, à proprement parler, gothique. Au contraire, tout se passe comme si L'Écuyer avait éjecté ses personnages hors d'un décor noir et comme s'il n'était plus permis de décrire les crimes d'un brigand. Le récit s'ouvre toutefois sur l'annonce d'un crime : Christophe Bardinet a tué le riche George Médard. Dès le troisième paragraphe, le narrateur dit que Christophe Bardinet a été pendu pour ce geste : « Bardinet avait été poussé à ce méfait, comme à beaucoup d'autres, par l'appas de l'or qu'il avait cru caché chez sa victime⁸⁰. » Cet homme était le père de Jules de Lamire qui, au moment du crime, avait à peine treize ans. Cette parenté surdétermine le destin de Lamire.

Le roman ne dit pas comment Jules a pu changer de nom et revenir dans son village trois ans plus tard, riche d'une fortune enviable et enviée. L'intrigue se fonde encore sur une fausse identité dans le but d'amener un dénouement en forme de reconnaissance. Le chapitre premier de la troisième partie insiste sur son passé obscur et caché. La mère de Jules a pris soin de le tenir dans l'ignorance des crimes de son père. Le décor de son enfance est ainsi devenu une ruine, endroit désaffecté digne des ruines gothiques :

80. L'ÉCUYER, « Christophe Bardinet », dans *Le Moniteur canadien* (édition ordinaire), prologue, 11 août 1849. Dorénavant, seuls le chapitre, la partie et la date de publication seront donnés en référence.

LE ROMAN GOTHIQUE

[...] *il y avait une vieille maison autrefois peinte en rouge, presque écrasée par les temps, et dont toutes les ouvertures étaient barricadées. Une solitude effrayante régnait dans ces lieux aujourd'hui déserts et presque redoutés, car pas un être humain n'en avait marqué de sa trace le sol argileux, depuis que la hutte avait été abandonnée par la veuve avilie de Christophe Bardinet, l'assassin de M. Médard*⁸¹.

Ce décor désaffecté signale la déchéance de la maison Bardinet dans les deux sens du terme. La ruine matérielle connote la chute d'une famille. Lamire possède un lourd passé familial. Il doit par conséquent porter le poids d'une faute dont il n'est pas entièrement innocent. Fils de vilain, il hérite, comme par atavisme, de cette tendance à mal faire. Cela est bien représenté dans la scène de reconnaissance.

Trois ans après le meurtre, Lamire revient donc dans son village en possession d'une énorme richesse, celle que son père a dû accumuler grâce à ses crimes. Il est reçu chez la riche M^{me} Médard et tombe amoureux d'Émilie Médard. Il ignore tout du crime de son père à l'endroit de cette famille. Au contraire, il agit comme un jeune homme déjà au faite de l'échelle sociale.

On le voit d'abord au milieu de la fête. Il évolue dans un décor mondain – non décrit – sans autre souci que de s'amuser. Mais sa première action dans le roman est entièrement négative : il refuse la charité à un pauvre mendiant qui erre le soir dans une tempête de neige épouvantable. Ce n'est pas lui qui brave cette tempête mais Veldoc, l'ancien complice de son père. La poudrière peut être considérée comme une manifestation de la colère du ciel et surtout comme une occasion de montrer par contraste le peu de bonté de Lamire. Le pauvre mendiant trouve en effet le gîte chez un autre pauvre et fustige la maison du mauvais riche. La haute morale chrétienne qui se dégage de cette séquence s'apparente à celle que l'on retrouve dans la parabole biblique du mauvais riche :

J'ai donc marché jusqu'à la maison du riche ; j'ai demandé les miettes de sa table ; mais il m'a dit : Va chercher ailleurs !... Où trouverai-je donc la charité, mon Dieu [...], si ce n'est dans l'âme de

⁸¹. Chap. I, 3^e partie, 19 octobre 1849.

LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON

*celui à qui le ciel a donné tous les biens de la terre ?*⁸²

Dès le début, Lamire apparaît donc sous les traits les plus noirs. Le récit laisse entendre, d'autre part, que Lamire possède une morale assez relâchée. Dans une conversation avec un de ses alliés dans sa quête amoureuse, le docteur Boumard, il tente de se convaincre qu'il ne faut pas avoir des mœurs trop rigides. Le docteur soutient que « le moyen de tout concilier, c'est de suivre ce [que les bonnes gens] disent de raisonnable et de rire de tout ce qu'ils exigent d'outré – [...] voilà de la saine morale, dit M. de Lamire⁸³ ». Ce feuilleton, fortement teinté de morale, se perd par la suite en scènes qui n'ont pour but que d'illustrer le contraste entre les mœurs dissolues des riches et la sobre sévérité des pauvres. Dans ce cas, L'Écuyer s'éloigne totalement du roman noir pour rejoindre le roman de mœurs. Il faut sauter les deux parties centrales et se reporter au dernier chapitre de la partie finale pour en savoir plus long sur le personnage de Lamire. On sait que le plus cher désir de Lamire est d'épouser Émilie Médard qui, elle, aime un autre homme. Lamire fait obstacle à l'amour. Il est en cela typique d'un certain roman noir. Mais son drame vient du fait que, même s'il porte les marques d'un lourd atavisme, il semble tout ignorer de son passé. C'est le héros vengeur Veldoc qui se charge de le lui révéler, car le récit n'exploite aucune situation criminelle où le sombre vilain agirait comme tel. Veldoc commence par lui reprocher son manque de charité, le fameux soir de la tempête, puis il lui rappelle qu'il a déjà

*[...] pour une misérable dette, ruiné une pauvre veuve qui gagnait la vie de six enfants en bas âge.
[...] plus tard ruiné la réputation de cette pauvre veuve, en la traînant à la barre des criminels et en la faisant condamner au bagne par de faux témoignages [...] achetés !*⁸⁴

Il semble plutôt invraisemblable qu'un jeune homme de 16 ans ait déjà commis ce genre de crime ; L'Écuyer n'exploite d'ailleurs pas la situation. On dirait que l'auteur, connaissant les lois du genre, savait qu'il fallait un sombre vilain, mais qu'il n'a

82. Chap. V, 1^{re} partie, 18 août 1849.

83. Chap. VI, 1^{re} partie, 20 septembre 1849.

84. Chap. IV, 4^e partie, 8 novembre 1849.

LE ROMAN GOTHIQUE

pas osé le faire agir. Est-ce de l'autocensure ? Le récit ne fait que rapporter ces surprenantes activités de Lamire uniquement au moment des révélations. Ce procédé correspond à la reconnaissance. Mais, au lieu de retrouver un père noble, Lamire se retrouve affublé d'une origine honteuse qui fait obstacle à l'amour au lieu de faciliter le mariage, comme c'est habituellement l'usage : « Imagine-toi que le garçon de ce Christophe Bardinnet, par un caprice du hasard, devint amoureux de la fille de celui que son père avait assassiné⁸⁵. » Le masque tombe complètement et Jules de Lamire apparaît clairement pour son malheur comme Jules *Bardinnet*. En plus, Veldoc l'accuse d'avoir tenté de voler les objets que son père avait cachés dans sa cabane. « Pourquoi feindre ? je te dis que je sais tout. Tiens à qui ce pistolet ? [...] *Oh tu es bien le fils de ton père, misérable et scélérat* comme lui !⁸⁶ »

Ainsi la figure du fils rejoint ataviquement celle du père. Sous des airs respectables, Lamire continuait les crimes de son père tout en jouissant de sa fortune mal acquise. La conclusion ne pouvait être qu'exemplaire : Lamire se suicide, car il lui aurait été trop pénible d'être Jules Bardinnet au grand jour, c'est-à-dire à la fois le même et un autre. Un vilain démasqué ne peut plus mener la même double vie. Le prince Dracula, pour prendre un exemple typique, n'est à l'aise que dans les ténèbres. La lumière tue. Le vilain, en tant que figure archétypique du mal est, lorsqu'il est démasqué, condamné au néant.

85. *Ibid.*

86. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

CHAPITRE III

LE VILAIN LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

LES BONS BRIGANDS

Trois des sept romans du corpus mettent en scène une figure qui inspire peu ou prou la terreur, mais qui se révèle plutôt du côté du bien dans le combat manichéen où se joue le destin des personnages du roman noir. Le bon brigand projette par conséquent l'image la plus ambiguë qui soit puisque, après ses crimes, il peut réintégrer la bonne société sans être irrémédiablement puni. Le type du bon brigand a toutefois évolué sensiblement du premier au dernier des trois romans dans lesquels il figure. Même si nous n'avons que trois figures à analyser, le changement est si radical qu'il parle par lui-même. En premier lieu, il y a Gustave St-Felmar, le jeune de bonne famille qui devient chef de brigands, écumeur de mers et pillleur – bien que selon un haut code moral – et qui démantèle son réseau puis devient adjuvant des héros amoureux des *Fiancés de 1812*. En deuxième lieu, apparaît le plus sombre des corsaires, Antonio Cabrera, opposant de Pierre de St-Luc dans « Une de perdue, deux de trouvées ». Il est terriblement noir, mais il est sincèrement et passionnément amoureux de Sara Thornbull. Dans la première version de l'œuvre, il est puni et laissé pour mort, mais il « ressuscite » dans la conclusion de la deuxième version, rejoignant d'ailleurs dans ce sens, par le haut, la figure héroïque

LE ROMAN GOTHIQUE

de Pierre de St-Luc, lui aussi figure christique « ressuscitée ». Lui aussi réintègre la très bonne société dont il est issu.

L'archétype se transforme dans « Christophe Bardinet ». Le récit ne montre plus le brigand en action, mais en réaction. Ancien complice de celui qui devrait être le héros éponyme, Christophe Bardinet, Veldoc se fait mendiant pour rétablir la justice que le fils Bardinet continue de transgresser. Avec « Christophe Bardinet », l'aventure en tant que telle est entièrement occultée, et le monde de la morale bourgeoise, exploité par une certaine forme de regard sur la société riche et bien pensante. S'il persiste une certaine ambiguïté, elle est vite dissipée : il est désormais très difficile d'écrire des romans gothiques selon la seule formule européenne. Le genre semble vouloir se canadianiser. Ce faisant, la manière et la matière s'en trouvent radicalement transformées. Ce dernier roman en est l'exemple frappant. Voyons comment cette évolution s'effectue.

Le brigand rapatrié

Le bon brigand possède les attributs du héros solaire en plus de certaines caractéristiques propres au vilain. Il poursuit lui aussi une quête semée d'embûches. Le but ultime de ses aventures c'est, somme toute, de se retrouver, de reprendre contact avec le bon côté des choses. Pour ce faire, il doit avoir, comme le héros solaire, des antécédents supérieurs, soit nobles, soit religieux ou moraux, qui l'attireront à nouveau au terme de son parcours « immoral ». Le cas de Gustave St-Felmar est assez exemplaire. Nous avons de nombreux détails sur sa vie grâce, entre autres, au long récit qu'il fait lui-même vers la fin des *Fiancés de 1812*. En me fondant sur ces marques textuelles, j'analyserai, un peu comme je l'ai fait pour le héros quêteur, la trame aventurière de la vie de St-Felmar, de ses origines familiales à son retour au bercail.

St-Felmar est un fils de bonne famille, et, surtout, de famille riche. Son père, si dur pour sa fille, voit dans son fils un homme capable de redorer le blason familial. Il espère le voir triompher dans la carrière des armes et ainsi faire rejaillir sur son nom les honneurs qui y sont attachés. L'ambition paternelle permet d'abord à son garçon d'aller étudier en France :

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

C'était dans ce fils que son orgueil avait placé sa dernière ressource. Gustave était né en Canada ; mais dès l'âge de huit ans, il avait été conduit à Paris pour y faire son cours d'études. Il était parvenu à l'âge de dix-neuf ans quand il laissa l'Université, où, malgré son caractère rébel, il avait puisé les premières notions d'un grand nombre de sciences qui pouvaient servir utilement à la vie fugitive qu'il paraissait avoir embrassée. Il avait passé une année à l'école polytechnique où son goût extrême pour les armes et la querelle lui fit faire des progrès éminents ¹.

Voilà donc rassemblées les conditions les plus aptes à camper un héros d'aventures : éloignement du pays, éducation supérieure, mais dont on précise qu'il n'a que les « premières notions », et surtout le goût du combat et des armes. Quoi de surprenant à ce qu'un jour il se batte en duel pour venger précisément son origine de basse extraction canadienne qu'un noble français bafoue :

[...] un jeune Franc-Comtois [...] commença à réciter comme un chapelet, sa lignée de noblesse [...] Il établissait en même temps mes têtes, qui, d'après lui, consistaient en rustre, sauvage de l'Amérique envoyé pour goûter à la civilisation [...] J'eus le malheur de le tuer ².

Le duel prend de l'importance non pas uniquement à cause de son noble motif, mais surtout en raison de ses conséquences. St-Felmar, vainqueur, est obligé de fuir, car il a tué un protégé de Napoléon. Le thème de la fuite n'est pas uniquement gothique, il rejoint le vieux fonds mythologique. Qu'on se rappelle encore l'origine des travaux d'Hercule ou, comme je le soulignais à propos de St-Luc, la fuite de Bellérophon après son crime. Toutefois, lorsque le héros en fuite devient brigand, il a toutes les chances d'entrer dans le moule du personnage gothique. Jusqu'à son retour définitif dans l'île paternelle, St-Felmar portera désormais des masques, les masques si typiques du vilain, mais aussi de toute une tradition classique.

1. Joseph DOUTRE, *Les fiancés de 1812*, p. 65-66.

2. *Ibid.*, p. 393-394.

LE ROMAN GOTHIQUE

Ce qui semble évident chez Joseph Doutre, c'est qu'il a été nourri autant aux sources des classiques grecs et latins que par la mode du temps. On pourrait d'ailleurs en dire autant des autres écrivains québécois du XIX^e siècle qui sont presque tous passés par un des nombreux collèges classiques du Bas-Canada et qui lisaient probablement les feuilletons modernes. Doutre fait un curieux mélange des deux époques. En effet, avant de devenir brigand, St-Felmar combattra sur les lieux mêmes de sa culture livresque : « Mes souvenirs de collègue me faisaient estimer les Grecs avant de les connaître³. » Il profite de la guerre entre les Turcs et les Grecs pour combattre du côté de ces derniers. Tout se passe comme s'il se prenait soudain pour Achille sauvant les siens de la déroute devant Troie :

Je vis avec regret plier les Grecs. Mon ardeur guerrière se réveilla alors dans toutes sa force [...] je fonds l'épée à la main sur les phalanges aux turbans jaunes. Je ne sais quelle ardeur m'animait. Dans un seul moment j'avais repassé en ma mémoire tous les exploits des Grecs primitifs [...] je me vois tout à coup devenir héros⁴.

D'abord proscrit à cause de l'épée, le héros solaire parvient à s'affirmer avec l'arme même qui a failli le perdre lors du duel. Héros en formation (*in progress*), il devient bien plus que ce qu'il aurait jamais espéré être. On lui confère ni plus ni moins une sorte de royauté. Le récit quitte alors toute vraisemblance pour rejoindre le monde idéalisé de la puissance suprême : « J'étais devenu *l'idole des Grecs* et *leur roi* au combat. Les postes les plus importants m'étaient confiés [...] ma vie était perpétuellement au bout des épées et à la gueule des canon⁵. » Mais ce peuple, qui ne correspond plus à ses souvenirs de lecture, déçoit bientôt St-Felmar. De plus, ce dernier connaît la déception amoureuse. Dans la logique même du récit d'aventures, cette femme, Grecque et dénommée Alpina, est une sirène qui refroidit l'ardeur du héros. Selon une certaine tradition (bien contestable, il va sans dire), toute femme néfaste ne peut qu'affadir la valeur d'un guerrier.

3. *Ibid.*, p. 396.

4. *Ibid.*, p. 397-398. C'est moi qui souligne.

5. *Ibid.*, p. 400-401. C'est moi qui souligne.

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

Cette parenthèse amoureuse se trouve à former l'avant et l'après de l'épisode gothique du brigand. Alpina concourt dans les deux cas à dégoûter St-Felmar de l'aventure : « La conduite d'Alpina affaiblit un peu chez moi l'estime que j'avais conçu pour le peuple grec⁶. » Lorsque St-Felmar retrouve Alpina, elle est « belle comme l'Hélène des Grecs... Mais je n'étais pas homme à me laisser dominer par une beauté odieuse⁷ ». Ainsi la femme néfaste – ici infidèle et adultère – est activement liée à la fin de deux cycles d'aventures. Pourtant, la première déception n'est pas seule reliée à la nouvelle fuite de St-Felmar : à la suite d'une défaite, le héros doit garder le lit, et ne songe encore qu'à retrouver son amante. Toutefois, avant qu'il ne rejoigne et ne bannisse à jamais sa perfide Alpina, il cherche ailleurs l'aventure.

Il est révélateur de noter qu'après la Grèce, St-Felmar va cette fois en Italie chercher « les balcons de [ses] souvenirs romanesques⁸ ». Quoi de surprenant alors à ce qu'il tombe, au hasard d'une rencontre, sur des gens qui l'emmènent à « un splendide escalier qui les conduisait à un palais souterrain⁹ ». Voilà que le récit semble glisser vers des souvenirs de lectures gothiques. Doutre avait-il lu Ann Radcliffe ou d'autres romanciers enclins à camper leurs romans dans des palais et des souterrains ? Il faut le croire.

Quoi qu'il en soit, St-Felmar doit à ce moment se dépouiller de ses habits grecs et prendre ceux du brigand qui, à ses yeux mêmes, ne sont pas moins mythiques : « Les brigands ont une origine aussi ancienne que le monde. On ne peut dire qu'ils sont nécessaires à l'ordre social, mais malheureusement il faut avouer que le mal a encore plus d'existence que le bien¹⁰. » Assez paradoxalement, Gustave, qui ne devient rien d'autre que le chef des brigands, a à cœur de préserver une haute morale dans ses entreprises. Il établit un code d'éthique qui interdit le meurtre et le vol des biens de l'Église. Au contraire du sombre vilain qui agit en faux dévot, le bon brigand agit selon les principes de la

6. *Ibid.*, p. 406.

7. *Ibid.*, p. 465. Si l'on cherchait une preuve supplémentaire de la relation du texte de Doutre avec l'aventure homérique, nous l'avons ici.

8. *Ibid.*, p. 409.

9. *Ibid.*, p. 415.

10. *Ibid.*, p. 429.

LE ROMAN GOTHIQUE

religion catholique. Il y a chez l'inversion des valeurs qui sont, par exemple, l'apanage d'un vilain comme le docteur Rivard (« Une de perdue [...] »). Ce n'est pas une âme ignoble camouflée par le masque du dévot. C'est plutôt son âme noble qu'il cache sous une apparence noire : « J'avais été élevé dans les principes de la religion catholique. Mes fautes et mes brigandages n'avaient jamais altéré les bonnes maximes qu'on m'avait enseignées pendant mon enfance¹¹. » Plus encore, Gustave se fait le héros purificateur de la société en l'expurgeant de ses mauvais prêtres et en les intégrant à sa confrérie de hors-la-loi : « Mes gens les enlevèrent par mon ordre, et je les forçai d'exercer parmi les brigands une vertu qu'ils avaient méprisée parmi les honnêtes gens¹². » C'est ainsi qu'on retrouve le personnage de Plinax, noble prêtre aux gestes hiératiques, qui exerce son sacerdoce dans de sombres souterrains. Force est de constater que cela ne fait pas de St-Felmar un être terrifiant. Il ne l'est en fait qu'à une seule occasion, lors de l'enlèvement de sa propre sœur Louise, dont il ignore évidemment l'identité à ce moment-là.

Cette scène mérite notre attention, car c'est la seule, de toutes les aventures de Gustave, qui se déroule au Québec. La séquence se passe près de Montréal, dans un décor composé des eaux du fleuve Saint-Laurent, de la forêt et d'une grotte qui serait située à Châteauguay. La traversée du fleuve ressemble à celle qu'effectuerait le nautonnier St-Felmar passant sur un Achéron québécois et emmenant aux enfers Louise déguisée, pour sa fuite, en homme. « Trompée par l'obscurité¹³ », cette dernière est conduite sur « le rivage sombre et chevelu de Chateauguay¹⁴ », puis St-Felmar lui fait traverser « un bois dont la réputation était déjà devenue fameuse par le séjour des voleurs et des assassins¹⁵ ». Louise est soudain enlevée et introduite dans une caverne peu rassurante. Son ravisseur lui fait descendre un « escalier qui comptait trente degrés » et qui baignait « dans une demi-obscurité¹⁶ ». Si l'on cherche à départager l'emprunt de

11. *Ibid.*, p. 430.

12. *Ibid.*, p. 433.

13. *Ibid.*, p. 126.

14. *Ibid.*, p. 139.

15. *Ibid.*, p. 140.

16. *Ibid.*, p. 145.

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

l'originalité dans cette séquence, on est porté à faire pencher la balance du côté de l'imitation, mais pas plus que dans quantité de romans noirs européens. Bien plus, l'utilisation de l'espace canadien révèle un effort marqué pour intégrer la terreur à la forêt et à des légendes qui auraient entouré les environs de Châteauguay, tout comme François-Réal Angers et Eugène L'Écuyer avaient tenté de le faire avec Cap-Rouge. Existait-il vraiment des légendes basées sur cette réputation ? Ou est-ce une invention des auteurs pour créer la terreur romanesque ? On peut croire qu'il y a un fondement d'ordre folklorique et légendaire, mais également que la tradition gothique a joué un rôle de premier plan dans cette stratégie narrative. On se rappelle qu'au tournant du XVIII^e siècle, Matthew Gregory Lewis avait traduit des romans de brigands, les fameux *Räuber-Roman* de la littérature allemande. Charles Nodier avait également publié, en 1818, *Jean Sbogar*, roman noir du même type, sans parler d'*Argow le pirate*, que le jeune Balzac publie en 1822 sous le pseudonyme d'Horace de Saint-Aubin. Les cavernes de brigands perdus dans la forêt noire correspondent en tout point à ce que Dautre a tenté de recréer en se fondant comme son héros bon brigand à la fois sur la réalité et sur des souvenirs de lectures européennes. L'espace canadien se prêtait bien à ce genre de transposition, mais l'esthétique européenne servait encore d'instrument de mesure à l'espace imaginaire.

Quoi qu'il en soit, selon la loi tyrannique du genre, les personnages ne peuvent rester en place. Ils se sauvent un peu comme chez Horace Walpole dans d'autres souterrains où St-Felmar est poursuivi par la police américaine au moment où il tente de violer sa propre sœur qu'il croit être un jeune homme. Cette scène scabreuse, qui ressemble aussi à une des scènes finales du *Moine* de Lewis, est unique dans nos annales et méritera plus d'attention lorsque nous étudierons le personnage de Louise. Il importe de mentionner que, peu de temps après cette déconvenue, St-Felmar décide de « rompre définitivement avec cette vie d'opprobre¹⁷ ». Le brigand est déjà sur la voie du repentir.

Il repart à la recherche de son ancienne amante Alpina, qui se révèle plus néfaste encore que bénéfique. Après avoir traversé

¹⁷. *Ibid.*, p. 444.

LE ROMAN GOTHIQUE

l'épreuve de l'amour, il reste au héros à vaincre son penchant pour l'argent. C'est, d'une façon très révélatrice, le goût de revoir sa famille qui déclenche le processus du retour à la vie normale. Dans une lettre adressée à un de ses oncles, qui s'empressera de transmettre le message à M. St-Felmar, père de Gustave, il avoue :

L'important pour moi, est de savoir si ma famille existe encore ; si je reverrai ma mère dont je n'ai reçu que les premières caresses de l'enfance ; si enfin je puis être encore heureux. Car j'ai épuisé toutes les manières de vivre, et je me retire las de la vie des chevaliers errants [...] Depuis quatre ans tout est mort pour moi. Je vis errant, sans misère, mais sans bonheur [...] j'ai contracté une dette envers les malheureux ; je leur laisserai ma fortune avec plaisir, pourvu que je retrouve mon père¹⁸.

Comme M. St-Felmar aime tendrement son fils, il ne tarde pas à lui répondre : « La réception de la lettre de mon père acheva de me retirer de ce gouffre de plaisirs pour les autres et d'ennui pour moi. Il me restait encore plus de deux millions. Je les restituai aux pauvres et me disposai à traverser la mer¹⁹. »

Ainsi le sombre brigand redevient pur – et même banal – après avoir ressenti la nécessité de revenir dans la maison paternelle. Une boucle est bouclée qui, forcément, met fin aux aventures en éliminant les désirs qui font naître l'aventure. N'ayant plus d'amour à conquérir, plus d'or à voler, aucune loi à transgresser, dégoûté de tout, St-Felmar, par la réintégration de son passé, de son enfance non problématique, redevient un personnage ordinaire. Tout s'euphémise dès lors qu'il y a retour ou idée de retour au Québec de son enfance. L'aventure se révèle impossible dès le moment où il éprouve de la nostalgie pour son pays. Au contraire de Cambray, puni par le châtement suprême de l'exil, St-Felmar trouve sa récompense dans le retour à la terre natale dans la fin de la problématique de la disjonction.

18. *Ibid.*, p. 255-256. C'est moi qui souligne.

19. *Ibid.*, p. 467.

Le brigand rédimé

L'écart énorme entre le bon et le mauvais côté de son *ethos* fait d'Antonio Cabrera une figure encore plus ambiguë que Gustave St-Felmar. La première version du feuilleton le présente comme un sombre corsaire prêt à tous les délits pour parvenir à ses fins, bien que capable d'actes héroïques et romanesques. La fin de la seconde version révèle un Cabrera qui a réintégré sa noble origine. Ce fait explique pourquoi, bien que le récit le dépeigne sous les traits d'un vilain, il n'apparaît pas aussi noir que le docteur Rivard. Comme tout bon brigand, il est un mélange de héros romanesque et quêteur doublé d'un agresseur terrifiant. J'aborderai son étude en définissant ses origines ainsi que les raisons du drame qui l'oblige à fuir et à devenir marginal ; puis j'étudierai le héros en action, comment il est puni, ressuscité et rédimé par sa réinsertion dans la bonne société de ses origines. Pour le bon vilain, le parcours reste toujours le même : celui qui parvient à réintégrer son origine première, en quelque sorte le domaine familial et moral, mérite le pardon social et parfois la bénédiction divine.

Nous savons dès le départ que Cabrera est bien né : « Il avait reçu dans sa jeunesse une éducation distinguée, et était le fils cadet d'une illustre famille de Cadix²⁰. » Le narrateur n'insiste pas sur ce détail. Au contraire, il focalise le discours narratif sur le mauvais côté du caractère de Cabrera avec, évidemment, les précautions d'usage pour mettre en scène un personnage aussi héroïque que renégat. Le texte souligne en effet qu'il est doué d'autant de « bravoure » et d'« audace » que de « cruauté²¹ ». De plus, les causes de sa déchéance, de son exclusion de la noblesse dont il est issu, sont les mêmes que pour St-Felmar. C'est la récurrence des mythèmes herculéens du meurtre et de la fuite :

D'un caractère profondément dépravé, il avait été obligé de fuir sa patrie, afin d'éviter les rigueurs de la loi pour un meurtre qu'il avait commis de sang-froid. Après s'être longtemps caché dans les bois, il s'était joint à une bande de brigands, et enfin avait

20. Pierre-Georges BOUCHER DE BOUCHERVILLE, « Une de perdue [...] », *loc. cit.*, chap. III, mars 1849, p. 78.

21. *Ibid.*

LE ROMAN GOTHIQUE

*trouvé dans les vaisseaux de Lafitte, le théâtre où il put déployer toute l'atrocité de son caractère*²².

Dans l'épilogue du roman, le narrateur reviendra sur un détail de cette description mais, pour l'entrée en scène, il est quasi obligé de le dépeindre sous les couleurs les plus sombres : dans le milieu des corsaires, seul le plus brave et le plus cruel peut s'imposer. Comme le genre impose pratiquement que le personnage soit un chef, on ne met jamais en scène des héros à la stature miniaturisée pour accomplir des exploits : ils doivent passer par le processus de gigantisation. Ainsi Cabrera, grâce à son caractère supérieurement accompli, remplace le légendaire Lafitte à la tête des corsaires. C'est avant tout par la terreur qu'il parvient à s'imposer auprès d'hommes déjà enclins à braver le danger : il tue ceux qui osent lui désobéir et fait naître ainsi la peur chez ceux qui seraient tentés d'imiter les rebelles. Pour ajouter à l'ambiguïté du caractère du pirate, le narrateur en fait un personnage malgré tout épris d'une certaine justice. Le récit recèle ici et là certains éléments qui serviront à justifier la rédemption du vilain :

*Féroce jusqu'à la frénésie, il n'avait aucun de ses élans généreux qui quelquefois caractérisent la vie de certains pirates, cependant ses compagnons l'aimaient pour son impartiale justice ; jamais il ne voulut prendre plus que la part d'un simple matelot, quand il s'était agi de partager le butin pris en course*²³.

Il n'en reste pas moins criminel et doit pour cela se cacher. Le décor qui lui sert de repaire ressemble de façon étrange, paradoxale et révélatrice à la matrice féminine, comme s'il avait choisi de recréer ou de retrouver l'espace initial maternel qu'un crime l'avait obligé de fuir. Il se cache dans une esterre, « espèce d'enfoncement en forme de fer à cheval [...] assez grand pour contenir six ou sept vaisseaux, qui se trouvaient complètement cachés²⁴ ». Non loin de ce décor rassurant, dans une forêt enchantée qui entoure l'esterre, Cabrera rencontre Sara Thornbull après l'avoir au préalable charmée par un acte hautement

22. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

23. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

24. *Ibid.*, p. 77-78.

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

chevaleresque. L'amour au sens le plus romanesque surdétermine le personnage de Cabrera. À la manière des romans grecs, lui et Sara subissent le coup de foudre dès la première rencontre mais, pour diverses raisons, ils doivent se séparer. Dès le premier regard, ils se fascinent mutuellement, leur grande beauté les attire l'un vers l'autre. Lui, pour sa part, a le regard typique et dominateur du héros vilain tempéré par l'ambiguïté qui se dégage de son caractère et par le lien qui commence à exister entre Sara et lui. Est-elle plus victime qu'héroïne amoureuse ? Le récit reste encore ambigu : « Elle se sentait comme fascinée sous ce regard de feu qui la bouleversait²⁵. » Quelques jours plus tard, Cabrera a l'occasion de prouver sa vaillance en sauvant Sara d'une mort certaine : dans une course effrénée, il parvient à arrêter l'attelage du carrosse de Sara qui allait la précipiter dans le vide. Elle est à nouveau sauvée non loin de l'esterre où Cabrera a établi ses quartiers. À ce moment-là, dans une forêt, Cabrera suscite chez Sara un sentiment trouble de plaisir, puisqu'elle l'aime, et de frayeur parce que, serions-nous tenté de dire, le genre oblige un tel héros à être terrifiant. Un amour ambigu et un espace caché qui recréent l'espace initial maternel se trouvent ainsi rapprochés pour surdéterminer et euphémiser tout à la fois l'aspect terrifiant d'un héros romanesque qui s'apprête à faire des gestes terribles.

Car, après ces aventures chevaleresques, Cabrera deviendra la terreur des mers. Nous l'avons vu à propos de l'affrontement avec St-Luc. Rappelons simplement que le corsaire représente l'image de la mort et qu'il s'entoure de l'habituelle imagerie des pirates : « Au-dessus de la fumée on vit *un pavillon noir*, sur lequel se dessinait en blanc *une tête de mort* et au-dessous deux os en croix²⁶. » À cette imagerie s'ajoute le fait que, comme St-Luc, Cabrera connaît la captivité et parvient à s'échapper. Le second représente l'aspect sombre du caractère lumineux du premier, mais la courbe de leurs destins se ressemble beaucoup. On s'attendrait d'ailleurs à ce que Cabrera soit davantage comparé aux animaux. Le récit l'épargne sur ce point, se contentant de lui donner une seule fois un aspect crocodilien lorsqu'il s'évade du navire où il est tenu prisonnier : « De temps en temps on eut pu voir une tête qui s'élevait au-dessus de l'onde

25. *Ibid.*, chap. VI, avril 1849, p. 115.

26. *Ibid.*, p. 106. C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

et plongeait, en gagnant la rive du fleuve ; on eut dit un *caïman* s'éloignant paresseusement du navire, pour aller s'enfoncer dans les prairies flottantes²⁷. »

Après cette aventure, le corsaire subit une longue éclipse d'une douzaine de chapitres. Toujours caché – à l'inverse du docteur Rivard qui est toujours visible puisque les personnages, pendant longtemps, ne connaissent de lui que son beau côté –, il ne réapparaît au chapitre XXIII que pour emmener sa « victime » avec lui dans l'ombre. À La Nouvelle-Orléans, il se déguise et profite du crépuscule pour donner rendez-vous à Sara. Un risque d'orage pèse toujours sur les lieux où ils se rencontrent. La veille de l'enlèvement, Sara rêve à lui, dans ce que l'on appelle un rêve prémonitoire, comme à une « *puissance occulte* qui l'entraîne²⁸ ». Étant donné que le pirate joue un rôle secondaire, il retourne dans l'ombre pour ne reparaître qu'au chapitre XXX où Trim, le substitut de St-Luc, part à sa poursuite pour délivrer Sara qu'il a enlevée le lendemain du rêve.

Encore là, presque tout le récit est focalisé sur les poursuivants, le fugitif étant à peine mentionné, tapi dans l'ombre avec laquelle il se confond. Pour avoir une idée du décor dans lequel Cabrera emmène Sara, il faut se reporter au début du chapitre XXIII où les bayous sont décrits comme étant « étroits, tortueux et profonds [...] de véritables dédales [...] il est extrêmement dangereux de s'y hasarder [...] on court le risque de s'y enfoncer²⁹ ».

Ainsi l'endroit où le pirate conduit sa victime ressemble d'assez près à l'esterre où il s'était réfugié après avoir fui sa famille. Désir amoureux et nostalgie d'un lieu aussi rassurant qu'inquiétant et dangereux semblent à nouveau s'unir et surdéterminer l'*ethos* de Cabrera.

Mais, cette fois, la Grande Île où Cabrera se réfugie au milieu des bayous ne lui sera pas aussi bénéfique que la forêt près de l'esterre où il a sauvé la vie de Sara. Il a transgressé l'ordre et doit, dans la logique traditionnelle du roman noir, subir une punition. Lui aussi est « tué » par une sorte de feu, comme le

27. *Ibid.*, chap. X, mai 1849, p. 134. C'est moi qui souligne.

28. *Ibid.*, chap. XXIII, octobre 1849, p. 294. C'est moi qui souligne.

29. *Ibid.*, p. 292.

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

docteur Rivard, et se trouve ainsi puni par où il a péché, c'est-à-dire en mourant sur l'eau (mais non *dans* l'eau), là où il semait naguère la terreur et la mort :

*Trim avait visé juste, et Cabrera qui, étant à l'arrière de la pirogue, était exposé au feu de Trim, tomba frappé à l'épaule mortellement blessé [...] le pirate Cabrera [...] expira avant qu'ils eurent pu lui procurer aucun secours*³⁰.

Ainsi semble s'accomplir le destin de Cabrera, du moins dans la première version du feuilleton.

Pour comprendre la suite, il faut recourir à l'épilogue du roman, paru quinze ans plus tard, en 1865. En fait, les trois quarts de cette finale servent à expliquer la « résurrection » de Cabrera et de Sara. Rappelons que M. Thornbull, le père de Sara, est en grande conversation avec sir Gosford dans une diligence faisant route vers un village du Tyrol. Cabrera, que les voyageurs ne connaissent ou ne reconnaissent pas – il est toujours un personnage de l'ombre –, écoute attentivement ce que Thornbull dit à son sujet :

*[...] ce Cabrera était un grand coupable, mais il n'était pas infâme. Il n'a pas été tué, mais il vit ; et il n'est plus un pirate, c'est lui qui a purgé les eaux de Cuba des pirates qui l'infestaient. Il a été gracié par les autorités de Cuba, parce qu'il avait mérité son pardon [...] en Espagne, le jugement qui l'avait condamné pour meurtre par contumace, a été révisé sur preuve que son adversaire avait été loyalement tué en duel, et il a été réintégré dans sa fortune et son rang de comte de Miolis, dont il héritait, son père étant mort. L'enlèvement de mon enfant était un crime sans doute, mais il m'en a fait demander pardon, après avoir été réintégré, et a sollicité la main de ma fille, qui m'avait assuré elle-même qu'il l'avait respectée aussi religieusement que si elle eût été sa sœur*³¹.

30. *Ibid.*, chap. XXX, août 1849, p. 223. C'est moi qui souligne.

31. BOUCHER DE BOUCHERVILLE, *Une de perdue, deux de trouvées*, Montréal, Hurtubise HMH, 1973, p. 423. C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

Ce texte montre que l'acte initial qui avait conduit Cabrera à fuir n'avait pas été commis de sang-froid et qu'il n'était pas aussi cruel que le texte de 1849 le laissait croire. Cette pirouette du narrateur, sans doute sous les pressions de la critique cléricale, révèle un certain désir d'en finir à la façon traditionnelle – c'est-à-dire en faisant intervenir une reconnaissance et un mariage – avec ce roman qui aurait pu, comme bien des feuilletons hybrides, ne pas avoir de fin, s'éterniser en d'autres péripéties. Pour créer ce personnage métamorphosé, les proportions éthiques notées au début sont inversées. Cabrera demeure contrasté du moins en apparence, mais le bon côté a eu raison du mauvais.

*Son front soucieux, traversé de rides précoces, comme si des chagrins ou des remords les avaient creusées avant le temps, lui donnait un air de mélancolie qui contrastait étrangement avec la fierté de son regard et le feu de ses prunelles*³².

Sa férocité l'avait amené à s'identifier à des lieux sombres, fermés et relativement bas, bien qu'ambigus ; le remords le conduit vers les hauteurs. Est-ce un hasard, en effet, si la dernière scène commence au lever du soleil, au sommet d'une montagne d'où l'on peut voir un spectacle enchanteur et lumineux ? La symbolique du décor où évolue Cabrera est ainsi entièrement renversée, car il ne va plus enlever Sara, mais plutôt la délivrer d'un couvent où elle s'est volontairement enfermée. Ce couvent ressemble en tout point à ceux que l'on retrouve dans les romans de Radcliffe :

*Après avoir parcouru un sentier sombre sous la voûte des grands arbres de la forêt [...] l'on apercevait sur le sommet en haut, très haut, une masse grise, sombre, droite et longue : c'était la façade du couvent et son mur d'enceinte*³³.

C'est dans ce haut lieu de « séquestration » que s'est réfugiée Sara. Le narrateur se demande si elle songe « à la nuit du tombeau dans laquelle doit s'ensevelir pour toujours son existence de jeune fille³⁴ ». Dans ce contexte, Cabrera apparaît

32. *Ibid.*, p. 421. C'est moi qui souligne.

33. *Ibid.*, p. 425. C'est moi qui souligne.

34. *Ibid.*, p. 426.

comme un héros sotériologique : Sara le perçoit comme son « sauveur³⁵ ». Ainsi l'agresseur n'est plus Cabrera mais le couvent qui, par la personne de la prieure, tente de retenir de force la jeune femme. Cabrera réussit à avoir une entrevue grâce à un stratagème de Sara qui laisse croire à la prieure que le visiteur est son frère. Il est encore difficile pour Cabrera d'évoluer sans masque. La supérieure assiste évidemment à l'entrevue pendant laquelle Cabrera explique à son amante que son père, M. Thornbull, n'oppose plus aucun obstacle à leur mariage. Sara avoue enfin à la prieure qu'elle aime cet homme qui n'est pas son frère. À ce moment-là, le décor céleste se déchaîne : « En ce moment un éclair immense éclaira vivement l'intérieur du parloir et du corridor, et un coup de tonnerre ébranla les murs du monastère³⁶. » La religieuse s'empresse d'interpréter ce signe comme une désapprobation du ciel. Mais, comme la symbolique de l'orage peut être fort ambivalente dans le roman noir, Sara se permet de croire le contraire : « Dieu aussi me dit d'aimer cet homme et je l'aime !³⁷. » Ainsi, de pirate terrifiant, Cabrera devient l'envoyé de Dieu qui, grâce au remords et au pardon, et surdéterminé par les deux éléments qui semblent intimement liés dans certains romans noirs bas-canadiens, c'est-à-dire Dieu et le père, voit s'ouvrir à lui toutes grandes les voies de l'amour. Dans ce contexte de renversement des valeurs négatives rattachées au sombre vilain, le roman ne peut que connaître le *happy ending* conventionnel du roman gothique : Cabrera épouse Sara et tout rentre dans l'ordre.

Le vilain sanctifié

Si les deux bons brigands précédents méritaient d'être rangés dans cette catégorie, c'est qu'on les y représentait en des actions violentes et criminelles et qu'à la fin de leur périple ils réintégraient une place distinguée au sein d'une société bien pensante. Ils étaient de noble origine ou du moins d'origine respectable. Avec Veldoc, dans « Christophe Bardinnet », l'archétype se métamorphose sensiblement. Comme nous l'avons

35. *Ibid.*, p. 427.

36. *Ibid.*, p. 430.

37. *Ibid.*

LE ROMAN GOTHIQUE

vu pour le personnage de Jules de Lamire, toute action criminelle est gommée de la narration. Les crimes de Christophe Bardinnet ne seront qu'évoqués au début. À la fin, Jules de Lamire se révèle être du même acabit que son père. Veldoc agit pour rétablir l'ordre perturbé par le premier et pour empêcher le second d'imiter le premier. « Christophe Bardinnet » constituerait donc un roman du remords en action, mais qui fait appel au même mytheme herculéen du crime commis, suivi des travaux effectués pour réparer la souillure. Cette récurrence obsédante dans la littérature noire bas-canadienne semble représenter une de ses marques profondes, un des engrammes importants de l'imaginaire québécois des origines. Avec ce roman, toutefois, on s'éloigne, et de beaucoup, du *mythos* gothique, et l'on se rapproche de ce que la critique officielle, c'est-à-dire catholique, voulait voir dans le roman : une œuvre où dominent les bonnes actions et où les intrigues des vilains n'existent qu'à l'état d'allusion. Les seules parties utilisables pour l'analyse se retrouvent disséminées dans nombre de scènes de nature plus ou moins sociologique, comme les fêtes du calendrier liturgique. Mon intention est donc ici de reconstituer l'*ethos* de Veldoc en ne tenant pas compte de ces scènes de mœurs qui éparpillent le récit. Tout se passe comme si, dans cette dernière partie du corpus, l'on assistait à l'implosion formelle du genre, preuve, s'il en est, de son agonie.

Le prologue mentionne Veldoc comme « un adjoint [de Christophe Bardinnet] qui a échappé des mains de la justice sans qu'on ait pu découvrir ses traces³⁸ ». Comme tout vilain, il se manifeste d'abord par le côté sombre de son *ethos* et par le fait qu'il agit dans l'ombre. Toutefois le narrateur ne laisse aucune chance à son personnage d'étaler sa vilénie, réduite à l'état de souvenir, le temps de la narration correspondant à l'expiation de ses crimes, ses travaux d'Hercule à lui, euphémisés à l'extrême. L'aspect mythique du mal est entièrement occulté pour laisser place à l'aspect tout aussi mythique du héros redresseur de torts.

Veldoc fait par ailleurs son entrée dans un décor de tempête, représenté non pas par l'habituel orage, mais par la bourrasque de neige, ce qui démontre un effort de transposition de décor européen en sol canadien :

38. Eugène L'ÉCUYER, « Christophe Bardinnet », prologue, 11 août 1849.

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

*Une vapeur blanche, pesante avait fait pâlir la lune
[...] l'atmosphère se chargeait de gros nuages blancs
[...] Le vent soufflant par violentes rafales poussa
d'épais tourbillons de neige qui en un instant
couvrirent la nature comme d'un pâle suaire*³⁹.

Cette entrée en scène s'apparente au début de « La fille du brigand », du même auteur. À moins que ce ne soit une impulsion générique, tout se passe comme si Eugène L'Écuyer avait besoin de faire intervenir les éléments naturels et cosmiques pour introduire l'idée de la mort, du destin funeste qui scellera le sort des vilains. Comme maître Jacques, Veldoc se cherche un abri. Pour ce faire, L'Écuyer n'hésite pas à employer les moyens traditionnels de la rhétorique du roman noir et à les mêler à des images canadiennes :

*La tempête augmentait, le vent soufflait avec une force terrible, écrasante. Dans cet affreux ouragan pas un être humain n'eut pu sans quelque risque affronter la brise suffocante et les tourbillons de la neige. Cependant un homme s'avavançait tout haletant, n'ayant pour tout guide que le son des instruments qui lui paraissait encore comme une lointaine harmonie*⁴⁰.

Ce décor, où la récurrence de la lourdeur prévaut, surdétermine la force immense de cet homme qui ose braver les éléments déchaînés. Le décor n'agit plus tant comme personnage que comme révélateur du caractère du héros. Il favorise aussi certaines rencontres. Dans « La fille du brigand », le décor qui s'appesantissait sur la ville de Québec servait davantage à surdéterminer le côté sombre de maître Jacques et à créer l'effet de terreur. Ici, l'épouvante est passablement évacuée du récit, mais le décor, en plus de constituer un obstacle, sert presque uniquement à orienter la perspective narrative. Il faut que l'homme errant trouve un refuge : belle occasion de le conduire à la maison où le fils de Christophe Bardinnet, Jules de Lamire, festoie en compagnie de M^{me} Médard, la veuve de celui que Christophe Bardinnet a tué. Veldoc, habillé en mendiant pour

39. *Ibid.*, chap. IV, 1^{re} partie, 16 août 1849.

40. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

l'occasion, tombe sur un nœud de vipères. Son entrée en scène rappelle le retour d'Ulysse à Ithaque, mais d'une façon plus déphasée encore que le retour de Gonzalve de R. dans son île. Comme Ulysse, Veldoc s'apprête à confondre le prétendant d'Émilie Médard. Il est de plus accueilli par le serviteur de M^{me} Médard et il récompensera, à la fin, d'humbles personnages. Là s'arrête la comparaison qui, par ailleurs, ne s'inscrit pas dans le même contexte idéologique. Mais la structure du vieux mythe se retrouve encore, comme dans un palimpseste, sous le texte québécois. N'ont été retenus que les mythes servant à rétablir la justice en éliminant les détails qui touchent à l'aventure. En fait, Veldoc s'apparente d'abord au quêteur de nos campagnes qui, selon les légendes, détient un pouvoir maléfique, le mauvais œil. Chez M^{me} Médard, le mendiant Veldoc demande le gîte et rencontre le jeune Lamire qu'il est le seul à reconnaître : « Le vieillard plissa son large front bronzé et *lança à l'étranger un regard perçant, plein de feu* qui l'impressionna vivement⁴¹. » Le coup de foudre amoureux apparaît habituellement à ce moment du récit. Dans « Christophe Bardinnet », on trouve plutôt une rencontre qui provoque le désir de vengeance. Ce sentiment naît d'abord parce que Veldoc reconnaît le fils de son ancien complice et qu'il constate douloureusement que ce fils est aussi inhumain et aussi peu charitable que son père. En fait, Veldoc n'arbore pas de déguisement, mais semble mener une vie de mendiant pour expier ses vieux crimes. Il constate avec douleur que Jules de Lamire accuse les mêmes dispositions que son père.

Pour rendre la démonstration plus évidente, le narrateur ménage un contraste brutal. Après s'être fait refuser la charité dans « la maison du mauvais riche [...] dans ses débauches⁴² », Veldoc se rend à la maison voisine, celle du pauvre, où il rencontre un père et sa fille Marie :

— *Je me suis traîné vers la maison du pauvre ; c'est là où je l'ai trouvé [la charité] ; ici, c'est ici, généreux père ! oh merci ! merci !*

Une larme roulait sur la joue pourprée de Marie.

41. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

42. *Ibid.*, chap. V, 1^{re} partie, 18 août 1849.

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

– Bonne jeune fille, ajoute le mendiant, vous pleurez pour les malheureux... et Dieu vous bénira⁴³.

Le projet de Veldoc apparaît clairement dans ce passage : il se prépare à fustiger les riches et à récompenser les pauvres. Le narrateur fait l'éloge de la pauvreté et survalorise l'honnêteté qui s'y rattache et, par voie de conséquence, condamne les défauts inhérents à la richesse mal acquise. Le père de Marie croit que son voisin « est devenu riche, parce qu'il était né sous une bonne étoile [...] je suis content tout pauvre que je suis⁴⁴ ». Le narrateur, s'éloignant du *mythos* gothique, se fait le défenseur de l'idéologie catholique qui enseigne aux pauvres à se contenter de leur sort mais, d'autre part, il introduit un personnage qui tente de rétablir l'équilibre entre riches et pauvres. Le propos est ambigu comme l'œuvre, qui éclate dans plusieurs directions. L'auteur, désarmé par la nécessité de faire œuvre canadienne, semble ressentir à la fois le besoin d'utiliser les procédés gothiques dont il se servait cinq ans plus tôt, et l'obligation de se plier au code de l'institution littéraire naissante, que Henri-Raymond Casgrain et l'École patriotique de Québec mettent en place vers 1860. À ce titre, L'Écuyer rejoint tout à fait les propos de Patrice Lacombe, qui, dans la postface de *La terre paternelle* (1846), soutient qu'il faut cesser d'imiter les romanciers – corrompus – des vieux pays et s'efforcer de dépeindre le Canadien tel qu'il est, c'est-à-dire simple et bon.

Par exemple, Veldoc est terrifié par la vue du squelette de Bardinet qui se trouve dans le bureau du docteur Boumard : « [...] le vieillard avait la tête basse, comme si ce funèbre tableau eût effrayé son imagination⁴⁵ ». Les esprits évoqués dans la deuxième partie n'entretiennent pour leur part aucun rapport avec l'intrigue. À ce moment, le narrateur intervient directement pour dire qu'il ne croit pas aux êtres surnaturels. Il va même jusqu'à parler de « la sottise et ignorante superstition, malheureusement si répandue dans quelques unes de nos campagnes⁴⁶ ». Cette digression, qui marque un refus du code terrifiant, n'augure rien

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*, chap. VI, 1^{re} partie, 20 septembre 1849.

46. *Ibid.*, chap. VI, 2^e partie, 2 octobre 1849.

LE ROMAN GOTHIQUE

de bon pour l'avenir du genre noir. Le narrateur de « Christophe Bardinnet » oriente en fait son récit dans toutes sortes de directions, entremêlant des descriptions d'épluchettes de blé d'Inde et de messe de minuit à l'obscur enquête que mène Veldoc au sujet de Lamire. Le récit semble chercher à terrifier tout en s'y refusant. Dans la première scène de la troisième partie, qui se passe autour de l'habitation du pendu Bardinnet, le narrateur décrit avec force détails la maison, qui ressemble beaucoup au décor de « La tour de Trafalgar » (1835) de Pierre-Georges Boucher de Boucherville :

*Le ciel était noir, couleur de fer ; affreux présage de la tempête ! Le vent soufflait avec furie. En s'engouffrant dans une petite ouverture pratiquée au faite de la cabane du pendu, seule restée ouverte, il faisait craquer sourdement cette vieille et frêle charpente dont les pièces étaient en partie moisies et disjointes [...] Bientôt les ténèbres d'une nuit orageuse enveloppèrent la terre comme d'un sombre voile de deuil*⁴⁷.

Ce décor est quasi inutile puisqu'il ne s'y passe rien. Le texte tourne à vide. Dans la scène finale, Veldoc rappelle à Lamire son passage dans cette ruine, mais le lecteur n'en apprendra pas davantage. En revanche, près de cette cabane, Veldoc sauve un homme de la noyade.

Il faut recourir au chapitre III de la troisième partie et aux chapitres I et IV de la quatrième et dernière partie pour comprendre le sens du projet de Veldoc. Après l'épisode de la noyade près de la maison du pendu, le vieillard donne tout ce qu'il a trouvé autour de la cabane à un personnage qui n'apparaît que pour recevoir le don. Veldoc, enfin devenu le redresseur de torts, ne veut que « faire le bonheur de quelque malheureux⁴⁸ ».

Dans un deuxième temps, et comme il se l'était promis, il fait le bonheur de Marie, la fille du pauvre père mort entre-temps, qui l'avait hébergé au début. Cette séquence se rapproche d'une scène des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, où Rodolphe donne à Fleur-de-Marie la famille et l'aisance qui lui avaient fait défaut,

47. *Ibid.*, chap. I, 3^e partie, 11 octobre 1849.

48. *Ibid.*, chap. III, 3^e partie, 16 octobre 1849.

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

elle qui avait vécu dans la misère et qui travaillait dans une auberge de Paris :

— *Écoutez, mon enfant, si vous sortiez d'ici pour aller servir dans une honnête famille.*

[...]

— [...] *Dans une honnête famille, loin de cette auberge, où je serais à l'abri de tout danger... Mon Dieu ! Comme je serais contente !*

[...]

— *Et si [...] vous étiez chez un brave particulier à la campagne.*

[...]

— *Hélas ! monsieur, une orpheline n'est pas appelée à un si grand bonheur sur la terre !*⁴⁹

Pour une fois, tradition littéraire européenne et idéologie du retour à la terre se rejoignent dans un roman, bien que chez L'Écuyer, elles aient une tout autre résonance que chez Sue. Bien plus, dans la foulée de cette séquence, Marie fait de Veldoc une sorte de Dieu, aspect du personnage qui l'auréole d'autant de grandeur que de fadeur digne de la *Légende dorée* :

— *Vous êtes donc Dieu, dit la jeune fille en pleurant de joie.*

[...]

— *Marie, dit le vieillard en pleurant de satisfaction, je ne suis pas un Dieu ; mais j'ai là dans mon cœur cette douce reconnaissance qui est le souffle bien-faisant d'un Dieu*⁵⁰.

On constate également que certains éléments constitutifs du roman sentimental, tel l'aspect larmoyant, perdurent.

Enfin, nous avons vu comment Veldoc se révèle à Jules de Lamire et comment aussi il le révèle à lui-même, comment, en un mot, il se fait héros de lumière en confondant celui de l'ombre. Littéralement, nous avons là un vilain qui se transforme totalement et qui passe de la noirceur à la révélation, dans tous

49. *Ibid.*, chap. I, 4^e partie, 3 novembre 1849.

50. *Ibid.*

LE ROMAN GOTHIQUE

les sens puisqu'il acquiert presque le statut d'un saint qui répand le discours de la révélation chrétienne.

Veldoc disparaît ensuite du récit où il avait été introduit pour rétablir l'ordre et, sa mission accomplie, il n'a plus aucune raison dramatique d'exister. Comme un Dieu vengeur, comme une Parque venue couper le fil du destin de Lamire, ou comme un ange exterminateur, il regagne l'espace éthéré d'où il semblait être sorti, non sans avoir redonné une famille à une orpheline.

LE VIEILLARD EN COLÈRE OU LA BANALISATION DU DRAGON

Abordons maintenant la troisième et dernière forme de personnage terrifiant ; dans ce cas-ci, il serait cependant plus juste d'employer l'épithète « tyrannique ». Ce type de personnage se retrouve dans quatre des sept romans étudiés. Étant donné qu'il a pour rôle de s'opposer au mariage de sa fille, le père en colère remplit une case vide dans l'intrigue des *Révélations du crime* [...] et de « Une de perdue, deux de trouvées », quoique, dans cette dernière œuvre, le procédé actoriel soit utilisé dans le fragment d'Alphonse Meunier. Le personnage tyrannique se retrouve également dans « La fille du brigand » en la personne de maître Jacques ; faux père, nous l'avons déjà classé dans la catégorie des sombres vilains. Dans les quatre autres romans, la figure du père est sensiblement différente. Dans chacun des cas, elle s'apparente à une des plus traditionnelles figures de la comédie, que Northrop Frye baptise du nom de *senex iratus*.

Ce personnage a pour fonction de créer une sorte de dramatisation en empêchant les jeunes gens de s'épouser. Il représente en principe l'élément stable et ancien de la société, l'ordre dans ce qu'il a de plus figé. Il constitue l'opposant le plus puissant dans l'économie de l'intrigue amoureuse. De la première à la dernière des œuvres du corpus, on remarque une évolution très marquée de la façon dont il est intégré à la texture du roman.

Je pourrais d'abord affirmer que *L'influence d'un livre* (1837) et *Les fiancés de 1812* (1844) forment un premier bloc, tandis que « Christophe Bardinnet » (1849) et « Une apparition » (1860) en forment un second. On constate en effet un glissement du rôle du décor, dans le premier groupe, qui exploite l'espace à

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

la manière gothique ; dans l'autre, le rôle de l'espace est entièrement disparu au profit d'une banale structure de comédie sans aucun apport additionnel du décor. Autrement dit, le *mythos* a subi une transformation, probablement sous la férule de la critique.

Le traitement de la matière dramatique autour du *senex iratus* se traduit de façon très différente d'une œuvre à l'autre. Charles Amand, par exemple, représente vraiment le personnage central du roman d'Aubert de Gaspé fils ; son opposition au mariage de sa fille ne constitue qu'une des nombreuses particularités de l'intrigue. De plus, s'il y a connivence du personnage avec le décor, on remarque une légère distanciation provenant d'une certaine ironie du narrateur. Aubert de Gaspé redouble son *senex iratus* d'une sorte de Don Quichotte à la recherche d'un rêve très matérialiste. Mais son trajet romanesque va quand même de l'opposition à l'acceptation du mariage de sa fille, en passant par une série d'aventures dont l'ultime aboutissement le mène à la pirouette « comique » où il se débarrasse de sa fille.

L'utilité dramatique de St-Felmar, dans *Les fiancés de 1812*, n'existe qu'en fonction de sa tyrannie paternelle, mais il règne autour de lui une atmosphère nettement gothique. Pour rédiger son roman, Doutré emprunte le décor du château ; le personnage de St-Felmar subit donc aussi l'influence du roman anglais. Il en résulte une autre forme de distanciation : le personnage canadien vit dans un espace invraisemblable, mais dont l'allégorisme révèle une « réalité » plus profonde. Pour ces deux personnages, Amand et St-Felmar, il importe d'analyser le décor spatial autant que le décor mythique en rapport avec les actions. Mais, pour les deux derniers romans, je tenterai de démontrer comment le *mythos* a évolué en supprimant ce qui constitue une des particularités du roman noir.

Le senex parodié

Voulant faire œuvre canadienne, Aubert de Gaspé campe spontanément son personnage principal, Charles Amand, dans une petite maison entourée d'arbres près du fleuve. Toutefois, apparemment nourri de nombreuses lectures, il ne peut s'empêcher de transformer la demeure en « une petite chaumière

LE ROMAN GOTHIQUE

qui n'a rien de remarquable par elle-même⁵¹ ». Un peu plus loin, cette habitation devient un « petit édifice presque en ruine⁵² » à l'intérieur duquel tout semble laissé à l'abandon sauf « quelques morceaux de papier et un livre ouvert [qui] absorbaient une partie de l'attention de l'alchimiste moderne ; ce livre était : *les ouvrages d'Albert le Petit*⁵³ ». Dès le début, la vie d'Amand ne prend de l'importance qu'en fonction de ce que les livres peuvent lui apporter, et le décor délabré semble surdéterminer l'état de sa conscience de chercheur telle que reflétée dans son regard : « Son œil brun presque éteint, dans son orbite creux, tout son physique annonçait un homme affaibli par la misère et les veilles⁵⁴. » Ce décor, l'alchimiste voudrait bien le transmuier. La seule façon d'y parvenir réside dans l'enrichissement : « [...] il me faut de l'or, oui : de l'or ; et l'on verra si Amand sera toujours méprisé⁵⁵. » Surajouté à ce décor mythique un peu faustien, se retrouve l'orage quasi obligé qui entoure tout vilain :

*La nuit était sombre, le vent faisait trembler la chaumière, mal assurée sur ses fondements, et quelques gouttes de pluie poussées par l'orage suintaient au travers des planches, mal jointes, de son toit. Le tonnerre se faisait entendre au loin. Tout présagait une nuit horrible*⁵⁶.

Dans cette mise en scène où la terre et le cosmos s'entremêlent de façon chaotique, l'alchimiste s'endort et fait un beau rêve lumineux où, près du soleil, il est adoré et comblé de tous les biens. Au milieu d'un décor de misère et d'orage, le lecteur s'attendrait plutôt à trouver un être tourmenté de cauchemars : c'est là un indice de l'ironie par le procédé du contraste. Autrement dit, voilà une façon de prévenir indirectement le narrataire que ce récit se moque des règles et des codes littéraires. (Dans la préface, l'auteur annonçait déjà ses intentions non conventionnelles.)

51. Philippe-Ignace-François AUBERT DE GASPÉ, *L'influence d'un livre*, p. 5.

52. *Ibid.*, p. 6.

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*, p. 7.

56. *Ibid.*, p. 9-10.

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

Une seule passion dévore l'alchimiste, un seul but lui importe : la recherche livresque devant mener à la fabrication de l'or. Ce personnage à humeur ne supporte pas qu'on entrave sa marche. Le conflit qui oppose Amand à St-Céran, l'amant de sa fille, s'inscrit dans ce contexte. L'alchimiste ressemble à sa cabane « mal assurée sur ses fondements » : sa frustration lui vient de sa situation peu enviable. Par ses recherches, il tente de trouver la pierre philosophale qui lui permettra de fabriquer de l'or et de se rendre ainsi respectable. Or, ce qui peut lui apporter la connaissance nécessaire à la réalisation de ses rêves se trouve dans les livres. Un certain M. B^{***}, d'aucune importance dans l'intrigue, est pourtant révélateur de la pensée d'Amand. Cet homme s'est moqué des recherches d'Amand du haut de sa richesse et de sa connaissance :

*N'est-il pas de son intérêt de nous cacher les moyens par lesquels il est parvenu à la fortune ? Tu sais qu'il a tous les livres du monde, excepté un ? – Oui – Eh bien pourquoi a-t-il refusé de me les prêter ? C'est qu'il craignait que je ne fisse comme lui*⁵⁷.

Ainsi l'alchimiste croit qu'avec des livres il pourra acquérir les connaissances nécessaires à la confection d'une belle fortune. C'est pourquoi, sachant que St-Céran est amoureux de sa fille Amélie, il cherche à l'intéresser à son projet : ce jeune homme de belle éducation a beaucoup lu et peut lui prêter des livres. Mais, au hasard du récit, dans une adresse explicite du narrateur au lecteur modèle, surgit la raison plus que banale du conflit existant entre Amand et St-Céran.

*Peut-être que mon lecteur serait désireux de savoir d'où venait l'antipathie d'Amand. Notre héros avait fait tout son possible pour l'engager dans quelques mystères de son art et le jeune homme s'y était obstinément refusé ; ensuite il lui avait emprunté quelques livres qu'il avait entièrement gâtés : ce qui avait décidé ce dernier à lui fermer sa bibliothèque. Depuis ce tems, ils ne se parlaient plus et Amand avait défendu à sa fille de communiquer avec lui*⁵⁸.

57. *Ibid.*, p. 9. C'est moi qui souligne.

58. *Ibid.*, p. 51.

LE ROMAN GOTHIQUE

Se cache peut-être ici l'explication du titre du livre : de l'influence d'un livre *manquant*, ou des humeurs et des tourments que l'on cause à un vieillard à qui l'on ferme l'accès de sa bibliothèque. À l'inverse de Don Quichotte, qui avait trop lu et voulait vivre à l'exemple des chevaliers héroïques, Amand manque de connaissances et cherche désespérément, dans une agitation constante, à combler ses frustrations de lecture : toutes ses aventures s'inscrivent dans cette foulée. Il n'y a pas lieu d'analyser ici chacune de ses péripéties, car nous nous perdriions dans les méandres de l'œuvre. Pour mon propos, qu'il suffise de dire que l'humeur noire d'Amand se fait tyrannique lorsqu'il veut nuire à l'amant de sa fille dans le seul but de satisfaire sa rancune. La disproportion entre la cause et l'effet n'échappe à personne. Le véritable archétype du *senex iratus* s'oppose à une alliance qu'il juge indigne, disproportionnée quant aux fortunes à partager ; une banale querelle de bouquins suffit ici à motiver l'alchimiste. Amand se range peut-être davantage dans la catégorie des Bovary ; privé de livres, mais non de souvenirs de lectures, il réimagine cependant un monde merveilleux où il pourra trouver son trésor :

*Le rusé Dousterswivel de Sir Walter Scott cherchait ses trésors dans les ruines des monastères ; mais notre héros avait des idées toute différentes : c'était sur les rives des lacs, dans les cavernes les plus sombres et au fond de la mer, où se portaient toutes ses espérances. Sans avoir lu les ouvrages de Mr. Galland et de Mr. Petit de Lacroix, son imagination transformait en palais de porphyre, à créneaux d'or, la demeure des reptiles les plus immondes. Un serpent était pour lui, le génie qui gardait un trésor enfoui*⁵⁹.

L'alchimiste se nourrit-il aussi aux sources de la tradition orale ? Il connaît « plusieurs vieilles légendes touchant certains vaisseaux qui, conduits par des pilotes imprudents, s'étaient engouffrés, à pleine voile, sous [l']immense voûte [de la caverne du Cap au Corbeau]⁶⁰ ». De plus, les citations mises en épigraphe démontrent, comme en abyme, l'importance de la culture livresque ou savante du narrateur (ou de l'auteur ?) par opposition aux lacunes quasi comiques du « savant » que

59. *Ibid.*, p. 89. C'est moi qui souligne.

60. *Ibid.*, p. 93.

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

voudrait être Amand. Le narrateur multiplie également à loisir le contraste entre la culture apprise de St-Céran et l'absence désespérante de connaissances chez Amand. Pendant que le premier étudie tranquillement à Québec, l'autre s'épuise à fouiller partout où sa folle imagination le conduit. Amand entre ainsi dans le schème du grouillement propre à certains vilains.

C'est toutefois sans aucun livre, dans une île presque déserte, qu'il trouve son trésor : « Ses perquisitions ne furent pas inutiles, un jour il trouve, à trois brasses d'eau, une petite caisse qu'il retira avec des peines infinies ; en l'ouvrant il y trouva cinq cents piastres⁶¹. » Comme il a atteint son but, c'est-à-dire la richesse, même relative, la frustration s'estompe et la mauvaise humeur disparaît. De retour chez lui, non seulement il ne s'oppose plus au mariage de sa fille mais, dans son « intérêt personnel », il cherche à « *se débarrasser* de sa fille⁶² » : « St-Céran lui fit aussitôt une demande, dans toutes les formes, de la main d'Amélie, à laquelle Amand se hâta d'acquiescer⁶³. » Encore ici, l'ironie semble jouer à plein, tellement le procédé est gros, bien qu'inhabituel : la parodie du *happy ending*.

En donnant sa fille, l'alchimiste espère obtenir une dot ; il se doute bien que son futur gendre lui offrira des livres :

Le jeune médecin le pria d'accepter un petit présent de noces, ajoutant que connaissant sa soif de la science, il le priait de trouver bon que son don fût tout-à-fait littéraire. En conséquence, il lui présenta le Dictionnaire des merveilles de la nature, en trois volumes, magnifiquement reliés, ouvrage qu'il lui assura avoir été écrit par des philosophes comme lui [...] Amand, au comble de la joie, se retira avec son trésor et l'on dit même qu'il fut consulter son Français, pour savoir si ce n'était pas une édition contrefaite du Dictionnaire des merveilles de la nature qu'on lui avait donnée⁶⁴.

Le jeune homme se moque ainsi de l'ignorance de celui qui l'avait empêché de se marier selon ses désirs. Amand est

61. *Ibid.*, p. 104.

62. *Ibid.*, p. 116. C'est moi qui souligne.

63. *Ibid.*, p. 118.

64. *Ibid.*, p. 118-119. C'est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

comparé à un philosophe extraordinaire, lui qui se nourrit de chimères qui n'ont rien à voir avec la connaissance scientifique. À chaque moment du roman où l'alchimiste entre en scène, le récit parodie ce qui justement caractérise l'intrigue du roman noir : là où le vilain devrait être sombre et lugubre, on trouve plutôt un bouffon. Si l'on excepte le personnage de Lepage et les contes folkloriques insérés dans la trame du récit, on voit clairement que ce roman relève davantage de la comédie. Que ce soit défaut ou construction baroque, Aubert de Gaspé démontre certainement qu'il connaissait le *mythos* noir et qu'il tenait à s'en garder à distance ou, qui sait, à s'en moquer.

Le senex touché par la grâce

Autour de M. St-Felmar, peu d'effets proprement terrifiants seront mis en discours, mais il reste qu'il possède un château dans une île du Saint-Laurent où il tient sa propre fille prisonnière. Ce château, qui constitue le seul élément gothique associé à St-Felmar, n'est malheureusement pas décrit, Doutre craignant peut-être le ridicule d'une telle invraisemblance et n'osant pas écrire une œuvre aussi parodique que son contemporain Aubert de Gaspé. Il s'établit néanmoins dans *Les fiancés de 1812* un autre type de distanciation entre le modèle fictif et la réalité québécoise de l'époque. Doutre, qui semble refuser de prendre ses distances par rapport au genre romanesque, s'éloigne *ipso facto* de la vie quotidienne. Là où Aubert de Gaspé s'acharnait à réduire le modèle par la dérision, Doutre s'efforce de le suivre à la trace.

St-Felmar assure les rebondissements de l'intrigue ; il constitue à ce titre un des personnages le plus importants des *Fiancés* [...]. Que deviendrait, en effet, une intrigue amoureuse sans obstacle ? Le *senex iratus* déclenche pour ainsi dire la dramatisation romanesque. Tout commence, dramatiquement parlant, par la séquestration de Louise, la fille de St-Felmar, dans « une chambre étroite⁶⁵ » du château paternel. Le seul aspect important de ce château est en quelque sorte sa métonymie : une chambre close où un père tyrannique garde sa fille captive. Quels sont donc les motifs qui poussent le vieillard à agir ainsi ?

⁶⁵. DOUTRE, *Les fiancés de 1812*, op. cit., p. 96.

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

Comme Amand, St-Felmar est un personnage à humeur maligne, de par sa frustration même. Sans qu'on sache comment (le vilain comporte des zones d'ombre), St-Felmar est très riche. En revanche, le récit révèle qu'il est avaricieux, particularité de son *ethos* qui le prédispose et le surdétermine à agir de façon mesquine. Mais au contraire d'Amand qui, une fois en possession d'une « fortune », se rend aux désirs de son gendre, St-Felmar, malgré ses richesses (ou à cause d'elles), s'oppose toujours au mariage de sa fille avec Gonzalve de R. Ce dernier s'en rend compte le jour où il cherche, en héros détaché des biens matériels, à se déposséder de sa propre terre contiguë à celle de St-Felmar en faveur de son voisin avare :

[...] *je vis enfin que le seul sujet de sa haine était mon titre de noblesse. Ses richesses l'avaient rendu le plus puissant homme de l'île. Il n'avait malheureusement rien de ce qui constitue le citoyen honorable, et il attribuait le peu de crédit dont il jouissait au défaut de sa naissance. Ma famille était la seule qui pût compter de nobles aïeux ; et sans l'ombrage que lui portait l'élévation de mon nom il eût pu se dire le roi de la contrée*⁶⁶.

Ainsi, outre son honorabilité douteuse, s'ajoute à sa disgrâce la frustration de ne détenir aucun titre de noblesse. Ce n'est donc qu'un motif de jalousie qui le pousse à éloigner un gendre de sa maison. Cette raison semble assez invraisemblable puisqu'une alliance avec un noble devrait normalement faire rejaillir sur lui les honneurs attachés au nom des de R. Enfin, St-Felmar n'échappe pas totalement au ridicule du *senex iratus*. Comme il est insatisfait de son nom ordinaire, il le fait changer : « Depuis près de huit ans il avait fait consentir son frère à changer leur nom de Duval en celui de St-Felmar qui lui semblait plus roturièrement noble⁶⁷. » Cette prétention nobiliaire d'un vieillard dans un château s'apparente largement à certaines postures européennes et directement au personnage de Manfred, le vilain du *Château d'Otrante*. Comme lui, St-Felmar usurpe un titre, bien que sans grande conséquence, et terrifie une fille en tentant de la séquestrer dans son château. Ici, le *mythos* est fortement dévié,

66. *Ibid.*, p. 94-95.

67. *Ibid.*, p. 66.

LE ROMAN GOTHIQUE

mais il ne faut pas trop gratter le palimpseste pour découvrir certains myèmes archétypiques. Comme Manfred, St-Felmar cherche à éliminer l'amant de sa fille (ou de sa victime) qu'il croit à l'origine de sa disparition.

Il accusa hautement Gonzalve de lui avoir enlevé sa fille et jura de la recouvrer, dût-ce être au prix de son sang [...] il se proposait de détruire son ennemi, s'il ne parvenait à lui arracher sa fille ⁶⁸.

Il ignore cependant que son propre fils a déjà enlevé sa fille. De plus, ce vilain St-Felmar s'apprête à tuer son futur gendre, Gonzalve de R., qui le sauvera lui-même d'une mort certaine.

Aveuglé par sa haine et son obstination à marier sa fille à un monstre de son choix, St-Felmar finit par perdre ses caractéristiques humaines, sans véritablement être comparé à la bête. Lorsque Louise revient au château après son escapade terrifiante dans les cavernes, St-Felmar redevient une figure d'« inhumanité⁶⁹ » et se fait le bourreau de sa progéniture : « Dès demain je marche à l'autel. Mon père m'y conduit comme un condamné à la mort⁷⁰. » Une seule chose peut s'opposer dramatiquement à un tel obstacle : un trop-plein d'humanité, c'est-à-dire la résurgence de certains motifs du roman sentimental, tels les airs de vierge éplorée de Louise et son évanouissement au pied de l'autel, suivi du délire.

Nous avons vu qu'après l'échec du vieillard, Gonzalve use de stratagèmes pour le berner. Or, St-Felmar est un personnage fort épris des convenances sociales. C'est précisément là que se situe sa force – force d'inertie des traditions à entretenir –, mais c'est aussi de là que viendra sa perte. On lui laisse croire que sa fille aime Brandsome, voyageur récemment arrivé d'Europe « où il passait aux yeux de St.Felmar pour avoir été très lié avec Gustave⁷¹ ». On l'invite chez un riche baron, ce qu'il « ne pouvait refuser sans choquer toutes les convenances⁷² ». En fait, St-Felmar est prêt à donner sa fille à n'importe quel jeune homme de bonne famille, pourvu que ce ne soit pas Gonzalve :

68. *Ibid.*, p. 75-76.

69. *Ibid.*, p. 308.

70. *Ibid.*, p. 310.

71. *Ibid.*, p. 343.

72. *Ibid.*, p. 346.

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

*Quand St-Felmar vit [...] la bonne intelligence qui régnait entre sa fille et l'étranger, il crut y apercevoir le moyen de réaliser ses espérances, qui tenaient toujours à frustrer Gonzalve de son épouse*⁷³.

Mais on berne lamentablement le tyran. Le jour du véritable mariage, événement qu'on lui cache, il entre dans la chambre de sa fille, rare moment du récit où le décor spatial surdétermine le personnage. La métonymie de la chambre-château rejaillit sur le père despote : « La chambre était noire, ... noire comme l'âme de ce père inhumain⁷⁴. » Jusqu'à la fin, St-Felmar constitue le symbole de la haine incarnée. Après le mariage, rien ne change. St-Felmar est même associé à « l'antique et sévère loi du Dieu Terme⁷⁵ » qui, dans la mythologie romaine, symbolise le dieu de l'immuable. Or, selon le *mythos* de la comédie, il faut que le vilain disparaisse ou soit rédimé pour que la victoire des jeunes gens, ces agents du changement, porte ses fruits. Pour opérer cette transformation finale, tout se passe un peu comme dans « Christophe Bardinet » : un mendiant apporte l'élément unificateur et lumineux. Ce *deus ex machina* relève autant de la technique de narration du récit par péripéties que d'un certain surnaturel chrétien :

Reconnaissez le doigt de Dieu dans ceci et rendez à votre gendre l'affection et la reconnaissance que vous lui devez.

*La tendre épouse pleurait à chaude larmes, elle bénissait Dieu de l'heureux hasard qui allait la réunir pour jamais à ses deux enfants bien-aimés. St.Felmar était sombre mais un nuage de bon augure se réunissait sur son front*⁷⁶.

Grâce à ce mendiant, St-Felmar apprend que Gonzalve lui a sauvé la vie dans les eaux du fleuve. Ainsi la providence intervient encore une fois dans le dénouement d'un roman et, cette fois, réunit les personnages antagonistes et ramène l'amour. L'espace métonymique, la sombre figure représentée par la

⁷³. *Ibid.*, p. 345.

⁷⁴. *Ibid.*, p. 373.

⁷⁵. *Ibid.*, p. 478.

⁷⁶. *Ibid.*, p. 487. C'est moi qui souligne.

chambre et le château, qui avait survalorisé négativement St-Felmar, perd toute valeur terrifiante. Le château est même dédoublé en un symbole d'union des contraires :

*Il leur fit habiter la même demeure que lui jusqu'à ce qu'il eût fait construire un château digne de la reconnaissance et de l'union étroite qu'il contracta dès ce jour avec eux [...] Les deux châteaux communiquaient ensemble par deux voies différentes qui étaient chacune un autre château*⁷⁷.

Nous sommes loin de la parodie quoique une telle fin s'en rapproche énormément : de l'imitation à la parodie, il n'y a souvent qu'un pas. Cela annonce même, malgré l'adjonction de certains éléments que l'on retrouve dans le roman gothique, un retour vers le roman bourgeois qui s'apparente fortement à la structure de la comédie classique.

Le senex bafoué

Le feuilleton de L'Écuyer, « Christophe Bardinnet », présente une problématique un peu différente. À bien des égards, M^{me} Médard n'est plus, dans cette œuvre, un personnage gothique, car elle n'est soutenue par aucun décor et ne parvient pas, même en cherchant à la dominer, à terrifier sa fille. Le narrateur révèle qu'elle tient un salon et que la fortune que lui a léguée son mari s'effrite. En fait, l'argent constitue le seul moteur des actions de cette mère plutôt marâtre : « [...] M^{me} Médard aura bientôt besoin de la fortune d'un gendre pour suppléer à la sienne⁷⁸. » Pour sauver la face, cette femme se voit forcée de jouer le rôle du *senex iratus*. Croyant que personne ne connaît son déplorable état de fortune, et camouflant sa véritable nature, elle se sent justifiée d'obliger sa fille à épouser l'homme qu'elle a choisi :

*Au moment décisif et inévitable de sa décadence, elle savait que c'était un jeune homme comme M. de Lamire qui devait être pour Mlle Émilie l'époux le plus confortable ; car M. de Lamire était riche et à la mode du jour*⁷⁹.

77. *Ibid.*, p. 492-493.

78. L'ÉCUYER, *op. cit.*, chap. II, 1^{re} partie, 11 août 1849.

79. *Ibid.*, chap. IV, 1^{re} partie, 16 août 1849. C'est moi qui souligne.

LE VILAIN. LES FIGURES AMBIGUËS DU MAL

En fait, le seul lien possible entre ce personnage et le *mythos* noir tient dans la tyrannie et le double visage de M^{me} Médard. Pour parvenir à ses fins triviales – nous savons que le vilain n’a jamais d’aspirations élevées ou désintéressés –, elle est prête à tout. Elle se pose en geôlière de sa propre fille et devient ainsi la figure du vilain qui séquestre sa victime : « [...] elle ne sortira plus ; sur mon âme je le lui promets ; *je la tiendrai comme dans une prison*⁸⁰. » En cela, elle ressemble tout à fait à St-Felmar et même un peu à maître Jacques, à cette différence près que sa fille se moque ouvertement d’elle et continue de voir son amant : la seule femme *senex iratus* du corpus est bafouée plus que tous les autres personnages. Elle n’a ni la vertu habituelle des mères, ni la force des pères en colère. La veuve s’accroche à un lambeau de fortune et, sans autre autorité que la sauvegarde de ses propres intérêts financiers, elle se voit en butte à une force jeune et hardie, l’amour. Il est étonnant toutefois que tant de résistance provienne d’une fille.

Nous avons tout de même là le triangle ordinaire du roman noir. Mais ici – et cela tient un peu à la forme éclatée du roman –, un agent extérieur à l’intrigue favorise la cause de l’amour et concourt à la perte des vilains comme M^{me} Médard et Lamire. Après le suicide de Lamire, son seul espoir, la marâtre est foudroyée par la mort comme tout vilain vulgaire du code gothique. Mais rien dans le décor matériel autant que mythique ne sous-tend vraiment l’*ethos* de ce personnage si ce n’est un rêve prémonitoire de sa déchéance et de sa mort. M^{me} Médard a la minceur d’une vilaine que l’auteur n’ose représenter en tant que telle. Cette particularité de l’imaginaire de L’Écuyer tient au fait que le code littéraire gothique entre en conflit avec la norme morale régnante. Voilà sans doute une des raisons qui font que « Christophe Bardinet » n’a pas vraiment d’unité dramatique. Le feuilletoniste a sans doute cherché à plaire à trop de lecteurs à la fois. Il a pratiqué trop de codes esthétiques et sociaux, féroce-ment antithétiques.

⁸⁰. *Ibid.*, chap. IX, 3^e partie, 23 octobre 1849. C’est moi qui souligne.

LE ROMAN GOTHIQUE

Le senex terrifié

Avec le personnage de M. Pérault, dans « Une apparition » d'Éraste d'Orsonnens, nous nous trouvons en présence d'une dissolution encore plus grande du *mythos* noir. Non seulement retrouve-t-on un *senex iratus* despote et trivial, mais, chose étrange, c'est lui qui est terrifié lorsque M. Vigny lui apparaît pour lui reprocher d'avoir négligé sa famille. En fait, M. Pérault est un personnage de comédie mû lui aussi uniquement par la cupidité. Il cherche à unir sa fille à un riche marchand dans le seul dessein de grossir sa fortune. Plus encore, il est le seul personnage « terrifiant » terrifié au point d'en pleurer :

— *Pardonne-moi, Vigny, disait M. Pérault d'une voix lamentable ; au lieu de protéger ta veuve et tes enfants, je me suis servi, pour les dépouiller, de mon titre de curateur [...] Éloigne-toi !...Éloigne-toi !... Je vais tenter tout ce qui est en mon pouvoir pour relever la fortune de ta famille !...⁸¹*

Une fois cette apparition dissipée – une fausse apparition –, M. Pérault revient à ses dispositions premières et oblige sa fille, soumise, à épouser le riche marchand dont le narrateur dit que « l'or était son dieu ainsi que celui de M. Pérault. Pauvre Pauline !... elle ne savait pas qu'elle était la victime qu'ils lui voulaient sacrifier !⁸² ». Dans cette comédie du hasard, de l'amour contrarié – mais si peu –, il suffit de faire revenir la femme du riche marchand pour que tout rentre dans l'ordre. Le *senex iratus*, dans ce contexte, n'a plus aucun moyen de s'opposer au mariage désiré par sa fille. Tout peut se terminer sans qu'il ait eu de rôle exceptionnel à jouer.

En 1860, lorsque s'organise le premier mouvement littéraire canadien – l'École patriotique de Québec – autour de l'abbé Casgrain, de Joseph-Charles Taché et d'Hubert Larue, entre autres, il semble que le *mythos* noir soit devenu littéralement impraticable au Bas-Canada.

81. ÉRASTE D'ORSONNENS, « Une apparition », dans *La Guêpe*, chap. VII, 24 février 1860. Dorénavant, seuls le chapitre et la date de parution feront partie de la référence.

82. *Ibid.*, chap. VI, 21 février 1860.

CHAPITRE IV

LA VICTIME

LA VICTIME OU LA VICTOIRE DE THANATOS

De façon schématique, deux types de victimes ressortent de notre corpus : les victimes reliées au vil métal, l'argent, et celles qui se rattachent au *mythos* amoureux, c'est-à-dire à l'intrigue proprement dite.

Le premier type de victimes joue un rôle marginal. L'on peut établir comme règle générale que, là où réside le seul intérêt vénel, l'affrontement se résout par la mort de la victime et, éventuellement, par celle de l'agresseur. Cambray, par exemple, tue certaines des victimes de ses vols et un de ses complices. Il n'a d'autre intérêt que de faire taire ceux qui voudraient parler. La vengeance n'a d'autre motif que d'imposer le silence ; la mort constitue, dans tous les cas, la meilleure solution. Il se protège ainsi du danger qui le menace. Cambray est, avec Lepage, le seul personnage terrifiant à craindre les représailles de ses victimes. Lepage assassine Guillemette pour les mêmes raisons, l'argent constituant toujours le motif premier. Comme victime, Guillemette ne représente plus que l'ombre d'un personnage : plongé dans un sommeil léthargique, il symbolise la mort. S'il se débat, c'est comme un moribond effrayé davantage par la brusquerie du réveil que par l'agresseur lui-même, qui ne tarde pas à le retourner dans les bras de Morphée/Thanatos.

La situation s'inverse dans « La fille du brigand » avec M^{me} de la Troupe qui sert de couverture à maître Jacques ; celui-

ci, plutôt que de la tuer, la menace pour la faire taire. M^{me} de la Troupe apparaît comme la seule victime (mais non le seul personnage¹) qui, pour des raisons, strictement pécuniaires, déchoit totalement de sa condition de femme du monde. De bourgeoise à l'aise, elle passe à l'état d'aubergiste de bas étage qui, par intimidation, doit camoufler des activités qu'elle abhorre. Elle subit les affres de l'arrestation, de la prison infamante et, enfin, de la mort par suicide. Bien que non assassinée par maître Jacques, elle n'en reste pas moins la victime de ce vilain qui l'a réduite à l'état d'emmurée vivante dans un cachot, équivalent du tombeau.

Enfin, un dernier type de victime, marginal, sert à Cabrera au début de « Une de perdue, deux de trouvées ». Le chef des pirates tue quelques-uns de ses complices, dans l'unique but de se faire respecter en s'imposant par la terreur. Ces victimes donnent au personnage de Cabrera la chance de s'élever lui-même au rang de chef.

En général, si la victime d'un agresseur permet à ce dernier d'accéder à une place haute et prépondérante, soit dans sa société secrète, soit dans la société « réelle », la victime elle-même tombe en chute libre. Mais tout se passe comme si, en fin de parcours, les agresseurs et les victimes de ce type devaient se rejoindre dans la chute, représentée par la mort réelle ou symbolique.

LA VICTIME OU LE TRIOMPHE D'ÉROS

La perspective change complètement dans le cas des victimes traditionnelles de l'amour. Lorsque la passion amoureuse s'oppose à l'intérêt vénal des parents, il en résulte une victoire du sentiment ou de ce que nous appelons *éros*, le sentiment amoureux et sa réalisation. Mais avant d'en arriver à ce dénouement heureux, l'héroïne du roman noir doit passer elle aussi, comme le héros quêteur, à travers une série d'épreuves, à

1. Irène de Jumonville est victime du docteur Rivard dans « Une de perdue, deux de trouvées » pour des raisons amoureuses. Sa folie colore son destin des sombres couleurs de la mort. De même, les agresseurs, dans « Christophe Bardinnet », finissent par se suicider, ne pouvant supporter, comme M^{me} de la Troupe, la perte de leur fortune et, par conséquent, de leur rang social.

cette différence près que, dans l'ensemble, elle joue un rôle passif. Tandis que le héros se bat contre le dragon, l'héroïne subit la terreur de l'agresseur démoniaque. L'intensité de la peur de la victime permet de juger du degré d'insertion d'un roman dans le *mythos* noir. Or, les héroïnes du corpus ne se rangent pas toutes dans la catégorie des héroïnes gothiques. Pour mettre en lumière ces variations de l'archétype, j'analyserai d'abord celles que je juge gothiques, les héroïnes d'aventures et, enfin, celles qui ne le sont guère et que je qualifie d'héroïnes de comédie.

La caractéristique principale de l'héroïne gothique réside dans sa capacité à être terrifiée. Je montrerai donc les implications de l'effet de terreur d'abord à partir du portrait qu'en brosse le narrateur. Ce personnage est toujours campé selon les mêmes traits. Puis survient une rencontre qui provoque un coup de foudre. À partir de cet instant commencent les aventures terrifiantes au cours desquelles l'héroïne se retrouve en position de victime : avertie en songe, elle subit l'enlèvement et traverse des épreuves de toutes sortes. À la fin, elle parvient à triompher, comme la figure du bien doit toujours le faire dans le roman noir. Je m'en tiendrai à ce schéma d'analyse pour les deux types de victime puisqu'il correspond tout à fait à sa formalisation discursive dans le roman gothique québécois.

Les héroïnes d'aventures

Le narrateur n'insiste pas trop sur les origines de la victime, ou encore le fait-il par la négative. Le vilain fait figure du mal incarné ; pour sa part, la victime prend l'unique couleur du bien suprême, de la blancheur. Le récit met en valeur les sentiments de l'héroïne terrifiée lors de l'agression. Pour bien saisir ce type de personnage, il suffit de suivre ce symbole de pureté auquel un agresseur fait subir une descente aux enfers, mais qui parvient, grâce à des péripéties et à des stratagèmes, à s'en sortir.

Le narrateur de « La fille du brigand » peint Helmina, jeune fille de 16 ans, tout en blanc. Seuls les cheveux et les yeux se pigmentent de noir et font ressortir la candeur attachée à ce que Magloire, le serviteur de Stéphane, voit « comme le petit

enfant Jésus de la messe de minuit² ». Helmina, pour tout dire, n'offre rien d'original sur ce point. Au contraire, elle s'affirme dès le début comme le prototype désincarné de la Vierge, de la femme inaccessible. Une barrière se dresse entre elle et le monde. Son faux père, maître Jacques, entretient soigneusement cet éloignement en la séquestrant dans une maison, à la campagne. Selon les besoins du roman noir, elle est la victime toute désignée de l'amour. Le coup de foudre initial, qui se produit dans l'auberge lors de l'orage, et la séparation immédiate qui s'ensuit forment le premier noyau de l'intrigue. À part certaines langueurs propres aux héroïnes romantiques ou sentimentales, rien d'autre ne se passe vraiment avant que maître Jacques n'apprenne qu'Helmina aime Stéphane. Le sentimentalisme déborde et les larmes coulent à flots, mais rien n'indique que la jeune fille se révolte contre l'état que lui impose celui qu'elle croit être son père. Comme elle ignore tout de ses origines, son seul espoir réside dans le rêve, unique velléité de changement qui s'offre à elle. Elle imagine le monde plus attrayant au delà de sa réclusion campagnarde :

*[...] je n'ai jamais connu ma mère [...] quant à mon père [...] est-il d'une bonne famille [...] j'ignore tout [...] N'est-il pas désolant pour une jeune fille comme moi, de vivre inconnue, loin de tout le monde ? N'est-il pas pénible pour moi d'être dans la triste nécessité de ne vivre qu'avec des étrangers, de ne pas dépasser la borne de cette campagne, sans être épiée dans toutes mes démarches, dans mes regards même par un père qui ne me perd pas de vue ?*³

Dans ce contexte psychologique, la séquestration existe déjà : Helmina se sent à l'étroit dans l'espace qu'on lui impose. L'amour soudain qu'elle ressent pour Stéphane lui indique confusément l'existence d'une issue possible. C'est là précisément que commence à poindre la crainte : Helmina n'ose pas enfreindre les lois de l'autorité paternelle. Coincée entre le rêve amoureux et la réalité contraignante, elle subit les premières

2. Eugène L'ÉCUYER, « La fille du brigand », reproduit dans James HUSTON (compilateur), *Le répertoire national ou recueil de littérature canadienne*, t. III, p. 164.

3. *Ibid.*, p. 120-121.

émotions de l'héroïne gothique : « [...] oui, je l'aime ; et pourtant vous connaissez mon père, s'il venait à l'apprendre !⁴ » En des circonstances qui n'ont rien à voir avec le rôle d'Helmina elle-même, maître Jacques se voit forcé d'agir directement sur sa victime. Non content de la terrifier par sa loi aveugle, il l'enlève pour la contraindre, par la terreur, à l'épouser.

Comme beaucoup d'héroïnes gothiques, la jeune fille a un rêve prémonitoire précisément un soir d'orage où maître Jacques s'apprête à l'enlever :

Alors l'amour, toujours inexorable pour ses victimes, lui donne [...] un de ces rêves qui, en se formant dans une imagination aussi vaste et aussi exaltée que celle d'Helmina, semblent laisser dans l'esprit les traces d'une réalité effrayante.

[...]

— *L'orage, Helmina, gare à toi !*

Et Stéphane s'écria :

— *Ne crains rien, Helmina, il n'y a jamais d'orage pour les amants !...*

[...]

Elle reconnut son père.

[...] elle se sentit tout à coup enlever du rivage et transporter dans un noir cachot [...] elle s'éveilla en sursaut, et le roulement du tonnerre qu'elle entendit en même temps contribua à la fortifier dans sa terreur. Un tremblement nerveux s'empara d'elle ; elle se crut réellement sous la domination des esprits, sous le sceptre d'un tyran⁵.

Comme dans le récit fantastique, le cauchemar se réalise. Les hommes de maître Jacques, qui assiste à la scène « masqué et déguisé horriblement⁶ », enlèvent Helmina. L'auteur, qui s'efforce certainement de rendre le décor terrifiant, escamote parfois la terreur. Ainsi, bien que le cauchemar ait préparé le terrain, la scène de l'enlèvement se déroule en une seule phrase.

4. *Ibid.*, p. 113.

5. *Ibid.*, p. 173-174.

6. *Ibid.*, p. 175.

De plus, les brigands eux-mêmes, loin de se montrer vilains, s'émeuvent de la détresse et des larmes d'Helmina et de sa compagne Julienne. La présence de la confidente réduit encore l'effet d'isolement de l'héroïne et atténue le sentiment de terreur. Finalement, le narrateur intervient dans le récit pour amplifier l'effet terrifiant, mais en soulignant son impuissance à le rendre vraiment effrayant⁷ :

*Il est impossible de donner une idée de l'impression terrible que dut faire sur l'esprit des jeunes filles cette marche horrible dans des sentiers tortueux, à travers les ténèbres d'un bois aussi redouté que le Cap-Rouge, à la lueur des éclairs, au bruit du tonnerre, et au milieu d'une troupe de brigands impitoyables*⁸.

Dans cette forêt traversée en compagnie de brigands qui auparavant s'émuvaient puis qui se transforment à nouveau en figures impitoyables, les victimes sont jetées au fond d'une caverne où elles pleurent encore abondamment et où elles songent même à « ensevelir, si cela se pouvait, leur douleur dans le repos⁹ ».

La scène de la rencontre d'Helmina avec son père dans la caverne n'a rien de terrifiant. Elle relève davantage du simple roman de reconnaissance et pourrait tout aussi bien se dérouler dans un salon. Dès ce moment, Helmina, qui prend des airs d'héroïne tragique, cesse d'avoir peur : « Tu es un monstre, répéta Helmina, je te le répéterai toujours ; je ne crains point de vengeance, prends ma vie, elle m'est à charge depuis qu'elle dépend d'un scélérat de ton espèce¹⁰. » Il semble qu'Eugène L'Écuyer n'ait pas su soutenir l'atmosphère de terreur dans le lieu pourtant le plus propice. Est-ce parce que la caverne ne

7. « Contrairement au discours didactique, toujours prêt à accuser ses longueurs, le discours narratif semble plutôt devoir se justifier lorsqu'il ne dit pas tout ce qu'il pourrait ou devrait dire. Il faut donc considérer ces pseudo-prétérations moins comme des procédés d'amplification que comme des excuses destinées à couvrir les inévitables défaillances de l'amplification » (Gérard GENETTE, « D'un récit baroque », *Figures II*, p. 214).

8. L'ÉCUYER, *op. cit.*, p. 177.

9. *Ibid.*, p. 178.

10. *Ibid.*, p. 183.

correspond pas à l'espace de la peur au Québec ? Bien plus, le surnaturel chrétien intervient justement dans ce sombre cachot. En rêve, Helmina voit, d'une façon très euphémisée, un ange qui descend au-dessus de la caverne et qui ramène la lumière et l'espoir. Une partie du cauchemar d'avant l'enlèvement, où Stéphane affirmait que les amants ne peuvent être malheureux, refait surface. Dans ce deuxième rêve, une voix céleste proclame à deux reprises : « Bénies soient les vierges du Canada qui gémissent dans les ténèbres pour la vertu et la religion¹¹. »

Ce véritable *deus ex machina* facilite grandement la tâche du romancier. Le merveilleux chrétien désamorce la tension, dissipe la terreur et annonce le triomphe de la vertu. Le triomphe d'*éros* a besoin de la connivence de son antithèse, la virginité, pour faire éclater le bonheur. Pour avoir passé l'épreuve de la convoitise en résistant – bien facilement – aux avances d'un homme qu'elle abhorre, Helmina peut accéder avec un corps sans souillure au bonheur de l'amour : celui du mariage conventionnel imposé par la religion aussi bien que par le *mythos* noir. Le merveilleux chrétien, venu jeter trop vite le voile sur la terreur, se mêle intimement à la morale catholique pour faire de ce roman une œuvre dominée autant par la *doxa* chrétienne que par le *mythos* auquel il s'apparente. Le roman gothique regorge de paradoxes et même de contradictions. Mais dans un contexte bas-canadien, s'agit-il vraiment d'oppositions irréconciliables ou de résolution des contradictions ?

* * *

Sans doute afin de se plier aux exigences de l'époque, le narrateur des *Fiancés de 1812* s'en est tenu au prototype de l'héroïne lorsqu'il fait dire à Gustave de R., l'amant de Louise, en des termes pleins de l'emphase sentimentale :

Louise, dès ses premières années, a reçu d'une constitution faible et d'une santé imparfaite une délicatesse qui a passé de son corps à ses qualités intellectuelles.

¹¹. *Ibid.*, p. 186.

[...] *Comment pourrais-je te peindre ce caractère angélique ? Il suffirait cependant pour l'apprécier que tu entendisses un seul mot de sa bouche divine*¹².

Voilà à nouveau campée une héroïne conforme au schéma de la vierge désincarnée. Sa beauté lui vient davantage de son esprit que de son corps. Louise est néanmoins irrésistible et fait subir autant qu'elle le subit le coup de foudre de convention. Tout se passe comme si le roman noir nécessitait le plus souvent cet amour soudain. Mais dans *Les fiancés de 1812*, Louise tombe amoureuse de son voisin, comme cela se produit dans nos campagnes aussi bien que dans les romans de mœurs et dans ceux du terroir. Pour les besoins de l'intrigue, la faiblesse et la candeur de la jeune fille peuvent toutefois justifier la violence d'un père qui, profitant de ce défaut chez sa fille, s'oppose catégoriquement à ses amours avec son noble voisin. J'ai déjà étudié les motifs d'opposition ; il reste maintenant à en analyser les effets chez l'héroïne. Si Louise est une victime toute désignée en raison de sa faiblesse, elle jouit par ailleurs d'un surplus d'esprit. Des trois héroïnes d'aventures du corpus, seule Louise organise sa propre fuite et manifeste ainsi ouvertement sa révolte contre l'autorité paternelle : « *J'ai conçu le projet de me soustraire à la puissance paternelle et de faire sans plus tarder le pèlerinage de l'amour*¹³. »

Louise témoigne de plus de caractère que ne le laisse entendre le portrait qu'en brosse son amant. Mais, si elle se révolte d'un côté, elle s'engage de l'autre dans une aventure qu'elle qualifie de pèlerinage et qui, dans un certain sens, comporte une connotation conventionnelle bien précise : l'aventure amoureuse doit déboucher sur un mariage catholique ou du moins chrétien. Si Louise ne se rend pas directement chez son amant, la mésaventure qui lui arrive s'inscrit exactement dans le schéma de l'aventure traditionnelle. Comme Émilie, dans *Les mystères du château d'Udolphe* d'Ann Radcliffe, et Antonio, dans *Jean Sbogor* de Charles Nodier, Louise est conduite d'une embarcation à un lieu de séquestration (ou son équivalent). Mais, avant de passer de la barque à la grotte, l'héroïne traverse une

¹². Joseph DOUTRE, *Les fiancés de 1812*, p. 50-51. C'est moi qui souligne.

¹³. *Ibid.*, p. 45. C'est moi qui souligne.

forêt où elle ressent les premières atteintes de la peur ; elle ne sait pourtant pas encore qu'elle se trouve avec le chef d'une troupe de brigands. Ses premiers frissons relèvent davantage de sa propre imagination et, comme chez Angers et L'Écuyer, de l'imagination que l'on prête au peuple. Mais ces tremblements préparent le terrain à la terreur véritable : « Louise se sentit *frémir* en apercevant cette *Pierre dont on parlait beaucoup* dans le temps, comme étant le centre des brigandages qui dévastaient la contrée¹⁴. » Cette pierre perdue au milieu de la forêt se révèle la porte d'entrée d'une caverne de voleurs. *Les mille et une nuits* devaient être bien populaires pour que Doutré mélange le merveilleux rattaché au conte d'Ali Baba à une scène qui devrait être uniquement imprégnée de terreur : « L'un des trois brigands prononça un mot mystérieux et l'énorme pierre parut se soulever d'elle même et sans effort¹⁵. »

Cette séquence comporte la même ambivalence symbolique que la scène de l'enlèvement d'Helmina. Louise, en effet, descend dans un caveau à demi éclairé mais propre et richement décoré. Il semble que les premiers romanciers québécois aient eu peur de peindre un décor terrifiant. La magie vient euphémiser une scène qui autrement aurait pu sécréter une atmosphère éminemment gothique. Voici comment le narrateur fait réagir Louise : « Malgré l'horreur du lieu où elle se trouvait, elle ne tarda pas à s'endormir¹⁶. » Pour une première nuit d'angoisse, le sommeil apaise assez rapidement la victime. Rappelons cependant qu'il s'agit d'une mise au tombeau symbolique, et que le texte garde une certaine cohérence macabre en reliant le sommeil et la mort.

Après sa libération, le narrateur prend bien soin de préciser que « *ce n'avait été qu'avec horreur et crainte qu'elle s'était livrée au sommeil*. Elle l'avait regardé avec raison comme l'état le plus dangereux pour elle¹⁷ ». Et qu'avait-elle eu à craindre ? Précisément une atteinte à sa pudeur féminine, bien qu'elle se soit déguisée en garçon pour se sauver. Il est assez étonnant de retrouver une scène homosexuelle dans un roman québécois de

14. *Ibid.*, p. 142. C'est moi qui souligne.

15. *Ibid.*, p. 143-144.

16. *Ibid.*, p. 159.

17. *Ibid.*, p. 192. C'est moi qui souligne.

cette époque. Aussi surprenant que cela soit, Gustave, le chef des brigands, se sent attiré par ce « petit mignon¹⁸ ». Il existe une ambiguïté à plusieurs niveaux dans cette séquence. D'abord, les personnages sont tous deux frère et sœur¹⁹ et, sous des apparences sexuelles identiques, se sentent attirés l'un vers l'autre :

*L'horreur qu'elle avait conçue pour le Grand [Gustave], dans le moment qu'il l'avait assaillie, s'était de beaucoup diminuée depuis qu'elle l'avait vu en pleine lumière. Il était jeune, avait une belle figure, possédait une âme assez élevée malgré son état ; c'en était assez pour lui concilier au moins en partie la confiance d'une femme qui saisit, dans le malheur, la meilleure branche à laquelle elle puisse s'accrocher. D'ailleurs, il faut le dire, la beauté a tant d'empire sur les femmes !*²⁰

Mais une héroïne comme Louise n'irait jamais jusqu'à se donner à un homme en dehors des liens du mariage. Elle se barricade donc, de peur qu'on ne l'agresse ou que l'on découvre qu'elle est femme. Qu'à cela ne tienne ! Gustave, grisé par l'alcool, vient lui faire la cour un soir. Le désir homosexuel s'ajoute aux désirs inconsciemment incestueux et résolument lubriques :

[...] *il avait agi de manière à révolter entièrement la pudeur de notre jeune fille qui se crut enfin trahie. Elle tenait toujours son pistolet à la main, et l'avait armé sans s'en apercevoir. Ne se connaissant plus de frayeur, elle le poussa rudement, et tira involontairement la gachette de son pistolet*²¹.

Se transformant en femme guerrière, en amazone, la victime passe pour un moment à l'état d'agresseur. La peur se dissipe complètement lorsque la chasteté est menacée. Le même phénomène s'était produit avec Helmina.

Louise éprouve encore quelques frissons avant d'être libérée, mais c'est de peur que les soldats, qui la remettront

18. *Ibid.*, p. 176.

19. Doutre semble obsédé par cet attrait incestueux. Il a publié un conte qui s'intitule « Le frère et la sœur », qui reprend ce thème sur un autre registre.

20. DOUTRE, *op. cit.*, p. 166-167.

21. *Ibid.*, p. 177.

finalement en liberté, ne la tuent par mégarde : « Elle se sentit glacée de terreur en entendant, dans les pièces voisines, les soldats qui, dans l'incertitude et l'obscurité, poussaient leurs bayonnettes contre les murs et frappaient partout sans merci²². » Là se termine sa frayeur, car les soldats l'emmènent dans une bonne famille où elle aide des jeunes gens dont les parents s'opposent à leur union. Voilà une mise en abyme plus qu'évidente de l'intrigue. De plus, un autre songe prémonitoire lui laisse entrevoir le bonheur avec son amant et sa famille enfin réunie. Mais Louise est une héroïne d'aventures ; le récit lui ménage donc encore un dernier obstacle. De retour au château paternel, elle doit se soumettre à la volonté de son père ; au moment où l'on s'apprête à consacrer l'union abhorrée, Louise s'évanouit en apercevant Gonzalve.

La veille de cet événement, elle avait déliré, appelant à grands cris Gonzalve pour qu'il vienne la délivrer du monstre que son père tyrannique voulait lui imposer. Pour le reste, le stratagème du mariage n'est pas véritablement son affaire. Elle a mené son combat et, rapprochée de son amant – ils sont dans la même île dans la seconde partie du roman –, elle se repose sur lui pour mener à bien les tractations entreprises avec l'Église en vue du mariage. Comme un être repu de bonheur, elle perd toute épaisseur dramatique, mais demeure telle que son amant l'aimait. Après neuf ans, « Louise était toujours la même : la fleur de la beauté, du sentiment et de la vertu²³ ». La providence, en la personne du mendiant, surajoute une note mélodramatique, tout empreinte des survivances du surnaturel chrétien, en réconciliant les membres de la famille. Les personnages se fondent « en une seule âme²⁴ », en une union éthérée, angélique, après avoir été séparés par des épreuves qui s'apparentent à une descente aux enfers et qui se résolvent par la résurrection propre au *mythos* comique. Encore ici *éros* et religion se confondent en une synthèse équivoque où le second a autant sinon plus d'importance que le premier.

* * *

22. *Ibid.*, p. 181.

23. *Ibid.*, p. 478. C'est moi qui souligne.

24. *Ibid.*, p. 492.

Le feuilleton « Une de perdue, deux de trouvées » contient, on le sait, deux intrigues hiérarchiquement inégales. Les protagonistes Pierre de St-Luc et le docteur Rivard prennent le devant de la scène, tandis que la relation amoureuse de Sara Thornbull avec Cabrera se greffe de manière sous-jacente à l'intrigue principale. Malgré son importance secondaire, Sara Thornbull, en tant que victime et héroïne d'aventures, mérite qu'on s'y arrête.

L'aventure est imposée à Sara Thornbull comme elle l'avait été à Helmina dans « La fille du brigand ». La passivité demeure l'attribut de l'héroïne d'aventures gothiques : une victime prend rarement l'initiative du jeu. À la différence des deux héroïnes précédentes, Sara se soumet moins à la terreur paternelle qu'à celle que lui impose son propre amant pour qui elle ressent à la fois de l'attraction et de la répulsion. Les causes de ce sentiment trouble d'attraction-répulsion se trouvent toutefois reliées à la puissance oppressive paternelle. Cette « jolie blonde de vingt ans, un peu nerveuse et mélancolique²⁵ », en sa qualité de fille de consul, possède le noble statut propre à beaucoup d'héroïnes romantiques : un rang élevé dans la société et une complexion délicate qui la rend sujette à toutes les émotions et à toutes les frayeurs. La rencontre d'un beau jeune homme exceptionnel déclenche chez elle le coup de foudre conventionnel du roman noir :

D'étranges impressions se réveillèrent soudainement dans son cœur ; elle le sentit battre d'un mouvement jusqu'alors inconnu ; une indéfinissable sensation de voluptueuse langueur sembla s'emparer de tous ses sens. Elle se sentait comme fascinée par ce regard de feu qui la bouleversait²⁶.

Ce coup de foudre enclenche en même temps le processus de la possession occulte qui produit l'effet inverse, faisant passer l'héroïne des sensations voluptueuses au magnétisme occulte au sein duquel elle se débat. Elle se laisse entièrement dominer par celui qu'elle aime soudainement : « [...] une influence secrète, puissante la poussait comme malgré elle ; elle se sentait comme

25. Pierre-Georges BOUCHER DE BOUCHERVILLE, « Une de perdue, deux de trouvées », chap. II, février 1849, p. 58.

26. *Ibid.*, chap. VIII, avril 1849, p. 115.

une personne, sous l'influence du magnétisme, qui se débat sous la puissance occulte qui l'entraîne²⁷. » Leur rencontre en forêt illustre bien l'ambiguïté qui s'installe entre les amants. Dans un décor où l'orage se profile en arrière-plan, Sara s'aventure et se perd dans un lieu propice à ce genre de frayeur gothique :

Pauvre enfant, toute seule, au milieu des bois, et si loin de la ville ! mais non, elle n'était pas toute seule, car en ce moment un jeune homme [...] fut bientôt auprès d'elle. Elle se retourna effrayée et elle le reconnut. C'était encore lui ! [...] et elle tomba dans ses bras sans connaissance ²⁸.

Les frayeurs et les délices qu'engendrent la forêt et l'amant se confondent. Cabrera s'apparente un peu à St-Felmar, bien que, chez ce dernier, l'ambiguïté se situe à un autre niveau. L'amant de Sara ressemble davantage au chevalier médiéval venu au secours de sa dame, et les frayeurs de celle-ci relèvent de l'effet de surprise. En ce sens, Pierre-Georges Boucher de Boucherville joue assez bien avec la convention qui veut qu'une héroïne victime tremble devant le danger et l'inconnu.

Si Sara s'abandonne en s'évanouissant dans les bras de son amant, cela n'indique pas pour autant qu'elle accepte d'aimer ouvertement un inconnu. En jeune fille bien née, elle sait que son amour est inavouable : « Son père qui la surprit plusieurs fois versant des larmes [...] lui demanda en vain la cause de ses peines²⁹. » Sara a beau s'objecter au désir de son père qui veut la faire voyager pour la guérir de ses obscurs chagrins, elle doit partir : « Son père fut inflexible³⁰. » Ce simple rappel du *senex iratus* a une incidence certaine dans le récit, non pas par le rôle direct du père, qui n'agit pas vraiment dans le roman, mais par l'attitude soumise de Sara. Lorsque les amants se revoient à La Nouvelle-Orléans, Sara sait que Cabrera dirige une troupe de brigands. Sur le bateau, elle s'était évanouie à sa vue, après l'abordage raté. Lors d'une rencontre nocturne, Cabrera tente de persuader Sara de le suivre et de l'épouser, mais « il ne peut

27. *Ibid.*, chap. XXIII, octobre 1849, p. 294.

28. *Ibid.*, chap. VIII, avril 1849, p. 117.

29. *Ibid.*, p. 118.

30. *Ibid.*

jamais obtenir son consentement [...] Il lui offrit de l'épouser secrètement, l'assurant qu'il abandonnerait la vie de pirate³¹ ». Sara a trop peur, comme Helmina dans « La fille du brigand », de se déshonorer en unissant sa destinée à un être vil. À ce sentiment s'ajoute sa soumission à l'honneur du nom familial, bien que la chose ne soit pas dite clairement. On peut toutefois supposer qu'une jeune fille de haut rang ne peut que déchoir et avilir le nom de son père en s'alliant à un roturier de la plus basse extraction : « Mon déshonneur est complet ! [...] Maintenant laissez-moi partir, ou tuez-moi !³². » Sara s'inscrit dans la lignée des héroïnes conventionnelles – proche en cela du jeune (faux) héros Stéphane, dans « La fille du brigand » –, pour qui le souci des convenances a préséance sur l'amour. Dans ce contexte, Cabrera n'a d'autre choix que d'enlever son amante.

L'héroïne vit donc une aventure malgré elle. Dans la logique du *mythos* noir, un rêve prémonitoire annonce habituellement les terreurs à venir ; hypersensible, Sara est victime d'un cauchemar la veille de son enlèvement.

*Sara Thornbull passa une nuit de douleur et de mortelles frayeurs. Son sommeil fut agité par des rêves affreux, dans lesquels elle se voyait tantôt la victime de cruelles violences, tantôt assistant sur la place publique à l'exécution d'Antonio, son Antonio qu'elle aimait encore, malgré sa vie infâme de pirate*³³.

Cette sorte de prédiction terrifiante prépare la séquence suivante qui, elle aussi, se déroule la nuit. Le « glas funèbre » des cloches de l'église voisine surdétermine le décor démonique de cette scène d'agression. L'amoureux agresseur conduit aux enfers un carrosse – véritable tombeau – qui contient le corps inerte de la victime, évanouie encore une fois. Au moindre incident désagréable, Sara perd conscience comme si la mort rôdait autour d'elle.

Cabrera, lui, se confond avec l'image mythique de Hadès : à la fois dieu et démon, il possède un pouvoir absolu sur sa victime. Jusqu'à ce stade, le récit a exploité le côté surtout démonique du brigand. De son côté, comme Perséphone enlevée

31. *Ibid.*, chap. XXIII, octobre 1849, p. 293.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

par Hadès, Sara peut espérer un retour à la vie. Toutefois, sa remontée des enfers ne se déroule pas simplement et elle prend une forme toute différente du mythe grec. Lorsque Trim libère Sara, Cabrera semble avoir été tué. Sara entre alors au couvent, un peu comme Rose Latulipe dans la légende racontée par Aubert de Gaspé dans *L'influence d'un livre*, à cette différence près que le « diable » Cabrera « ressuscite », telle une figure christique, et se métamorphose même en héros sotériologique. En plus de purifier la terre des brigands qu'il avait dirigés, il se rend au couvent où s'est réfugiée Sara. Le roman peint ce lieu de réclusion sous les plus sombres couleurs. Sara « pense [...] à la nuit du tombeau dans laquelle doit s'ensevelir pour toujours son existence de jeune fille³⁴ ». Mais, assez curieusement, le couvent porte un nom qui contient la promesse que le passé sera rédimé, transcendé : « le couvent de la Rédemption ». N'est-il pas étonnant de retrouver une sainte femme qu'un « diable », transformé en une sorte de substitut du Christ, vient ramener au monde ? « Ce n'est pas pour moi que je l'aime, c'est pour lui, lui *mon sauveur*³⁵. » Dans l'esprit de Sara, le Christ sauveur et Cabrera se confondent. Ce n'est donc pas un sacrilège pour elle d'abandonner celui à qui elle voulait consacrer sa vie de recluse pour un autre homme que le ciel même lui commande d'aimer : « Dieu aussi me dit d'aimer cet homme et je l'aime !³⁶ »

Ainsi, pour la troisième fois, l'amour et la religion font bon ménage. Ici, *éros* et *agapè* se trouvent si intimement liés qu'il y a tout lieu de croire que l'esprit chrétien a littéralement envahi et transformé de l'intérieur le *mythos* gothique tel que pratiqué au Bas-Canada.

L'héroïne de comédie

La meilleure indication de l'absence d'atmosphère gothique autour de celle qui normalement devrait jouer le rôle de la victime réside dans le fait que cette jeune fille ne subit aucune terreur bien qu'un vilain s'oppose à son mariage avec son amant.

34. BOUCHER DE BOUCHERVILLE, *op. cit.*, 1973, p. 426.

35. *Ibid.*, p. 427. C'est moi qui souligne.

36. *Ibid.*, p. 430.

Amélie, dans *L'influence d'un livre*, Émilie Médard, dans « Christophe Bardinnet », et Pauline Pérault, dans « Une apparition » répondent à ce critère. Cela ne veut pas nécessairement dire que les romans en question ne sont pas gothiques, mais très certainement que la terreur doit y figurer sous d'autres formes. En fait, l'atmosphère qui règne autour de ces trois personnages n'appartient déjà plus au genre noir.

Dans *L'influence d'un livre*, Amélie, la fille de Charles Amand, semble plutôt insipide en comparaison des autres personnages. Dupont est terrifié par la forêt, Lepage a un cauchemar épouvantable. L'enlèvement, qui normalement se fait au détriment de l'héroïne, constitue ici le lot du père d'Amélie. Ce roman manipule constamment les procédés gothiques à la manière satirique. Le narrateur use d'autant de désinvolture dans le traitement de son héroïne. Au départ, elle a tout ce qu'il faut pour bien remplir son rôle, possédant les caractéristiques de la beauté romantique, et rappelle à la fois Atala et Amélie (*Atala* et *René*, Chateaubriand) :

[...] *Amélie, jeune fille de quinze ans, au sourire triste et pensif [...] était le type d'une belle créole. Ses longs cheveux noirs descendaient jusqu'à ses pieds ; des prunelles, couleur d'ébène voilaient son œil brun et languissant et donnaient à son visage pâle une expression angélique* ³⁷.

Mis à part l'exagération un peu ridicule des cheveux démesurément longs, indication possible soit d'humour, soit d'ironie, ce portrait se conforme à l'archétype de l'héroïne assez vulnérable pour qu'un vilain en abuse. Comme les héroïnes précédentes, Amélie a le coup de foudre : « Ils s'étaient aimés en se voyant³⁸. » Nous avons déjà vu que les motifs d'opposition à l'amour des deux amants sont, de la part du père, assez farfelus dans ce roman. On ne peut dire que, par la suite, Amélie soit terrifiée. Elle disparaît tout simplement du récit pour ne réparaître qu'à la fin comme un objet que deux hommes s'échangent.

Là encore on décèle cette ironie, cette distanciation du modèle littéraire. Si le narrateur laisse dans l'ombre celle qui

³⁷. Philippe-Ignace-François AUBERT DE GASPÉ, *L'influence d'un livre*, p. 51.

³⁸. *Ibid.*

normalement doit tenir le rôle important de la victime autant que de l'objet de la quête, ce n'est que pour mieux ménager un pied de nez à ce qui paraît être une lectrice modèle.

*Tiens, dira la jeune fille, en arrivant aux dernières pages de cet ouvrage, ils vont se marier, et ils n'ont seulement pas eu un petit refroidissement, – c'est drôle. Ducray Dumesnil sait bien mieux arranger une histoire – Je le veux bien, moi ; mais je me suis promis de respecter la vérité, et en outre j'enseignerai une bonne recette à celle qui croient qu'on ne peut aimer, sans se brouiller de temps à autre : elles n'ont qu'à voir leurs amants que tous les six mois*³⁹.

Pour être fidèle à ce qu'il croit être la réalité, et par goût de la parodie, Aubert de Gaspé banalise à l'extrême son intrigue amoureuse et conclut son roman à la manière d'un conte de fées. Les mythèmes préalables à l'empêchement au mariage sont caricaturés. Le narrateur croit même nécessaire de rassurer ses « lecteurs [qui] ne doivent plus avoir aucune inquiétudes sur le compte de St-Céran et d'Amélie, qui sans aucun doute doivent avoir coulé des jours pleins de prospérité et de bonheur... En un mot vous savez⁴⁰ ». Cette dernière phrase démontre une fois de plus la tournure d'esprit du romancier qui, par narrateur interposé, refuse de suivre les sentiers battus, mais qui doit en emprunter d'autres afin de pouvoir s'éloigner du code noir. C'est sans doute ce qui fait glisser vers la comédie son discours sur Amélie.

* * *

Émilie Médard tient un rôle plus étoffé et plus important dans « Christophe Bardinnet ». Elle se transforme d'ailleurs radicalement au cours du roman. Ce « trésor de beauté et de mérite⁴¹ » se rebelle assez soudainement contre une mère tyrannique qui veut lui imposer un époux. Mais, loin d'être terrifiée, elle prend des airs d'amazone qui préfère la vie sans homme à une existence soumise au principe de la vanité, de

39. *Ibid.*, p. 113. C'est moi qui souligne.

40. *Ibid.*, p. 119.

41. L'ÉCUYER, « Christophe Bardinnet », dans *Le Moniteur canadien* (édition ordinaire), chap. I, 1^{re} partie, 11 août 1849.

l'apparence et de l'argent : « Mais on a beau faire, je me moque de leurs trames et de leurs menaces ; je serai religieuse plutôt que d'épouser M. de Lamire [...] je ne serai jamais obéissante⁴². » Il est bien difficile, dans ce contexte, d'effrayer celle qui normalement tient le rôle de la victime. Elle a de plus trop d'esprit et voit ce qui se produit autour d'elle comme s'il s'agissait d'une comédie : « Comme c'est plaisant !... Joli drame ! Et c'est moi qui dois jouer le premier rôle !... En vérité *c'est de la joyeuse comédie* jusqu'à présent ; mais gare le dénouement !... s'il allait être tragique !⁴³ » Si, d'un côté, Émilie devient, sans que l'on sache trop pourquoi, une jeune fille « pâle, sombre et toujours rêveuse [qui] s'étonnait elle-même de ce changement inopiné⁴⁴ », elle ne connaîtra pas, d'autre part, le coup de foudre amoureux, ne se retirera pas au couvent, ne sera pas enlevée, ne tremblera jamais de terreur, ne versera jamais une larme, en un mot, ne sera une héroïne gothique que par antithèse. Grâce aux stratagèmes du mendiant Veldoc, qui veut non pas l'aider mais nuire à Lamire, elle pourra triompher faute de combattants. « Ainsi la vertu et le vice avait eu, chacun sa récompense !⁴⁵ » Alors que Veldoc garde encore quelques liens avec le roman noir, Émilie Médard semble davantage exploitée à la manière du personnage de théâtre mis en situation de conflit. L'Écuyer, en 1849, a l'air d'hésiter entre Molière et Radcliffe.

Pauline Pérault appartient à l'archétype de la jeune fille à l'« âme candide et inoffensive » et à « la pureté de l'esprit⁴⁶ ». Elle non plus n'éprouve pas le coup de foudre même si elle est amoureuse; elle se rapproche finalement beaucoup de l'archétype comique mâtinée de religiosité. Elle est la victime tranquille et soumise d'un père intéressé à conclure un mariage avantageux : « Tancrède ! que tu me méconnaissais mon amour ! je ne puis toujours pleurer ; *en fille chrétienne* et obéissante, *je dois me résigner*⁴⁷. » Elle va même jusqu'à dire que « ce n'est pas en

42. *Ibid.*, chap. IV, 2^e partie, 5 octobre 1849.

43. *Ibid.*, chap. X, 1^{re} partie, 25 septembre 1849. C'est moi qui souligne.

44. *Ibid.*, chap. IV, 2^e partie, 5 octobre 1849.

45. *Ibid.*, chap. IV, 4^e partie, 8 novembre 1849.

46. Éraсте D'ORSONNENS, « Une apparition », chap. II, 7 février 1860.

47. *Ibid.*, chap. IX, 2 mars 1860. C'est moi qui souligne.

trompant son père qu'un enfant s'attire la bénédiction de Dieu⁴⁸ ». Nous sommes ici très loin de l'héroïne gothique, pour la simple raison que Dieu est d'un tel secours à Pauline qu'il lui permet de sublimer toute frayeur : la soumission, si elle plaît à Dieu, devient presque un plaisir. À la limite, Pauline se délecte des jouissances masochistes telles qu'on les retrouve dans *Les martyrs* de Chateaubriand bien que de façon extrêmement euphémisée :

*Les deux infortunés jeunes gens conçurent encore d'autres plans : mais ils les rejetèrent presque aussitôt qu'ils étaient formés soit que ces plans fussent impraticables, soit qu'ils péchassent contre la morale. Ils versèrent beaucoup de larmes et se séparèrent en se promettant l'un à l'autre de prier la Providence, qui seule pouvait les secourir*⁴⁹.

Ainsi, ce dernier roman retient presque malgré lui, mais en les inversant, des éléments du roman noir. Ultimement, *agapè* prend le dessus sur *éros*. On se rappelle en effet que c'est le *senex iratus* qui est terrifié et que l'amant de Pauline, Tancrède, trouve sa pâture de terreur dans la lecture de romans noirs. La morale chrétienne prend ainsi en charge le *mythos* noir, le mariage devenant une faveur du ciel. On ne peut trouver un roman de reconnaissance où le mythe de l'amour, d'ordinaire fondé sur le combat, soit plus réduit, plus euphémisé. « Une apparition » illustre la transformation extrême du *mythos* noir et la difficulté d'inscrire un discours romanesque en respectant dans une même forme discursive deux codes (l'un imposé par la morale régnante, l'autre proposé par l'esthétique gothique) qui semblent devoir s'exclure mutuellement.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

CONCLUSION

L'imaginaire romanesque québécois prend donc bel et bien racine en Europe et l'on peut affirmer sans ambages que le corpus que je viens d'étudier s'inscrit pour une bonne part dans la tradition gothique. Toutefois, un peu à la manière de ces animaux qui, isolés, ne subissent plus l'effet de groupe et perdent de ce fait certaines caractéristiques morphologiques, les premiers romans québécois apportent des modifications importantes à l'esthétique gothique. Le fantastique y est, d'une part, presque totalement évacué, ce qui, pour certains théoriciens, suffit pour les exclure du genre gothique. Je conteste évidemment ce point de vue : même en Angleterre, de nombreux romans dits gothiques ne sont pas fantastiques ou appartiennent à la catégorie du « surnaturel expliqué ». D'autre part, le château se trouve remplacé par la forêt et le fleuve ou la mer. Chaque pays qui emprunte quelque chose à l'étranger choisit à sa convenance les codes qui modélisent son imaginaire. Liliane Abensour et Françoise Charras soulignent justement que :

En France, le gothique n'est connu que de façon limitative, sous la dénomination de « roman noir », au détriment de la vague architecturale qui non seulement l'accompagne mais l'explique. Si l'on en croit le marquis de Sade, la terreur gothique se confondait avec la terreur révolutionnaire : la peur ressentie par le lecteur serait celle qui ébranlait la France, et le succès considérable de cette production romanesque viendrait de l'écho que chacun y lisait de sa propre expérience. À chaque époque l'écho résonne différemment. Dans l'intérêt porté à une culture étrangère, les projections qui s'opèrent ne se font pas sans déplacement et sans réduction,

LE ROMAN GOTHIQUE

sans enrichissement aussi, de ce qui serait sinon qu'objet figé, daté, étiqueté¹.

L'inspiration gothique des romanciers bas-canadiens se distingue donc de celle des Anglais ou des Français. En préférant une certaine forme de fantaisie romanesque au fantastique expliqué ou non, les auteurs québécois n'en ont pas moins créé un type de roman d'aventures terrifiantes. Pris entre deux désirs diamétralement opposés – faire œuvre canadienne ou imiter les Européens, qui, à l'époque, représentent le modèle –, ces pionniers ont graduellement choisi une sorte d'euphémisation de la réalité et de parodie de l'imaginaire². Cette première tentative québécoise d'inscrire son imaginaire dans une forme et une écriture romanesques empruntées à l'Europe illustre quelques-unes des difficultés inhérentes aux débuts littéraires d'un peuple. La France, qui n'était pas en quête d'une tradition littéraire, a elle aussi assimilé, bien que différemment, le code gothique anglais. On n'a qu'à penser aux premières œuvres de Balzac. En revanche, les Américains et les Canadiens anglais³ ont connu le même type de problème que les romanciers bas-canadiens pour qui la tradition restait à inventer. Irène Bessière fournit une explication plausible à ce phénomène :

La constitution d'un vraisemblable explicite ou codifié réclame une maturité culturelle. Toute

-
1. Liliane ABENSOUR et Françoise CHARRAS, « Le choix du noir », dans *Romantisme noir*, p. VI. C'est moi qui souligne.
 2. Georges-André VACHON soulève un problème similaire à propos de l'abbé Henri-Raymond Casgrain : « Pour Casgrain, la réalité n'est que prétexte à faire de la littérature [...] Il va donc faire ce que feront après lui tous ceux du mouvement littéraire de Québec, et peut-être aussi la plupart des écrivains québécois, jusqu'à nos jours : il va mettre entre lui-même et la réalité la distance de la littérature [...] La réalité québécoise fournit à l'écrivain québécois des éléments à partir desquels il pourra se livrer à un exercice de langage dont les lois sont empruntées à une écriture d'époque » (cité dans Robert BARBÉRIS, « Le professeur G.-A. Vachon : un peuple sans littérature ? », *Le Cahier* (supplément du *Quartier latin*), vol. II, n° 19 (10 mars 1966), p. 7).
 3. Leurs premiers romans furent aussi gothiques. Aux États-Unis, Charles Brockden Brown publie *Wieland, or the Transformation* en 1798. John Richardson, Canadien anglais, fait paraître *Wacousta, or the Prophecy* en 1832, à Londres.

CONCLUSION

*civilisation qui ne possède pas une image globale d'elle-même ne peut affirmer l'unité des discours du réel, d'où dérive l'œuvre littéraire, fût-ce pour les récuser. La création se partage alors entre l'emprunt à l'étranger, une manière d'assimilation de l'écriture à la subjectivité et la recherche ou l'attestation d'une possible identité nationale. Dans son Hawthorne, Henry James note la nécessaire gratuité d'une littérature née dans une nation marquée d'un tel défaut du sens de la réalité. Lorsque le champ culturel ne semble porter aucune détermination, la liberté et l'isolement de l'écrivain sont absolus, qui fait de l'improbable l'indice de la particularité de son œuvre et le moyen d'évoquer le quotidien dont il est séparé et que rien ne qualifie dans son ensemble. Il y a ainsi un fantastique des pays neufs, premier pas vers le réalisme et premier essai d'un enracinement culturel de l'entreprise créatrice*⁴.

Voilà posé le problème du vraisemblable et du rapport de la littérature à la réalité, c'est d'ailleurs l'une des raisons qui motivent les critiques de l'époque à dénigrer les premiers romans québécois, car ils les jugent souvent invraisemblables, sans rapport avec la réalité dite canadienne. Mais avec du recul, ces œuvres apparemment décrochées de la réalité sociale qui les a produites, apparaissent plutôt comme le fruit d'une nécessité. Le Québec devait produire ces écrits qui correspondaient sans doute à son inconscient collectif. Si la littérature a pour but, entre autres, de problématiser une certaine réalité et d'en donner une image cohérente et globale à un autre niveau, je ne suis pas convaincu de l'échec de ces premières œuvres. Je ne parle certes pas de l'aspect esthétique, mais du sens qui s'en dégage. Dans ce sens, Dostaler O'Leary soutient que le roman d'aventures correspondait à un besoin atavique chez les Québécois du milieu du XIX^e siècle :

Il aurait mieux valu continuer à exploiter la veine d'aventure qui inspira nos tout premiers romanciers dont les œuvres, sans être de premier plan, présentaient quand même un aspect moins étriqué que celles qui suivront ; on y retrouvait, au moins, la

4. Irène BESSIÈRE, *Le récit fantastique*, p. 69.

LE ROMAN GOTHIQUE

*nostalgie des grands espaces qu'avaient sillonnés
les ancêtres de la grande époque française*⁵.

En ce sens, le choix du gothique, qui refléterait plus une réalité psychique qu'une réalité purement matérielle, n'aura pas été gratuit. Le héros solaire et le bon brigand pourraient correspondre aux désirs profonds d'un certain *homo quebecensis* porté vers l'aventure et la liberté. Même en nombre restreint, ces figures manifestent une tendance de l'esprit. Le vilain symboliserait une autorité méprisable dont on ne pouvait triompher, hélas, ailleurs que dans l'imaginaire⁶. Ces romanciers retrouvaient peut-être aussi dans cet espace de la claustration imposé à la victime une image qui correspondait à un espace réel. Tout le monde sait qu'une élite d'intellectuels constituée de patriotes gagnés aux idées libérales travaillait depuis le début du siècle à l'émancipation du peuple canadien. Joseph Doutre et Pierre-Georges Boucher de Boucherville sont de ceux-là. Les premiers romanciers furent sans doute inconsciemment attirés par cette forme romanesque, plus proche du *romance* que du *novel*, plus proche du rêve que du réel. Sans doute par un réflexe d'autocensure, ils mirent l'accent non sur l'espace en tant que tel, mais sur certains aspects mythiques de cet espace, non sur des personnages réalistes, mais sur des figures archétypales. Je rappelle ici que l'espace représenté dans le roman noir européen se situe également à un niveau mythique, à cette différence près que le discours gothique a pris racine dans une réalité historique, géographique, politique et sociale. La transposition de cet imaginaire en sol canadien paraît s'être effectuée au détriment de la réalité, ne laissant de place que pour l'archétype universel.

Il semble donc qu'un peuple ne possédant pas son propre espace, ne le dominant pas et surtout n'ayant pas cette « image globale » de lui-même, éprouve de la difficulté à représenter son propre réel dans un univers imaginaire original. Mais peut-être n'était-ce qu'une question de temps et de technique autant que de

5. Dostaler O'LEARY, *Le roman canadien-français*, p. 41.

6. Maurice Lemire en arrive à une conclusion similaire à propos du roman historique : « Nos auteurs canadiens ont dû recourir à la fiction romanesque pour camoufler leurs sympathies pour les rebelles » (*Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, p. 233).

CONCLUSION

circonstances ? Dans un Québec poussé à son plein épanouissement, le roman noir québécois aurait pu générer des chefs-d'œuvre ou servir de tremplin à un genre fantastique novateur.

Encore un dernier mot. N'est-il pas révélateur de constater que nous sommes entrés dans le monde romanesque par la porte anglaise. Voilà peut-être ce qui explique l'ironie contenue dans le premier de nos romans, *L'influence d'un livre*, et la difficulté d'implantation d'un genre imité du maître étranger et colonisateur. Le roman gothique exerce ainsi une fascination ambiguë auprès des romanciers bas-canadiens. Ces derniers y ont trouvé les figures du double qui correspondent à leur identité de sujets britanniques parlant français : le révolté au masque de soumis. Dans le roman, cette figure de la révolte finit toujours par se ranger, par se conformer aux conventions. Le héros, le héros-vilain ou le bon brigand et la victime entrent dans cette catégorie. Le vilain, dont les actions sont brutales, meurt, mais celui qui, comme le père en colère, accepte sa défaite, obtient sa réintégration dans une société parfaite où seul l'amour règne. Car si le mal fascine, il est mortel. Il faut donc se ranger du côté du bien. Au Bas-Canada, il n'est pas surprenant de voir le bien représenté, en dernière instance, sous la forme de la providence. Cette dernière donne sa couleur au « fantastique » de type surnaturel chrétien. La quête amoureuse, empêchée par le dragon démonique, a comme adjuvant *agapè*, la forme la plus éthérée de l'amour de Dieu et du prochain. En ce sens, le gothique québécois se distingue nettement du gothique original anglais, où le catholicisme est très souvent source de terreur. Dans le roman québécois, il sert précisément à l'euphémiser.

De nombreux éléments constitutifs du roman gothique se retrouvent dans le roman bas-canadien, du moins jusqu'en 1844, bien que certains, comme les procédés propres au genre fantastique, ne soient jamais exploités à fond. Par la suite, la forme devient hybride et tente d'incorporer des éléments qui entrent en conflit avec le *mythos* noir. Une sorte d'autocensure conduit les romanciers à n'utiliser que parcimonieusement la figure du vilain et de l'aventurier. Cela est surtout visible dans « Christophe Bardinet » et dans « Une apparition ». Petit à petit, les préoccupations morales, s'inscrivant dans une forme « comique », prennent le dessus. Sans problématiser davantage la

LE ROMAN GOTHIQUE

réalité québécoise, les dernières œuvres montrent le tiraillement entre deux tendances fondamentales chez les Québécois de l'époque : le besoin de l'aventure et son refus.

L'usure (que l'on peut voir aussi comme une forme d'adaptation) du genre gothique vers 1860 est un signe révélateur du glissement de notre littérature vers un conformisme passéiste et catholicisant. Le Québec s'était doté d'un outil apte à hypostasier son goût de l'aventure et de l'héroïsme. Par ce moyen, il pouvait transposer ses frustrations à un autre niveau et réaliser dans l'imaginaire ce que le réel contraignant lui interdisait. En refusant de développer ce genre de représentation de l'imaginaire, l'écrivain québécois se condamnait à creuser pendant cent ans le sillon terroiriste. Le glissement du *romance* gothique à la comédie de mœurs n'était qu'une étape vers la disparition quasi totale de la littérature savante à caractère un peu fantaisiste au Québec. Mis à part l'entreprise de récupération des vieilles légendes de l'École patriotique de Québec vers 1860, un nouveau courant « fantastique » ne devait réapparaître avec vigueur qu'un siècle plus tard, avec la montée de nouvelles séries textuelles, pendant la Révolution tranquille.

LEXIQUE

- Archétype :** image originelle existant dans l'inconscient et pouvant être représentée sous diverses formes, divers symboles (voir ce mot). L'archétype est un schème (voir ce mot) avec une substance. Ex. : le dragon, archétype du mal, représenté par un criminel, un père tyrannique, etc. ; le chevalier, archétype du héros combattant le dragon ; la vierge (offensée), archétype du bien représenté par une victime du dragon. (Voir BAUDOUIN, DURAND.)
- Catamorphe :** caractère des images qui, dans un récit, représentent l'idée ou le schème de la chute. (Voir DURAND, 1969.)
- Comique :** « Le thème central du comique est celui de l'intégration [d'un personnage] dans le groupe social. » (FRYE, 1969 : 59.)
- Démonique :** « À l'opposé du symbolisme apocalyptique, se trouve la présentation du monde que le désir refuse dans sa totalité : le monde des cauchemars, celui de l'enchaînement, des victimes expiatoires, de la douleur et de la confusion. » (FRYE, 1969 : 180.)

LE ROMAN GOTHIQUE

- Ethos :** ensemble des caractéristiques d'un personnage dans son rapport avec le décor fictif global (mythique, réaliste, psychologique, social) d'un récit. (Voir FRYE, 1969.)
- Euphémisation :** « [...] la fonction d'imagination est avant tout une fonction d'euphémisation, mais non pas simplement opium négatif, masque que la conscience dresse devant la hideuse figure de la mort, mais bien au contraire dynamisme prospectif qui, à travers toutes les structures du projet imaginaire, tente d'améliorer la situation de l'homme dans le monde. » (DURAND, 1968 : 114.) Dans un autre sens, ce terme désigne une figure de pensée qui consiste à atténuer certaines idées ou images jugées désagréables ou inacceptables. Ainsi une forme d'expression littéraire qui vise à représenter dans son discours certaines figures du mal glisse, dans un contexte sociohistorique où un système de normes rigides régit la morale, vers des formes où les représentations du mal sont atténuées ou euphémisées.
- Imaginal :** « L'imaginaire apparaît [...] depuis Jung comme la connaissance privilégiée où l'objet psychique se révèle à lui-même en tant que vocation et consentement individuels. Cette suréminence de l'imaginaire, comme lieu des épiphanies anthropologiques, peut donc bien porter ici également le nom d'imaginal. » (DURAND, 1980 : 139.) L'imaginal apparaît comme la banque de données de l'imaginaire universel et comme

LEXIQUE

« le *lieu* des individuations », c'est-à-dire comme le choix d'un code d'écriture opéré par un créateur, en telle situation géo-anthropologique donnée, parmi les possibles représentations du monde qui s'offrent à lui.

Mythe :

« Un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. » (DURAND, 1969 : 64.)

Mythème :

unité constitutive du mythe, segment, séquence, formant une des parties de l'ensemble du discours narratif. Un mythe, en évoluant, laisse tomber certains mythèmes, s'en adjoint de nouveaux, en transforme d'autres sous les pressions de la culture. (Voir DURAND.)

Mythos :

forme archétypale d'affabulation. Ensemble des procédés de composition utilisés pour mettre en discours une histoire dans le cadre de telle ou telle esthétique (l'épique, le comique, le tragique, le romanesque, le fantastique, l'ironie, l'horreur, la science-fiction, etc.). Certains procédés de composition se retrouvent dans beaucoup d'esthétiques et certains *mythoi* sont plus ou moins hybrides et mélangent plusieurs esthétiques. Le *mythos* gothique se classe parmi les hybrides : romanesque, épique, comique,

LE ROMAN GOTHIQUE

fantastique, horreur. Frye ne parle que des *mythoi* tragique, comique, romanesque et ironique.

Nyctomorphe :

caractère des images et des symboles correspondant à l'idée de la nuit, des ténèbres terrifiantes. Rejoint le schème de l'eau profonde qui attire et des miroirs maléfiques qui aspirent : la nuit comme envers (du miroir) du jour rassurant, comme envers de la conscience limpide, comme projection ou résurgence de l'inconscient tourmenté. (Voir DURAND, 1969.)

Romanesque :

mythos dont la structure narrative archétypale est celle de l'aventure amoureuse. « Le mythe le plus significatif de la quête romanesque est celui du tueur de dragons, dont les légendes de saint Georges et de Persée [...] constituent des exemples types. Le domaine patrimonial d'un roi faible et âgé est dévasté par un monstre venu de la mer, qui dévore l'un après l'autre les jeunes gens qu'on lui offre en sacrifice, et exige finalement la propre jeune fille du roi ; alors survient le héros qui tue le dragon, épouse la jeune fille et règne sur le royaume. Nous avons là [...] comme dans les intrigues de comédie, une forme type composée d'éléments complexes. » (FRYE, 1969 : 230.) [On voit comment, en changeant quelques mythes, le roman gothique joue avec cette structure narrative archétypale.]

Schème :

« Le schème est une généralisation dynamique et affective de l'image,

LEXIQUE

il constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire [...] Il fait la jonction entre les dominantes réflexes et les représentations. Ce sont des schèmes qui forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination.» (DURAND, 1969 : 61.) « Les schèmes sont le capital référentiel de tous les gestes possibles de l'espèce *homo sapiens*. C'est ce que Bergson présentait dans la présence archaïque de l'*homo faber* en nous. » (DURAND, 1979 : 19.)

***Senex iratus* :**

archétype du personnage de la comédie récupéré par le roman. Personnage à humeur, le vieillard en colère est habituellement un père qui s'oppose au mariage de sa fille. Il défend l'autorité, la tradition et les intérêts de sa maison. (Voir FRYE, 1969.)

Sotériologique :

(du grec *soter*, « sauveur ».) Archétype de héros romanesque qui sauve une ou des victimes de l'emprise d'un personnage maléfique : Héraclès, Thésée, Persée, Ulysse. S'apparente au héros solaire qui combat les forces des ténèbres, le Dragon, le monstre.

Surdétermination :

produit de l'écriture qui tire son effet de l'accumulation de détails, dénotatifs ou connotatifs, symboliques ou littéraires, qui convergent vers un personnage et lui confèrent une stature héroïque, tragique, comique, terrifiante, etc.

LE ROMAN GOTHIQUE

« Le héros littéraire est en profondeur surdéterminé par le “décor”, l’accompagnement symbolique de l’expression purement littéraire. » (DURAND, 1961 : 21.)

Symbole :

« Ce qui différencie précisément l’archétype du simple symbole, c’est généralement son manque d’ambivalence, son universalité constante et son adéquation au schème : la roue, par exemple, est le grand archétype du schème cyclique, car on ne voit pas quelle autre signification imaginaire on pourrait lui donner, tandis que le serpent n’est que le symbole du cycle, symbole fort polyvalent. » (DURAND, 1969 : 63.)

Un symbole est un mot, une image qui ne prend son sens, d’ailleurs toujours assez relatif, qu’en fonction du réseau des autres images inscrites dans le récit et qui convergent vers le même archétype (et qui paradoxalement en émanent). Les images qui forment, par exemple, l’*ethos* du vilain changent d’un roman à l’autre (et parfois d’une séquence à l’autre si le personnage et l’imagerie mythique, réaliste et sociale se transforment).

Thériomorphe :

caractère de ce qui est animal. Rejoint l’archétype de l’ogre Kronos et le schème du chaos, de l’agitation, de la bestialité dévorante. (Voir DURAND, 1969.)

BIBLIOGRAPHIE

I. *Œuvres étudiées*

L'astérisque indique l'édition utilisée.

ANGERS, François-Réal, *Les révélations du crime ou Cambray et ses complices. Chroniques canadiennes de 1834*, Montréal, Réédition-Québec, 1969, XVII-105 p.* [D'abord paru à Québec, chez J.-B. Fréchette, en 1837, 73 p.]

AUBERT DE GASPÉ, Philippe-Ignace-François, *L'influence d'un livre. Roman historique*, Québec, William Cowan et fils, 1837, IV-122 p.

BOUCHER DE BOUCHERVILLE, Pierre-Georges, *Une de perdue, deux de trouvées*, Montréal, Hurtubise HMH, 1973, 473 p.* (Coll. « Cahiers du Québec ».) [D'abord paru dans *L'Album littéraire et musical de La Minerve*, de janvier 1849 à juin 1851*, puis dans la *Revue canadienne*, de janvier 1864 à juillet 1865.]

DOUTRE, Joseph, *Les fiancés de 1812. Essai de littérature canadienne*, Montréal, Réédition-Québec, 1969, XX-493 p.* [D'abord paru à Montréal, chez Louis Perreault, en 1844, XX-493 p.]

L'ÉCUYER, Eugène, « Christophe Bardinet », dans *Le Moniteur canadien* (édition ordinaire), du 11 août 1849 au 8 novembre 1849.

LE ROMAN GOTHIQUE

_____, « La fille du brigand », reproduit dans James HUSTON (compilateur), *Le répertoire national ou recueil de littérature canadienne*, Montréal, J.-M. Valois, libraires-éditeurs, 1893, t. III, p. 91-207.* [D'abord paru dans *Le Ménestrel*, du 29 août au 19 septembre 1844.]

ORSONNENS, Éraste d', *Une apparition. Épisode de l'émigration irlandaise au Canada*, Montréal, Cérat et Bourguignon, 1860, 180 p. [D'abord paru dans *La Guêpe*, du 3 février au 20 mars 1860.*]

II. *Oeuvres littéraires citées*

BOUCHER DE BOUCHERVILLE, Georges, « La tour de Trafalgar », reproduit dans James HUSTON (compilateur), *Le répertoire national ou recueil de littérature canadienne*, Montréal, J.-M. Valois, libraires-éditeurs, 1893, t. I, p. 306-319. [D'abord paru dans *L'Ami du peuple* [...], 2 mai 1835.]

CHATEAUBRIAND, *Atala ; René*, Paris, GF/Flammarion, 1964, 186 p.

LACOMBE, Patrice, *La terre paternelle*, Montréal, Fides, « Bibliothèque québécoise », 1981, 105 p.

LEWIS, Matthew Gregory, *Le moine*. Raconté par Antonin Artaud, Paris, Gallimard, 1966, 462 p.

NODIER, Charles, *Jean Sbogar*, Paris, Éditions France – Empire, 1980, 190 p.

RADCLIFFE, Ann, *L'Italien ou Le confessionnal des Pénitents noirs*, Paris, Presses de la Renaissance, 1977, 251 p.

_____, *Les mystères du château d'Udolphe*, Paris, J. Corti, 1984, 327 p.

WALPOLE, Horace, *Le château d'Otrante, histoire gothique*, Paris, Librairie José Corti, 1981, 155 p.

BIBLIOGRAPHIE

III. Études sur le roman noir québécois

- BISSON, Laurence A., *Le romantisme littéraire au Canada français*, Paris, Librairie E. Droz, 1932, 285 p.
- CHERRIER, André-Romuald (pseud. : PIERRE-ANDRÉ), « Littérature canadienne. De *L'influence d'un livre* », *Le Populaire*, vol. I, n° 80 (11 octobre 1837), p. 1.
- DESFORGES, Louise, « *Le chercheur de trésors ou l'influence d'un livre* », mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1971, 141 f.
- HUDON, Jean-Guy, « Eugène L'Écuyer », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1971, XXVII-150 f.
- LACOURCIÈRE, Luc, « Aubert de Gaspé, fils (1814-1841) », *Les Cahiers des Dix*, n° 40 (1975), p. 275-302.
- LASNIER, Louis, « L'affectivité spatiale. L'espace imaginaire comme représentation de la structure émotionnelle de l'image du corps dans le roman québécois du XIX^e siècle », mémoire de maîtrise, Kingston, Université Queen's, 1974, 285 f.
- _____, *La magie de Charles Amand. Imaginaire et alchimie dans Le chercheur de trésors de Philippe Aubert de Gaspé*, Montréal, Québec/Amérique, 1980, 224 p.
- LÉVESQUE, Charles, « Madame Stowe », *La Minerve*, vol. XXVI, n° 74 (25 février 1854), p. 2.
- NORTHEY, Margot, *The Haunted Wilderness : The Gothic and Grotesque in Canadian Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1976, p. 13-41.
- O'LEARY, Dostaler, *Le roman canadien-français. Étude historique et critique*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1954, 195 p.

LE ROMAN GOTHIQUE

SENÉCAL, André-Joseph, « L'autorité du sentiment dans *Les Fiancés de 1812* », *Voix et images*, vol. VII, n° 1 (automne 1981), p. 169-175.

IV. *Études sur le préromantisme et le roman noir européen*

ABENSOUR, Liliane, et Françoise CHARRAS (dir.), *Romantisme noir*, Paris, Éditions de l'Herne, « Cahiers de l'Herne, n° 34 », 1978, IX-385 p. [Voir articles de Liliane ABENSOUR et Françoise CHARRAS, Robert K. BLACK, Évelyne CARON-LOWINS et Alain CASAULT, Leslie FIELDER, Norman H. HOLLAND et Leona F. SHERMAN, Robert HUME et Robert PLASTNER, Raymond IMMERWAHR, R. D. MAYO, G. SIMMEL et Devendra P. VARMA.]

BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1946, 413 p.

CELLIER, Léon, *L'épopée romantique*, Paris, Presses universitaires de France, 1954, 276 p.

_____, « Les Rêves de Dieu », *Circé*, n° 4, 1975, p. 83-86.

CLOUARD, Henri, « Le roman noir », *Les nouvelles littéraires*, n° 1347 (25 juin 1953), p. 1 et 6.

DIDIER, Béatrice, « *Madame Putiphar*, roman sadien ? », dans Pétrus BOREL, *Madame Putiphar*, Paris, Régine Desforges, 1972, p. VII-XX.

_____, *Le XVIII^e siècle. III. 1778-1820*, Paris, Arthaud, 1976, 383 p.

DUCROC, Jean, Suzy HALIMI et Maurice LÉVY, *Roman et société en Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, 256 p.

[EN COLLABORATION], « Le roman gothique », *Europe*, vol. LXII, n° 659 (mars 1984), 220 p.

BIBLIOGRAPHIE

- FRYE, Northrop, *A Study of English Romanticism*, New York, Random House, 1968, 180 p.
- HARTLAND, Reginald William, *Walter Scott et le roman « frénétique »*. *Contribution à l'étude de leur fortune en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1975, 264 p. [© 1928.]
- HEINE, Maurice, « Le roman d'aventures terrifiant, dit roman noir, en France », *Le Courrier d'Épidaure*, vol. V, n° 9 (novembre 1938), p. 3-18.
- KILLEN, Alice M., *Le roman terrifiant ou roman noir*, Paris, Édouard Champion, 1924, 255 p.
- LÉVY, Maurice, « A Gothic Tale, by Several Hands », *Caliban*, Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, vol. IV (1967), p. 59-72.
- _____, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Toulouse, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, 1968, 750 p.
- _____, *Images du roman noir*, Paris, Éric Losfeld, 1973, XV-230 p.
- _____, « Les romans de la fin du siècle », « *Le moine (1776)* » et « *Récapitulations* », dans Jean DUCROCQ, Suzy HALIMI et Maurice LÉVY, *Roman et société en Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 170-189, 190-196 et 197-231.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris, UGE, « 10/18 », 1969, 184 p.
- MACHEREY, Pierre, « Thaumatis Regia : *Les visions du château des Pyrénées* », dans Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966, p. 38-50.
- MAYO, Robert D., « Ann Radcliffe and Ducray-Dumnil », *The Modern Language Review*, vol. XXXVI (1941), p. 501-505.

LE ROMAN GOTHIQUE

- _____, « The Gothic Short Story in the Magazines », *The Modern Language Review*, vol. XXXVII, n° 4 (octobre 1942), p. 448-454.
- MCNUTT, Dan J., *The Eighteenth-Century Gothic Novel : an Annotated Bibliography of Criticism and Selected Texts*, New York et London, Garland Publishing, 1975, XXII-330 p.
- MILNER, Max, *Le romantisme I. 1820-1843*, Paris, Arthaud, 1973, 405 p.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1970, 190 p.
- PRAZ, Mario, *The Romantic Agony*, Oxford, Oxford University Press, 1970, 479 p.
- PUNTER, David, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London and New York, Longman, 1980, XII-449 p.
- RAICO, Eino, *The Haunted Castle : A Study of the Elements of Romanticism*, London (Routledge) and New York (E. P. Dutton), 1927, XVII-388 p.
- ROUDAUT, Jean, « Les demeures dans le roman noir », *Critique*, n°s 147-148 (août-septembre 1959), p. 713-736.
- SADE, Marquis de, *Idée sur les romans*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, XLVIII-50 p. [© 1878.]
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La France frénétique de 1830*, Paris, Éditions Phébus, 1978, 558 p. [V. « L'acte manqué du romantisme », p. 9-45.]
- SUMMERS, Montague, *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*, New York, Russel and Russel, 1964, V-443 p.
- TARR, Mary Muriel, *Catholicism in Gothic Fiction*, Washington, The Catholic University of America Press, 1946, VII-141 p.

BIBLIOGRAPHIE

VAN TIEGHEM, Paul, *Les influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, 275 p.

_____, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969, 536 p.

_____, *Le romantisme français*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 123, 1972, 126 p.

VARMA, Devendra P., *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England : its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*, New York, Russel and Russel, 1966, XV-264 p.

_____, *The Evergreen Tree of Diabolic Knowledge*, Washington, Consortium Press, 1972, XVIII-225 p.

V. *Études méthodologiques et analytiques*

ALLEAU, René, *La science des symboles*, Paris, Payot, 1977, 292 p.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1969, 99 p.

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, « Tel », 1968, 559 p.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, 265 p.

_____, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, 306 p.

_____, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947, 407 p.

_____, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, 339 p.

_____, *La poésie de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, 214 p.

LE ROMAN GOTHIQUE

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Épopée et roman*, Paris, Éditions de la Nouvelle Optique, « Recherches internationales à la lumière du marxisme », n° 76, 1973, 40 p.
- _____, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.
- BAUDOIN, Charles, *Le triomphe du héros*, Paris, Plon, 1952, 233 p.
- _____, *L'œuvre de Jung*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963, 390 p.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique*, Paris, Librairie Larousse, « Thèmes et textes », 1974, 256 p.
- BESSIÈRE, Jean et al., *Mythe, symbole, roman*. Actes du colloque d'Amiens, Paris, Presses universitaires de France, 1980, 147 p.
- CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1973, 4 vol.
- DIEL, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1966, 252 p.
- DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de « La Chartreuse de Parme »*, Paris, José Corti, 1961, 251 p.
- _____, *L'imagination symbolique*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, 128 p.
- _____, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 549 p.
- _____, « Pérennité, dérivations et usure du mythe », dans *Problèmes du mythe et son interprétation*. Actes du colloque de Chantilly (24-25 avril 1976), Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 27-50.
- _____, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, 350 p.

BIBLIOGRAPHIE

- _____, *L'âme tigrée*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980, 210 p.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, 454 p.
- GENETTE, Gérard, « D'un récit baroque », dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1969, p. 195-222.
- _____, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 467 p.
- LEMIRE, Maurice, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres canadiennes », n° 8, 1970, p. XII-281.
- LUKACS, Georges, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier, 1963, 196 p.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972, 364 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1970, 188 p.
- _____, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 375 p.
- _____, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 165 p.
- WELLEK, René, et Austin WARREN, *La théorie littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 398 p.

INDEX

A

- ABENSOUR, Liliane et Françoise CHARRAS, 159, 160n
Âme tigrée (L'), 158
Anatomie de la critique, 13n, 157, 158, 160, 161
Anciens Canadiens (Les), 16
ANGERS, François-Réal, 69, 71, 73n, 74, 79, 83, 109, 147
Argow le pirate, 109
ARISTOTE, 18n
Atala, 155
AUBERT DE GASPÉ, Philippe-Ignace-François, 62, 63n, 69, 79,
80n, 82n, 126, 127, 132, 153, 155n, 156
AUBERT DE GASPÉ, Philippe-Joseph, 16

B

- BACHELARD, Gaston, 31, 52
BALZAC, Honoré de, 25, 109, 160
BARBÉRIS, Robert, 160n
BAUDOIN, Charles, 25n, 27n, 32
BESSIÈRE, Irène, 19n, 160, 161n
BOILEAU, Nicolas, 17
BOUCHER DE BOUCHERVILLE, Pierre-Georges, 15, 16, 36, 46n,
49, 51, 52, 59n, 61, 70, 90n, 91n, 97n, 112n, 116n, 123,
151n, 152, 154n, 162
BOURASSA, Napoléon, 16
BROWN, Charles Brockden, 160n

LE ROMAN GOTHIQUE

C

- CASGRAIN, Henri-Raymond, 15, 112, 138, 160n
CELLIER, Léon, 28n
Charles et Éva, 16
Charles Guérin, 15
CHATEAUBRIAND, François-René de, 155, 158
Château d'Otrante (Le), 18, 20, 22, 23, 30, 37, 39n, 45n, 81, 133
CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier, 14, 15
CHEVALIER, Henri-Émile, 16
CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, 43n
« Choix du noir (Le) », 160n
« Christophe Bardinet », 15, 98, 99n, 104, 118, 119n, 121, 123, 126, 135, 136, 137, 140n, 154, 156, 164

D

- Décor mythique de « La Chartreuse de Parme » (Le)*, 161
Dictionnaire des symboles, 87
DOUTRE, Joseph, 36, 37n, 39, 42n, 43, 44, 45n, 105n, 106, 107n, 109, 126, 132, 146n, 147, 148n, 162
DUQUET, Édouard, 15n
DURAND, Gilbert, 25, 28, 29, 31, 32, 35, 59, 63, 73, 81, 82, 91, 154, 158, 159, 160, 161, 162

E

- Eau et les rêves (L')*, 52n
École patriotique de Québec, 15, 122, 138, 164

F

- FÉNELON, 52
Fiancés de 1812 (Les), 14, 35, 36, 50, 103, 104, 105n, 126, 132, 146
FIEDLER, Leslie, 19
Figures II, 144n

INDEX

Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse, 35n, 63n, 160, 161
« Fille du brigand (La) », 14, 35, 36, 64, 65n, 69, 83, 84, 120, 125, 140, 142, 150, 152, 153
« Frère et la sœur (Le) », 148n
FRYE, Northrop, 13n, 21, 25, 26, 125, 157, 158, 160, 161

G

GENETTE, Gérard, 144n
GÉRIN-LAJOIE, Antoine, 15
Gothic Flame (The), 24
Gothic Quest (The), 23
Grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français (Les), 162n

H

HÉLIODORE, 65
HENRI VIII, 17
HOMÈRE, 17, 37n, 45n, 52, 64n, 66n
Homme à la découverte de son âme (L'), 32
HORACE, 17
HURD, Richard, 17

I

Iliade (L'), 54, 64n
Imagination symbolique (L'), 158
Influence d'un livre (L'), 14, 35, 61, 62n, 64, 69, 79, 86, 126, 153, 154, 155, 163
Italien (L'), 67

J

Jacques et Marie, 16
Jean Rivard, 15

LE ROMAN GOTHIQUE

Jean Sbogar, 109, 147
« Jongleuse (La) », 15
JUNG, Carl Gustav, 31, 32

L

LACOMBE, Patrice, 14, 15, 122
LARUE, Hubert, 138
L'ÉCUYER, Eugène, 15, 64, 65n, 66n, 69, 84, 87n, 88, 98, 99,
101, 109, 119n, 120, 122, 124, 136, 137, 142n, 144n, 145,
147, 157
LEE, Sophia, 16
Légende dorée (La), 124
LEMIRE, Maurice, 162n
Letters on Chivalry, 17, 18
LÉVY, Maurice, 9, 22, 24
LEWIS, Matthew Gregory, 23, 77, 81, 109, 110
Love and Death in the American Novel, 19n

M

MARMETTE, Joseph, 16
Martyrs (Les), 158
Mille et une nuits (Les), 147
MILTON, 21
Moine (Le), 23, 77, 81, 110
MOLIÈRE, 26, 157
« Mouvement littéraire de Québec », 15
Mystères de Paris (Les), 86, 124
Mystères du château d'Udolphe (Les), 20, 22, 23, 147

N

NODIER, Charles, 15, 109, 147

INDEX

O

Odyssée (L'), 37, 42, 44, 45n, 66, 86
Oeuvre de Jung (L'), 32n
O'LEARY, Dostaler, 161, 162n
ORSONNENS, Éraste d', 15, 138

P

Pierre et Amélie, 15
Pirate du Saint-Laurent (Le), 16
PLAUTE, 26, 65
Poétique, 18

R

RADCLIFFE, Ann, 20, 22, 23, 67, 77, 79, 107, 117, 147, 157
Rebelle (Le), 16
Récit fantastique (Le), 19n, 161n
REEVE, Clara, 20, 21, 22, 25
René, 155
Révélations du crime [...] (Les), 14, 69, 70, 71n, 72, 74, 79, 83,
84, 87, 125
« Rêves de Dieu (Les) », 28n
RICHARDSON, John, 160n
Roman canadien-français (Le), 162n
Roman « gothique » anglais, 1764-1824, (Le), 9, 22n, 24

S

SADE, marquis de, 159
SALABERRY, colonel de, 44
SCOTT, Walter, 16, 129
SHAKESPEARE, William, 21, 26
« Souterrains du château de Maulnes (Les) », 16

LE ROMAN GOTHIQUE

Structures anthropologiques de l'imaginaire (Les), 29n, 59n, 73,
157, 159, 160, 161, 162

SUE, Eugène, 52, 86, 124

SUMMERS, Montague, 24

T

TACHÉ, Joseph-Charles, 138

Terre paternelle (La), 14n, 15, 122

Théorie littéraire (La), 26n

« Tour de Trafalgar (La) », 123

Triomphe du héros (Le), 25n

TROBRIAND, Régis de, 16

U

« Une apparition », 15, 126, 138, 154, 157n, 158, 164

Une de perdue, deux de trouvées, 15, 16, 35, 36, 46, 55, 70, 90,
98, 103, 108, 112n, 116n, 125, 140, 150, 151n

V

VACHON, Georges-André, 160n

VARMA, Devendra P., 24

Vieux baron anglais ou le champion de la vertu (Le), 20, 21

W

Wacousta, or the Prophecy, 160n

WALPOLE, Horace, 18, 19, 20, 21, 22, 81, 110

WELLEK, René et Austin WARREN, 25, 26n

Wieland, or the Transformation, 160n

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| AVANT-PROPOS | 11 |
| INTRODUCTION | 13 |
| JUSTIFICATION DU CORPUS | 13 |
| DÉFINITION DU CONCEPT « GOTHIQUE » | 16 |
| LE POINT SUR LA QUESTION | 23 |
| LA MÉTHODE | 29 |
| LE PLAN | 31 |
| CHAPITRE PREMIER : LE HÉROS QUÊTEUR | 33 |
| LE HÉROS SOTÉRIOLOGIQUE | 34 |
| Un héros courtois | 34 |
| Un héros christique | 44 |
| LE HÉROS BANALISÉ | 58 |
| Un maître de l'esquive | 58 |
| Un héros de comédie | 61 |
| CHAPITRE II : LE VILAIN. LES FIGURES DU MAL OU LE DRAGON | 65 |
| LES BRIGANDS ET LES MEURTRIERS | 65 |
| LE MONSTRE TERRASSÉ | 66 |
| LE VILAIN DÉMEMBRÉ | 74 |
| LE MONSTRE FOUROYÉ | 79 |
| LE MONSTRE DÉFIGURÉ | 85 |
| LE VILAIN DÉMASQUÉ | 92 |

SÉRIE « ÉTUDES » DES CAHIERS
DU CENTRE DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
(CRELIQ)
DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

Volumes publiés

ALAIN FOURNIER : *Un best-seller de la Révolution tranquille* : Les insolences du Frère Untel

MICHEL LORD : *En quête du roman gothique québécois (1837-1860). Tradition littéraire et imaginaire romanesque*

JEAN MORENCY : *Un roman du regard* : La montagne secrète de Gabrielle Roy

FRANCE NAZAIR GARANT : *Ève et le cheval de grève. Contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*

ESTHER PELLETIER : *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*

IRÈNE ROY : *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*

MAX ROY : *Parti pris et l'enjeu du récit*

JEANNE TURCOTTE : *Entre l'ondine et la vestale. Analyse des Hauts Cris de Suzanne Paradis*

ACHEVÉ D'IMPRIMÉ
AUX ATELIERS GRAPHIQUES MARC VEILLEUX INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN MARS 1994
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR

EN QUÊTE DU ROMAN GOTHIQUE QUÉBÉCOIS
(1837-1860)

TRADITION LITTÉRAIRE ET IMAGINAIRE ROMANESQUE

Les seuls romans qui circulent au Bas-Canada avant 1837 sont des œuvres étrangères – européennes pour la plupart – marquées par la mode du roman gothique, appelé aussi roman noir ou terrifiant. C'est dans cette tradition que s'inscrivent les romans québécois retenus dans cet ouvrage : *L'influence d'un livre* (1837), de Philippe Aubert de Gaspé fils ; *Les révélations du crime* (1837), de François-Réal Angers ; *Les fiancés de 1812* (1844), de Joseph Doutre ; *La fille du brigand* (1844) et *Christophe Bardinnet* (1849), d'Eugène L'Écuyer ; *Une de perdue, deux de trouvées* (1849-1851, 1865), de Pierre-Georges Boucher de Boucherville ; *Une apparition* (1860), d'Éraste d'Orsonnens.

L'étude de Michel Lord établit un modèle archétypal du roman gothique, analyse les éléments constitutifs de l'imaginaire romanesque (le décor terrifiant et trois personnages archétypaux : le héros sotériologique, le vilain et l'héroïne victime) et procède à l'analyse interne du discours narratif.

Michel Lord est professeur au Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Titulaire d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada, il poursuit des recherches sur la nouvelle au Québec de 1940 à 1990. Très actif dans le domaine du journalisme littéraire, il est membre du collectif de XYZ. *La revue de la nouvelle* et du comité de direction de *Lettres québécoises*.

EN COUVERTURE: ODILE ROUSSEAU, EN PLEIN MYSTÈRE.
LITHOGRAPHIE.



ISBN 2-921053-21-7



NUIT BLANCHE ÉDITEUR