

2m11.3464.7

Université de Montréal

Une pratique marginale du roman-feuilleton : celle d'Hector Berthelot

par
Marie Hébert

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en études françaises

Avril 2006

© Marie Hébert 2006



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Une pratique marginale du roman-feuilleton : celle d'Hector Berthelot

Présenté par :
Marie Hébert

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Benoît Melançon
président-rapporteur

Micheline Cambron
directrice de recherche

Stéphane Vachon
membre du jury

Mémoire accepté le : _____

Sommaire

Hector Berthelot (1842-1895), feuilletoniste et journaliste canadien-français pratiquement disparu de notre mémoire culturelle et littéraire, fut considéré de son vivant comme « celui qui a tracé la véritable voie de l'humour en notre pays », comme l'écrit Victor Morin dans sa préface à *La vie humoristique d'Hector Berthelot* de Henriette Lionais-Tassé. Acteur important de la scène montréalaise de la fin du XIX^e siècle, Hector Berthelot était reconnu pour son esprit vif et sa verve satirique et peu de personnalités publiques de son époque ont échappé à son humour mordant. Son activité journalistique a également donné lieu à l'écriture de romans-feuilletons qui ont connu un certain succès à l'époque.

Notre travail porte sur deux textes de fiction d'Hector Berthelot, soit *Les Mystères de Montréal (Le Vrai Canard, 1879)* et *Le Conte de Monto-Christin (Le Canard, 1894)*. L'objectif est de démontrer que, chez Berthelot, le remaniement et le réemploi de plusieurs procédés génériques et stylistiques du roman populaire entraînent la structure narrative des récits dans les marges du roman populaire et contribuent à parodier ce genre commercial.

Puis, dans un deuxième temps, nous analysons ces romans-feuilletons en les réinsérant dans leur contexte de publication, les journaux de Berthelot, lesquels véhiculent une vision de la société en tournant en dérision institutions et vie collective. En effet, nous croyons qu'il se forme, par le voisinage des récits de fiction et des chroniques d'actualité, une contamination des genres visant d'une part la valorisation du peuple, et d'autre part, la dévalorisation de l'élite.

Au terme de ce travail, nous souhaitons démontrer que, chez Berthelot, les procédés d'écriture ainsi que les sujets constitutifs des textes sont des éléments tributaires d'un discours novateur sur la société de l'époque.

Mots-clés : Hector Berthelot. Roman-feuilleton. Littérature québécoise. XIX^e siècle. Humour. Politique. Presse.

Abstract

A novelist and journalist who is practically forgotten from the French-Canadian cultural and literary memory, Hector Berthelot (1842-1895) was considered as “celui qui a tracé la véritable voie de l’humour en notre pays” by Victor Morin in the preface of *La vie humoristique d’Hector Berthelot* by Henriette Lionais-Tassé. An influential person of Montreal *fin de siècle*, Hector Berthelot was recognized for his sharp and satirical spirit and few public personalities of his time have escaped from his corrosive humour. His journalistic activities have also led to successful *romans-feuilletons*.

This work is based on the study of two of Berthelot’s novels: *Les Mystères de Montréal (Le Vrai Canard, 1879)* and *Le Conte de Monto-Christin (Le Canard, 1894)*. First, we try to show that the re-handling and the re-employment of several generic and stylistic devices lead the narrative structure of the stories to the margins of the popular novel and contribute to create a parody.

Secondly, we study those *romans-feuilletons* by reintegrating them in their publication context: the newspapers through which is given a vision of the society that mocks institutionalized policy and collective life. Indeed, we believe that the proximity of the novels and the news in the midst of the newspaper leads to a contamination of the genre as well as a homogenization of the journalistic content that tend to the valorization of the people and, in addition, to the devalorization of the leaders.

At the end of this research, we hope to be in a position to show that, in Berthelot, the processes of writing as well as the subjects which constitute the texts are elements tributary of an innovative speech on the society of its time.

Key words : Hector Berthelot. Roman-feuilleton. Quebec literature. Nineteenth century. Humour. Politics. Newspaper

Table des matières

REMERCIEMENTS	VI
INTRODUCTION	1
Le roman populaire comme genre littéraire	2
Son apparition en France	3
Un contexte de publication particulier : la presse	4
La réception critique du roman-feuilleton	7
En France	7
Au Québec	9
L'espace romanesque canadien-français	13
Quelques romans urbains au XIX ^e siècle	15
Hector Berthelot : un écrivain marginal	16
Problèmes de méthodologie	21
CHAPITRE I	24
Les romans-feuilletons	25
Des œuvres populaires	25
Des œuvres populistes	30
La narration	34
Thèmes, schèmes et topiques traditionnels	45
Originalité du système des personnages chez Berthelot.....	55
Le manichéisme des valeurs : un système défaillant	58
Le remaniement des types : ce qu'il en reste	63
Héros et anti-héros	64
D'autres exemples	68
CHAPITRE II	71
L'argent et le rêve de la fortune	72
Le Carnaval : une apparente légèreté	75
Les lieux partagés	76
Le langage	82
L'humour grotesque et le « bas » matériel et corporel	88
Hector Berthelot à la défense du peuple	94
Là où la réalité contamine la fiction	94
L'auteur en tant que personnage	103
« Pauvre roman. Pour la classe pauvre. Par un pauvre auteur »	105
CONCLUSION	109
ANNEXE I	117
ANNEXE 2	120
BIBLIOGRAPHIE	123

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement quelques personnes sans qui l'accomplissement de ce travail aurait été difficilement envisageable.

Tout d'abord, ma directrice, Micheline Cambron, qui a su me faire profiter, tout au long de ce parcours, de ses vastes connaissances, de sa grande compétence, de son assiduité et de sa disponibilité exceptionnelle.

Marie-Joëlle St-Louis Savoie, pour sa grande écoute, ses encouragements et ses conseils pratiques ainsi que Frédéric Rondeau, pour son aide précieuse.

Mes parents, Jean-Pierre Hébert et Luce Daoust, pour leur confiance, leur soutien moral et financier et leur dévouement sans borne.

Nicolas Montcalm, pour sa présence constante, son immense patience et son écoute attentive.

INTRODUCTION

LE ROMAN POPULAIRE : UN GENRE LITTÉRAIRE

Le roman populaire est un phénomène qui depuis quelques décennies retient l'attention des critiques et des analystes, quoiqu'il fût longtemps négligé par les théoriciens de l'histoire littéraire française. « Littérature populaire » est une expression que l'on sait problématique. La coexistence des deux termes entraîne un certain nombre de questionnements auxquels plusieurs historiens, critiques et analystes se sont déjà intéressés¹. Nous n'avons pas l'intention de revenir sur cette problématique qui va au-delà des limites de notre travail.

Ainsi, nous nous contenterons de rappeler ici que l'objet qui nous intéresse est le roman populaire, et plus spécifiquement, le roman populaire du XIX^e siècle, celui qui paraît sous forme de feuilletons, qui a comme maîtres Eugène Sue, Alexandre Dumas, Frédéric Soulié, Paul Féval, et qui fait une peinture des mœurs dans le cadre de récits fictifs qui exploitent efficacement le drame, le mystère, les revirements, les coups de théâtre, etc. C'est ce même genre qui connaîtra par la suite plusieurs avatars parmi lesquels on retrouvera le roman policier, celui de science-fiction, le roman sentimental, les bandes dessinées, et beaucoup plus tard, les téléromans ou les télééries.

Au Québec, l'importance du roman populaire est certainement moindre en terme de production, mais toute proportion gardée, le genre a connu un succès imposant malgré des cadres sociaux très stricts. Ainsi, refuser de réinsérer le genre du roman populaire à l'intérieur des histoires littéraires – française et québécoise – constitue,

¹ Notamment, l'exposé d'André Peyronie intitulé « La notion de littérature populaire », *Richesses du roman populaire*, Actes du colloque international de Pont-à-Mousson, René Guise et Hans-Jörg Neuschäfer (dir.), Nancy, Université de Nancy II, Centre de recherches sur le roman populaire, octobre 1983, p. 11 à 28.

malheureusement à notre sens, le déni d'un phénomène qui a servi à forger les littératures d'aujourd'hui.

Son apparition en France

On oublie souvent que le roman populaire français connaît ses premières manifestations au XVI^e siècle avec la littérature de colportage et les collections à bas prix comme celle de la « Bibliothèque bleue », et ensuite avec le roman de chevalerie et le roman comique. Plus tard, au XVIII^e siècle, les romans « gais » de Pigault-Lebrun et les romans « noirs » de Ducray-Duminil poursuivent dans la même veine. Ainsi, comme l'affirme Marc Angenot :

Le roman noir apparaît comme la première forme de paralittérature dans la société nouvelle : littérature non reconnue, « scotomisée », méprisée, industrielle, s'imposant déjà dans l'antique circuit de colportage, liée au développement de la librairie et des cabinets de lecture, mais aussi littérature où se libèrent des thèmes et des obsessions refoulés dans la littérature de haute culture².

L'histoire littéraire a longtemps fait de *La Vieille fille* le premier roman-feuilleton français. Paru dans *La Presse* de Girardin en novembre 1836, le roman de Balzac représente en effet un record : « jamais une œuvre de fiction n'avait été publiée régulièrement dans un quotidien avec autant de livraisons³ ». Or, comme Alain Vaillant et Marie-Ève Thérénty, nous croyons que ce titre de premier roman-feuilleton ne convient pas à l'œuvre de Balzac, vu son style difficilement lisible, en rupture avec la poétique du roman-feuilleton. C'est davantage à des œuvres comme *Pascal Bruno*

² ANGENOT, Marc, *Le roman populaire*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1975, p. 36.

³ VAILLANT, Alain et Marie-Ève Thérénty, *1836: L'An I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001, p. 241.

(1836) de Dumas⁴, *Kernok-le-pirate* et *El Gitano* de Sue⁵ ainsi qu'à certaines œuvres de Balzac, *L'Enfant maudit* et *Le Chef-d'œuvre inconnu*, parues respectivement dans *La Revue des deux mondes* et *L'Artiste* en 1831, que Vaillant et Thérénty attribuent ce titre de premiers romans-feuilletons. Car bien que cette pratique de récits en plusieurs livraisons ne soit pas nouvelle – elle existe déjà en France à partir du XVII^e siècle – c'est chez Dumas, Sue et Balzac qu'on retrouve les principaux *topoi* qui formeront le genre : mystères, péripéties, drames, etc. Toutefois, c'est aux *Mystères de Paris*, parus dans *Le Journal des débats* en 1842, qu'on doit l'explosion du succès du roman-feuilleton ; succès suivi rapidement du *Juif errant* en 1844, puis du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas en 1845. Malgré les critiques de l'époque et celles d'aujourd'hui, qui sont toutes deux très sévères à l'égard du roman populaire, il ne faut pas négliger la participation active des plus grands écrivains du XIX^e siècle à ce genre contesté ; notamment celle de Balzac, Sue et Dumas, tel que nous l'avons mentionné, mais également de Victor Hugo et de George Sand, de même que celle d'auteurs qui, bien qu'oubliés du grand public aujourd'hui, ont connu un succès énorme à l'époque, tels que Frédéric Soulié, Paul Féval et Ponson du Terrail.

Un contexte de publication particulier : la presse

Le triomphe du roman-feuilleton est dû à la conjonction de nombreux facteurs historiques et culturels. Tout d'abord, durant la décennie de 1830, la presse française connaît une expansion fulgurante notamment à cause du rétablissement de la liberté de presse, qui avait été abolie par Charles X lors de son règne, et de la baisse substantielle

⁴ En effet, *Pascal Bruno* de Dumas, bien qu'il s'agisse d'une œuvre pratiquement oubliée aujourd'hui, répond aux grands canons du roman-feuilleton.

⁵ Qui d'ailleurs sont parus dans la revue *La Mode* en 1830 avant que le journal ne s'approprie la majorité des publications de romans par livraisons.

du coût de l'abonnement annuel⁶ au journal. Ce dernier devient donc un média de masse dont l'espace est rempli par l'annonce, le politique et le littéraire⁷. En une décennie, de 1836 à 1845, les principaux périodiques doubleront leur tirage, *La Presse* ainsi que *Le Siècle* atteignant jusqu'à 30 000 abonnés⁸. Ainsi, « le journal, d'instrument politique qu'il était surtout sous la Restauration, tend à devenir aussi une entreprise commerciale, dont le but n'est plus uniquement de diffuser des idées, mais de faire des profits⁹ ».

L'apparition du roman-feuilleton « traditionnel » se fit dans ce contexte de réorganisation de la presse et, si la visée était avant tout pour le journal de fidéliser un nouveau lectorat, on lui conféra rapidement des fonctions pédagogiques. Arthur de Gobineau¹⁰ dit du roman-feuilleton qu'il constituait « l'abécédaire perfectionné et orné d'images en taille-douce » d'un « peuple-enfant ». Car alors, « [l]a fiction, régime aujourd'hui dévalorisé en poétique journalistique, pouvait paraître aux yeux d'un journaliste de 1836 à la fois valorisante (car elle introduit au littéraire) et démonstrative (par sa valeur explicative ou parabolique)¹¹ ». En effet, l'emploi de la fiction ne se limite pas au rez-de-chaussée¹², mais est étendu à pratiquement toutes les sphères du quotidien ; on augmentera notamment l'étude de mœurs de descriptions saisissantes et

⁶ QUEFFÉLEC, Lise, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1989, p. 11. En effet, un abonnement sous la Monarchie de Juillet est un grand luxe que peu de gens se permettent. Lise Queffélec fournit quelques chiffres intéressants : « l'abonnement annuel pour les grands quotidiens de la capitale était de 80 F (un employé de bureau gagne alors 1000 à 2000 F par an, le salaire moyen d'un ouvrier est à peine de 3 F par jour). » L'histoire attribuée à Émile de Girardin, le directeur de *La Presse*, cette diminution de moitié du prix de l'abonnement, possible notamment à cause de la publicité et des feuilletons.

⁷ On y retrouve la présence importante du feuilleton qui est une rubrique consacrée à la critique littéraire, théâtrale, musicale et artistique, ainsi qu'au bulletin de mode, au potin mondain et à la vulgarisation scientifique, puis enfin au roman.

⁸ DUMASY, Lise, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique : un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 1999, p. 6. Lise Queffélec et Lise Dumasy sont une même personne. Dans *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, deux textes sont signés par Lise Queffélec-Dumasy. Toutefois, les deux ouvrages que nous citons portent deux signatures différentes.

⁹ *La querelle du roman-feuilleton, op. cit.*, p. 7.

¹⁰ GOBINEAU, « Essais de critique. *Esther, Splendeurs et misères de courtisanes*, par M. de Balzac », *Le Commerce*, 29 octobre 1844, *La querelle du roman-feuilleton, op. cit.*, p. 90.

¹¹ 1836 : *L'An I de l'ère médiatique, op. cit.*, p. 230.

¹² Après qu'il eut paru à l'intérieur de la rubrique « Variétés », c'est la place que l'on réserve au roman-feuilleton traditionnel.

d'anecdotes troublantes pour pallier le caractère sérieux que fournit un ton sec et documentariste. La déontologie journalistique qui certifie l'authenticité en étant encore à ses tout débuts, la fiction devient un recours « utilisé non pas pour « désinformer » mais pour mieux informer¹³ ». Car, comme le disent habilement Vaillant et Thérénty : « la fiction, on l'a souvent remarqué dans l'interprétation du roman-feuilleton [...], délivre [...] des messages sensiblement plus complexes que les idéologies des rédactions de journaux¹⁴ ».

Toutefois, en France comme au Québec, le succès du roman-feuilleton connaîtra ses détracteurs, autant à l'intérieur de la communauté intellectuelle et des pouvoirs politiques que parmi les conservateurs et les membres de l'Église qui voient là de l'immoralité, de l'irresponsabilité et une imagination incontrôlée qui cherchent à corrompre les esprits. Certes, l'écriture qui résulte de ce type de publication est une écriture rapide, qui rassemble quantité d'incohérences, de répétitions et d'invraisemblances ; il s'agit d'une écriture marquée par la pauvreté d'un style peu châtié, qui se laisse facilement aller à des clichés linguistiques et stylistiques. Toutefois, il faut reconnaître au roman-feuilleton certaines qualités qui ne doivent pas être occultées par ses défauts apparents. Cette rapidité d'écriture révèle chez les auteurs une grande imagination, une vivacité d'esprit de même qu'un talent de conteur qui fournissent des intrigues captivantes. Ces auteurs sont généralement capables de décrire avec perspicacité la société à l'intérieur de laquelle ils évoluent, pour ensuite l'analyser et la critiquer avec une verve et une passion extraordinaires. C'est sans doute à cause de ces caractéristiques, et de sa très grande accessibilité, que le roman-feuilleton français connaîtra une vogue européenne, puis mondiale. Lise Queffélec note dans son ouvrage

¹³ 1836 : *L'An I de l'ère médiatique*, op. cit., p. 233.

¹⁴ *Ibid.*, p. 236.

que dès 1840, plusieurs journaux français, mais également étrangers sont consacrés « exclusivement à la reproduction (parfois abrégée) des romans-feuilletons du jour¹⁵ ». Il suffit de songer aux *Mystères de Paris* qui fut traduit en plusieurs langues dont Queffélec cite des traductions en italien, en allemand et en hollandais¹⁶.

La réception critique du roman-feuilleton

En France

L'importance du phénomène du roman-feuilleton, ou de la « littérature industrielle » comme l'a nommée Sainte-Beuve, ne peut être évaluée sans faire référence aux nombreux débats qu'il a suscités pendant près d'une décennie en France, son succès correspondant à l'entrée dans l'ère de la culture moderne. Car ce n'est pas seulement contre le roman-feuilleton que s'élevèrent les esprits, mais contre la tendance généralisée à accorder au peuple un pouvoir et une identité sociale, dans la sphère littéraire, comme dans le politique¹⁷. En effet, le système démocratique impose tranquillement ses bases sous la Monarchie de Juillet, pour atteindre une plus grande réalisation au cours de la révolution de 1848, avec notamment le suffrage universel (masculin). Dans l'univers littéraire, l'avènement d'une littérature capitaliste et productiviste entraîne deux opinions. Premièrement, quelques critiques et analystes, dont Cuvillier-Fleury du *Journal des débats*, voient cette nouveauté avec bénignité et l'associent à une demande croissante de la population qui va de pair avec son alphabétisation, et qui nécessite un talent particulier pour ce type d'écriture rapide.

¹⁵ *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, op. cit., p. 32.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ Ainsi écrit Sainte-Beuve : « Il faut bien se résigner aux habitudes nouvelles, à l'invasion de la démocratie littéraire comme à l'avènement de toutes les autres démocraties [...] » dans « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1839, dans *La querelle du roman-feuilleton*, op. cit., p. 31.

Charles de Rémusat¹⁸, quant à lui, justifie le nouveau caractère mercantile de la littérature en tant que désir légitime pour les écrivains de s'enrichir comme les autres « travailleurs » ; la réussite financière devenant ainsi une forme d'honneur. Toutefois, la plupart du temps, les écrivains de romans-feuilletons sont accusés d'exercer un travail à la chaîne – on connaît entre autres le principe des ateliers de production feuilletonesque – qui fait d'eux de véritables ouvriers. L'œuvre littéraire, devenue alors marchandise dans ce circuit de production et de consommation de masse, « entraîne aux yeux des critiques, comme l'écrit Lise Dumasy, une dramatique perte de valeur¹⁹ ». En effet, on estime la valeur esthétique de la littérature « inconciliable avec les conditions modernes, industrielles et démocratiques de sa production et de sa diffusion²⁰ ».

Outre Sainte-Beuve, on retrouve parmi les plus célèbres détracteurs du roman-feuilleton Alfred Nettement, critique à *La Gazette de France*, qui a consacré deux volumes à l'étude du roman-feuilleton en 1845 et 1846. On parle alors, chez l'élite, de « désacralisation » de la littérature, de prostitution de l'écrivain ; on voit l'entreprise littéraire comme une forme de spéculation et on déplore que « l'évaluation de l'œuvre littéraire [tende] à n'être plus esthétique, mais commerciale²¹ ». La quantité prend le dessus sur la qualité, croit-on, entraînant un envahissement de la pureté de l'art par la matière ainsi qu'un abandon de la littérature en tant que lieu qui permet la réflexion, la méditation et la jouissance de l'intelligence d'esprits privilégiés au profit d'une littérature accessible à tous, nivelée vers le bas où sont présentés

des tableaux chaudement colorés, des personnages peints à grands traits, des faits largement esquissés, de vigoureux effets d'ensemble au

¹⁸ RÉSUMAT, Charles de, « De l'esprit littéraire sous la Restauration et depuis 1830 », *Revue des deux mondes*, 30 avril 1847, *La querelle du roman-feuilleton*, op. cit., p. 252.

¹⁹ *La querelle du roman-feuilleton*, op. cit., p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 14.

lieu de mignonnes délicatesses, des émotions fortes au lieu de douces sensations, des passions au lieu de sentiments, du fait au lieu d'analyse, de l'improvisation au lieu de travail²²

qui, de surcroît, convient à une société « affairée, pressée, ennuyée, avide d'émotions et de divertissements, plus sensible à l'art de la fresque qu'à celui de la miniature²³ ».

Au Québec

Au Québec, la littérature populaire possède également ses adversaires quoique le débat soit naturellement différent du débat français, puisqu'il s'agit ici d'une littérature encore à l'état embryonnaire. En effet, le véritable conflit que suscite le roman populaire au Québec ne prend pas sa source dans la question esthétique, mais évidemment dans la question des valeurs morales. Ainsi, certains critiques, bien souvent porte-parole du clergé, font connaître leur opinion quant à cette popularité. Louis Franc, dans un article paru dans *La Revue canadienne*, dénonce ce « fléau » :

Hélas ! nous constatons avec douleur que les mauvais livres envahissent notre société. [...] Il ne s'agit pas seulement de romans légers, mais d'ouvrages condamnés par l'Église, d'ouvrages où la religion et la pudeur sont insultées avec cynisme : nous parlons des écrits de Zola, de Jean-Jacques Rousseau, de George Sand, d'Eugène Sue et de Victor Hugo, et de ce qui produit la littérature la plus malsaine de nos jours. [...] Quelque chose qui fait encore plus de ravages, peut-être que les mauvais livres, en ce qu'il prépare la voie à celle-ci, c'est le feuilleton du journal²⁴.

Le roman en tant que genre de fiction a toujours mauvaise réputation puisqu'il n'entre pas dans la tradition des études classiques qui ont comme maîtres à penser les écrivains

²² DESNOYERS, Louis, « Un peu d'histoire à propos de roman », *Le Siècle*, 29 septembre, 1847, *La querelle du roman-feuilleton*, op.cit., p. 18.

²³ *Ibid.*, p. 16.

²⁴ FRANC, Louis, « Mauvais livres et mauvais feuilletons », *Revue canadienne*, vol. XXVII, 1891, p. 196, cité par Kenneth Landry, « Le roman-feuilleton français dans la presse périodique québécoise à la fin du XIX^e siècle : surveillance et censure de la fiction populaire », *Presse et littérature. La circulation des discours dans l'espace public*, sous la direction de Micheline Cambron et Hans-Jürgen Lüsebrink, *Études françaises*, vol. 36, no 3, 2000, p. 67.

et philosophes du XVII^e siècle. Il s'agit de « [f]ictions dangereuses, moralement parlant, car ce sont des fables, donc des mensonges qui, déformant volontairement la réalité, déforment l'esprit qui les reçoit et le jugement que cet esprit portera sur elles²⁵ ». Ainsi, dans un contexte où 74,4%²⁶ de la population est alphabétisée, l'Église se fait littéralement la « gardienne de la culture²⁷ ». Comme le souligne bien Madeleine Ducrocq-Poirier, « la religion présidait à toutes les œuvres, [...] sa primauté exigeante s'exerçait aussi bien dans le domaine des idées que dans celui de l'action ; [...] par conséquent, aucune forme de littérature n'échappait à ses impératifs²⁸ ».

À partir des années quarante, l'Église met en garde la population contre les lectures dangereuses importées. Les œuvres feuilletonesques inquiètent profondément. Dans le corps du journal, le clergé tout-puissant tolère peu et désapprouve fortement les libres-penseurs, mais à l'intérieur des feuilletons, c'est toute atteinte à la moralité qui est condamnée. La majorité des œuvres publiées dans les journaux étant d'origine française, et la législation concernant le droit d'auteur n'existant pas au Canada à l'époque, il arrive fréquemment que les romans-feuilletons soient remaniés par les rédacteurs. Souvent, on retranche les passages licencieux, on modifie le titre ou on oublie d'identifier l'auteur alors que personne ne s'en formalise²⁹.

Avec le pouvoir de censure qu'elle exerce, l'Église tente d'éviter la corruption et la déchéance de ses fidèles qui risquent à tout moment, au contact de ces lectures

²⁵ DUCROCQ-POIRIER, Madeleine, *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958 : Recherche d'un esprit romanesque*, Paris, A. G. Nizet, 1978, p. 85.

²⁶ LANDRY, Kenneth, « Le roman-feuilleton français dans la presse périodique québécoise à la fin du XIX^e siècle : surveillance et censure de la fiction populaire », *op. cit.*, p. 68.

²⁷ *Ibid.*, p. 67.

²⁸ *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958, op. cit.*, p. 71.

²⁹ Au contraire, c'est préférable de remanier l'œuvre ; le litige provoqué par l'annonce de la publication des *Trois mousquetaires* dans *Canada-Revue* nous prouve la priorité du respect de la morale sur celui du droit d'auteur et de l'intégralité de l'œuvre. Voir l'article de Kenneth Landry p. 73-74.

passionnées et néfastes, de sombrer dans la perversité. Car il est vrai que par le choix de ses thèmes et de ses sujets, le roman-feuilleton s'apparente grandement au fait divers puisque tous deux relatent des événements incroyables et palpitants. Ainsi, le roman-feuilleton, comme le fait divers, devient pour le public une fenêtre ouverte sur le malheur des autres ; fenêtre qui donne accès à tout ce que le genre humain a de noble et de moins noble : mensonge, crime, passion, perte, vengeance, etc. La nature humaine, depuis toujours avide de tragédies et d'événements grandioses qui servent à pallier une existence quotidienne et banale, voit donc dans ces deux types de textes l'opportunité d'être témoin d'histoires touchantes et de vivre des sensations fortes. Pour le clergé, le roman n'est donc qu'un diabolique objet de distraction qui détourne le bon Canadien français de sa quête de Dieu. Comme le dit l'abbé Casgrain, la littérature doit être « grave, méditative, spiritualiste, religieuse, évangélisatrice comme nos missionnaires, généreuse comme nos martyrs, énergique et persévérante comme nos pionniers d'autrefois » et ne doit pas avoir « ce cachet de réalisme moderne, manifestation de la pensée impie, matérialiste³⁰ ».

Dans cette optique, seuls les auteurs québécois de romans catholiques à prétentions historiques ou ceux de romans qui font l'apologie des valeurs conservatrices de la jeune nation parviennent à légitimer leurs œuvres puisque le premier type de romans implique la soumission aux faits véridiques³¹, tandis que le second assure une fonction éducatrice et évangélisatrice. Cependant, malgré toute sa volonté, le clergé ne peut enrayer le succès d'une forme de romans qui s'inspirent fortement des grandes œuvres françaises qui sont mises à l'index. La publication de ces romans a lieu en grande majorité sous forme de feuilletons. Les statistiques que fournit Kenneth Landry

³⁰ Abbé Casgrain, « Le mouvement littéraire en Canada », *Le Foyer canadien*, janvier 1886, *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958*, op. cit., p. 72.

³¹ *Ibid.*, p. 87.

dans son article sur le roman-feuilleton paru dans la revue *Études françaises* sont éloquentes : sur une période de six années, soit de 1890 à 1895, « pas moins de 312 romans français paraissent [...] en feuilletons. [Alors que] des 77 romans québécois qui paraissent en volume pendant tout le XIX^e siècle, près de 80% sont publiés sous forme de feuilletons³² ».

³² LANDRY, Kenneth, *op. cit.*, p. 68-69.

L'ESPACE ROMANESQUE CANADIEN-FRANÇAIS

Ainsi, l'espace romanesque canadien-français a subi au cours du XIX^e siècle une évolution notable, quoiqu'incomparable avec celle vécue en France. Il se publie, entre 1870 et 1894 au Québec, « trois fois plus de romans que pendant la période précédente³³ ». Ce phénomène est, comme en territoire français, certainement attribuable à l'expansion du lectorat qui, tranquillement s'alphabétise, mais également à une légitimité progressive du roman en tant que genre littéraire ; légitimation qui s'acquiert à condition bien entendu que le roman respecte les principes moraux sévères établis par l'Église et qu'il joue son rôle de pédagogue.

Dans les romans-feuilletons québécois, on retrouve des procédés couramment employés dans le roman populaire français : présence du « bon » et du « méchant », déguisement, enlèvement, substitution de personnages, erreur sur la personne, fuite, etc. À ce titre, *Le Pèlerin de Sainte-Anne* (1877) et *Picounoc le maudit* (1878) de Le May sont de bons exemples. « Le romancier [Le May], écrit Lemire, y exploite les procédés éprouvés du roman d'aventures, tels l'alternance des scènes comiques et tragiques, l'antithèse, les interventions moralisatrices et le suspens, souvent éventé, toutefois, avant la fin de l'histoire³⁴ ».

Cependant, le genre qui connaît le plus de succès et dont on retrouve le plus grand nombre de publications en feuilletons est sans aucun doute le roman historique. Georges Boucher de Boucherville, Joseph Marmette, William Kirby et Edmond

³³ LEMIRE, Maurice, *La vie littéraire au Québec*, tome IV, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1999, p. 369. Lemire dénombre 45 romans publiés au cours de cette période, la période précédente s'étendant de 1840 à 1869.

³⁴ *Ibid.*, p. 373.

Rousseau en sont les principaux représentants. Ceux-ci s'inspirent alors de F.-X. Garneau et de son *Histoire du Canada*, pour les anecdotes, et de Walter Scott et de Fenimore Cooper, pour la construction d'une intrigue romancée dans le contexte bien précis d'un épisode de l'histoire nationale ; soit la première invasion américaine, la guerre de la Conquête, les guerres iroquoises ou encore la rébellion des Patriotes. Et bien souvent, les grands personnages historiques, tels que l'intendant Bigot ou Le Moyne d'Iberville, jouent des rôles secondaires et laissent la place à des héros fictifs. Il s'agit là de romans très prudes si on les compare aux romans français dont ils s'inspirent. Toutefois, on y retrouve les principaux thèmes du roman populaire français : trahison, vol, meurtre, enlèvement, incarcération, perte, ainsi que quelques thèmes « nationaux » tels que la colonisation, la guerre, la mission chrétienne et le martyre.

Le roman de mœurs, comme *Charles Guérin* (1853), a certainement contribué tout autant que le roman historique à propager une ferveur nationaliste au Canada français. *Jean Rivard* (1862-1864), d'Antoine Gérin-Lajoie, est probablement l'exemple par excellence du roman en tant que véhicule des valeurs de la société canadienne-française puisqu'il met en scène le stéréotype du brave Canadien français qui, ambitionnant de sortir de la misère, s'achète un coin de terre et le défriche afin d'y amener vivre sa famille. Certes, il ne s'agit pas là d'une œuvre pleine de rebondissements et de péripéties, mais plutôt d'une apologie du travail vigoureux et d'une vie austère. Ainsi l'affirme le narrateur : « [o]n ne trouvera dans ce récit que l'histoire simple et vraie d'un jeune homme sans fortune, né dans une condition modeste, qui sut s'élever par son mérite à l'indépendance de fortune et aux premiers honneurs de son pays³⁵ ». Les séquences épistolaires de l'œuvre servent à démontrer

³⁵ GÉRIN-LAJOIE, Antoine, *Jean Rivard, le défricheur*, Montréal, Beauchemin, 1945, p. 14.

tous les avantages que propose une vie rurale, et de surcroît, celle de défricheur, en opposition à la vie urbaine racontée sporadiquement par Gustave Charpenil, ami de collège de Jean, qui constate tout ce que sa vie a d'illusoire. Dans cette œuvre, comme dans la grande majorité des romans du XIX^e siècle, on fait de la campagne un lieu privilégié où le bon Canadien français peut exercer le mode de vie qui le caractérise.

Quelques romans urbains au XIX^e siècle

Indubitablement, le tableau de la vie rurale est celui que nous offre la majorité des œuvres de la littérature canadienne-française du XIX^e siècle. Mais, en opposition à cette campagne mythique, on retrouve la ville, bien souvent représentée comme un lieu de perdition, de pauvreté, d'avilissement. Toutefois, rares sont les romans québécois du XIX^e siècle qui ont pour décor la ville – et encore doit-on dire qu'elle fait souvent figure de lieu secondaire – et comme dans *Jean Rivard*, il semble évident que les références urbaines contribuent à renforcer l'image positive de la campagne. L'ambiance urbaine est généralement néfaste pour le Canadien français qui y tente sa chance, comme le prouve notamment l'exemple des Chauvin, père et fils, dans *La Terre paternelle*, qui vont chercher à faire commerce en ville. Là-bas, la vie est difficile, et dans un système commercial dominé par l'élite anglophone, le pauvre agriculteur ne peut que se désoler. Car en effet, comme le souligne Micheline Cambron dans son article « Une ville sans trésor³⁶ », les romans de la ville de cette période thématissent principalement les écarts et les conflits sociaux existant entre les riches et les pauvres ; Montréal représente alors un

³⁶ CAMBRON, Micheline, « Une ville sans trésor », *Montréal, mégapole littéraire*, Madeleine Frédéric (dir.), Bruxelles, Université de Bruxelles, Centre d'études canadiennes, 1992. Madame Cambron dénombre dix romans urbains : *Les Mystères de Montréal* d'Hector Berthelot, *Une de perdue, deux de trouvées* de Georges Boucher de Boucherville, *La Jolie jeune fille du faubourg Québec* de Henri-Émile Chevalier, *Vengeance fatale* de L.C.W Dorion, *Les Mystères de Montréal* d'Auguste Fortier, *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie, *La Terre paternelle* de Patrice Lacombe, *Le Fratricide, roman canadien* de J.-F. Morissette, *Le Cadet de la Vérendrye* de Régis Roy, *Souvenirs d'un exilé canadien* de F.-B. Singer et *Le Rebelle, histoire canadienne* du baron Régis de Trobriand. Nous aimerions y ajouter *Le Conte de Monto-Christin* puisqu'il s'agit d'un roman d'Hector Berthelot qui situe son action principalement à Montréal (et à Paris !) et sur lequel portera notre analyse.

lieu où la polarité est manifeste. On y retrouve « les deux univers, celui du beau monde et celui de la truanderie³⁷ ». *Les Mystères de Montréal* et *Le Conte de Monto-Christin* d'Hector Berthelot, que nous analyserons au cours de ce mémoire, sont des œuvres qui stigmatisent sur un ton humoristique les rapports de classes.

Hector Berthelot : un écrivain marginal

Avant de nous engager dans l'étude des textes qui nous intéressent, nous croyons important de tracer un portrait rapide de la vie d'Hector Berthelot puisque peu de gens savent aujourd'hui toute l'importance du rôle qu'il a joué dans la vie intellectuelle de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Rire et surtout faire rire était la véritable fonction de Berthelot. Avec son talent caustique et original, il aurait pu écraser sous le ridicule implacable quelques personnages publics dont la vie officielle eut pris fin après une seule bordée de quolibets, mais Berthelot n'était pas méchant ; il n'était que railleur et n'exerçait son esprit que contre ceux dont les défauts étaient préjudiciables à la masse. Mais dès qu'il s'agissait simplement de rire, il n'y avait pas d'amis qui tiennent et tout le monde y passait de la meilleure grâce du monde³⁸.

Telle est la façon dont Hector Berthelot, porteur de la tradition carnavalesque, était perçu par ses contemporains. D'aucuns ont dit de lui qu'il était « le seul humoriste vrai que le Canada français ait jamais produit³⁹ ». En effet, la carrière d'Hector Berthelot et son activité publique furent étonnamment prolifiques pour un personnage que l'histoire littéraire n'a pas retenu. Pourtant, plus de trente-cinq années après sa mort, ses

³⁷ « Une ville sans trésor », *op. cit.*, p. 21.

³⁸ BADREUX, Jean [pseudonyme d'Henri Roullaud], « Chronique du jour. Hector Berthelot », *Le Monde*, 16 septembre 1895, p. 2.

³⁹ « Hector Berthelot, sa vie, sa mort », *La Presse*, 16 septembre 1895.

contributions et sa notoriété étaient encore soulignées dans une série d'articles commémoratifs du Montréal fin-de-siècle parus dans *La Presse*⁴⁰.

Hector Berthelot a exercé un nombre impressionnant de métiers. Il fut successivement et parfois simultanément chroniqueur, traducteur, professeur de français, photographe, commissaire-priseur, caricaturiste et journaliste. Sa très grande culture et sa position sociale lui permirent de fréquenter l'élite québécoise, et d'avoir dans son cercle d'amis Faucher de Saint-Maurice, Arthur Buies, Louis Fréchette, Benjamin Sulte, Alphone Lusignan, Honoré Beaugrand, Ernest Lavigne et Albert Pigeon pour ne nommer que ceux-ci. Toutefois, comme le souligne Victor Morin dans sa préface à l'ouvrage de Madame Lionais-Tassé, il n'était pas rare de retrouver Berthelot « en compagnie d'affreux bohèmes, surtout à l'heure de l'apéritif⁴¹ ». Peut-être est-ce pour cela que Jean Badreux dit de lui dans sa notice nécrologique que « [n]ul mieux que Berthelot ne connaissait à fond les travers, les manies, les défauts et les vices de la population. Tous, depuis les personnages les plus importants jusqu'au plus humble ménage des faubourgs, nous étions tributaires de Berthelot⁴² ».

De 1861 à sa mort, Berthelot a collaboré à seize journaux. Au nombre de ses collaborations, nous notons sa participation au *Pays*, à *La Minerve*, au *Courrier de Montréal*, au *Monde*, à *L'Étendard*, à *La Patrie* et à *La Presse*. Toutefois, ses réalisations les plus importantes proviennent des journaux qu'il a créés, soit *Le Canard*, *Le Vrai Canard*, *Le Grognard* et *Le Violon*, qui sont des organes à tendance libérale

⁴⁰ REYNALD, Gilles, « Hector Berthelot, l'ineffable humoriste, ou le témoin goguenard et avisé d'un siècle qui s'en va », *La Presse*, 27 juin 1931, p. 48 ; 1^{er} juillet 1931, p. 14 ; 4 juillet 1931, p. 67 ; 8 juillet 1931, p. 24 ; 11 juillet 1931, p. 58.

⁴¹ Victor Morin dans la préface à *La vie humoristique d'Hector Berthelot*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1934..

⁴² Jean Badreux, *op. cit.*

dont le prospectus comporte une promesse d'indépendance politique. Par exemple, on peut lire dans le premier numéro du *Grognard* : « Nous serons l'organe officiel des grognards de tous les partis et nous resterons dans les bornes de l'indépendance la plus absolue⁴³ » ; alors que le prospectus du *Violon* nous assure que : « Sa musique sera strictement indépendante⁴⁴ ». La plupart des personnalités politiques de l'époque, bleues ou rouges, ont été ridiculisées par Berthelot, certaines étant devenues les cibles préférées de l'ineffable personnage. On compte parmi ses têtes de turc François-Xavier-Anselme Trudel, propriétaire de *L'Étendard*, l'échevin Charles Thibault, le ministre Joseph-Adolphe Chapleau et Dominique Boudrias, à qui il aurait fait perdre des élections.

Malgré son agnosticisme, Berthelot ne s'est que très rarement moqué de la religion⁴⁵ et a toujours cherché à la défendre lorsqu'elle était attaquée. Probablement est-ce pour cela qu'on ne vit pas souvent l'Église intervenir dans la carrière de Berthelot malgré une marginalité qui le situait à l'opposé des exigences cléricales au niveau littéraire et journalistique, puisque l'Église désapprouvait les libres-penseurs et les romans de mœurs. En effet, le mandat de ses journaux est d'aborder sur un ton badin les questions du jour, de dénoncer avec un parti pris pour le peuple toute corruption politique, peu importe son allégeance. Dans la foulée de cette mission, les différentes chroniques, dont celle de Ladébauche, ainsi que les feuilletons publiés dans les périodiques, qui sont des fictions de Berthelot, reprennent sur un ton railleur et rabelaisien certains événements de l'actualité afin de dénoncer les vices et les travers de l'élite et de la populace.

⁴³ *Le Grognard*, 12 novembre 1881.

⁴⁴ *Le Violon*, 25 septembre 1886.

⁴⁵ Sa biographe, Henriette Lionais-Tassé, mentionne, à la page 209, que, ayant été libre-penseur une bonne partie de sa vie, Berthelot s'est toutefois converti au catholicisme lors d'un voyage à Lourdes. Ce qui ne l'a pas empêché de créer un personnage portant le nom de l'abbé Tise...

Jusqu'à présent, les recherches⁴⁶ ont retracé quatre romans-feuilletons dont Hector Berthelot serait l'auteur : *Les Mystères de Montréal* (1879), *Les Trois moustiquaires* (1893), *Le Conte de Monto-Christin* (1894) et *Le Mauvais zouave* (1895). Ses œuvres s'inscrivent assurément dans la tradition du roman populaire. Les périodiques laissant principalement la place aux œuvres étrangères, soit celles provenant de la France et des États-Unis, fait en sorte que peu de feuilletons sont signés par des auteurs québécois⁴⁷. Hector Berthelot fait partie des quelques romanciers québécois⁴⁸ de la seconde moitié du XIX^e siècle qui ont publié leurs œuvres parmi la masse de romans-feuilletons étrangers.

Évidemment, à eux seuls, les titres des deux romans-feuilletons d'Hector Berthelot que nous avons choisi d'étudier – *Les Mystères de Montréal* et *Le Conte de Monto-Christin* – donnent à penser qu'il s'inspire directement des classiques de Sue et de Dumas, et la présence de certaines caractéristiques, que le genre a pour corollaire, renforce notre conviction de considérer Berthelot en tant que romancier populaire. Or, si celui-ci respecte dans une certaine mesure les règles d'un genre aux contours figés, il travaille toutefois à réemployer certains procédés afin de créer divers effets de lecture desquels découleront une signification et une vision du monde propres à l'auteur. En effet, nous posons comme hypothèse que l'auteur, par l'entremise d'un narrateur au travers duquel il se manifeste singulièrement – de façon explicite notamment dans *Le Conte de Monto-Christin* – s'identifie aux gens du peuple qui l'inspirent pour la

⁴⁶ Notamment celles de Micheline Cambron pour un récent article : « Humour et politique dans la presse québécoise du XIX^e siècle. Des formes journalistiques comme sources d'humour », *Le Bulletin d'histoire politique*, vol. 13, no 2, hiver 2005, p. 31-49.

⁴⁷ Voir à la page 13 de notre mémoire.

⁴⁸ Parmi lesquels Kenneth Landry, dans son article aux pages 68-69, cite Napoléon Legendre, Patrice Lacombe, Jean Talon L'Espérance et Auguste Fortier.

création de ses protagonistes. Cette hypothèse se verra également vérifiée par l'analyse des périodiques où sont parus les romans-feuilletons et à l'intérieur desquels on retrouve plusieurs articles qui sont de courtes fictions mettant en scène les gens du peuple, les figures politiques – la plupart du temps ridiculisées – ainsi que le personnage de Ladébauche qui publie ses « Correspondances ».

L'humour est un élément majeur de l'esthétique de Berthelot. Ainsi, le réemploi de certaines techniques propres au genre du roman populaire fournit à ses œuvres un caractère comico-burlesque qui opère un glissement du sentimentalisme, découlant du caractère sérieux du mélodrame, vers le ridicule. Incidemment, en ridiculisant les situations, les actions et les personnages, il leur enlève tout caractère sérieux et provoque un rire franc. Il s'agit là, croyons-nous, d'un humour carnavalesque dépourvu de méchanceté, comme si Berthelot, en se moquant de ses propres personnages, acceptait de se ridiculiser par le fait même. Or, la fonction du rire ne s'arrête pas à l'apparente légèreté du divertissement et c'est pourquoi nous postulons que, derrière cet humour qui rappelle la joyeuse liberté de Rabelais, se cache une critique sociale sévère. Ainsi, même si la plupart des personnages sont de pauvres bandits davantage capables de faire rire que de nous convaincre d'une quelconque méchanceté, il n'en reste pas moins que les structures sociales et les institutions municipales, provinciales et fédérales sont féroce­ment écorchées. Conséquemment, les personnages – de la classe ouvrière – sont perçus comme des victimes de ce système que le malheur pousse au crime.

PROBLÈMES DE MÉTHODOLOGIE

Avec l'analyse des deux romans de Berthelot et de leur contexte de publication, nous nous engageons dans l'étude d'un domaine peu exploité. D'une part, le roman-feuilleton québécois n'a pas, jusqu'à présent, intéressé beaucoup de critiques. D'aucuns se sont penchés sur la question du roman populaire français et l'analyse des grandes œuvres françaises qu'il a engendrées, mais très peu ont consacré des études au roman populaire québécois et à sa marginalité. Pourtant, ce que Marc Angenot nomme la paralittérature « constitue la clé « qui permet d'explorer le contenu latent de l'époque»⁴⁹ ». D'autre part, les ouvrages concernant directement notre corpus sont très peu nombreux. Bien qu'aujourd'hui, on recommence à s'y intéresser de nouveau⁵⁰, on ne retrouve nulle part d'analyse ou de commentaire sur *Le Conte de Monto-Christin*, alors que *Les Mystères de Montréal* ont inspiré peu d'articles, soit ceux de Gilles Marcotte et de Micheline Cambron quant à la représentation de la ville dans le roman, ainsi qu'un deuxième article de Micheline Cambron sur l'humour politique présent dans la presse québécoise du XIX^e siècle.

Une connaissance approfondie du contexte socio-politico-historique est donc essentielle afin d'analyser des œuvres qui sont profondément inscrites dans une époque dont on trouve la résonance dans chaque page. Saisir un propos à travers les boutades destinées aux personnalités importantes et faire le lien avec le contenu des romans-feuilletons sera un exercice qui nous permettra de voir quelle vision du monde émerge de ces textes. Hector Berthelot, nous l'avons souligné précédemment, rompt avec une tradition du roman nationaliste attaché aux valeurs conservatrices. Les personnages

⁴⁹ *Le roman populaire, op. cit.*, p 18.

⁵⁰ À noter qu' Hector Berthelot est présent dans *Le Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec et La vie littéraire au Québec* de Maurice Lemire.

qu'il met en scène sont marginaux ; ils ne font pas figure d'exemple à suivre, alors que le contexte de production littéraire de l'époque en est un où il importe d'assurer une fonction didactique ou exemplaire aux oeuvres.

En effet, Hector Berthelot ne cautionne pas les actions de ses personnages, mais ses « héros⁵¹ », au grand dam de l'élite catholique, ne sont pourtant pas condamnés et ils peuvent exister sans porter l'étiquette de « bons » ou de « mauvais » qui dirige normalement le lecteur dans son rapport aux personnages ; les mauvais devant être méprisés et détestés, et les bons engendrant nécessairement un sentiment de sympathie, d'admiration, ou en tout cas, d'identification positive. Ainsi, l'œuvre de Berthelot ne se rapproche-t-elle pas de ce que Lukacs définit comme l'ironie en ce que celle-ci implique que le narrateur « dépasse, de façon abstraite, le niveau de conscience de son héros⁵² ».

Sans vouloir élever l'esthétique de Berthelot au rang du talent de Balzac⁵³, nous croyons toutefois que, comme chez le père du réalisme français, le romancier québécois travaille à présenter la réalité telle qu'elle est – en y ajoutant certes beaucoup d'humour – mais en se gardant toujours de faire adhérer ses personnages à ses convictions et ses idéologies⁵⁴ et en évitant d'exercer sur eux un rôle de moralisateur. L'étude que nous nous proposons donc de faire sera consacrée aux deux principaux romans-feuilletons de Berthelot, *Les Mystères de Montréal* et *Le Conte de Monto-Christin*, qui offrent selon nous une représentation de la société modulée par l'ironie et la dérision. Si nous limitons notre travail à ces deux seuls textes, c'est qu'ils nous ont paru, malgré toutes

⁵¹ À prendre au sens de personnages principaux et non pas au sens de véritables héros prométhéens, puisque l'œuvre de Berthelot n'en contient pas.

⁵² *Le roman populaire, op. cit.*, p. 49.

⁵³ LUKÁCS, György, *Balzac et le réalisme français*, Paul Laveau (trad.), Paris, François Maspero éditeur, 1967.

⁵⁴ En effet, aucun des personnages n'est là pour incarner le rôle de porte-parole de l'auteur, comme le héros redresseur de torts le fait pour le roman populaire en général.

leurs maladresses, leurs incohérences et leurs invraisemblances, être les textes les mieux construits, non seulement au niveau de l'intrigue – qui est certainement « douteuse » – mais aussi quant à l'élaboration d'une visée sociale qui se veut dénonciatrice et supportée par « un contenu intellectuel manifeste⁵⁵ ».

⁵⁵ MARCOTTE, Gilles, « Mystères de Montréal : la ville dans le roman populaire au XIX^e siècle », *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), Montréal, Fides, 1992, p. 116.

CHAPITRE 1

LES ROMANS-FEUILLETONS

Des œuvres populaires

Gilles Reynald, dans une série d'articles parus dans *La Presse* qui rend hommage à Hector Berthelot, souligne la dualité du caractère du journaliste. Certes, le personnage public, le journaliste d'expérience, laisse voir un homme grandement cultivé, un orateur hors pair, un irréprensible farceur, de surcroît détenteur d'une étonnante culture classique. Il côtoie l'élite intellectuelle et politique, la reçoit souvent en sa demeure pour le « ten o'clock gin » dominical, ou la rassemble dans un endroit à la mode, par exemple l'Hôtel du Canada, afin de la laisser jouir de sa belle humeur. En fait, l'élite montréalaise constitue le premier public d'Hector Berthelot, celui probablement à qui il s'est adressé d'abord parce qu'il provenait de ce milieu¹. Car c'est au sein de la communauté intellectuelle canadienne-française de l'époque, que Reynald compare à une « grande famille », que Berthelot a trouvé sa véritable vocation, celle de journaliste ; d'abord en collaborant à plusieurs journaux prestigieux, puis ensuite en créant ses propres journaux qui allaient connaître un succès imposant. Ainsi que le rapporte emphatiquement Gilles Reynald dans l'article du 21 juin 1931 : « [Berthelot] est pardessus tout journaliste par définition, par mentalité ; et son existence ne comporte d'autre histoire et d'autres incidents que ceux du journalisme fin-de-siècle, dont il personnifie quelques-uns des traits les plus caractéristiques². » L'idée de son premier journal humoristique, *Le Canard*, prend forme lors d'une croisière en août 1877 à bord du bateau vapeur « Le Canada », alors qu'avec des amis typographes, Berthelot rédige un feuillet de potins humoristiques.

¹ On retrouve en effet dans la famille Berthelot des militaires, des historiens, des politiciens, des notaires, des avocats, un médecin, deux juges, un archevêque, des architectes, des peintres, un sculpteur et un humoriste caricaturiste. Madame Lionais-Tassé retrace l'arbre généalogique de son oncle dans son ouvrage (*La vie humoristique d'Hector Berthelot*, chapitre I, première partie, p. 25 à 30).

² REYNALD, Gilles, « Hector Berthelot, l'ineffable humoriste », *La Presse*, 21 juin 1931.

Ainsi va le Berthelot journaliste, l'homme de tous les grands événements, le grand rassembleur, celui qui accueille et invite, celui qui assume joyeusement son statut d'élite.

Toutefois, une seconde nature coexiste chez ce personnage fort en discours et en boutades ; il s'agit, pour reprendre une expression de Berthelot lui-même, du « journaliste bohème déguisé en monsieur³ ». Son écriture d'ailleurs traduit ce tempérament du bon Canadien, du descendant du coureur des bois, de celui qui aime « se mettre en *baloune*⁴ » et qui « n'est pas présentable en société⁵ ». Ses pochades ont « un caractère profondément canadien, une saveur nationale, une couleur locale⁶ », pour reprendre les mots de Reynald. Et si certains auraient été tentés de condamner le style de Berthelot, dont la phrase est « quelconque, pas très châtiée, d'une syntaxe parfois mal guindée, avec des restes d'oripeaux classiques [...] et surchargée d'anglicismes⁷ », il faut pourtant lui rendre honneur pour le succès populaire qu'ont connu ses périodiques. À ce sujet, les chiffres des tirages de son premier périodique, *Le Canard*, sont éloquentes, quoique d'une source à l'autre, ils varient quelque peu. En effet, Gilles Reynald donne comme information que moins d'un mois après la parution du premier numéro, on tirait à 6500 copies, alors que Henriette Lionais-Tassé parle d'un tirage de 4772 journaux pour la même période⁸. Bien que différentes, les deux versions y voient néanmoins un succès. Et pour l'édition du 1^{er} décembre, les deux sources s'entendent pour dire que le tirage fut porté à 10 000 copies. À partir de 1878, la diffusion de sa feuille humoristique se fait également dans les campagnes environnantes et après seulement 18 mois d'existence,

³ REYNALD, *op. cit.*, 1^{er} juillet 1931.

⁴ *Ibid.*

⁵ REYNALD, *op. cit.*, 8 juillet, 1931. C'est, selon Reynald, Berthelot lui-même qui se plaisait à l'affirmer.

⁶ REYNALD, *op. cit.*, 4 juillet, 1931.

⁷ REYNALD, *op. cit.*, 1^{er} juillet, 1931.

⁸ *La vie humoristique d'Hector Berthelot, op. cit.*, p. 52.

Le Canard est « le premier journal « charivarique » à se payer le luxe d'une presse à vapeur, chef-d'œuvre de mécanisme qui peut tirer 2000 copies à l'heure⁹. » Quant à ce dernier élément, Madame Lionais-Tassé¹⁰ fournit également la même information que le journaliste de *La Presse*. Quelques numéros seront aussi publiés en couleur. Il s'agit là d'un exploit pour l'époque, surtout si l'on considère que, comme Gilles Reynald l'écrit, moins d'une décennie plus tôt, en moyenne, une presse à bras tirait 120 copies à l'heure¹¹.

Le Canard et les périodiques subséquents jouissent d'une popularité certaine non seulement auprès de l'élite, mais également au sein de la population. Madame Lionais-Tassé rapporte que, dans *Le Grogard* du 18 mars 1882, Berthelot écrit : « Nous venons de faire une statistique du nombre de copies de petits journaux que nous avons fait vendre dans le public depuis le 6 octobre 1877, jour où nous avons lancé notre première feuille comique à Montréal. Le chiffre des journaux actuellement vendus s'élève à 2 560 000¹². » En vendant son journal un sou la copie¹³ (en 1895 il est encore au même prix !), Hector Berthelot réussit à atteindre un public appartenant à toutes les classes sociales. Pour survivre, il se servait des bénéfices rapportés par la publicité. Et malgré des moyens modestes – ses périodiques ne lui rapportaient pas une fortune – « sa renommée s'étendait dans tout le Canada¹⁴ ».

⁹ REYNALD, *op. cit.*, 4 juillet 1931.

¹⁰ *La vie humoristique d'Hector Berthelot, op. cit.*, p. 52.

¹¹ REYNALD, *op. cit.*, 1^{er} juillet 1931.

¹² *La vie humoristique d'Hector Berthelot, op. cit.*, p. 63.

¹³ Cinquante sous pour l'abonnement annuel et huit sous aux vendeurs pour la douzaine. *Le Vrai Canard*, 20 décembre 1879, p. 2.

¹⁴ *La vie humoristique d'Hector Berthelot, op. cit.*, p. 63.

Le contenu des journaux, détenteur de l'esprit populaire de l'époque, ainsi que l'intérêt évident de la masse pour ceux-ci, nous portent à les considérer, et incidemment les feuilletons qui s'y trouvent, comme des œuvres de « littérature populaire¹⁵ » même si le premier lectorat visé est cultivé. Dans son exposé intitulé « La notion de littérature populaire¹⁶ », André Peyronie identifie quatre significations possibles de la combinaison des termes « littérature » et « populaire ». Nous ne retiendrons que la troisième définition de son exposé¹⁷ qui fait de l'expression « littérature populaire », une littérature « produite pour le peuple », destinée à sa consommation. Dans le même ordre d'idées, Jean-Claude Vareille, dans *L'homme masqué, le justicier et le détective*, parle du caractère populaire comme du caractère de « ce qui s'adresse au « peuple » (aux couches les plus défavorisées), selon la terminologie populaire, ce qui a le peuple comme destinataire¹⁸ ». Or, il nous apparaît certain que Berthelot écrivait justement pour ce peuple qu'il aimait, qu'il côtoyait à l'occasion et qu'il défendit à plusieurs reprises comme nous le verrons plus tard. D'ailleurs le sous-titre du *Conte de Monto-Christin* le manifeste bien : *Pauvre roman, pour la classe pauvre, par un pauvre auteur*. Car, si le contenu de ses journaux démontre une culture impressionnante et des connaissances étendues, le tout est évoqué dans un langage simple, voire populaire, et les formules utilisées – petites fictions, chroniques humoristiques, lettres du public (fictives ou non), illustrations amusantes – facilitent la compréhension du peuple.

¹⁵ Ainsi affirme Gilles Reynald, dans l'article du 1^{er} juillet, que « le journalisme ne peut s'empêcher d'être une certaine littérature ».

¹⁶ « La notion de littérature populaire », *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ Les trois autres définitions nous semblent alambiquées.

¹⁸ VAREILLE, Jean-Claude, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 14.

Les feuilletons, quant à eux, semblables au reste du journal, possèdent également les caractéristiques d'une œuvre très « accessible », selon la définition qu'a formulée Vincent Jouve dans *L'effet-personnage* selon laquelle la distance avec le lecteur « populaire » tend à être réduite à son minimum. En effet, Jouve énumère trois critères selon lesquels on peut déterminer le niveau d'accessibilité de l'œuvre littéraire : l'écart culturel objectif, le style de l'œuvre et la « bienveillance » de la narration¹⁹. L'écart culturel objectif est d'abord ce qui détermine le « sentiment de dénivellation entre personnages et lecteur²⁰ ». Les choix stylistiques faits par l'écrivain contribuent à créer ou à annihiler l'écart culturel objectif, et ainsi, un lexique réaliste-naturaliste rapproche le lecteur de la réalité des personnages, tandis qu'un récit teinté d'onirisme tendra à accroître l'écart entre les personnages et le lecteur. Autrement dit, plus l'écart culturel objectif est important, plus le lecteur doit fournir d'efforts pour s'ajuster au cadre de référence du texte. En soumettant Berthelot à ce critère, nous réalisons que la distance entre personnages et lecteur est minime puisqu'il met en scène principalement des gens issus de la classe ouvrière alors que les lieux que ceux-ci fréquentent sont des endroits réels – parcs, hôtels, restaurants, etc. – bien connus des prolétaires montréalais. Le style de l'œuvre, comme deuxième critère d'évaluation, détermine le niveau d'accessibilité d'une œuvre de par le ton employé ; un style solennel augmente la distance alors qu'un style familier la diminue. Or, chez Berthelot, le niveau de langue exploité et les techniques éprouvées du roman populaire font que le style de l'œuvre est assurément familier et se rapproche même, par la langue vernaculaire, de la tradition orale. Finalement, la dernière caractéristique évoquée par Jouve, soit le niveau de « bienveillance » de la narration, permet à l'écrivain de présenter un monde

¹⁹ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage*, Paris, Les presses universitaires de France, 1992, p. 68.

²⁰ *Ibid.*

accessible ou déconcertant. Chez Berthelot, nous croyons que l'humour contribue certainement à cette « bienveillance » puisqu'il facilite l'acceptation d'une réalité difficile. La lecture des œuvres de Berthelot n'engendre certainement pas l'angoisse que peut provoquer par exemple la lecture des œuvres de Maupassant ; au contraire, elle provoque un rire franc.

Des œuvres populistes

Aux XIX^e et XX^e siècles, la définition de l'expression « littérature populaire » généralement admise est celle d'une littérature de l'excès, qui prend sa source notamment dans le mélodrame. Selon Jean-Claude Vareille,

le roman populaire ne cultive pas les demi-teintes, il ne travaille pas dans des nuances qui impliqueraient un flottement ; il vole d'emblée aux extrêmes : la litote ne l'intéresse pas, mais bien les hyperboles et les enfilades de superlatifs. En un mot, c'est un genre *aristocratique*. Le fabuleux, l'incomparable et le paroxysme, voilà son domaine privilégié²¹.

Pour le peuple, il est vrai que les aventures fastueuses d'une noblesse ou d'une riche bourgeoisie semblent *a priori* plus intéressantes que le récit d'une vie ordinaire qui lui rappelle la sienne. Cependant, toutes les œuvres dites « populaires » ne font pas le récit de vies aristocratiques. Et les œuvres de Berthelot correspondent certainement davantage à la définition que fournit André Peyronie dans son exposé sur la question de la « littérature populaire ». La littérature « produite pour le peuple » dont parle André Peyronie est une littérature qui le met en scène ou qui tente de lui être utile. En effet, il s'agit d'une littérature

dont la production a pour objet le peuple. Non seulement elle lui est destinée – ce qui est une intention très générale – mais elle est destinée – disons – au

²¹ VAREILLE, Jean-Claude, « Où l'on tente de démontrer, en bonne et due forme, que rien n'est plus aristocratique qu'un roman populaire », *Le Roman populaire français (1789-1914)*, Limoges, PULIM, Nuit blanche éditeur, coll. « Littératures en marge », 1994, p. 84.

bien, ou à la cause du peuple. Dans la production même du texte le peuple est présent, comme thème ou comme préoccupation²².

Hector Berthelot s'intéresse aux gens du peuple ; ce sont leurs aventures qu'il relate dans ses feuilletons. Et son action, quoique plus implicite que chez Sue, ne s'arrête pas là, car à plusieurs reprises il prendra le parti des petites gens, des opprimés, et il les défendra, à défaut de pouvoir atténuer leur misère. Du reste, les autres articles de journaux ridiculisent et caricaturent à peu près chaque personnalité publique – principalement politique – alors que les prolétaires sont souvent ceux qui démontrent le meilleur jugement. À ce titre, le personnage de Ladébauche, inventé par le créateur du *Canard*, incarne le prototype inimitable du Canadien madré « qui commente à sa manière, avec une sûreté d'observation et de jugement que rien n'égale, les événements politiques et sociaux de la vie courante²³ ».

Que ce soit en se dissimulant derrière son personnage de Ladébauche²⁴, en intervenant par l'entremise d'autres personnages créés pour l'occasion, ou en signant de son nom ses pochades, Hector Berthelot s'est dressé plus d'une fois contre les injustices sociales désavantageant les plus pauvres. Son engagement social et politique se manifestait fréquemment à l'intérieur des périodiques. Ainsi, a-t-il affirmé : « La grande faute de la politique, erreur qui mène à une grande injustice et à

²² « La notion de littérature populaire », *op. cit.*, p. 20.

²³ Victor Morin, dans sa préface à *La vie humoristique d'Hector Berthelot*, *op. cit.*

²⁴ En effet, Madame Lionais-Tassé, dans la biographie de son oncle à la page 137, rapporte un épisode fameux de la carrière de Berthelot où celui-ci fut poursuivi en justice pour libelle à cause d'un article intitulé « Le petit Baptiste et son papa », paru dans *Le Violon*, le 23 juillet 1887. Le personnage du papa n'étant nul autre que Ladébauche, il tint des propos blessants envers le député Goyette de même qu'envers les vieux garçons en général - Berthelot en était un lui-même ! À la suite de cette accusation, Berthelot voulut se rétracter. Dans un texte paru dans *Le Violon* du 10 septembre 1887, il déclara : « Aujourd'hui nous nous empressons de désavouer le malheureux article qui s'est glissé dans nos colonnes à l'insu de la rédaction ». Tout à coup, il était plus aisé que Ladébauche existât vraiment, et en faisant de son personnage le véritable coupable, il riait une fois de plus au nez de ses opposants...

un grand danger, est qu'on fait trop par le peuple, et pas assez pour le peuple²⁵. » Dans *Le Grognard*²⁶, il a notamment pris position en faveur du peuple en s'opposant à la journée de corvée, événement annuel qui obligeait tous les ouvriers de la Ville à fournir une journée de travail sans rémunération, et tous les locataires à payer un dollar pour l'entretien des rues.

Jean-Charles Falardeau écrit à propos des créateurs romanesques qu'ils « perçoivent leur société d'une façon sélective. Les traits qu'ils en détachent correspondent à des préférences latentes²⁷. » Ainsi, Hector Berthelot est le premier au Québec, peut-être avec quelques autres, à faire de la classe populaire un sujet digne d'intérêt qui peut fournir les principaux protagonistes d'une intrigue. L'intérêt de Berthelot pour les petites gens se manifeste dans les articles de chacun de ses périodiques, mais cette sollicitude est plus perceptible encore dans les romans-feuilletons puisque ceux-ci mettent en scène, à travers des péripéties loufoques et un humour burlesque, la réalité quotidienne et pénible d'une classe indigente. Les principaux protagonistes, les « héros » de Berthelot, proviennent d'un milieu défavorisé et leur criminalité résulte de cette pauvreté à laquelle ils sont condamnés. Conséquemment, l'action du *Conte de Monto-Christin* et celle des *Mystères de Montréal* sont construites autour d'un désir d'enrichissement, patent chez tous les personnages. Évidemment, comme dans tout roman-feuilleton digne de cette appellation, nous retrouvons des riches, des notables (médecins, juges de paix, notaires), de même que des nobles (on retrouve un comte dans chaque feuilleton), mais ceux-ci ne servent qu'à alimenter l'intrigue et possèdent des rôles secondaires.

²⁵ Il s'agit d'un des nombreux « Couacs », courtes réflexions qui paraissaient sporadiquement dans ses journaux, *Le Canard* et *Le Vrai Canard*. Voir *La vie humoristique d'Hector Berthelot, op. cit.*, p. 77.

²⁶ *Le Grognard*, 17 décembre 1881.

²⁷ FALARDEAU, Jean-Charles, *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH, 1967, p. 11.

N'est-il pas significatif que le prologue des *Mystères de Montréal*, qui correspond au quart du roman, ne mette en scène que de pauvres gens ordinaires ? Et si dans *Le Conte de Monto-Christin*, c'est bel et bien le comte qui se trouve au centre de l'intrigue, n'oublions pas qu'il y figure d'abord comme un miséreux condamné à la mendicité.

LA NARRATION

Les procédés narratifs du roman-feuilleton, issus de la convergence du « frénétique noir et du romantisme social²⁸ », sont tributaires du genre lui-même. Hector Berthelot, œuvrant à offrir au peuple canadien-français des feuilletons dignes de cette appellation, n'échappe pas aux contraintes narratives imposées par le genre. Toutefois, si Berthelot répond aux principales exigences narratives du roman-feuilleton, il entraîne toutefois dans une certaine mesure la structure narrative en marge des règles habituelles.

La principale particularité narrative qui définit le roman-feuilleton est sans aucun doute sa périodicité. À l'origine, comme le rapporte Jean-Claude Vareille, le feuilleton est créé sur le modèle de l'économie générale du journal; c'est-à-dire une économie du fragment, du discontinu, du parcellaire. Bref, à l'origine, « le concept même de feuilleton semble nier le principe d'un continu, d'un suivi²⁹ » et c'est pourquoi les feuilletons sont d'abord des comptes rendus lapidaires ou de brèves critiques artistiques qui ne trouvent pas de suite au numéro suivant. Puis, selon Jean-Claude Vareille, peu à peu, une continuité s'établit entre les feuilletons, notamment sous la plume d'Elie Berthet – écrivain oublié aujourd'hui qui fut pourtant le principal feuilletoniste du *Siècle* de 1838 à 1845 – pour ensuite donner lieu aux fresques monumentales de Sue, de Dumas et de tant d'autres. Toutefois, la production feuilletonesque reste soumise aux mêmes impératifs de publication et doit pour cela développer des techniques qui assureront un lien entre les épisodes, d'où l'origine de l'incontournable « À suivre », véritable leitmotiv de l'oeuvre populaire.

²⁸ *Le roman populaire, op. cit.*, p. 22.

²⁹ *Le Roman populaire français (1789-1914), op. cit.*, p. 214.

Une fois instaurée, affirme Vareille, cette forme narrative devint littéralement la force publicitaire du roman-feuilleton, et par conséquent, du périodique dans lequel il était publié, car la conciliation du continu – le roman – et du fragmentaire – le journal – suscita une dialectique génératrice d'intérêt : le lecteur, constamment sur le qui-vive, est captivé par l'intrigue justement parce que celle-ci est interrompue aux moments où l'intensité est souvent à son comble. Ainsi, comme l'affirme Marc Angenot, « le découpage en feuilletons quotidiens impose sa loi. Il importe de finir chaque jour sur un moment pathétique qui fera acheter le numéro suivant³⁰ ». Ainsi, l'annonce d'un récit à venir – « Je vous écoute, reprit le Maître d'école³¹ » –, une révélation troublante – « Ma femme!... mon bourreau!... murmura le brigand, foudroyé par cette révélation³² » – ou encore l'utilisation de points de suspension – « Il sembla au Maître d'école que la vue lui était rendue./ Il ouvrit les yeux... il vit.../ Mais ce qu'il vit le frappa d'une telle épouvante qu'il jeta un cri perçant et s'éveilla en sursaut de ce rêve horrible³³ » – sont quelques-unes des nombreuses techniques utilisées pour clore un épisode; créant ainsi chez le lecteur une attente fébrile de la suite.

Les Mystères de Montréal, plus souvent connu à cause de sa réédition sous forme de livre posthume³⁴, fut édité deux fois à l'intérieur des journaux de Berthelot, soit une première fois dans *Le Vrai canard*, de décembre 1879 à mars 1881, puis dans *Le Canard*, de mai 1896 à février 1897 et c'est la raison pour laquelle on y

³⁰ *Le roman populaire, op. cit.*, p. 24.

³¹ SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, éd. de Francis Lacassin, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989, p. 336.

³² *Ibid.*, p. 343.

³³ *Ibid.*, p. 359.

³⁴ BERTHELOT, Hector, *Les Mystères de Montréal*, Montréal, Imprimerie A. P. Pigeon, 1901. Pour des raisons pratiques, nous avons choisi de travailler avec cette édition, en prenant soin, toutefois, de référer régulièrement au reste du journal de la première parution afin de remettre l'œuvre dans son contexte d'origine et de tracer certains liens avec l'actualité de l'époque.

retrouve à plusieurs endroits les techniques de découpage qui entretiennent l'intérêt du lecteur. Le procédé de l'interrogation pathétique³⁵ contribue notamment à entretenir cette tension dramatique :

Pendant cette conversation un personnage mystérieux était venu s'asseoir sur le banc des amoureux.

Il avait rabattu sur ces³⁶ yeux les bords de son feutre et paraissait donner une attention suivie à la conversation d'Ursule et de Bénoni.

Qui était-il? (M, 3)

Évidemment, la question trouvera sa réponse au prochain numéro... Ce procédé toutefois est moins efficace dans la version livresque puisqu'aucune interruption n'entrave la lecture. Ainsi, comme c'est le cas avec tous les auteurs dont on réédita les œuvres feuilletonesques avec le support livresque, il faut s'attendre, avec la troisième version des *Mystères*, à perdre un peu de l'essence même du roman-feuilleton.

L'unité narrative, modulée selon une succession de tableaux – souvent en synchronie avec les livraisons et qui peuvent rappeler une présentation théâtrale –, place au premier plan les dialogues et monologues à voix haute, reléguant parfois le rôle du narrateur à celui de spectateur. Le narrateur doit subséquentement renoncer à pénétrer le discours intérieur des personnages :

Le jeune homme blond s'absorbait dans une méditation profonde, qui ne devait point être d'une nature bien réjouissante, à en juger du moins par la contraction des sourcils et par la sombre fixité du regard.

On eut été surpris, effrayé peut-être en lisant, si la chose eut été possible, les pensées qui se débattaient en lui³⁷.

³⁵ *Le roman populaire, op. cit.*, p. 65.

³⁶ Plusieurs erreurs parsèment les deux romans-feuilletons de Berthelot ainsi que les articles des périodiques. Nous ne les corrigeons pas, à moins que la compréhension du lecteur soit susceptible d'être compromise, car nous notons que si parfois les coquilles sont manifestement accidentelles, à d'autres endroits, elles semblent avoir été produites intentionnellement, afin de créer un effet comique. Par exemple, dans *Le Conte de Monto-Christin (Le Canard, 9 juin 1894, p. 1)*, on peut lire : « L'habitant de la Petite Minerve accepta la proposition » alors qu'il s'agit de la Petite Misère.

Toutefois, si le narrateur agit à certains moments en tant que simple témoin de l'intrigue, il redevient rapidement un narrateur balzacien, parce que son utilité est d'abord d'être une entité qui « s'introduit à son gré dans la conscience de chacun des personnages, émet des aphorismes à portée universelle qu'il intercale au fil du récit³⁷ ». Détenteur du don d'ubiquité, ses fonctions sont multiples et consistent notamment à accompagner le lecteur qui risque à tout moment de se perdre dans la complexité d'intrigues enchâssées et d'analepses abondantes. On verra fréquemment, par exemple, le narrateur inviter le lecteur à pénétrer dans un lieu nouveau – « Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes; s'il y consent, il pénétrera dans des régions horribles, inconnues; des types hideux, effrayants, fourmilleront dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans les marais³⁹ » –, ou encore le prévenir de la brutalité ou de l'immoralité de certaines situations triviales, comme c'est le cas notamment dans l'ouverture des *Mystères de Paris* :

Le lecteur, prévenu de l'excursion que nous lui proposons d'entreprendre parmi les naturels de cette race infernale qui peuple les prisons, les bagnes et dont le sang rougit les échafauds... le lecteur voudra peut-être bien nous suivre. Sans doute cette investigation sera nouvelle pour lui; hâtons-nous de l'avertir d'abord que, s'il pose d'abord le pied sur le dernier échelon de l'échelle sociale, à mesure que le récit marchera, l'atmosphère s'épurera de plus en plus⁴⁰.

Bref, le narrateur, prenant parfois la parole en véritable producteur responsable de l'œuvre, accompagne celui qui découvre l'univers de l'intrigue; lui rappelant de ce fait « que l'histoire est racontée par quelqu'un, qu'elle ne sort pas d'une bouche anonyme⁴¹ ». De cette façon, « la fiction n'est plus englobée par l'acte de narration ou de lecture, mais, inversement, c'est bien la narration et/ou la lecture qui [,]

³⁷ MONTÉPIN, Xavier, *Les Enfers de Paris*, p. 3, cité par Angenot, *Le roman populaire, op. cit.*, p. 65.

³⁸ *Le roman populaire, op. cit.*, p. 63.

³⁹ *Les Mystères de Paris, op. cit.*, p. 31.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁴¹ *Le roman populaire, op. cit.*, p. 63.

injectées dans la fiction, en quelque sorte deviennent fiction⁴² ». Le narrateur entraîne le lecteur; il l'interpelle et le somme de participer à l'action qui se déroule sous ses yeux; faisant ainsi de ce dernier un *personnage potentiel implicite*⁴³. Par exemple, Berthelot fait en sorte de lui faire quitter un groupe de personnages pour lui apprendre ce qui se passe simultanément ailleurs – « Laissons maintenant Batémi et Torieusieff dans leur atelier louche de la rue de l'Ouest et revenons au Trou⁴⁴ ».

Cette proximité narrateur-lecteur, caractéristique du roman populaire, crée ainsi entre les deux une connivence anticipée par l'auteur-narrateur. En effet, « le lecteur n'est plus *éloigné*, mais pris à parti dans un procès de communication, cette fois-ci pour une *complicité* dans un jeu de construction ou un parcours⁴⁵ ». Toutefois, le rôle du lecteur, loin de lui conférer la liberté qu'il croit, le rend dupe du piège que lui tend le narrateur-dieu : celui de lui faire croire à sa propre intelligence, à son don de clairvoyance. Car c'est précisément ce vers quoi le narrateur, véritable illusionniste, cherche à diriger le lecteur par des indices laissés à cet effet qui lui permettent de découvrir certaines clés de l'intrigue. Le procédé de l'identification différée⁴⁶ permet bien souvent au narrateur de prétendre à sa propre ignorance pour mieux élever la perspicacité du lecteur au niveau de celle – on nous pardonnera les anachronismes – des Poirot, Maigret, Lupin et Holmes. Jean-Claude Vareille, dans son ouvrage sur le roman populaire, fournit l'exemple du Traître⁴⁷ qui, muni de traits physiques et psychologiques stéréotypés, se fait repérer par le lecteur familier :

⁴² *Le Roman populaire français (1789-1914)*, op. cit., p. 186.

⁴³ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁴ *Le Canard*, 4 mai 1895. Les romans-feuilletons apparaissent toujours en première page du périodique et peuvent quelquefois avoir leur suite à la quatrième page du journal, ce que nous ne manquerons pas de spécifier lorsque nous en citerons des passages.

⁴⁵ *Le Roman populaire français (1789-1914)*, op. cit., p. 188.

⁴⁶ *Le roman populaire*, op. cit., p. 66.

⁴⁷ *Le Roman populaire français (1789-1914)*, op. cit., p. 191.

Le but qui se profile à l'horizon est le suivant : persuader le lecteur qu'en définitive il est plus fûté que le narrateur, qu'il en sait plus que lui, parce que plus apte à décrypter les signes.

[...]

Ah, les splendides fausses énigmes du roman populaire où le narrateur tout-puissant feint de renoncer à son omniscience pour allouer une gratification à la perspicacité du lecteur, où le texte dit d'abord *implicitement* mais de manière suffisante pour que le lecteur devine – pour ne formuler *explicitement* que quelques pages plus tard, si bien que le coup de théâtre révélateur semble ressenti ou accusé par le narrateur et non par le lecteur qui, lui, avait deviné!

On retrouve dans les fictions de Berthelot quelques occurrences de ces procédés feuilletonesques à peine altérés :

La jeune fille ne se doutait pas qu'elle était continuellement épiée chaque fois qu'elle sortait de l'hôtel. Un individu, coiffé d'un feutre gris et habillé proprement, mais sans recherche, l'observait de l'endroit où il stationnait tous les matins, au coin du quai Voltaire et de la rue Beaune.

[...]

Qui était ce personnage?

Le lecteur l'a encore deviné.

C'était le Trou⁴⁸.

Mais ici comme à d'autres endroits chez le journaliste canadien, l'exécution manque de subtilité – laquelle n'est effectivement pas le propre de l'auteur – puisque le narrateur, louant la sagacité du lecteur, n'entretient toutefois pas le suspense qu'évoque Jean-Claude Vareille. L'emploi brusqué du procédé, peut d'abord être perçu comme une preuve de la mauvaise maîtrise stylistique de Berthelot, mais contribue, lorsque remis dans le contexte d'écriture, à créer cet effet parodique si typique de l'humoriste canadien-français.

⁴⁸ *Le Canard*, 20 avril 1895, p. 4.

Dans le roman populaire traditionnel, la proximité lecteur-narrateur et les techniques de manipulation utilisées masquent partiellement la supériorité du narrateur-dieu qui voit l'action de haut et qui transcende inéluctablement la fiction qu'il raconte. Parallèlement à sa fonction d'accompagnateur du lecteur, le narrateur endosse bien souvent le rôle de prédicateur. L'exemple des *Mystères de Paris* est probablement le meilleur que l'on puisse citer, puisque, en plus de l'émoi suscité par le récit, l'œuvre fit littéralement figure de traité socialiste. Ainsi, le narrateur, qui offre, au fil du récit, plusieurs digressions apologétiques concernant le socialisme, fournit au lecteur un enseignement à l'intérieur des limites de son propre horizon idéologique. Tel est le cas notamment lorsqu'il est question de la banque des pauvres⁴⁹, concept élaboré par l'auteur dans une sorte de traité intitulé « Établissement de la banque des travailleurs sans ouvrage » qui lui valut une critique sévère de Marx et Engels⁵⁰, mais qui fait écho à la doctrine fouriériste. Au Québec, le roman populaire du XIX^e siècle doit servir, plus que partout ailleurs, les valeurs de l'idéologie dominante et assurer sa conformité aux normes morales et religieuses. Ainsi, ne faut-il pas s'étonner de trouver dans les œuvres d'auteurs canadiens-français un ton très moralisateur⁵¹.

Au Québec comme en France, le rôle du narrateur du roman populaire est généralement de défendre la morale, la philosophie ou les principes auxquels adhère l'auteur, et ce, avec plus ou moins de subtilité. *Les Mémoires du diable* (1837-1838) de Frédéric Soulié, par exemple, propose une forme narrative polyphonique, où bien souvent, c'est le diable qui prend les rênes de l'intrigue, racontant différents épisodes

⁴⁹ *Les Mystères de Paris*, *op. cit.*, p. 1085.

⁵⁰ MARX, Karl et Friedrich Engels, *La Sainte Famille ou critique de la critique critique contre Bruno Bauer et Consorts*, Paris, Éditions sociales, 1969.

⁵¹ Voir à ce sujet notre introduction aux pages 9 à 12.

de gens aux illusions brisées. À quelques reprises, l'auteur et le Diable manifestent leur accord; tous deux dénoncent, dans un simulacre de mise en abyme, la préciosité du vocabulaire romanesque dont les mots sont vides de sens. Conjointement, ils apprécient la simplicité du langage et la mesure. Mais, le Diable est un être qui fait « le mal pour le mal⁵² »; il s'exalte dans la lutte contre Dieu, et l'auteur, sans consentir aux mêmes préceptes, s'en sert cependant pour manifester son dégoût envers la faiblesse des hommes et leur servilité à l'argent et au pouvoir. Ici, nous sommes loin du ton doctrinaire d'un Sue, et encore plus éloignée des longs discours moralisateurs formulés par des écrivains canadiens-français au service de l'institution catholique et de l'idéologie conservatrice. Ainsi, si le travail monumental de Soulié, qui expose son dédain de l'avidité humaine et la négation d'une justice sociale, donne l'impression qu'il a voulu montrer la civilisation sous son vrai jour – sans y ajouter de fard et de couleurs, mais en voulant au contraire en éclairer les zones obscures –, les romans de Berthelot, loin de s'apparenter à l'œuvre de Soulié, rappellent pourtant le même mutisme en matière d'enseignement moral; fait d'autant plus surprenant que les romans furent publiés dans le contexte qu'on leur connaît. « En fait, c'est l'absence presque totale d'une pensée morale et sociale organisée, structurée, qui frappe, lorsqu'en sortant des *Mystères de Paris* on pénètre dans ceux de Montréal⁵³ ». Hector Berthelot, étonnamment, ne formule aucun précepte, aucun enseignement. Son jugement se fait des plus discrets et ne condamne pas les actions des personnages qui, pourtant, sont très souvent répréhensibles au nom de la loi et de la morale. En effet, on ne rencontre, dans *Les Mystères de Montréal*,

[q]ue de plus ou moins sombres vilains, qui volent, tuent avec une sorte d'insouciance et n'ont qu'une idée en tête, se procurer de l'argent. « Pour de

⁵² SOULIÉ, Frédéric, *Les Mémoires du diable*, éd. d'Alex Lascar, Paris, Éditions Robert Laffont, 2003, p. XIX de la préface.

⁵³ « Mystères de Montréal : la ville dans le roman populaire au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 116.

l'argent je ferai tout », dit l'ancien conducteur de petits chars Cléophas Plouf, exprimant là la morale, si l'on peut dire, de chacun des personnages du roman. Lorsque l'occasion se présente de voler des piastres, il n'hésite pas un instant⁵⁴.

De façon générale, dans le roman populaire, le narrateur se révèle, face à ses personnages, comme une image de Dieu et, à ce titre, est à même de distinguer le Bien du Mal. Ce même narrateur, qui trouve son prolongement dans la figure du Justicier/Vengeur/Redresseur de torts⁵⁵, agit en tant que Providence, celle-ci se définissant comme étant « la force qui remet les choses à leur place⁵⁶ ». C'est lui qui, incarnant la justice divine, assure la punition et la régression des Mauvais vers leurs véritables origines, et c'est aussi lui qui s'occupe de ramener à leur position naturellement noble, les Bons qu'une suite d'infortunes avaient jetés dans le plus grand des malheurs⁵⁷. Ainsi, comme l'écrit Marc Angenot,

Cet « abîme insondable », le roman le comblera, soit que « l'énigme de la naissance » rende à la jeune fille la qualité sociale à laquelle elle a « logiquement » droit, soit que l'argent de la Haine se révèle mal acquis, fruit du crime, ou qu'il se trouve balayé par cette intervention d'en haut qu'est le krach financier⁵⁸!

Dans *Les Mystères de Montréal* comme dans *Le Conte de Monto-Christin*, on perçoit manifestement, chez l'auteur, un effort pour respecter certaines traditions feuilletonesques. En effet, puisque « le dénouement du roman populaire est

⁵⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁵ *Le Roman populaire français (1789-1914)*, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁷ Évidemment, cela nous mène à la thématique de l'ascension sociale de même qu'à la typologie des personnages qui fonctionne selon le principe dichotomique Bien-Mal, mais nous aborderons ces questions plus loin.

⁵⁸ *Le roman populaire*, *op. cit.*, p. 51.

nécessairement heureux⁵⁹ » et que, de surcroît, la morale catholique pèse de tout son poids sur la vie littéraire canadienne-française, Hector Berthelot termine ses deux romans-feuilletons en bonne et due forme (!!) en ne manquant pas toutefois d'y laisser transparaître l'originalité de son style. En effet, les malfaiteurs seront punis à la fin des *Mystères de Montréal* et du *Conte de Monto-Christin*, mais cette punition se manifeste davantage comme une conclusion trop hâtive qui répond maladroitement – et avec beaucoup d'humour – à une règle obligée du genre, sans tenir nécessairement compte de la logique du récit. Par exemple, la fin trop précipitée du *Conte de Monto-Christin* présente de façon loufoque une suite de maximes populaires auxquelles Berthelot ajoute une touche personnelle :

La morale de cette histoire est que la vertu est toujours récompensée,
que l'argent des boodlers ressemble à la farine du diable qui tourne en son,
que celui qui a mangé de l'oie du roi, vingt ans après en reverra la plume⁶⁰.

De cette façon, le rôle de moralisateur, pratiquement occulté dans l'ensemble des récits de Berthelot, réapparaît pour clore l'intrigue qui, sans cela, ne répondrait pas à la règle obligée : « Le vice peut quelquefois affliger la vertu mais son pouvoir est passager, et son châtement est certain⁶¹ ».

Dans *Les Mystères de Montréal*, les choses semblent également rentrer dans un certain ordre ; toutefois en y regardant de plus près, il nous semble que la clôture du récit remplit – mal – une fonction purement utilitaire. En effet, la fin toute romantique du roman, qui rappelle fortement la fin tragique de *Hernani*⁶² – mais où

⁵⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁰ *Le Canard*, 1^{er} juillet 1895.

⁶¹ RADCLIFFE, Ann, *Les Mystères d'Udolphe*, éditions Belfont, p. 600, cité par Angenot, *Le roman populaire*, op. cit., p. 33.

⁶² Il est évident que Berthelot a « emprunté » sa fin à la célèbre pièce de Victor Hugo qui fut présentée à Montréal le 24 décembre 1880. La représentation, mettant en vedette Sarah Bernhardt, suscita d'ailleurs un commentaire de Berthelot dans l'édition du 31 décembre 1880 du *Vrai Canard* où il déplora notamment l'immoralité des pièces jouées par la grande comédienne, allant jusqu'à qualifier *La Dame aux camélias* « d'immense blague »! Peut-être est-ce à cause du caractère drolatique qu'il

le cor de chasse est ici remplacé par la « trompette à vache » – met en scène, comme dans le classique hugolien, la séparation des nouveaux époux par un homme qui vient se faire justice. Toutefois, si chez Hugo le héros doit mourir par amour pour sa dulcinée, la situation est légèrement différente pour le personnage de Berthelot, qui lui, s’est rendu coupable de plusieurs crimes graves pour l’obtention d’un trésor. Une fois de plus, le sentimentalisme pathétique – car pour ceux qui auront reconnu l’allusion à la pièce d’Hugo, l’effet n’en est que plus réussi – est ici employé afin de ridiculiser davantage un moment qui se voudrait pourtant solennel. Chez Berthelot, Bénoni est arrêté, fait prisonnier, puis condamné à l’exécution, tandis que l’épouse éplorée est contrainte de devenir cuisinière dans un estaminet de mauvaise réputation. Les autres criminels de l’intrigue sont, soit déjà morts, soit condamnés en même temps que notre « héros », alors que la comtesse, bien discrète tout au long de l’intrigue, trouve un nouvel époux en la personne du véritable héritier de la succession. Ainsi, les dernières paroles du narrateur, « Tout est bien qui finit bien » (M, 118), sonnent faux à l’oreille du lecteur : la fin, au contraire, n’est justement ni heureuse, ni morale.

Cette fin peut cependant paraître heureuse si l’on se fie à la référence politique qui précède la dernière phrase : « Mardi dernier il [le Marquis de Malpèque, successeur légitime] allait voter comme un *brick* pour l’honorable Jean-Louis Beaudry ». Pour saisir ce clin d’œil à l’actualité, il faut savoir que Berthelot fit une

attribuait à ces classiques qu’il a cru bon s’inspirer de l’un d’eux pour écrire la fin de ses *Mystères*. Car en effet, moins de deux mois plus tard, le 12 février 1881, Berthelot entame un nouveau chapitre des *Mystères de Montréal* intitulé « Le Serment », où Caraquette remet à Bénoni une trompette à vache et lui donne les indications suivantes : « Lorsque tu l’entendras sonner, en quelque lieu que tu sois, il faudra que tu viennes te mettre à mes ordres. Cette trompette elle peut sonner pour toi ce soir ou demain ou peut-être dans dix ans. » Puis, le 26 février 1881, l’avant-dernier chapitre, intitulé « La trompette à vache », reprend la scène de la nuit de noces de *Hernani*, où le jeune époux est contraint de laisser son amour pour obéir au serment qu’il a prêté. Ainsi, la fin des *Mystères de Montréal*, moins romantique que celle de la tragédie hugolienne, aboutit néanmoins à la mort du « héros ».

publicité favorable à Jean-Louis Beaudry, candidat à la mairie de Montréal. Il se présentait contre Horatio Admiral Nelson, ancien président du comité des finances municipales qui, selon Berthelot, « ne sait pas un mot de français, [...] a toujours fait preuve d'hostilité contre notre race [le peuple canadien-français], [...] a toujours voté contre les intérêts de la partie Est sur la question du tracé et du terminus du chemin de fer du Nord⁶³ ». M. Beaudry fut, selon le souhait du journaliste, élu échevin de la ville de Montréal, le 1^{er} mars 1881. En voyant en Jean-Louis Beaudry « le gardien le plus fidèle de nos intérêts [ceux des Canadiens français] dans le conseil⁶⁴ », Hector Berthelot proclame avec enthousiasme, dans l'édition du 5 mars 1881 – date de la dernière livraison des *Mystères de Montréal* : « Nous nous somme pâmé de joie en apprenant mardi soir le succès de notre candidat l'hon. J. L. Beaudry. Nous avons triomphé et nous avons sauvegardé un de nos droits les plus chers ».

Ainsi, à la fin des *Mystères*, le réel rattrape la fiction, et même si la plupart des personnages connaissent une fin malheureuse, il faut néanmoins se réjouir que les intérêts du peuple soient préservés. Les derniers mots, chargés de ferveur patriotique, sont à l'image de l'œuvre entière et nous renvoient au véritable caractère de l'oeuvre, parodique et dérisoire, et nous rappellent que tout cela n'est pas à prendre au sérieux!

THÈMES, SCÈMES ET TOPIQUES TRADITIONNELS

On n'a pas cessé de crier à l'in vraisemblance des situations, des hasards, des convergences de personnages dans le roman populaire; mais il faudrait peut-être, avant d'avoir recours à ce critère ambigu, se demander si

⁶³ *Le Vrai Canard*, 26 février 1881, p. 2.

⁶⁴ *Ibid.*

tous ces hasards proviennent exclusivement d'un goût douteux pour les coups de théâtre et ne révèlent pas une nécessité structurelle de ce genre de roman. Certains romans populaires ne se prolongent que par la répétition de séquences narratives, par contiguïté, ou par analogie⁶⁵.

En effet, un consensus général règne au sein de l'institution littéraire quant au caractère itératif du roman populaire, car c'est ainsi que le genre se définit. Structures narratives, motifs, thèmes, topiques et personnages typiques sont forcés de se reproduire, de se répéter, d'être inlassablement réutilisés, si bien que Ponson du Terrail, ne rougissant pas d'exploiter les vieux procédés, emprunte aisément à ses prédécesseurs et contemporains types et situations afin d'offrir au public « quelqu'un de ces romans qui ont eu un succès étourdissant⁶⁶ ». C'est dire combien le roman populaire ne s'écrit pas, mais ne fait que se réécrire et se refaire. L'originalité du texte ne se situe plus dans la création de motifs ou dans l'invention d'éléments, mais elle se trouve davantage dans « la modulation des éléments préexistants, modulation qui procure à la fois et le plaisir du reconnu, du familier, et celui de l'inattendu⁶⁷ ». Jean-Claude Vareille et Michel Nathan utilisent le terme de « ressassement⁶⁸ » pour parler d'une répétition inlassable, qui s'avère pourtant nécessaire compte tenu de la vitesse de production du feuilletoniste moyen et de l'avidité toujours grandissante du public. Le système des personnages⁶⁹ n'échappe pas non plus à ce réemploi, ce ressassement, d'où la création d'un réseau de personnages typiques qu'on retrouvera d'un roman à l'autre.

⁶⁵ *Le roman populaire, op. cit.*, p. 53.

⁶⁶ Dialogue entre Ponson du Terrail et M. Delamarre, directeur de *La Patrie*, à propos de l'écriture de *La Vérité sur Rocambole*, cité par Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, *op. cit.*, p. 206.

⁶⁷ *Le Roman populaire français (1789-1914)*, *op. cit.*, p. 207.

⁶⁸ VAREILLE, Jean-Claude, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, *op. cit.*, p. 205 ; Michel Nathan, « Le Ressassement ou que peut le roman populaire », *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 191.

⁶⁹ Nous reviendrons plus longuement sur cet aspect du roman populaire à l'intérieur d'une autre section de ce mémoire.

Le roman populaire reproduit donc, en les figeant, différents schèmes qui peuvent se croiser ou se suivre parallèlement, mais qui, d'une œuvre à l'autre, varient à peine :

Le romancier populaire dispose d'abord d'un stock préexistant d'*éléments statiques*, de motifs et de thèmes, de situations ou de personnages typiques, stock dans lequel il puise à sa convenance [...] Ces éléments *sont en nombre limité*; ils font office de lettres de l'alphabet ou d'*unités de signification* entre lesquelles intervient une *combinatoire*⁷⁰.

Ainsi l'a résumé Jean-Claude Vareille, ce à quoi nous ajoutons que si le nombre n'est certainement pas illimité, il est étonnamment important puisqu'il alimente – encore aujourd'hui – une production incroyablement prolifique. Nous trouvons ces schèmes plus ou moins manifestement dans les deux romans-feuilletons québécois qui nous intéressent et c'est pourquoi nous nous attarderons à en retracer quelques-uns, de même que certains thèmes et topiques fréquemment employés qu'on reconnaît et/ou dont on sent l'influence chez Berthelot. Cet examen nous permettra de déceler des effets génériques créés par le remaniement de certains éléments du roman populaire.

Le *Conte de Monto-Christin* est un récit dont la trame de fond est celle de l'ascension sociale, et elle rappelle certes le schème de l'apprentissage ou de l'éducation sentimentale qu'on retrouve dans bon nombre de romans populaires :

En général les aventures d'un jeune héros qui traverse différents milieux sociaux, fait de multiples rencontres [...], participe à des bagarres en nombre indéfini, acquiert un certain savoir, fait fortune ou se marie fastueusement, avant de rentrer chez lui enrichi d'argent et d'expérience⁷¹.

On reconnaît bien là le personnage principal du roman de Berthelot qui, toutefois, ratera de peu une vie heureuse avec la femme qu'il aime, puisqu'il se fait

⁷⁰ *Le Roman populaire français (1789-1914)*, op. cit., p. 207.

⁷¹ *Ibid.*

« sandbagger⁷² » par un mauvais, Dépatie le Trou. C'est probablement le sort qui nous guette lorsque, comme Monto-Christin, on fait fortune avec le « boodlage⁷³ ». Cette fin tragique pour le « héros » nous confronte à un des aspects bien particuliers de l'œuvre de Berthelot dans laquelle le principe dichotomique Bien-Mal, fondamental dans le roman populaire, n'existe pas. En effet, pour reprendre la formule de Jean-Claude Vareille, l'ascension sociale, « lorsqu'elle est le fait du personnage négatif, [...] échoue, ou n'est que provisoire [...] Lorsque, au contraire, elle émane d'un personnage positif, elle réussit⁷⁴ ». Or, ce qu'il y a de tout à fait particulier avec le personnage du comte montréalais, c'est qu'il est à la fois bon et méchant, un mélange de héros prométhéen et de bandit ; il est accusé à tort de vol – victime d'une erreur judiciaire – mais s'enrichit grâce au « boodlage » et n'hésite pas à faire fortune en profitant des autres. Son ascension sociale est fulgurante; de pauvre habitant de la Petite Misère, il se transforme en homme d'affaires prospère, ce qui donne lieu à diverses confusions. Tantôt, il semble appartenir naturellement à l'élite : il vit dans « le faste et l'opulence », possède une loge à l'Opéra français, brise le cœur des « plus belles filles de Montréal⁷⁵ », dispose d'une pension « à côté de celle de l'hon. M. Taillon, le premier ministre de la province de Québec⁷⁶ », et tantôt, il trahit ses origines plébéiennes, notamment pendant la soirée précédant son mariage au cours de laquelle « il avait brossé son chien en compagnie d'une douzaine de Canadiens⁷⁷ ». On le dit d'abord simple d'esprit, « d'une intelligence bornée⁷⁸ »; on déplore « son manque d'instruction et la faiblesse de ses facultés intellectuelles⁷⁹ »,

⁷² Frapper quelqu'un à la tête avec une poche de sable.

⁷³ Pratique frauduleuse qui s'apparente à celle des pots-de-vin.

⁷⁴ *Le Roman populaire français (1789-1914)*, op. cit., p. 109.

⁷⁵ *Le Canard*, 24 novembre 1894.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, 1er juin 1895.

⁷⁸ *Ibid.*, 5 mai 1894.

⁷⁹ *Ibid.*, 3 novembre 1894.

mais on lui trouve ensuite « assez de génie⁸⁰ » et « un grand fond de philosophie naturelle⁸¹ ». Les sentiments qu'il éprouve pour Cunégonde sont purs et vertueux : malgré qu' « il remue l'or avec des pelles », et qu' « il a tout le conseil de ville sous son pouce⁸² », « le célèbre Monto-Christin, le plus riche entrepreneur de [la] corporation », est d'« humeur chagrine⁸³ » parce qu'il pense à sa cousine que les meilleurs détectives n'ont toujours pas retrouvée. Bref, pas fondamentalement méchant, mais pas complètement noble, le « héros », qui a d'abord vécu une ascension sociale malhonnête, ne mérite pas un destin heureux et connaîtra une mort violente.

On retrouve dans *Le Conte de Monto-Christin* plusieurs topiques du roman populaire, comme, par exemple l'existence d'un trésor dévoilée lors d'une confidence – « J'ai un secret à te confier, secret que je tiens d'un vieil ami de St-Mathias⁸⁴ » – qui rappelle d'ailleurs le roman éponyme d'Alexandre Dumas. À la différence que chez Berthelot, le héros est trop idiot pour trouver quelque magot. Scènes d'hypnose et enlèvement ficèlent également l'intrigue :

Le Trou lança sur sa victime un regard chargé de fluide hypnotique.

Il n'avait plus qu'à suggérer et Cunégonde obéirait.

- Laissez là votre mère et suivez-moi. Ce furent là les seules paroles prononcées par le Trou⁸⁵.

Ce geste troublant trouve sa source dans l'existence d'un triangle amoureux où le criminel est victime du mépris de sa bien-aimée, elle-même amoureuse de son cousin, ce qui appelle sa vengeance : « Le Trou triomphait. Il faisait condamner celui qui lui

⁸⁰ *Ibid.*, 16 juin 1894.

⁸¹ *Ibid.*, 3 novembre 1894.

⁸² *Ibid.*, 13 avril 1895.

⁸³ *Ibid.*, 24 novembre 1894.

⁸⁴ *Ibid.*, 6 mai 1894.

⁸⁵ *Ibid.*, 11 mai 1895.

avait enlevé l'amour de Cunégonde⁸⁶ ». Cette condamnation entraîne un excès de passion de la part du détenu : « En entendant cette sentence le cœur de Monto-Christin lui monta à la gorge et il éprouva un halètement dans la poitrine, ses yeux se fermèrent et il tomba en syncope entre les bras de deux gardes de la prison » – ce qui, entendons-nous, est d'ordinaire le propre du genre féminin ! Puis, on assiste plus tard à une scène d'empoisonnement où le docteur Coxis veut empêcher la guérison de Madame Beltapet : « Il avait conçu le plan infernal d'enrayer la guérison de la veuve, en introduisant dans le liquide antiseptique du docteur Ricord un agent de nature à perpétuer la purulence du mal⁸⁷ ». Bref, tout ce dont le roman a besoin en fait de rebondissements, de coups de théâtre, de mystères, de larmes et de tragédies, *Le Conte de Monto-Christin* nous le fournit dans un espace où les thèmes de la vengeance, de la trahison et de la justice, pour ne nommer que ceux-ci, sont omniprésents.

Les Mystères de Montréal est un roman d'aventures qui s'apparente vaguement à l'œuvre éponyme d'Eugène Sue. En effet, sauf le titre, c'est certainement l'exposition de la vie de classes sociales pauvres qui fait le lien entre les deux romans. Toutefois, dans *Les Mystères de Paris*, la toile est infiniment plus peuplée et les récits ne cessent de se recouper, ce qui n'est pas le cas des *Mystères* de Berthelot. Pourtant, il s'agit d'un récit des bas-fonds montréalais, où les « classes dangereuses » sont mises en scène dans quelques décors scabreux. L'intrigue montréalaise tournant autour de deux héritages rappelle également les trois plus importantes réalisations⁸⁸ de Sue, mais aussi certaines œuvres de Paul Féval, dont *Le Fils du diable* et *Le Bossu*. Un premier héritage, dont Cléophas est le principal

⁸⁶ *Ibid.*, 30 juin 1894.

⁸⁷ *Ibid.*, 20 avril 1895.

⁸⁸ Soit *Les Mystères de Paris*, *Le Juif errant* et *Les Mystères du peuple*.

légataire, s'avère être un malentendu, accentuant davantage le désespoir du personnage qui, peu de temps auparavant, a vu ses avances repoussées par la belle Ursule. Misérable, le pauvre homme « se décida à sortir et à promener ses rêveries dans quelque rue solitaire » (M, 14). Doit-on y discerner les « confessions » d'un homme anéanti qui, à défaut de trouver réconfort dans une nature rousseauiste, apaisera sa peine en parcourant les sombres artères de Montréal ? Quoi qu'il en soit, on nous indique dès lors où s'en va l'intrigue : l'argent sera au centre des préoccupations puisque le premier héritage en annonce un plus important, celui de St-Simon, riche armateur des îles Saint-Pierre et Miquelon. Détourné par le comte de Bouctouche, cet héritage sera ensuite convoité par Cléophas et Bénoni qui le subtilisent tour à tour au grand dam du notaire Caraquette, qui aimerait bien faire respecter les dernières volontés de son bon ami.

Les scènes de complots, d'arrestations, de procès, de meurtres et de vols sont abondantes dans *Les Mystères de Montréal*, mais les contrastes que provoque le va-et-vient incessant entre le burlesque et le sérieux romantique créent un effet parodique. Ainsi, lorsque Cléophas se retrouve devant le recorder pour s'être bagarré en pleine rue, son avocat dégage « une forte odeur de vieille tonne » (M, 25), tandis que les « procédés de la justice » sont interrompus par un malaise d'Ursule, « tombée en syncope ». D'autres *topoi* feuilletonesques sont aussi particulièrement présents dans *Les Mystères de Montréal* pour recréer le décor mystérieux auquel nous a habituée l'esthétique du roman populaire : Caraquette, dont on nous cache l'identité au début, se présente d'abord comme « un personnage mystérieux » épiant l'imposante demeure des Bouctouche; son accoutrement suscite la suspicion du lecteur puisqu'on le désigne comme étant « l'homme au chapeau de castor gris ».

Plus tard, lancé à la poursuite des Bouctouche, il aura changé d'allure, arborant « un feutre aux larges rebords rabattus sur ses yeux. Sa bouche et son menton disparaiss[ant] sous une barbe épaisse et rousse » (M, 86). Le déguisement et l'altération connaissent une autre occurrence dans l'œuvre alors que, pour remplacer son fils mourant, le comte « adopte » un enfant sur lequel il doit faire graver le même symbole qu'arborait le vicomte, soit un castor ainsi que les mots « Travail et concorde⁸⁹ ». Le procédé serait ingénieux pour masquer le subterfuge si ce n'était de la différence d'âge des enfants. En effet, alors qu'on évalue l'âge du vicomte à quatre ans (M, 30), Ti-Pite, le gamin des Sansfaçon, est âgé de douze ans (M, 6). Par chance, aucun personnage de l'intrigue ne semble y accorder d'importance !

Forts de poncifs stylistiques, les romans de Berthelot sont également bigarrés de clichés linguistiques et d'expressions idiomatiques inusitées. La rhétorique du roman populaire traditionnel est en effet marquée par « l'emploi des adjectifs, des épithètes de nature, des comparaisons obligées, des clichés au sens large du terme (tropes et stéréotypes, formules ritualisées et lexicalisées, lieux communs)⁹⁰ ». Ainsi, plusieurs expressions figées et tournures métaphoriques usitées parcourent les romans. Les métaphores célestes y sont récurrentes : le firmament « se pique d'étoiles » pendant que les cœurs « s'ouvrent à la poésie⁹¹ » ; « les flammes s'élancent vers le ciel comme autant de langues sanglantes » (M, 17) tandis que « le ciel semble protester contre le crime que Cléophas était en voie d'accomplir » (M, 72). Ensuite, soit un personnage « nage dans une mer de sang », soit il est « en proie

⁸⁹ Berthelot s'est inspiré des armes de l'Institut Canadien qu'on retrouve notamment gravées au-dessus de la principale porte d'entrée de l'édifice de la rue Notre-Dame. Ces armes se composent « d'une ruche entourée d'abeilles, surmontant un castor et des feuilles d'érable, et des devises *Altiùs Tendimus – Travail et concorde* ». « Introduction à l'annuaire de l'Institut Canadien pour 1866 », *Du Pays*, 20 décembre 1866. (http://collections.ic.gc.ca/icma/en/documents/annuaire_1866.html , vu le 6 avril 2006)

⁹⁰ *Le Roman populaire français (1789-1914)*, op. cit., p. 88.

⁹¹ *Le Canard*, 26 mai 1894.

à de noirs cauchemars⁹² ». Le bonhomme Sanslanippe, quant à lui, « s'arrache aux bras de Morphée⁹³ », tandis que « la main de fer du malheur s'appesantit » sur le pauvre Cléophas (M, 11). Concurrément, la douleur que cause un amour sincère et intense est fréquemment évoquée à la manière du roman élégiaque : « L'amour qu'il [Monto-Christin] éprouvait pour Cunégonde était une flèche qui avait pénétré si profondément [son cœur] qu'il ne pouvait plus l'arracher⁹⁴ » alors que Dépatie le Trou, autre personnage de ce chassé-croisé amoureux, est désespéré de l'indifférence de Cunégonde : « tu broies mon cœur dans une étreinte cruelle⁹⁵ », lui dit-il.

Voilà quelques-unes des locutions stéréotypées relevées dans les textes, auxquelles Berthelot ajoute maintes formules modifiées ou tout à fait inédites dans l'imaginaire littéraire, créant de la sorte des contrastes amusants. Ainsi, le lecteur a-t-il de la difficulté à dissimuler un sourire lorsqu'il lit les constructions lexicales suivantes : « Je suis innocent comme le veau qui vient de naître⁹⁶ » ou « comme le petit poulet qui tette sa mère » (M, 82) ; « Le vent, sifflant à travers les fils électriques, exécutait des gammes que Lucifer n'aurait pas désavoué pour un de ses concerts⁹⁷ » ; « Je t'aime comme la baleine aime les bains de mer⁹⁸ » ; « L'homme au chapeau de castor gris ne s'amusât pas au rôti » (M, 66) ; « Cet individu lançait sur lui sous ses sourcils fauves des regards à percer un madrier de six pouces » (M ; 49, 102). D'autres formules du feuilletoniste prennent l'allure de métaphores filées qui n'en sont pas moins comiques. Bénoni, alors qu'il est employé à la *corporation*, se voit déchargé de ses fonctions « pour avoir déchiré le bout de *hose* avec lequel il

⁹² *Ibid.*, 2 juin 1894.

⁹³ *Ibid.*, 12 janvier 1895.

⁹⁴ *Ibid.*, 3 novembre 1894.

⁹⁵ *Ibid.*, 2 mars 1895.

⁹⁶ *Ibid.*, 30 juin 1894.

⁹⁷ *Ibid.*, 12 janvier 1895.

⁹⁸ *Ibid.*, 11 mai 1895.

chargeait d'eau son chariot à la *plug* au coin de *la Minerve*. » Alors, le narrateur nous apprend que « l'accident avait été causé par l'intensité de la flamme dont il brûlait pour Ursule » (M, 57). Plus tôt dans le récit, on nous indique que Bénoni, apprenant que sa fiancée est devenue borgne, « ressemblait à la statuf [sic] de la désolation sculptée par la main de la douleur » (M, 10) ; finalement, au moment où Cléophas met la main sur le portefeuille du comte, le narrateur nous dit : « Il y eut dans sa conscience une lutte de peu de durée entre la vertu et la malhonnêteté. La vertu n'eut pas de *fair play* et jeta l'éponge » (M, 55).

Bref, le constat qui émerge de ces observations pourrait être synthétisé de la façon suivante : chez Berthelot on retrouve en grand nombre les principaux schèmes, thèmes, topiques et clichés linguistiques propres au roman populaire. Toutefois, plusieurs de ces éléments subissent par la plume du romancier canadien-français une dégradation qui peut être soit la conséquence d'une écriture rapide et d'un style peu châtié, soit le résultat d'un exercice stylistique fait sous le signe du burlesque, de la dérision et de la parodie. Même si en effet on retrouve moult invraisemblances dans la trame du roman, causées certainement par les négligences de l'auteur, on reconnaît malgré tout le modèle du roman populaire majoré de situations cocasses et de tournures humoristiques, produites bien souvent par un jeu du langage. Et ce jeu du langage chez Hector Berthelot est symptomatique d'un « désordre consenti, délibéré⁹⁹ » que nous aborderons ultérieurement.

⁹⁹ « Une ville sans trésor », *op. cit.*, p. 9.

ORIGINALITÉ DU SYSTÈME DES PERSONNAGES CHEZ BERTHELOT

Nous avons déjà abordé la question du roman populaire comme lieu de ressassement où structures narratives, motifs, thèmes et topiques sont forcés de se reproduire, de se répéter, d'être inlassablement réutilisés¹⁰⁰. Le système des personnages est également un élément du roman populaire que la tradition continue à définir encore aujourd'hui, à l'intérieur de ses nombreux avatars. Ainsi, comme l'affirme Vincent Jouve,

du point de vue du lecteur, la figure romanesque est rarement perçue comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes. Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif¹⁰¹.

On reconnaît là le profil du « type », composante essentielle de la configuration romanesque que Georges Doutrepoint, dans un ouvrage qui date de 1926, définit comme étant « la réalisation idéale d'une catégorie d'êtres [...] soumis à des lois communes, et agissant [...] dans des conditions plus ou moins identiques pour tous¹⁰² » ; définition que Marc Angenot parfait en ajoutant qu'il s'agit « [d'une] unité fonctionnelle [à laquelle] est lié indissolublement un système de motifs et d'indices¹⁰³ ». Ainsi, on assiste, dans l'imaginaire romanesque français, à la création

¹⁰⁰ D'ailleurs, il est intéressant de constater à quel point un nombre considérable de scènes des *Mystères de Montréal* sont reprises par l'auteur dans *Le Conte de Monto-Christin*. Vraisemblablement, les techniques qui connaissent du succès chez les plus grands, notamment Ponson du Terrail, doivent être aussi bonnes pour le journaliste. On pense en l'occurrence à la scène d'ouverture des *Mystères de Montréal*, qui prend place au Jardin Viger, où Ursule discute avec Bénoni, son amoureux, puis avec Cléophas qui tente de la séduire. La jeune fille résiste aux avances de l'homme de la même façon que Cunégonde le fera avec Dépatie le Trou, au même endroit, dans *Le Conte de Monto-Christin*. De plus, chacun des romans offre une scène de tribunal dont le déroulement est semblable : crises de nerfs, syncopes, avocats incompetents, détectives et policiers « malcommodes », etc.

¹⁰¹ *L'effet-personnage, op. cit.*, p. 48.

¹⁰² DOUTREPONT, Georges, *Les types populaires de la littérature française*, Bruxelles, libraire-éditeur Albert Dewit, 1926, p. 4.

¹⁰³ *Le roman populaire, op. cit.*, p. 58.

d'une « mythologie moderne¹⁰⁴ », pour reprendre l'expression d'Angenot, qui est le résultat d'un renvoi intertextuel constant à la tradition¹⁰⁵, où types et modèles se côtoient et se retrouvent d'une œuvre à l'autre. Ainsi, comme le souligne Michel Nathan,

[Le roman populaire] dispose d'une petite palette de teintes criardes mais fondamentales, le noir, le blanc, le rouge et il ne doit ni ménager ni mélanger les couleurs. Il ressasse des certitudes, distinguant très nettement entre le bien et le mal, le pur et l'impur, valeurs situées en dehors de l'histoire et qui ne sont jamais remises en question¹⁰⁶.

Plusieurs auteurs ont dénombré maints archétypes et les ont analysés dans divers ouvrages sur le roman populaire¹⁰⁷. Si nous examinons l'ensemble de ces types à l'intérieur de quelques grandes figures du canevas traditionnel, il nous est permis de constater qu'ils s'inscrivent dans un réseau marqué par une polarisation des valeurs¹⁰⁸ et dont la pierre angulaire est le personnage du héros prométhéen à la force surhumaine qui, soit pour son propre compte, soit pour celui d'autrui – ou un peu des deux – cherche à rétablir un ordre perturbé. Ses suppôts et ses adversaires sont nombreux et divisés essentiellement selon le principe dichotomique Bien-Mal. Subséquemment, le bon serviteur, le traître, l'ennemi et la victime sont certainement ceux que nous sommes assurés de retrouver dans tout bon roman populaire, aussi variées que puissent être leurs configurations. L'action des personnages est circonscrite par un cadre de valeurs antithétiques : amour-haine, vice-vertu, probité-criminalité, richesse-pauvreté, régies par une conception manichéenne de l'univers

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁵ *L'effet-personnage, op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁶ *Splendeurs et misères du roman populaire, op. cit.*, p. 192.

¹⁰⁷ Voir notamment Marc Angenot, *Le roman populaire*; Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*; Georges Doutrepoint, *Les types populaires de la littérature française*.

¹⁰⁸ Cette polarisation des valeurs constitue une composante également essentielle de la configuration du roman-feuilleton. Voir à ce sujet « Éléments d'une typologie du roman populaire », *Le roman populaire, op. cit.*, p. 45.

romanesque. Les méchants ne le sont pas qu'à moitié ; leur méchanceté est pure, totale, absolue ; « ils sont [...] tourmentés par des passions mauvaises¹⁰⁹ ». Ils font le mal pour le mal, un peu comme – comparaison ultime – le diable chez Soulié ; de même, la pureté du sentiment qui anime le bon – l'ouvrier Morel et Fleur-de-Marie, par exemple – est sans équivoque. Ce système binaire, qui renforce évidemment l'intensité de l'action, délaisse, mine de rien, la dimension psychologique des protagonistes. Le roman populaire, même s'il cultive sans cesse l'excès, n'entretient pas de débat de conscience, de lutte émotive intérieure par lesquels un personnage secondaire doute de son appartenance à l'univers des bons ou à celui des méchants. Il en va toutefois autrement pour le personnage du héros prométhéen qui, quant à lui, vacille constamment entre le Bien et le Mal. En effet, « quand un homme se situe ainsi au-dessus des lois, par delà le bien et le mal, *un versant sombre, satanique*, ne peut manquer d'apparaître en lui¹¹⁰ ». Mis à part cette exception – pourtant essentielle – du héros, une frontière est cependant nécessaire entre les deux mondes où se développent les personnages et, comme l'affirme Marc Angenot : « pas de transfuge entre les deux camps en cours d'action¹¹¹ ». Il s'agit là d'une des lois engendrées par cette opposition de valeurs. Ce qui n'empêche aucunement que « les personnages du roman, cousins des comédiens du mélodrame, [soient] affligés de rictus, sueurs, tremblements convulsifs qui révèlent fort bien leurs états d'âmes¹¹² ». Au contraire, cette conception dualiste assure la fonction moralisatrice du roman populaire :

C'est une des tentations du roman populaire : montrer une morale en acte, incarnée par un combat d'*entités*. Le Bon se reconnaît d'emblée à son

¹⁰⁹ *Le roman populaire, op. cit.*, p. 80.

¹¹⁰ *Le Roman populaire français (1789-1914), op. cit.*, p. 50. Il est question dans cet extrait de la personnalité complexe et énigmatique du personnage de Edmond Dantès/Monte Cristo.

¹¹¹ *Le roman populaire, op. cit.*, p. 50

¹¹² *Ibid.*, p. 65.

panache blanc, à son front qui « respire » l'intelligence, à ses yeux pleins de franchise. Quant au Méchant, son faciès bestial et fuyant ne laisse non plus aucun doute sur sa nature¹¹³.

De ce fait, les mauvais sont forcément punis et les bons sont récompensés ; il s'agit là de la justice providentielle.

Le manichéisme des valeurs : un système défaillant

En marge de la tradition, le style original d'Hector Berthelot se manifeste ici par un système de personnages caractérisé par l'absence totale d'une vision manichéenne. En effet, le constat est frappant lorsque, en lisant *Les Mystères de Montréal* ou *Le Conte de Monto-Christin*, on réalise que la frontière entre le monde des « bons » et celui des « méchants » n'existe pas. Nombreux sont les personnages qui, à un moment du récit, nous apparaissent honnêtes et qui pourtant poseront plus tard des gestes profondément immoraux. Toute l'intrigue des *Mystères de Montréal* est construite à partir de cette ambiguïté des intentions, de ce va-et-vient incessant entre la propension aux pires bassesses et les sentiments les plus purs. Au début du roman, soit au cours du long prologue, on nous présente Bénoni, un ouvrier modeste, qui va à la rencontre d'Ursule, sa fiancée. Inquiet de savoir qu'elle est courtisée par un autre homme, le cordonnier s'empresse de rappeler Ursule à l'ordre :

Tu sais que je m'échignes à travailler depuis sept heures du matin jusqu'à dix heures du soir pour ramasser quelques coppes afin de me mettre en ménage.

Tu sais comme suis dur de travailler dans la cordonnerie. Avec la protection on gagne pas de « grosses » gages. (M, 2)

Ces paroles semblent être dites par un homme honnête qui travaille dur et dont les préoccupations sont bien modestes : se « mettre en ménage », fonder une famille et vivre heureux en toute quiétude. Le lecteur est alors loin de s'imaginer que c'est ce

¹¹³ *Le Roman populaire français (1789-1914)*, op. cit., p. 92.

même personnage qui commettra plus tard, dans la deuxième partie, le meurtre de son rival pour bénéficier d'un trésor auquel il n'a aucunement droit. Cet ennemi, personnifié par Cléophas, « conducteur de petits chars », nous est présenté par une description physique relativement élaborée. Voici ce qu'on dit de lui :

C'était un homme de quarante cinq ans à la figure spirituelle et riante, à la joue bronzée, qu'entourait comme un cadre la riche abondance d'une chevelure rendue luisante par l'huile de rose dont elle était imprégnée.

Il avait le front large et ouvert, orné de chaque côté, par deux immenses accroche-cœurs.

Ses yeux bruns autour desquels l'âge ou les sousis avaient semé d'inombrables rides tenus et presque imperceptibles, brillaient sous des sourcils dessinés hardiment. Une fine moustache noire et cirée avec le meilleur cosmétique se relevait aux dessus de sa bouche légèrement railleuse.

Sa toilette était tout ce qu'il y avait de plus « bomme ». (M, 5)

Rien dans cette description ne laisse présager un personnage aux idées vengeresses et adultérines – pourtant on apprend plus loin que Cléophas est déjà marié ! Au contraire, sa figure est « spirituelle et riante » et il offre à la belle une vie confortable, rendue possible grâce à un important héritage dont il croit sincèrement être le principal légataire. Quant à Ursule, la promise de Bénoni, on la croit d'abord vertueuse, puisqu'elle clarifie ses sentiments vis-à-vis des deux hommes, lorsque, sur un banc du Jardin Viger, elle déclare :

– Monsieur Cléophas, je ne vous ai jamais laissé entendre que mon cœur était libre. Vous m'avez fait des politesses, il est vrai. [...] J'ai pour vous beaucoup d'amitié mais pour de l'amour devire [...] Je suis pauvre, mais je suis honnête. J'aime Bénoni et je n'en marierai pas d'autres. (M, 3-5)

Cependant, on a tôt fait de réaliser qu'elle n'a besoin que d'un acte de bravoure de la part de Cléophas pour lui déclarer dans un élan de romantisme : « Chère belle gueule ! Est ce toi ? Toi, Cléophas, tu es mon sauveur ! [...] Pardonne-moi, tout ce que je t'ai fait souffrir. Maintenant, veux-tu mon cœur ? Il est à toi » (M, 18). Le lecteur est alors amusé de constater que la loyauté de la jeune femme n'a d'égal que

l'honnêteté de ses soupirants. Finalement, que dire du comportement de la comtesse qui, d'abord vraisemblablement dévastée par la mort de son fils – « elle avait versé tant de larmes que ses glandes lacrymales étaient taries » (M, 42) –, se console pourtant très rapidement, accepte étonnamment un jeune intrus chez elle pour remplacer le défunt et ment impunément à Caraquette pour protéger son infâme époux.

Dans *Le Conte de Monto-Christin*, l'exemple le plus éloquent de cette ambivalence est certainement celui du comte, Chrysologue de son prénom, qui ressemble à plusieurs égards aux deux *bommeurs* des *Mystères*. Nous avons précédemment souligné son caractère équivoque qui fait de lui un personnage à la fois bon – son amour pour Cunégonde est sincère – et méchant – il s'enrichit frauduleusement. Mais avec Monto-Christin, évoluent d'autres personnages qui, sans être inspirés par un sentiment de méchanceté pure, pensent à leurs petits intérêts sans se préoccuper de respecter quelque principe moral que ce soit ni de veiller au bonheur de leur entourage. Les *boodlers* sont nombreux, car en plus de Monto-Christin, on identifie en tant qu'adeptes M. Beltapet ainsi que le petit Modeste¹¹⁴, sans compter tous les travailleurs de la *corporation* auxquels on fait allusion et qui enseignent à notre héros les rudiments de l'art.

Comme dans *Les Mystères de Montréal*, un chassé-croisé amoureux nourrit l'intrigue du *Conte de Monto-Christin* et si on en croit les jérémiades de Dépatie le Trou – « Ah oui, j'ai raison de pleurer. Il y a longtemps que je t'aime et jamais je ne

¹¹⁴ *Le Canard*, 10 novembre 1894, p. 1 ; 9 mars 1895, p.1. Le riche Beltapet a fait fortune en trafiquant les barils d'huîtres qu'il vendait, tandis que Modeste, frère de Cunégonde, bénéficiant de l'influence de Monto-Christin, put entrer comme employé à la *corporation* en tant qu'inspecteur des rues. C'est avec la pratique du « tour du bâton » – sans savoir en quoi elle consiste, on s' imagine qu'il s'agit d'une technique peu glorieuse ! – qu'il réussit à faire fortune.

t'oublierai, m'entends-tu, Cunégonde¹¹⁵ ? » – tous ses agissements, jusqu'à son séjour à Paris, son légitimés par un désir de vengeance qui engendrera une succession de crimes : meurtres, enlèvement, vols, emprisonnement à tort, etc. Le Dr. Coxis, malgré son titre de médecin – qui ne vaut pas cher aux yeux de Berthelot –, est une autre illustration navrante de la bassesse humaine. Chérissant l'idée d'une retraite confortable, il enraye la guérison de Madame Beltapet qui vient de se faire extraire un polype au nez. Défigurée par la purulence du mal, la pauvre femme ne pourra se trouver de nouveau mari et acceptera ainsi l'offre du docteur de l'épouser ; ce dernier n'ayant d'autre souhait que « de faire danser les écus de la dame¹¹⁶ ». Le père Sanslanippe – d'une extrême pauvreté ! – n'a, pour sa part, d'autre rôle que celui, lamentable, d'ivrogne ; il ne s'occupe pas de sa famille, envoie ses enfants mendier pour pouvoir rafraîchir son gosier, qui est comme « les sables du Sahara¹¹⁷ ». Son ivrognerie ira jusqu'à l'empêcher, le jour de l'enterrement de sa femme, « de conduire la vieille à sa dernière demeure¹¹⁸ ». Puis, il y a le personnage de Batemi, un « v'limeux d'Italien¹¹⁹ », qui présente le mieux les caractéristiques du véritable mauvais¹²⁰ ; il menace et bat sa femme : « – Te tairas-tu charogne? lui dit-il. Si tu ne m'obéis pas à l'instant, je te caresserai les côtes avec mon couteau¹²¹ ». Et pourtant, il se retiendra bien de la « refroidir », même s'il craint qu'elle le dénonce :

¹¹⁵ *Ibid.*, 2 mars 1895. On reconnaît ici l'air de la comptine *À la claire fontaine*.

¹¹⁶ *Ibid.*, 20 avril 1895.

¹¹⁷ *Ibid.*, 2 février 1895.

¹¹⁸ *Ibid.*, 14 juillet 1895.

¹¹⁹ *Ibid.*, 22 décembre 1894.

¹²⁰ Cet élément du texte nous apparaît comme un choix rapide de Berthelot, sans portée idéologique concernant les groupes culturels. Ainsi, les romans de Berthelot ne sont pas des romans politiques tels que Michel Nathan les définit dans son texte « Le ressassement ou que peut le roman populaire ? » à la page 192 : « [D]ans le roman politique ou militant, les représentants du bien et du mal, les victimes et les bourreaux, les mauvais garçons, les justiciers incarnent une race, une classe sociale, un choix politique selon l'engagement personnel des auteurs, le méchant peut être le noir, le jaune, le juif, l'anarchiste, le syndicaliste, le franc-maçon, le prêtre, le communard, le Jésuite. » Nous croyons toutefois que les romans de Berthelot sont politiques autrement et nous y reviendrons plus tard.

¹²¹ *Le Canard*, 22 décembre 1894.

Il avait transporté ses pénates dans la porte ouest de la ville avec l'espoir qu'il n'aurait plus d'inquiétude du côté de la police. Il aurait bien voulu se débarrasser de sa femme.

Pour cela il devait se rendre coupable d'un nouveau crime. Non, le sang de Beltapet l'étouffait déjà et il reculait devant d'autres remords¹²².

Toutefois, si tous les autres personnages semblent avoir un motif d'action – dont la validité est discutable – les intérêts de Batemi, dans cette histoire, restent nébuleux et rendent sa présence peu crédible¹²³, à moins qu'on ne soit devant un véritable sadique.

Batemi, dans *Le Conte de Monto-Christin*, fait en effet figure d'exception puisque de façon générale les personnages de Berthelot souffrent d'inquiétudes qui sont pourtant latentes, sinon patentes, chez tout être humain : pour certains il s'agit de trouver le bonheur dans un amour véritable, d'autres cherchent à fuir la misère et la pauvreté par toutes sortes de moyens – vols, mensonges, alcoolisme – tandis que quelques arrivistes en mal de pouvoir souhaitent conquérir le monde. En ce sens, les héros de Berthelot n'ont que le défaut d'être profondément humains et, malgré toutes les imperfections qu'on peut imputer aux romans-feuilletons du journaliste, nous nous devons toutefois d'y reconnaître un grand fond de vérité où la vision simplificatrice, voire réductrice, d'un Sue ne trouve pas sa place. À défaut de contempler dans *Les Mystères de Montréal* et *Le Conte de Monto-Christin* des tableaux bicolores où tout est noir ou blanc, nous retrouvons dans les feuilletons des personnages aux couleurs vives et abondantes.

¹²² *Ibid.*, 26 janvier 1895.

¹²³ Voilà un bon exemple de la faiblesse des romans de Berthelot. Il semble que l'auteur oublie parfois de justifier, comme dans ce cas-ci, la présence d'un personnage : Batemi assassine M. Beltapet et enlève Cunégonde, mais dans quel but ? L'auteur oublie de le mentionner. Plus graves encore sont les erreurs narratives où on oublie certains personnages, alors que d'autres changent de nom, d'apparence ou sont carrément à deux endroits en même temps, et il n'est pas question ici du don d'ubiquité ! La deuxième partie des *Mystères de Montréal* est d'ailleurs manifestement plus bâclée que la première ce qui laisse la place à un nombre considérable d'incohérences qui rendent la lecture fastidieuse.

Le remaniement des types : ce qu'il en reste

Ce détournement du principe manichéen dans les œuvres de Berthelot produit nécessairement un impact sur la typologie des personnages. Tel que nous l'avons vu, les types du roman-feuilleton français, regroupés en deux catégories, bons et méchants, ne sont pas représentés dans les romans de Berthelot, puisque la plupart des personnages québécois possèdent les deux penchants. Toutefois, nous retrouvons à travers les personnages des *Mystères de Montréal* et du *Conte de Monto-Christin* des caractéristiques propres aux types du roman-feuilleton français. Par exemple, on remarque une similitude évidente entre les personnages féminins, Cunégonde et Ursule, et leurs homologues européennes, objets d'amour et de désir, exemples de vertu et de pureté¹²⁴. D'ailleurs, Cunégonde entrera chez les religieuses à la mort de son cousin, ce qui n'est pas sans rappeler la fin des *Mystères de Paris*. Puis, dans *Les Mystères de Montréal*, on fait allusion à Ti-Pite comme étant le « véritable type du gamin de Montréal » (M, 7), une sorte de Gavroche¹²⁵, avec son

vieux feutre qui avait essuyé les ravages de dix automnes sur la tête de son père [,] sa chemise bleue carreautee [qui] n'avait pas été changée depuis quinze jours [,] ses pantalons [...] composés d'étoffes aux couleurs et aux nuances les plus disparates [et] ses souliers craquelés et veufs de leurs lacets, [qui] n'avaient plus qu'un rudiment de semelle. (M, 8)

Évidemment, les autres personnages des deux romans peuvent rappeler certains personnages de Sue¹²⁶, par exemple, ou de Hugo, dans la mesure où chaque ville possède ses ouvriers, ses mendiants, ses femmes perdues, ses enfants abandonnés, ses notables et son aristocratie. Mais ce qui émerge principalement de la composition

¹²⁴ Nous verrons plus tard que la vertu et la pureté, parfois mises en évidence chez les héroïnes québécoises, font cependant défaut à d'autres endroits, notamment quant à des questions d'ordre physique.

¹²⁵ « Mystères de Montréal : la ville dans le roman populaire du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 132.

¹²⁶ Il n'y a jusqu'à Pipelet, célèbre concierge des *Mystères de Paris*, qui fait son apparition dans *Le Conte de Monto-Christin*, alors qu'un des personnages, rendu à Paris, va visiter un confrère de travail. *Le Canard*, 4 mai 1895.

des personnages de Berthelot est un remaniement des types perceptible notamment par la figure du héros qui subit un véritable retournement par rapport au canevas traditionnel français.

Héros et anti-héros

La figure du héros est essentielle au roman populaire ; sans lui, les mauvais n'ont aucune raison d'être, de la même façon que, sans ennemi, le héros n'a aucun motif d'action. Or, chez Berthelot, le héros prométhéen, pas plus que le système figé de valeurs antithétiques, ne font partie du récit et on cherche en vain, dans *Les Mystères de Montréal*, le personnage le plus digne, dont le tempérament se rapprocherait le plus du héros surhumain, à la fois redresseur de torts et chevalier errant. D'abord on voit en Caraquette l'ébauche d'un brave et vaillant personnage qui ne cherche qu'à rétablir les dernières volontés de son ami (M, 14). Toutefois, un véritable héros ne se contente pas d'un rôle secondaire comme c'est le cas pour « l'homme au chapeau de castor gris ». En effet, l'intérêt qu'on lui accorde dans la structure narrative est de moindre importance comparativement aux autres personnages, soit Bénoni, Cléophas ainsi que le comte de Bouctouche. Caraquette est un personnage qui nous est présenté de l'extérieur principalement et, mis à part ses motivations, le lecteur ne possède pas d'accès à son intériorité. Il n'a d'autre rôle que celui de poursuivant et n'existe que pour empêcher la spoliation de l'héritage. Arrivé du Nouveau-Brunswick expressément pour régler cette affaire, il laisse derrière lui tout historique familial, toute information personnelle. Il ne prend pas part à l'histoire de la même façon que les autres protagonistes qui, eux, donnent au lecteur accès à leurs pensées. Conséquemment, le lecteur ne s'identifie pas au personnage de Caraquette ; il s'agit d'un type qui laisse indifférent, comparativement aux autres

protagonistes qui permettent au lecteur un certain rapprochement ou un sentiment d'identification. Ainsi, comme le constate Vincent Jouve,

L'œuvre a toute latitude pour marquer positivement ou négativement qui elle veut. Le lecteur a une liberté très restreinte. « L'auteur, écrivait Tomachevski en 1925, peut attirer la sympathie envers un personnage dont le caractère dans la vie réelle pourrait provoquer chez le lecteur un sentiment de répugnance ou de dégoût [...] ». Autrement dit, le textuel prime l'idéologique : la dimension affective du personnage est d'abord liée aux modalités de sa « mise en texte »¹²⁷.

Pourtant, aucun des personnages de Berthelot ne jouit d'une essence héroïque, bien au contraire. Ainsi, comme l'écrit Gilles Marcotte : « Contrairement aux lois du genre, aucun héros n'orne les pages des *Mystères de Montréal*. On n'y rencontre que de plus ou moins sombres vilains, qui volent, tuent avec une sorte d'insouciance et n'ont qu'une idée en tête, se procurer de l'argent¹²⁸ ». Les bassesses respectives de Bénoni et Cléophas nous le prouvent malgré certains moments tendres et quelques marques de courage. Le comte de Bouctouche, quant à lui, bien qu'il distribue sa fortune, se situe pourtant loin de la philanthropie d'un Rodolphe de Gérolstein. Son action et ses motifs représentent tout ce qu'il y a de plus malhonnête et trouvent leur justification dans cette déclaration troublante : « la mort de notre fils ne causera pas la perte de notre fortune » (M, 47).

Ainsi, Hector Berthelot ne glorifie pas la figure du héros, comme le veut d'ordinaire la configuration du roman populaire, mais il donne plutôt parole et visibilité à une colonie de malfrats plus ou moins dangereux. Le héros, tel que Berthelot se l'imagine, est peut-être un être peu attachant, voire ennuyant, qui n'a que sa perfection à offrir, tandis que les petits criminels, loin d'incarner simplement

¹²⁷ *L'effet-personnage*, *op. cit.*, p. 120-121.

¹²⁸ « *Mystères de Montréal : la ville dans le roman populaire au XIX^e siècle* », *op. cit.*, p. 131.

les antagonistes qui permettent de mettre en valeur l'aspect fonctionnel du héros, existent par eux-mêmes et assurent, par leur sottise, un intérêt à l'histoire. Difficile de demeurer indifférent devant le désespoir de Cléophas qui, après s'être remémoré « plusieurs scènes de suicides qu'il avait vues dans les romans de Trançon du Poitrail, d'Eugène Sue et d'Alexandre Dumas » (M, 11), imagine les tentatives de suicide : suicide par asphyxie, par pendaison, en se faisant « flamber la cervelle d'un coup d'arme à feu », ingestion de poison métallique, pour finalement s'en remettre au plus efficace des poisons :

En arrière d'un paquet de linge sale il trouva une bouteille de trois demiards aux trois quarts remplie d'un liquide à couleur d'ambre.

Il déposa la bouteille sur la table. Il versa une roquille du liquide dans un verre crasseux et le contempla pendant quelques secondes. « Ça, s'écria-t-il, ça c'est de la poéson qui tue son homme coq. »

La bouteille fatale portait une étiquette avec l'inscription suivante : *Old Rye Whiskey from Charles Meunier, grocer.* »

Cléophas prit le verre à moitié plein et sans trembler le porta à ses lèvres.

L'effet du toxique fut très lent.

Cléophas prit une dose additionnelle.

La mort ne vint pas encore. (M, 12)

Non pas héros, mais plutôt anti-héros, les personnages de Berthelot, loin de nous apparaître menaçants, sont davantage désopilants et pitoyables, et leur bêtise, quoique n'inspirant pas tellement la sympathie du lecteur, ne provoque pas à tout le moins de sentiment haineux puisqu'ils sont d'abord et avant tout, avec leurs imperfections physiques et leurs manquements à la morale publique, l'objet d'une caricature qui provoque systématiquement le rire.

Caricatural, le caractère dualiste de Monto-Christin l'est assurément, car c'est peut-être en faisant référence à la personnalité complexe du héros surhumain, « plus fort, plus riche et plus intelligent que le monde entier¹²⁹ » que Berthelot a construit la personnalité ambivalente de son héros, en ne manquant pas toutefois d'apposer un voile au stéréotype déifié du surhomme. En effet, si d'ordinaire le héros prométhéen possède des qualités témoignant de ses nobles origines et lui assurant un statut auquel il a naturellement droit, nous avons tôt fait de démasquer, dans *Le Conte de Monto-Christin*, le caractère faussement transcendant du pseudo comte. Ainsi, si l'apparence de Edmond Dantès, en sortant du château d'If, fait montre d'une impressionnante métamorphose causée par un prodigieux enseignement intellectuel et un vieillissement physique précoce, le visage de Monto-Christin, pour sa part, subit également une altération dont les causes sont cependant beaucoup plus insignifiantes :

Le lendemain matin Monto-Christin sortait de l'Hôpital Notre-Dame souffrant encore un peu des coups qu'il avait reçus la veille.

[...]

Il s'arrêta devant l'étalage d'un magasin de nouveautés et se mira dans la vitre polie.

Le malheureux eut un tressaillement.

Il ne se reconnaissait pas.

Sa face avait changé de teint.

[...]

Pourquoi ce changement dans la couleur de sa peau.

Il ne tarda pas à trouver l'explication de ce mystère.

Avant de se coucher dans les draps blancs de l'hôpital il s'était baigné sur l'ordre des infirmiers.

Depuis cinq ou six ans Monto-Christin ne s'était jamais débarbouillé le visage.

C'est malheureusement à une réalité bien triviale et éminemment grotesque qu'est rabaisé un personnage. En effet, on part de considérations morphologiques – la

¹²⁹ *Le roman populaire, op. cit.*, p. 46. Marc Angenot reprend ici les mots d'Alfred Nettement, *Études critiques sur le Feuilleton-roman*, vol. II, Paris, Perrodil, 1844-1845, p. 377.

transformation du visage – pour rabaisser l'expérience à une simple question d'hygiène – l'usage trop rare de la débarbouillette. Pas étonnant d'ailleurs qu'un personnage avec si peu de prestance et de raffinement se fasse jeter hors d'un restaurant tel un voyou¹³⁰. Ainsi, seule la fortune de Monto-Christin peut lui assurer son titre de noblesse et un rapprochement avec l'authentique héros, puisqu'il « dispose [...] d'une immense fortune, ce qui le dispensera de travailler, passe-temps par trop roturier, le rendant ainsi disponible pour la seule occupation qui en vaille la peine : l'exploit et le panache, le romanesque – les facilités du rêve¹³¹ ». Pourtant, cette fortune n'est pas assez imposante pour berner le lecteur et lui faire croire au caractère héroïque de Monto-Christin, d'autant plus que le véritable héros est immortel¹³² et que celui de Berthelot meurt, bêtement frappé par un sac de sable, au lendemain d'une beuverie parisienne.

D'autres exemples

La figure du héros n'est pas la seule à souffrir d'un certain retournement dans les fictions de Berthelot et, de façon générale, on assiste chez le journaliste à une perversion, une transgression du système « traditionnel » des personnages, faisant ainsi du roman une œuvre au caractère parodique, voire grotesque, qui dépouille les protagonistes de tout *pathos*. Ainsi, Cléophas, Bénoni, Bouctouche, le père Sansfaçon et Caraquette, dans *Les Mystères de Montréal*, ainsi que le docteur Coxis, le père Sanslanippe, Dépatie le Trou et Monto-Christin, dans le roman éponyme, sont tous des types remaniés qui empruntent à la tradition les caractéristiques du sombre

¹³⁰ *Le Canard*, 5 janvier 1895. Joe Poitras, agacé qu'on vienne déranger ses employés pendant leur ouvrage, le fait bien comprendre au comte : « – Oh, dehors, espèce de malva. [...] En moins d'une seconde, Joe Poitras empoigna son homme [le comte] par le collet de son paletôt et l'envoya faire de la toile sur le trottoir ». On reconnaît là l'étoffe d'un vrai héros !

¹³¹ *Le Roman populaire français (1789-1914)*, *op. cit.*, p. 85.

¹³² *Le roman populaire*, *op. cit.*, p. 49.

vilain et du brave-garçon-chic-type, pour reprendre l'expression de Marc Angenot, afin d'en constituer un heureux mélange.

L'auteur, dans ses romans-feuilletons, fait subir ce même retournement au portrait de la femme. Ainsi, les femmes ne sont pas toujours chez Berthelot les créatures fragiles, « éternelles victimes, sans cesse menacées par la « faute », vouées à la médisance et à l'expiation des crimes des autres¹³³ », telles que les décrit Marc Angenot en citant l'exemple de *Chaste et flétrie*. Au contraire, la représentation de la femme à l'intérieur des récits évoque davantage un humour rabelaisien, notamment avec des allusions d'un comique certain à propos du type risible et profondément détestable de la « belle-mère ». L'extrait de ce monologue de Cléophas adressé à son épouse Scholastique en témoigne :

J'avais cru avant de t'épouser que tu étais l'ange que le ciel avait envoyé vers moi pour être le rayonnement le plus pur de mon foyer [...] Lorsque nos nœuds ont été bénis, j'ai réalisé tout ce qu'il y avait d'horrible dans ma situation. Tu as introduit sous mon toit un monstre plus dangereux qu'un chacal, un tigre, une panthère, un serpent, le plus terrible des monstres glapissants, hurlants, grognants et rampants. Je veux dire une belle-mère. (M, 15)

La métaphore céleste, la comparaison angélique, le ton profondément grave, presque tragique de cette diatribe, alimentée de surcroît d'un vers de Baudelaire¹³⁴, sont des éléments qui provoquent une certaine montée dramatique dont le point culminant pour le lecteur est la révélation de ce qui cause chez Cléophas tout cet émoi : la présence de la belle-mère dans son foyer ! Une allusion semblable est aussi présente dans *Le Conte de Monto-Christin*, où le Dr. Coxis, pris à courtiser Madame Beltapet, se voit intercepter par la mère de cette dernière – « - Je vous lâcherai, mon garçon,

¹³³ *Ibid.*, p. 60.

¹³⁴ « Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants ». On reconnaît ici un vers tiré du poème d'ouverture des *Fleurs du mal* intitulé « Au lecteur ».

lorsque vous m'aurez payé une douzaine de grosses Malpecques¹³⁵ ». Le docteur, en voyant cette femme exubérante, reste « pétrifié » et n'a d'autre choix que de se plier aux volontés du grossier personnage.

Finalement, on remarque que ces retournements se produisent toujours de la même façon ; si d'abord on semble prêt à apposer une étiquette quelle qu'elle soit à un personnage : celui de bon, de mauvais, de brave, d'idiot, de vertueux, de criminel, de travaillant, de paresseux, de noble ou de roturier, on est forcé rapidement de reconnaître cette impossibilité à circonscrire le caractère d'un personnage à un seul trait dominant. Cet ébranlement des règles du roman-feuilleton s'étend selon nous jusqu'à la représentation de la vie collective. En effet, nous verrons dans notre prochain chapitre comment l'écriture de Berthelot tend, dans une certaine mesure, à effacer toute hiérarchisation ainsi que toute appartenance d'un personnage à une classe sociale spécifique. Le titre de comte reste, dans les deux récits, associé à un certain confort et prestige social – sans toutefois que ce prestige se manifeste dans le tempérament des dits comtes – de même que les petites gens exercent des métiers convenant à leur statut dans la société : « conducteur de petits chars » ou « coordonnier chez Boivin ». Toutefois, on assiste dans les deux romans-feuilletons à un bouleversement des classes sociales qui se manifeste notoirement dans le traitement qu'on réserve au langage, ainsi que dans la fréquentation des mêmes lieux pour tous les personnages, éliminant de ce fait le principe selon lequel l'accès à un endroit est fonction d'un statut social. Cet ébranlement des codes vient selon nous du fait que tous partagent le même motif, l'enrichissement, et envisagent l'argent comme étant la seule valeur sociale importante.

¹³⁵ *Le Canard*, 1^{er} décembre 1894.

CHAPITRE 2

L'ARGENT ET LE RÊVE DE LA FORTUNE

Dans le canevas traditionnel du roman populaire, l'argent est généralement présenté comme « le principe du mal » qui « s'oppose à l'Amour, comme la quantité à la qualité¹ » ; c'est également l'argent qui fait naître l'ambition et mène les gens à leur perte. Or, le désir d'enrichissement, aussi bien dans *Les Mystères de Montréal* que dans *Le Conte de Monto-Christin*, fait véritablement figure de leitmotiv. Toutefois, on aura tôt fait de remarquer que cette volonté d'être riche place au second plan l'honnêteté de la démarche : le succès monétaire n'est pas chez Berthelot le fruit du travail et de la persévérance – on le remarque par la pratique systématique du *boodlage* dans *Le Conte de Monto-Christin* – comme on les valorise dans une société républicaine. D'autant plus que, dans l'affabulation des récits québécois, la fin ne semble pas suffisante pour justifier les moyens – d'un point de vue moral à tout le moins – puisque l'ambition des personnages se limite exclusivement à la possession de pièces d'or, et non pas au rétablissement d'une justice bafouée, par exemple. Si au début des *Mystères de Montréal* il y a des projets de mariage, ils sont rapidement escamotés par l'appât du gain, pour ne resurgir qu'à la toute fin, en servant de prétexte pour faire miroiter au voisinage des Sansfaçon la fortune nouvellement acquise de Bénoni. En effet, le jour du mariage de Bénoni et d'Ursule, « tous les préparatifs de la noce [furent] faits sur un grand pied [...] La rue avait été mise en émoi [...] Toutes les voisines étaient à leurs fenêtres, attendant avec impatience le défilé du cortège » (M, 105).

¹ *Le roman populaire, op. cit.*, p. 51.

Le discours des personnages, vide de toute ambition réelle – mise à part celle de devenir riche – reprend frénétiquement les mêmes refrains : « Pour de l'argent je ferai tout », dit Cléophas (M, 52), tandis que Monto-Christin, une fois employé à la *corporation* et convaincu qu'il pourra « entrer dans le boodlage », lève les bras vers le ciel, et s'écrit : « Maintenant je serai riche ; le monde est à moi² ». L'argent étant le principal moteur d'action de la majorité des personnages, le père Sansfaçon vend son fils pour cent dollars (M, 46) et trahit tour à tour Bénoni et Cléophas en gardant comme priorité d'obtenir une part du trésor ; les mariages d'argent, pour leur part, ont toujours la cote – Cléophas essaie de convaincre Ursule de l'épouser en lui faisant miroiter la somme rondelette d'un héritage (M, 13), tandis que le comte de Bouctouche s'unit à mademoiselle Malpecque « avec l'espérance d'hériter un jour d'une des fortunes les plus considérables de l'Amérique » (M, 34) – ; et le comte, toujours égal à lui-même, s'appêtant à commettre le meurtre de Cléophas, se déculpabilise rapidement : « Que lui importait une infamie de plus s'il réussissait à s'emparer des millions de la famille de St-Simon ? » (M, 54) Il n'y a jusqu'au petit Pite qui, plein de « talent pour le commerce » et spéculant « sur les pigeons et les lapins », se croie « sous l'empire d'un rêve » après que le comte lui ait donné « une *banknote* de 2 dollars » (M, 46). De ce fait, nous constatons que peu importe le rang social des personnages, leurs motivations demeurent les mêmes et témoignent d'une proximité de valeurs qui ira en s'accroissant au fur et à mesure de leurs interactions.

Ainsi, l'argent, seule véritable valeur, engendre chez les personnages une transgression des règles implicites qui régissent la société et crée un bouleversement hiérarchique dont la conséquence est une coupure avec la tradition réaliste et une

² *Le Canard*, 27 octobre 1894.

accentuation du caractère comique. Les principales manifestations de cette transgression, qui s'observe dans l'utilisation variée des formes du langage ainsi que dans la fréquentation des mêmes lieux par les personnages, nonobstant leur classe sociale, sont les indices convaincants d'une forte présence carnavalesque à l'intérieur des fictions de Berthelot. Ainsi, avant d'aborder les œuvres de Berthelot sous l'angle du carnavalesque, nous rappellerons, à la lumière des analyses de Bakhtine, les principaux éléments de cette fête populaire pertinents pour notre analyse.

LE CARNAVAL : UNE APPARENTE LÉGÈRETÉ

Le carnaval est d'abord une fête de la place publique, où processions, défilés et spectacles se succèdent, mais où, surtout, tous se retrouvent ensemble afin de célébrer. Pendant toute la durée du carnaval, aucune distinction de classes n'est basée sur la fréquentation de lieux, institutions, commerces ou autres, puisque le lieu de rassemblement, la rue, est commun à toute la population. En effet, la rue – prolongement de la place publique – fréquentée par tous les membres d'une collectivité, n'est-elle pas l'endroit par excellence où toute ségrégation devient impossible ? Quoi qu'il en soit, le carnaval est, d'après la vision idéalisée de Bakhtine, une fête qui, « de par son idée même, [...] est faite pour l'ensemble du peuple³ ». Événement à caractère universel, « il est un état particulier du monde entier » qui permet à chacun de vivre « conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois de la liberté⁴ ». Concrètement, le carnaval implique que « tous [soient] considérés comme égaux » ; il y règne « une forme particulière de contacts libres, familiers entre des individus séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que [constituent] leur condition, leur fortune, leur emploi, leur âge et leur situation de famille⁵ ». Il s'agit du « triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous⁶ ». Aucun comportement n'est plus immuablement associé à une classe sociale et l'égalité est consacrée entre toutes les personnes pour une période définie ; de sorte que toute forme d'aliénation est provisoirement annihilée. Bakhtine y voit la configuration d'un « monde à

³ BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Andrée Robel (trad.). Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 15.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*

l'envers⁷ » qui correspond, dans une certaine mesure, à « la seconde vie, [au] second monde de la culture populaire [qui] s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire ».

Les lieux partagés

La relation existant entre l'ambiance des romans-feuilletons de Berthelot et la célébration du Carnaval provient premièrement du fait que le cloisonnement des lieux, normalement imposé par les normes sociales, est absent dans les deux cas. En effet, dans les intrigues de Berthelot, les personnages circulent librement d'un endroit à l'autre, sans respect pour l'étiquette, sans souci protocolaire. C'est peut-être pour cette raison que la rue – véritable objet de représentation métonymique de la ville – est le lieu où se déroule une grande partie de l'action : Dorchester, « Lagrossechaudière⁸ », Sanguinet, Ontario, Sherbrooke, Ste-Catherine, St-Paul, St-Denis, St-Jacques, Notre-Dame, « la côte à Barron » ne sont que quelques-unes des nombreuses artères parcourues par les personnages, nobles ou mendiants, où les plus grands coups de théâtre ont lieu⁹.

Toutefois, les lieux communs chez Berthelot ne se limitent pas au périmètre de la rue, mais s'étendent, beaucoup plus largement, aux villes, villages et quartiers – Montréal, Ste-Thérèse, St-Jérôme, St-Scholastique, Sorel, St-Jean-Baptiste, Ste-Rose, St-Janvier, faubourg Québec, le Petit Nord –, aux parcs – Jardin Viger, Place

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ On aura reconnu la rue De La Gauchetière dont le nom est victime d'une déformation enfantine.

⁹ Le duel de Bénoni et Cléophas prend place « dans une ruelle de la rue Visitation au-dessus de la rue Dorchester » (M, 19) ; la longue poursuite entre les Bouctouche et Caraquette a lieu, en « dog cart », dans les rues de Montréal, puis sur les chemins de Ste-Rose, Ste-Thérèse et St-Jérôme ; Monto-Christin se fait assaillir une première fois « devant l'Hôtel Rasco » (*Le Canard*, 2 juin 1894), puis, à Paris, dans « la rue des Pyramides », près « de la statue de Jeanne d'Arc » (*Le Canard*, 1^{er} juin 1895) ; Batemi et Torieusieff, deux vilains, trament un complot « sur l'avenue Mont-Royal » (*Le Canard*, 12 janvier 1895).

Jacques-Cartier, Carré St-Louis, Carré Dalhousie, Parc Sohmer, Champ-de-Mars –, aux hôtels – l'hôtel Donegana, l'hôtel Payette¹⁰, l'hôtel du Canada, l'hôtel Campeau, l'hôtel Beaulieu, l'hôtel Rasco, la pension Riendeau – aux restaurants et aux tavernes – chez Joe Beef, chez la mère Gigogne, l'auberge de Jubinville, chez Joe Poitras, au Petit Windsor. Les écarts sociaux, pourtant fortement représentés dans les deux romans-feuilletons, s'effacent dans les lieux publics, où diverses alliances et arrangements secrets sont effectués. Bien que le comte de Bouctouche possède une résidence « des plus aristocratiques sur la rue St-Denis, près du carré St-Louis », où « [un] intendant, [un] valet de pied, [un] groom, [un] palefrenier et [...] trois servantes » composent le personnel de la maison (M, 30), il n'en demeure pas moins qu'il fréquente Cléophas, pauvre homme habitant dans la misérable pension Beauchiard, qui passe son temps à boire et qui s'associe avec « les plus mauvais sujets du port » (M, 42). Et si l'élite, dans *Les Mystères de Montréal*, emprunte d'abord les services des moins nantis pour effectuer de sales besognes, elle fréquente toutefois les mêmes endroits en ne semblant souffrir d'aucun embarras. Ainsi, les rencontres entre Bouctouche et Cléophas, qui prennent place au restaurant de la mère Gigogne, ne créent pas d'inquiétudes au comte qui, normalement et selon toute logique, devrait être mal à l'aise dans cet établissement peu recommandable. Au contraire, son attitude parfois grossière, manifestement indigne du titre qu'il porte, entraînera sa sortie précipitée de l'Hôtel Beaulieu : « – Pas de train dans ma maison, dit le propriétaire de l'hôtel en empoignant Bouctouche d'une main solide et en l'envoyant rouler sur le plancher de la barre » (M, 49).

¹⁰ C'est ainsi qu'on surnomme la prison de Montréal. Voir *Les Mystères de Montréal*, p. 28.

D'ailleurs, l'hôtel, lieu de beuverie par excellence, est particulièrement propice au bouleversement hiérarchique et participe à un autre élément essentiel de la tradition carnavalesque : la fête. Évidemment, en entrant dans l'intrigue des deux romans-feuilletons de Berthelot, on ne pénètre pas forcément dans une ambiance de festivités où les préoccupations quotidiennes sont évacuées au profit de réjouissances sardanapalesques. Au contraire, les inquiétudes financières sont omniprésentes ; l'indigence des familles Sansfaçon et Sanslanippe est scandaleuse, tandis que le problème patent de la criminalité fait figure de mal social incurable. Sans être centrale, la thématique de la fête peut être observée néanmoins en quelques endroits, notamment dans *Les Mystères de Montréal* où Cléophas paie la tournée à l'hôtel avec la récompense qu'il a obtenue du comte – « Ne vous gênez pas, disait-il, je suis *flush* et je paie la *nip* pour la *crowd* » (M, 57) –, puis dans de courtes scènes de jeu – au « tête ou bitche », par exemple (M, 54). Mais c'est à travers la consommation immodérée d'alcool¹¹, authentique moment d'allégresse à l'image des banquets gargantuesques, que l'ambiance festive et l'esprit carnavalesque se manifestent le mieux, car, en effet, « [p]as de Fête populaire sans [...] ivresse¹² ».

Ainsi, chez Berthelot, les élections municipales sont l'occasion de beuveries où le whisky et la bière coulent à flots¹³ ; les médecins s'enivrent avec le formol qui sert à conserver les viscères¹⁴ puis parcourent les rues de Paris « bras dessus, bras dessous, légèrement éméchés¹⁵ » ; les négociations se font en buvant « une demi-douzaine de verres de Molson » (M, 70) ; les processions sont interrompues par des

¹¹ La beuverie n'est toutefois pas uniquement symbole de fête. En effet, l'alcoolisme dont souffrent les pères Sansfaçon et Sanslanippe, personnages profondément pathétiques, est présenté comme un véritable fléau et n'a rien de réjouissant : « Le toit paternel lui [Ursule] était devenu odieux depuis que le père Sansfaçon se livrait à la boisson et maltraitait sa mère dans ses ribottes » (M, 98)

¹² *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, op. cit., p. 22.

¹³ *Le Canard*, 12 mai 1894.

¹⁴ *Ibid.*, 8 décembre 1894.

¹⁵ *Ibid.*, 16 mars 1895.

haltes où on boit et on chante (M, 107) ; tandis que le futur époux, en l'occurrence Monto-Christin, célèbre au cours d'une nuit bien arrosée, ses derniers moments de célibat¹⁶. Il n'y a jusqu'à la comtesse de Bouctouche qui, devenue veuve et sans le sou, ne voit d'autre solution à sa misère que de louer « un magasin sur la rue Craig et [d'ouvrir] un débit de tabac, de cigares et de ginger ale » qui, de surcroît, est illégal puisqu'elle y vend « de la boisson sans licence » (M, 79). Pareille descente aux enfers ne manquerait pas de plonger dans le désarroi le plus horrible tout être ayant joui auparavant d'une grande fortune, et serait pour le romancier réaliste l'occasion de longues litanies et d'épanchements lyriques. Or, chez Berthelot il n'en est rien et la chose semble être vécue relativement bien par la comtesse qui, de prime abord, ne nous semblait pas de la plus grande débrouillardise. Ainsi, elle garde à son service la jeune Ursule, d'abord engagée pour veiller sur le vicomte, et compte parmi ses plus fidèles clients nul autre que Caraquette, le responsable de sa chute sociale. Mais le comble de ce bouleversement hiérarchique survient lorsque Ursule, la domestique, décide de se détacher de sa riche employeuse, Madame Bouctouche, puisque « ses allures lui semblaient suspectes depuis sa sortie de prison » (M, 99). On assiste alors carrément à une permutation du « haut » et du « bas », à un renversement hiérarchique, qui rappelle une fois de plus la célébration carnavalesque, où « chacun joue le rôle qu'il lui plaît, soit en régressant vers le monde végétal ou animal ou simplement dans l'échelle sociale, soit au contraire en endossant la livrée de ceux qui l'oppriment ordinairement¹⁷ ».

Cependant, s'il y a, de façon générale, occultation des signes de l'appartenance sociale dans les textes de Berthelot, l'argent demeure l'ultime moyen

¹⁶ *Ibid.*, 1^{er} juin 1895.

¹⁷ *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 18.

pour marquer l'écart entre les classes sociales. En effet, dans *Le Conte de Monto-Christin* comme dans *Les Mystères de Montréal*, « les écarts de conditions sont postulés sinon véritablement thématés¹⁸ ». Ainsi, les Sanslanippe, proches parents de Monto-Christin, vivent dans une extrême indigence dont on décrit les effets :

L'ameublement de la chambre occupée par la famille Sanslanippe était des plus élémentaires : deux couchettes en démenche avec des paillasses rongées par la vétusté et laissant sortir la paille par maintes fissures. Pas de draps, seulement une vieille couverture sale et rapiécée en vingt endroits. Les oreillers n'avaient pas de taies et n'offraient aucun confort attendu qu'ils étaient rembourrés avec des feuilles de blé d'Inde. La cuisine se faisait sur une petite fournaise à charbon en fonte toute rouillée et privée de deux de ses pieds. La batterie de cuisine consistait en un vieux chaudron fêlé. Toute la gargote de la famille se faisait dans ce vaisseau.

Quant au reste de l'ameublement il se composait d'une table à dessus graisseux et aux pieds boiteux, deux chaises à fond de paille d'un dessin antique, d'un seau avec lequel on allait s'approvisionner d'eau chez les voisins et d'une hache servant à débiter le bois de chauffage¹⁹.

Cunégonde Sanslanippe passe ses journées à mendier « de l'argent pendant la matinée et des vivres pendant l'après-midi ».

Les conditions de vie de Monto-Christin ne sont guère mieux à la Petite Misère puisque « le sol y est ingrat sur une étendue considérable et a résisté à toute tentative de culture de la part des colons²⁰ ». Gravement malade, le père Monto-Christin ne peut bénéficier, à cause de sa trop grande pauvreté, « des douceurs que prescrivent les médecins pour les patients dans son cas²¹ ». Plus tard, c'est avec une pelle que le fils du pauvre homme remuera son or ; il vivra dans le faste et l'opulence

¹⁸ « Une ville sans trésor », *op. cit.*, p. 12.

¹⁹ *Le Canard*, 26 mai 1894.

²⁰ *Ibid.*, 5 mai 1894.

²¹ *Ibid.*

– « dans le cercle des boodlers on estimait sa fortune à un million et demi²² » – et fréquentera l'élite, occupant même, lors de son séjour à Paris, « des appartements voisins de ceux du prince de Galles²³ ». Le couple Beltapet du *Conte de Monto-Christin* est également un exemple de richesse et d'abondance qui contraste avec la précarité de l'existence des Sansalanippe. Et c'est d'ailleurs Cunégonde qui sera au service de la riche dame.

Pourtant, ici encore, les rôles sont subvertis et si, d'abord, la relation des deux femmes en est une purement professionnelle – patronne-servante –, elle subira toutefois un étrange retournement et deviendra ni plus ni moins qu'une relation mère-fille. En effet, à partir du moment où les deux personnages féminins arrivent à Paris pour l'opération de Madame Beltapet, Cunégonde devient subitement la fille adoptive de celle-ci, et alors, les marques d'amour filial se multiplient : « O mon enfant chérie ! » ; « O ma mère²⁴ ! ». Peut-être cela est-il causé par le fait que la jeune mendicante s'apprête à épouser son cousin devenu prospère, et qu'elle doit conséquemment élever sa condition à celle d'une riche bourgeoise. Quoi qu'il en soit, Monto-Christin l'inscrit d'abord au couvent de la « Congrégation de Notre-Dame » afin qu'elle ait « un certain vernis d'éducation » ; puis à Paris, elle assiste avec sa mère adoptive « à un des concerts des Ambassadeurs où Yvette Guilbert devait chanter²⁵ », sans parler de son cercle d'amies qui est maintenant constitué de « jeunes filles mondaines²⁶ ».

²² *Ibid.*, 25 mai 1895.

²³ *Ibid.*, 11 mai 1895.

²⁴ *Ibid.*, 25 mai 1895.

²⁵ *Ibid.*, 11 mai 1895.

²⁶ *Ibid.*, 20 avril 1895.

Serait-ce l'ambiance parisienne qui, chez les personnages du *Conte*, crée tous ces bouleversements, car non seulement la domestique se fait adopter par sa patronne, mais le misérable Dépatie, criminel de bas étage, trouve en la personne du Dr. Coxis un allié à la réalisation de son infâme projet : l'hypnose de l'être aimé. Ce dernier accepte de l'aider en s'appuyant sur le simple fait qu'il s'agit d'un de ses « concitoyens de Montréal » – évidemment celui-ci lui offre aussi une jolie somme d'argent – et, étonnamment, ne se méfie nullement de la sombre apparence du coquin, qui d'ailleurs, par les bonnes grâces de l'auteur, n'a plus aucune difficulté financière !

Ainsi, on remarque une fois de plus que les personnages d'Hector Berthelot ne se contentent pas de demeurer dans les limites que leur confère leur position sociale. Que ce soit pour s'élever ou pour s'abaisser, les protagonistes fréquentent des lieux auxquels leur naissance ne les a pas habitués, sans que le phénomène soit relevé par le narrateur comme quelque chose d'inhabituel. Au contraire, ces mélanges fréquents de classes sociales, ce bouleversement hiérarchique, apparaissent comme une dépoliarisation des classes sociales chez Berthelot²⁷, où en quelque sorte, riches et pauvres deviennent égaux par la fréquentation des mêmes lieux.

Le langage

Égaux, les personnages le sont également par l'utilisation pervertie qu'ils font des différents registres de langue²⁸. En effet, plutôt que de respecter les codes langagiers associés à leur niveau social, les personnages d'Hector Berthelot s'amuse à les transgresser joyeusement, créant ainsi « un contact familial et sans

²⁷ En effet, la transposition du carnavalesque dans le texte littéraire implique, selon André Belleau, que « les contraires [soient] maintenus et rapprochés sans être abolis » (« La dimension carnavalesque du roman québécois », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle*, Montréal, Éditions Primeur, 1984, p. 168.)

²⁸ « Le texte oppose des langages, non des personnes », *ibid.*, p. 173.

contrainte entre des individus qu'aucune distance ne sépare plus²⁹ ». Ce qui, à nouveau, rappelle les réjouissances carnavalesques où

cette élimination provisoire, à la fois idéale et effective, des rapports hiérarchiques entre les individus créait sur les places publiques un type particulier de communication impensable en temps normal. On assistait à l'élaboration de formes particulières du vocabulaire et du geste de la place publique, franches et sans contrainte, abolissant toute distance entre les individus en communication, libérées des règles courantes de l'étiquette et de la décence³⁰.

Chez Berthelot, ce phénomène se traduit, d'une part, par l'utilisation d'un langage grossier chez plusieurs personnages, et d'autre part, par l'entremêlement du sérieux romantique et d'un parler populaire des plus colorés.

De ce fait, les amoureux mal éduqués du *Conte de Monto-Christin* se font la cour de la manière la plus aristocratique – « Cunégonde était fiévreuse en écoutant le beau langage de son cousin³¹ » –, puis doivent se faire des adieux déchirants :

Monto-Christin fondit en larmes. D'une voix entrecoupée par des sanglots, il dit à sa bien-aimée.

- Cunégonde, ma chérie. J'espère que tu ne me crois pas coupable d'un vol.

- Oh non, fit la jeune fille, essuyant des larmes qui perlaient sur ses paupières. Non, mon ami, je sais que tu n'es pas coupable.

Au revoir, je te serai fidèle³².

L'ouverture des *Mystères de Montréal* est, pour sa part, un excellent exemple de ce jeu langagier, où langue soutenue et parler populaire se côtoient. C'est là que, aux abords du Jardin Viger, on nous décrit une scène d'amour entre Bénoni et Ursule.

²⁹ *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 24.

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³¹ *Le Canard*, 26 mai 1894.

³² *Ibid.*, 16 juin 1894.

Bénoni manifeste son inquiétude vis-à-vis un malaise physique éprouvé par la belle demoiselle :

- Oh ! ange bien aimée [...], si tu tombais malade, qu'est-ce que je ferais ? Toi ma vie, mon seul bonheur, l'espérance de ma jeunesse. Lorsque je suis loin de toi, mon cœur moisit dans l'isolement. La grosse picotte court dans le quartier. Pauvre enfant si tu allais l'attraper. (M, 2)

Jusqu'ici, le lecteur peut se surprendre quelque peu de la déclaration pleine de lyrisme de l'ouvrier, mais l'effet comique atteint son comble alors que sa fiancée lui répond : « T'es pas fou le casque ! le docteur Larocque m'a vaccinée il y a quinze jours. » Et son cher ami de lui rétorquer : « Oui, mon ange, mais la fatalité est toujours aveugle et inexorable, je redoute ses coups³³ ». Cette transgression des registres de langue provoque nécessairement un effet loufoque et contribue à abolir la frontière des classes.

Si d'un côté, l'épanchement amoureux romantique sonne un peu faux dans la bouche du cordonnier³⁴, de l'autre, les insultes grossières et l'attitude belliqueuse du comte siéent mal à son prestigieux titre. Ainsi, lorsqu'il voit Caraquette, son ennemi, pour la première fois à Montréal, il lui lance, avec un manque de politesse flagrant :

- Savez-vous M. Caraquette, que votre conversation est loin d'être agréable. Tenez, vous me sciez le dos avec une latte. Je ne suis pas pour me laisser *enfifrewâper* par un *bommeur* de votre espèce. Si vous ne fichez pas votre camp au plus tôt de chez moi, je vais vous faire passer par cette fenêtre. (M, 35)

Plus tard, on l'entend dire, alors qu'il donne à Ti-Pite une mixture qui le fera dormir profondément : « Ca te fera ronfler comme un moine » (M, 62). Ces expressions inusitées dans le registre soutenu, toutes formulées dans un parler québécois

³³ *Ibid.*, 23 mai 1896.

³⁴ D'ailleurs la littérarité de ses élans sera souvent mise de côté au profit d'expressions beaucoup plus terre à terre, mais ô combien sympathiques : « - À qui c'te belle gueule-là ? », lui dit-il à un moment. Et Ursule de lui répondre : « À poué, cher » (M, 10) ; ou alors : « - Crache-moi dans la gueule, ma chère ! - Oui, mon beau rat d'or » (M, 59).

populaire, respectent pourtant la tradition carnavalesque. En effet, le type particulier de communication qui s'instaure sur la place publique pendant le carnaval est « caractérisé par l'emploi assez fréquent de grossièretés, c'est-à-dire de mots et d'expressions injurieuses, parfois assez longues et compliquées³⁵ ». Or, chez Berthelot, il n'y a pas que les nobles qui s'expriment comme des vauriens ; le policier, dans *Le Conte de Monto-Christin*, nous est présenté comme un rustre au langage brutal :

Espèce de *vagrant*, dit-il à Monto-Christin, décampe de là. On ne permet pas aux *bommeurs* de *loafer* dans les tuyaux de la corporation. Sais-tu, espèce de porc, que l'eau que nous buvons doit passer dans ce tuyau ? Ho, dehors, vite sinon je te conduis à la station³⁶.

Quant au personnage qui, dans *Les Mystères de Montréal*, faisait d'abord une déclaration d'amour des plus touchantes à sa fiancée, il oublie, avec les fumées de l'alcool, l'importance de demeurer galant :

- Tiens, Ursule, il y a pas de *go-long*. Faut que tu me prêtes trente sous, je te remettrai ça dans le temps du gagne.

- Bénoni, il y a longtemps que tu m'achales pour de l'argent. Cré sans cœur ! tu viens trouver une créature pour avoir trente sous. Faut que ça finisse !

- Cré tête sèche ! Est-ce comme ça que tu traites un ami ? Tire moi un trente sous de suite où je te fais péter ma main sur les babines. (M, 79)

Heureusement qu'il y a encore le rival, Cléophas, pour témoigner un peu de respect à Ursule dans une lettre qu'il lui adresse :

Mon Ursule bien aimée,

Tu m'as fait manger de l'avoine pendant longtemps. Si tu savais dans ma pauvre mansarde combien de temps j'ai pleuré ton absence. Ah par pitié ne me fait plus souffrir ! Je me sens triste comme le petit mousse noir sur le mât d'une corvette. Que je serais heureux des baisers d'une femme, que je serais heureux si je pouvais mourir ! Si tu savais combien je t'aime, bien sûr

³⁵ *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 25.

³⁶ *Le Canard*, 27 octobre 1894.

toi-même tu m'aimerais. Dieu m'a conduit vers vous petite fleur des bois, toujours, toujours cachée. Reviens à moi, toi que j'adore. J'ai de l'argent en masse. C'est l'amour qui dore de reflets joyeux le cœur tiède encore. Ah viens, c'est la bonne chère, ma chère qui fait le bonheur. (M, 94-95)

Lettre dans laquelle on est frappé encore une fois par l'entremêlement du vernaculaire – « J'ai de l'argent en masse » – et des tournures poétiques – « C'est l'amour qui dore de reflets joyeux le cœur tiède encore » – ; par la succession d'une entrée en matière un peu brutale – « Tu m'as fait manger de l'avoine pendant longtemps » – et des compliments les plus doux – « Dieu m'a conduit vers vous petite fleur des bois, toujours, toujours cachée » – ; et par l'utilisation alternée du vouvoiement et de la deuxième personne du singulier, qu'on retrouve notamment dans plusieurs dialogues, aussi bien dans *Les Mystères* que dans *Le Conte*. Une scène entre Cunégonde et Batémi nous semble particulièrement éloquente :

[Cunégonde] fut tirée de sa rêverie par un individu à la toilette éraillée qui s'était assis à côté d'elle et lui avait donné une tape sur l'épaule.

[...]

- Vous ici ! dit-elle. Écoutez le Trou, tout est fini entre nous deux.

- Comment ? Tout est fini ? Qu'est-ce que tu veux dire ? [...] Allons, ma petite Cunégonde, tu ne devrais pas le prendre sur ce ton-là. N'ai-je pas toujours été ton ami et celui de ta famille.

- Je vous ai dit de ne plus me parler de votre amour. Après le coup de poche que vous avez fait hier je ne puis avoir que du mépris pour vous.

[...]

- Tu fais bien ta fière aujourd'hui, Cunégonde, dit-il, mais attends un peu. Je te promets un chien de ma chienne³⁷.

Un peu comme si la lutte menée par la jeune fille contre le vilain n'était pas seulement celle de la vertu, mais également celle qui prend place à même les romans de Berthelot, et qui ne se manifeste pas seulement par le langage mais également par d'autres procédés génériques remaniés ; c'est-à-dire celle entre le caractère

³⁷ *Ibid.*, 7 juillet 1894.

aristocratique du roman populaire³⁸ – l'utilisation systématique du vouvoiement, d'épithètes précieuses, de métaphores fleuries – et la représentation d'une réalité banale et triviale – le mauvais parler des prolétaires, les inquiétudes bassement monétaires et l'attitude irrespectueuse de l'homme qui se fait repousser – en perpétuelle tension.

Le bouleversement des codes langagiers n'est pas unique aux personnages et s'étend aussi à la forme narrative. C'est ce qui fait que le narrateur des *Mystères de Montréal* peut réciter du Shakespeare : « C'était les tendres effusions de deux cœurs qui se comprenaient ; comme l'a dit le poète anglais, c'était : *Two souls but one single thought : Two hearts that beat like one* » (M, 58), et, utiliser une métaphore d'Homère : « L'aurore avec ses doigts de rose commençait alors à déboutonner le manteau de la nuit [...] » (M, 19), ou reprendre certains clichés langagiers éprouvés : « L'ange du désespoir l'avait touché de son aile lugubre » (M, 11), alors qu'ailleurs, le français que le narrateur utilise est plein d'anglicismes, de néologismes et d'expressions déformées : « il le mit à la raison en lui appliquant une gniole sur le fouillon » (M, 58) ; ou encore, « le vieux charretier ne fit pas mauvaise façon à Bénoni lorsqu'il vit sa figure épanouie et son air de *qué-que-ça-me-fiche*, air que prennent les *bommeurs* lorsqu'ils se sentent *flush* et prêts à tout casser » (M,95). Ainsi, le narrateur lui-même s'inclut dans cette représentation pervertie et parodiée de la réalité, où le système des classes sociales se trouve bouleversé par l'attitude grotesque des personnages.

³⁸ Jean-Claude Vareille s'attarde à ce caractère aristocratique de la littérature populaire dans un chapitre intitulé « Où l'on tente de démontrer, en bonne et due forme, que rien n'est plus aristocratique qu'un roman populaire », *Le Roman populaire (1789-1914)* : « Les personnages populaires sont tous imposants dans leur genre, soit dans la bonté, soit dans la beauté, soit dans le crime ou la ruse ; aucune médiocrité, aucun juste milieu nulle part – des exceptions partout, des superlatifs à la pelle, du rare en quantité, et s'il y a faiblesse ou mesquinerie quelque part, soyons assurés qu'il s'agit d'une faiblesse ou d'une mesquinerie paroxystiques » (p. 84-85).

L'humour grotesque et le « bas » matériel et corporel³⁹

On sait que le carnaval est indissociable de la célébration du corps humain sous sa forme grotesque. Ainsi, comme l'affirme Bakhtine à propos de l'atmosphère qui régnait au Moyen-Âge lors du carnaval : « L'authentique humanisme qui marquait les rapports n'était nullement alors le fruit de l'imagination ou de la pensée abstraite, il était effectivement réalisé et éprouvé dans ce contact vivant matériel et sensible⁴⁰ ». À preuve, déguisements et mascarades font partie intégrante des festivités, tandis que les géants, nains, bossus et monstres font véritablement figure de rois. En effet, « l'aspect essentiel du grotesque est le difforme⁴¹ ». Le corps célébré au cours du carnaval en est un qui « s'ouvre [au] monde extérieur [;] orifices, ramifications et excroissances, seins, gros ventre, nez⁴² » sont donc les parties de prédilection de ce corps grotesque et donnent lieu à toutes sortes d'allusions au « bas » matériel et corporel dans le but de faire rire. Car, « l'essence même et la force motrice du grotesque sont le risible, le comique⁴³ ».

Chez Berthelot, la permutation du haut et du bas et le bouleversement hiérarchique dont nous avons parlé précédemment donnent également naissance à tout un réseau sémantique du corps grotesque. Dès la quatrième page des *Mystères de Montréal*, on en note les signes. En effet, on apprend, à l'intérieur d'une missive, les circonstances de la noyade d'une vieille tante de Cléophas : « L'embarcation chavira, votre pauvre tante périt dans les flots. Le lendemain matin des pêcheurs l'ont

³⁹ Il s'agit d'une expression employée par Bakhtine dans son analyse de l'œuvre de Rabelais et qui, à elle seule, constitue l'objet d'un chapitre entier, « Le « bas » matériel et corporel chez Rabelais ». Entretenant un rapport étroit avec la vie et la mort, le « bas » matériel et corporel concerne tout ce qui est en relation avec le corps grotesque et ses « saillies, excroissances, bourgeons et orifices » (p. 316).

⁴⁰ *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*, p. 52

⁴² *Le Roman populaire français (1789-1914), op. cit.*, p. 59.

⁴³ *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 54.

trouvée sur la grève sens dessus dessous la quille en l'air ». Ce à quoi Ursule ne peut s'empêcher d'ajouter : « Pauvre femme ! » et Cléophas de rectifier : « Ce n'était pas la femme, c'était la chaloupe » (M, 4). Cette pochade est la première d'une longue série s'échelonnant sur tout le roman, où les références aux fesses, au ventre et aux entrailles humaines sont fréquentes. Le réseau sémantique en témoigne : Caraquette se réchauffe « les intestins » avec « quelques gouttes de liqueur » (M, 104) ; les médecins du *Conte* font la fête en buvant « l'alcool que le coroner leur avait fourni pour conserver l'estomac et les viscères de feu M. Beltapet⁴⁴ » ; alors que la mère Sansfaçon, inquiète pour sa fille souffrante, a le cœur qui bat si violemment que « les gros artères faillirent s'en détacher » (M, 9).

D'ailleurs, les malaises physiques des personnages féminins, abondamment rapportés, créent une rupture par rapport à l'image de l'héroïne traditionnelle, parangon de beauté, de pureté et de vertu. L'auteur des *Mystères* fait dire à Ursule « - Je sens une oppression dans le reintier./ J'ai des vents dans l'estomac et le cœur me toque comme une pataque dans un sabot » (M, 2), ce qui, entendons-nous, n'est pas de la plus grande élégance. C'est la même Ursule qui, encore aux prises avec ce malaise, « a des points de côté dans l'estomac et se sent le cœur comme s'il nageait dans l'huile » (M, 9). Plus loin, elle est défigurée par la picotte et perd un œil qu'il faut remplacer par un « œil de vaisselle [...] véron [qui] contrastait avec l'autre qui était brun » (M, 58). Puis, la pauvre, n'ayant manifestement pas les atouts de la féminité, dégage une haleine « un peu forte⁴⁵ » (M, 58), et voit ses petits secrets de coquetterie démasqués alors que, victime d'un assaut au revolver, on réalise que « la balle s'amortit dans cinq ou six copies du *Nord* et du *Nouveau Monde* que la

⁴⁴ *Le Canard*, 8 décembre 1894.

⁴⁵ Par chance, son amoureux ne s'en aperçoit pas puisque « lui-même il [sent] le bouc ».

jeune fille avait placés sous sa jupe afin de produire une apparence *swell* dans son arrière-train, comme les dames de la ville » (M, 60).

Quant à l'héroïne du *Conte de Monto-Christin*, Cunégonde, bien que sa couronne de vertu soit intacte, l'éclat de sa pureté est légèrement terni par une hygiène douteuse. En effet,

comme la jeune fille ne s'était pas lavé les pieds depuis le temps qu'elle marchait pour sa première communion, à la Petite Misère, elle ne voulut pas entrer dans la couche conjugale avec assez de terre entre les orteils pour cultiver des patates. Elle se rendit aux bains de la Samaritaine, à côté du Pont Neuf et s'y lava les pieds dans l'eau chaude avec du savon d'odeur de Gellé⁴⁶.

Toutefois, elle n'est pas la seule dans le roman à souffrir de cet embarras puisque Dr. Coxis, invité à déjeuner chez la veuve Beltapet, voit son plaisir miné par la présence inopportune « d'une dizaine de vieilles pèlerines en odeur de sainteté très avancée⁴⁷ ». Finalement, il ne faut pas se surprendre de compter parmi les personnages de Berthelot, les docteurs Pubis et Onulpha Sulpice (O.S. !) Coxis, les dames de Montfessier et Latripe, ainsi qu'une Madame Beauchiard, noms rabelaisiens par excellence.

Ce monde à l'envers, cette vie parodiée où la vertu devient grossièreté et où l'ordre social est bouleversé, se pose comme l'analogon d'une vision du monde basée sur le principe du rire pur et franc. En effet, le rire provoqué à la lecture des textes d'Hector Berthelot rappelle de façon saisissante le rire carnavalesque dans la mesure où ce dernier est

premièrement le bien de l'ensemble du peuple [...]; deuxièmement, il est universel, il atteint toute chose et toute gens [...], le monde entier paraît

⁴⁶ *Le Canard*, 1^{er} juin 1895.

⁴⁷ *Ibid.*, 20 avril 1895.

comique, il est perçu et connu sous son aspect risible, dans sa joyeuse relativité ; troisièmement enfin, ce rire est ambivalent : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois⁴⁸.

Et, en ce sens, l'œuvre de Berthelot nous semble plus complexe qu'elle n'y paraît aux premiers abords. Car, loin de considérer le bouleversement hiérarchique présent chez Berthelot comme une simple série d'in vraisemblances imputables à la négligence du feuilletoniste à l'égard de l'esthétique réaliste, nous croyons qu'il s'agit plutôt d'une critique sociale qui passe par une forme d'humour rappelant la liberté du carnaval. Ainsi, les contacts particuliers entre riches et pauvres, observés dans les deux romans-feuilletons, évoquent l'esprit carnavalesque non seulement parce qu'ils témoignent d'un bouleversement hiérarchique – où tous agissent semblablement nonobstant leur classe sociale – mais aussi, et surtout, parce qu'ils prennent place dans un cadre familial qui tend à resserrer les liens. Pour les personnages de Berthelot, comme pour les participants d'un carnaval idéal, voire utopique, certaines amitiés réussissent à se forger :

la distance qui [...] sépare [les personnes] s'amenuise (elles sont « sur pied d'égalité ») : elles se tutoient, emploient des diminutifs, parfois même des sobriquets en guise de prénoms, se décernent des épithètes injurieuses qui prennent une nuance affectueuse ; enfin, elles peuvent se moquer l'une de l'autre (tandis que sans ces relations amicales, seul un « tiers » peut être raillé), se taper sur l'épaule et même sur le ventre (geste de carnaval par excellence), elles n'ont plus besoin de châtier leur langage et d'observer les tabous, par conséquent, les mots et expressions inconvenants font leur apparition, etc., etc.⁴⁹.

En effet, si d'abord, les personnages des *Mystères* sont tous les opposants les uns des autres dans la poursuite d'un même objectif – la possession du trésor – il ne faut pas

⁴⁸ *L'œuvre de François Rabelais, op cit.*, p. 20.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

oublier que, d'une part, il se crée des alliances entre certains personnages⁵⁰ et que, d'autre part, certains rassemblements ont lieu, où ceux qui étaient d'abord des ennemis finissent par se dire amis :

- Ah ça, dit Caraquette, lorsqu'on a pensionné ensemble pendant trois mois chez Payette, on doit oublier les vieilles rancunes. Devenons amis tous trois, aidons-nous les uns les autres et je promets que si je réussis dans une de mes entreprises je vous donnerai à chacun une large part du gâteau. Vous Bénoni, vous pourrez vous mettre en ménage avec Ursule. Quand à vous Cléophas, vous aurez la confiance de la comtesse de Bouctouche, et elle vous récompensera grassement si vous parvenez à lui faire retrouver un trésor qu'elle a perdu » (M, 82)

La solidarité qui émerge de ce séjour à la prison – « chez Payette » – n'empêche pas les insultes et les accusations – « Vous, monsieur Caraquette, vous pouvez vous vanter de m'avoir fourré dans de jolis draps » – et sera maintenue aussi longtemps que le potentiel mnémonique des personnages le permet !

L'oubli des « vieilles rancunes », les promesses de solidarité, de même que les nouvelles trahisons sont autant d'éléments qui naissent et s'entretiennent au cours de longues amitiés. C'est pour cette raison que, chez Berthelot, la relation existant entre les personnages personnifie le carnaval : ils se battent, se pourchassent, s'entretuent, se volent, pour se retrouver finalement, assis à une table de « l'auberge de Jubinville », planifiant ensemble les quatre cents coups.

Voilà un indice, sinon une preuve, que l'humour du feuilletoniste québécois n'est ni cynique, ni méchant, lorsqu'il s'adresse au peuple à tout le moins⁵¹. Car si parfois, les railleries d'Hector Berthelot semblent sévèrement dénoncer l'imbécile

⁵⁰ En effet, le comte de Bouctouche ira chercher l'aide de Cléophas, tandis que Bénoni proposera ses services à Caraquette.

⁵¹ En effet, nous verrons comment Berthelot peut écorcher les institutions, notamment celle du gouvernement, avec plus de véhémence.

humanité, elles ne sont pas dirigées envers ceux qui sont les victimes impuissantes d'un système défaillant, mais bien contre ceux dont les défauts sont préjudiciables à la masse. Hector Berthelot, nous l'avons déjà dit, n'a pas la prétention de juger ou de condamner les actions de ses personnages. Il s'abstient d'endosser le rôle de moralisateur et se contente de rapporter les gestes, ridicules certes, de personnages vulgaires qui, pourtant, ne sont pas si loin d'une certaine réalité. Et si, à quelques endroits dans *Le Conte de Monto-Christin* on le verra profiter pleinement de son pouvoir d'auteur⁵², qui lui confère une certaine supériorité sur ses protagonistes, on remarque toutefois qu'Hector Berthelot, qui aime lui-même à trinquer en bonne compagnie et qui, à sa manière, n'hésite pas à attaquer un ami⁵³, s'inclut bien souvent dans ses railleries. Nous l'avons souligné notamment par l'emploi d'expressions populaires qui se fait chez les personnages comme chez l'auteur, et qui place ces derniers sur un pied d'égalité.

Le carnaval consistant en une « élimination provisoire, à la fois idéale et effective, des rapports hiérarchiques entre les individus⁵⁴ », on assiste, chez Berthelot, à une carnavalisation de la société dont le résultat est un portrait grossi, grotesque, parodique, risible, voire réducteur, mais combien évocateur de vérités sociales. En effet, tout, chez Berthelot, est prétexte à rire, ce qui donne raison à l'épigraphe du *Canard* : « le vrai peut quelque fois n'être pas vrai sans blague ».

⁵² Nous y reviendrons plus tard.

⁵³ Les victimes de sa plume et de son crayon sont, plus souvent qu'autrement, des amis proches : Honoré Beaugrand, Ernest Lavigne, Benjamin Sulte, pour ne nommer que ceux-ci.

⁵⁴ *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 19.

HECTOR BERTHELOT À LA DÉFENSE DU PEUPLE

Là où la réalité contamine la fiction

Dans la présente section, il sera question d'une dimension de l'écriture de Berthelot que nous avons jusqu'à présent abordée en filigrane, mais qui est symptomatique de l'ensemble du projet du journaliste. En effet, l'implication de l'auteur envers la cause du peuple est évidente, autant à l'intérieur des romans-feuilletons que dans l'ensemble des périodiques qu'il rédige pratiquement seul. Le lieu de publication des feuilletons, en l'occurrence la presse, investi à la fois par la fiction et l'actualité, est propice à certains échanges modulés par la contamination de ces deux paramètres⁵⁵. Et chez Berthelot, l'utilisation de la fiction « à des fins paraboliques et manipulatrices⁵⁶ » dans le cadre du journal est particulièrement fréquente. Le ton parodique et l'in vraisemblance des faits rapportés, qui constituent l'essentiel de son style, contribuent, non pas à entraîner le lecteur vers la croyance en de fausses nouvelles – ce dernier est manifestement conscient de la fiction qui prend plus souvent qu'autrement la forme de blagues –, mais plutôt à créer un univers où la caricature des personnalités publiques et la représentation loufoque du peuple et de ses déboires participent à la naissance d'une « mythologie⁵⁷ » urbaine propre à la vision du journaliste ; vision qui tend à parodier tout le discours politique de l'époque⁵⁸ et dont on ressent les effets jusqu'à l'intérieur des romans-feuilletons.

⁵⁵ Nous avons souligné, dans la section « Un contexte de publication particulier : la presse » de notre introduction, la fonction didactique de la fiction au sein des périodiques.

⁵⁶ 1836 : *L'An I de l'ère médiatique*, op. cit., p. 235.

⁵⁷ Les références à la mythologie grecque semblent particulièrement efficaces chez Berthelot pour illustrer les combats qui se mènent chaque jour au sein de l'élite politique et pourraient être l'objet d'une analyse attentive. Ainsi, en première page de l'édition du 17 avril 1880 du *Vrai Canard*, une illustration macabre, où l'on voit un homme se faire picorer le corps par un immense oiseau de proie, a comme légende : « Prométhée canadien en proie au vautour de la protection » ; puis le 27 novembre 1880, *La Minerve* arbore les traits d'Athéna, déesse guerrière, maltraitant Israël Tarte, rédacteur du *Canadien* ; dans *Le Canard* du 30 mars 1895, on voit la caricature d'un premier ministre à deux têtes, sorte de Cerbère humain : « L'une est pour les Orangistes et l'autre pour les Catholiques ».

⁵⁸ Il s'agit du postulat de l'article de Micheline Cambron, « Humour et politique dans la presse québécoise du XIX^e siècle. Des formes journalistiques comme sources d'humour », *Le Bulletin d'histoire politique*, vol. 13, no 2, hiver 2005, p. 44.

La circulation de la fiction et de l'actualité sous-tend la matière journalistique du *Canard* et du *Vrai Canard* et entraîne de ce fait une homogénéisation du contenu de ces derniers. Ainsi, les personnalités politiques et leurs déboires, occupant majoritairement les périodiques de Berthelot, deviennent les principaux sujets de fictions qui meublent les chroniques ou alors sont carrément mêlées à l'intrigue des romans-feuilletons.

C'est à travers les caricatures⁵⁹, publiées à l'intérieur du *Canard* et du *Vrai Canard*, qu'on retrouve l'essentiel de son propos que Berthelot a formulé ainsi : « Tout en badinant nous nous occuperons des grandes questions du jour⁶⁰ ». Afin de dévoiler les défaillances du système social et politique – qui sont aussi fortement dénoncées dans les deux romans-feuilletons – Berthelot a recours au dessin, un procédé artistique qu'il maîtrise aussi bien que la parole. Ainsi, plusieurs événements politiques, de plus ou moins grande envergure, ont été illustrés – avec beaucoup d'imagination – par le crayon de l'humoriste. Les caricatures, véritables allégories de la nation, sont les tableaux d'une vie politique métaphorisée où les animalisations des hommes politiques et les personnifications des institutions sont innombrables : Israël Tarte prend l'apparence d'un pitbull⁶¹ ; les amis du parti libéral sont changés en veaux, en signe de leur obséquiosité ; tandis que les journaux conservateurs sont autant de petits cochons qui têtent leur mère, le gouvernement québécois⁶². La

⁵⁹ Les caricatures d'Hector Berthelot ont inspiré à Nicole Allard un imposant mémoire de maîtrise : *Hector Berthelot (1842-1895) et la caricature dans la petite presse satirique au Québec entre 1860 et 1895*, Laval, Université Laval, 1997.

⁶⁰ Il s'agit d'une phrase du prospectus du premier numéro du *Canard*, paru le 6 octobre 1877.

⁶¹ *Le Canard*, 11 mai 1895.

⁶² *Le Vrai Canard*, 6 mars 1880.

polémique concernant la question de la loi des écoles du Manitoba⁶³, et à laquelle on retrouve quelques allusions dans *Le Conte de Monto-Christin* – « Le boulevard St-Michel braisillait de tous ses jets de gaz [...] Cette heure imprimait une agitation fiévreuse à la population du quartier des Écoles (Prière de ne pas confondre avec les écoles du Manitoba)⁶⁴ » –, prend, pour sa part, les traits d'un chat « ennuyeux pour les voisins⁶⁵ » – Laurier et Bowell – puis ceux d'un « buffle enragé⁶⁶ » dans *Le Canard*.

De la même façon, les personnifications sont évocatrices. La Mort arbore sa physionomie squelettique habituelle et socialise avec le Canard devant un tableau où sont inscrits les noms de ceux qui sont décédés durant l'année : « J'ai fait de bonnes affaires cette année. C'était au point d'ébrécher ma faux. En ai-je fricassé des gros bonnets. Il m'en faut encore un ». À côté d'elle, on voit un tableau où est inscrit : « Jobs de 1894 : Carnot, Alexandre III, Mercier, Thompson⁶⁷ ». Pourtant, c'est ce même être lugubre qui, quelques livraisons plus tôt, dans *Le Conte de Monto-Christin*, lève le nez sur la pauvre vieille mère Sanslanippe :

L'Ange de la mort, en présence de cette grande misère, n'avait pas voulu frapper lui-même, ni salir ses ailes dans un taudis du Petit Nord ; il expédia un substitut qui fit la besogne avec un vieux glaive rouillé et ébréché, glaive ne servant qu'aux morts de dernière classe⁶⁸.

⁶³ La loi des écoles réfère à la crise politique au Manitoba, et partout au Canada, vers la fin du XIX^e siècle, concernant les écoles séparées, et la question plus fondamentale de la conservation du français comme langue et culture dans l'Ouest canadien. La *Loi sur le Manitoba* donnait des droits égaux aux écoles protestantes de langue anglaise et aux écoles catholiques de langue française. Évidemment, Hector Berthelot prit, à plusieurs reprises, position en faveur de cette loi qui, malheureusement, fut abolie par Alton McCarthy en 1890, au grand dam de la minorité francophone habitant la province.

⁶⁴ *Le Canard*, 16 mars 1895.

⁶⁵ *Ibid.*, 16 février 1895.

⁶⁶ *Ibid.*, 2 mars 1895.

⁶⁷ *Ibid.*, 22 décembre 1894.

⁶⁸ *Ibid.*, 7 juillet 1894.

La province de Québec, portraituree plus d'une fois dans *Le Canard*, arbore les traits d'une femme malade et souffrante, déchirée par les querelles politiques qui divisent bleus et rouges – dont il est question notamment dans *Le Conte de Monto-Christin*, lors des élections de Chambly – et maltraitée par ses dirigeants, véritables dieux de l'Olympe qui décident de sa destinée et qui l'enfoncent toujours davantage dans le gouffre de la banqueroute. Dans l'édition du 5 janvier 1895 du *Canard*, la province est blessée aux jambes par trop d'emprunts et ne peut plus marcher, tandis que dans celle du 19 janvier 1895, on la voit au beau milieu d'une « tempête financière » où elle risque de périr.

Toutefois, c'est certainement la ville de Montréal qui, selon les caricatures du journal et les romans-feuilletons, est la plus grande victime des mauvais traitements de ses gestionnaires. Dans l'édition du 27 octobre 1894 du *Canard*, une caricature illustre Montréal alitée et faible, puis, dans celle du 15 décembre, elle se tient seule et mal vêtue, en plein hiver. Dans l'édition du 4 mai 1895, elle nous apparaît, dessinée sous des traits masculins, pleine de bosses douloureuses sur tout le corps⁶⁹. C'est cette « pauvre femme » explorée qu'on prive, dans *Les Mystères de Montréal* et dans *Le Conte de Monto-Christin*, des services de la compagnie de gaz⁷⁰. Manifestement épuisée, et pourtant encore jeune, Montréal est abandonnée, laissée à elle-même; elle est infestée de bandes criminalisées – la bande de la Cité dans *Le Conte* et la bande du Cheval Noir dans *Les Mystères* – et trop souvent plongée « dans

⁶⁹ Son médecin, le maire Villeneuve, à qui elle demande d'enlever ces « protubérances douloureuses », lui répond : « Il est trop tard. Si je vous enlève une bosse il vous en poussera une autre immédiatement. Votre cas est inguérissable. La maladie des « expropriations » est trop avancée ».

⁷⁰ Dans *Les Mystères*, à la page 88, on nous indique que « les principales rues de la métropole n'étaient pas éclairées parce que la lune, d'après les calculs de la compagnie de gaz, devait paraître ce soir-là ; aussi le passant attardé éprouvait-il toutes les peines du monde à trouver son chemin », alors que dans *Le Conte*, on peut lire au début que « la partie Est de la ville était plongée dans une obscurité opaque à cause de l'explosion d'une des chaudières de la compagnie d'éclairage électrique dans l'usine du faubourg Québec » (2 juin 1894)

une profonde obscurité⁷¹ ». Le père Sansfaçon, conducteur de petit char, s'y promène comme tant d'autres avec une « vieille voiture aux ressorts brisées, voiture qui n'avait pas été vernie depuis le commencement de la crise en 1873 » (M, 83). Ainsi, la Ville-Marie, chez Hector Berthelot, « n'est pas une ville sûre⁷² », comme l'a dit Gilles Marcotte, pas plus qu'elle n'est elle-même en sécurité.

Pourtant, c'est un espace où le pouvoir de l'argent contrôle tout. Tous autant qu'ils sont, des petites gens des romans-feuilletons aux plus puissants dirigeants politique, ils recherchent le pouvoir lié au capital. Les illustrations abondent en première et troisième pages des périodiques, où il est question d'endettements, d'emprunts, de budgets, de fraudes fiscales, d'abus de confiance et d'abus de pouvoir. Dans les articles du *Canard* et du *Vrai Canard*, de nombreux exemples s'imposent au lecteur en tant qu'allégorisations du pouvoir qui témoignent parfaitement de la vision du journaliste quant au climat politique ambiant. Le lexique de la gloutonnerie, élément carnavalesque faisant écho aux romans-feuilletons, est amplement exploité pour illustrer l'avidité du gouvernement. Par exemple, dans un article du *Vrai Canard*, paru le 29 janvier 1881, Berthelot se plaît à imaginer Joseph-Alfred Mousseau, député conservateur, se délectant à boire la sueur du peuple qu'il récupère⁷³. Ailleurs, on est témoin d'une scène de cannibalisme entre les sommités de la ville de Montréal qui, prises sur un navire depuis trente-six ans, viennent à manquer de vivre et ne voient d'autre solution que de tirer à la courte paille pour

⁷¹ *Le Canard*, 1^{er} décembre 1894.

⁷² « Mystères de Montréal : la ville dans le roman populaire au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 134.

⁷³ Mousseau est constamment raillé par Berthelot, notamment à cause de sa forte corpulence. Les allusions à son grand appétit ne manquent pas et en font un être plutôt repoussant. Il inspirera d'ailleurs à l'humoriste quelque analogie infectieuse : « Un abcès et un homme de génie finissent toujours par percer » (*Le Vrai Canard*, 13 novembre 1880, p. 2). Il faut avouer que la comparaison n'est pas des plus flatteuses...

choisir celui qui sera « dépecé et servit [*sic*] au dîner et au souper⁷⁴ ». Se faisant l'écho de l'actualité politique explicitement commentée dans le reste du journal, le destin des personnages des romans-feuilletons de Berthelot souligne les conséquences inévitables – bien réelles – pour le peuple de cette mauvaise gestion gouvernementale⁷⁵.

Si les fictions servent à faire la démonstration d'un ordre social perturbé, les références à l'actualité, inversement, s'intègrent si naturellement à l'intrigue des romans-feuilletons que les hommes politiques nous apparaissent comme des personnages – très secondaires – que Berthelot manie à sa guise. Par exemple, le gouvernement conservateur provincial de Chapleau, plus souvent qu'autrement sujet de caricatures du *Vrai Canard*⁷⁶, est en élections au début des *Mystères* et permet à Bénoni une excursion gratuite (M, 53) pour aller voir Ursule. Pour sa part, l'échevin Charles Thibault, principale tête de turc de Berthelot qui fut le sujet d'une quantité incroyable de caricatures et de calembours, dont celle réitérée de ses grands pieds à l'odeur désagréable⁷⁷, tient aussi un petit rôle dans le roman-feuilleton. Il s'occupe de trouver un emploi à Cléophas au bureau de santé (M, 28) et il apprend à Caraquette que le vicomte souffre d'une maladie mortelle, alors qu'il est à la Baie

⁷⁴ *Le Vrai Canard*, 19 juin 1880, p. 2.

⁷⁵ Nous traiterons un peu plus loin de cette question.

⁷⁶ Dans l'édition du 1^{er} mai 1880, Berthelot imagine, dans un texte assez comique, une conspiration des libéraux pour faire tomber le gouvernement de Joseph-Adolphe Chapleau. Quelques mois plus tôt, dans l'édition du 27 décembre 1879, un article intitulé « Ce qu'on verra dans 20 ans » rapporte des événements – fictifs évidemment – qui ont mené à la chute du gouvernement de Chapleau, où il est question d'un jeune libéral qui, outré de voir les conservateurs plonger la province dans le gouffre de la banqueroute, va faire sauter le Parlement, décapitant de ce fait tous les ministres présents.

⁷⁷ Mais l'échevin était également réputé pour ses discours qui ne manquaient pas d'esprit. Or, dans un article désopilant du *Vrai Canard*, paru le 24 juillet 1880, Berthelot imagine la mise en scène du jeune de François-Xavier Anselme, propriétaire de l'*Étendard*, qui entreprend « de lire pendant quarante jours consécutifs, sans prendre d'autre nourriture, un journal appelé la *Minerve*, publié par MM. Dansereau et Cie. » Or, pendant l'expérience, un défi difficilement surmontable se présente au courageux : il doit lire le « discours de Charles Thibault, prononcé à la Convention du Québec » : « Lorsqu'il en eut lu trois ou quatre paragraphes, ses yeux devinrent fixes comme étant à moitié sortis de leur orbite, son front fut tendu, les angles de ses lèvres furent tirés en dehors, ses joues contractées. Sa respiration fut difficile et convulsive, bref sa figure exhiba les symptômes les plus alarmants ».

des Chaleurs pour « faire des discours aux Acadiens sur la loi des écoles » (M, 34). Cependant, c'est probablement la pointe envoyée à Ernest Lavigne, échevin du quartier St-Louis à Montréal, qui, dans *Les Mystères de Montréal*, est la plus railleuse. En effet, le narrateur nous indique, vers la fin du roman que, par une froide nuit d'hiver, « le thermomètre accusait ce soir-là 120° au dessus de la valeur de l'échevin Lavigne dans le conseil de ville de Montréal⁷⁸ ». Bien qu'ils fassent partie du même cercle d'amis, Berthelot ne s'empêche pas de dénoncer l'incompétence de Lavigne et de lui faire une « biographie-éclair »⁷⁹ dans *Le Violon* de 1887. En effet, la politique étant depuis toujours « la grande pourvoyeuse des journaux comiques⁸⁰ », échevins et ministres sont certainement ceux dont Hector Berthelot s'est le plus moqués au cours de sa carrière, et souvent « les coups de bec du *Canard* ont écorché même ses amis⁸¹ ». Il semble qu'il y ait seulement Jean-Louis Beaudry qui, dans *Les Mystères*, ait pu jouir de la propagande bienveillante de l'auteur, propagande largement perceptible à l'extérieur des limites du roman, car en effet, les articles et annonces en faveur de l'élection du futur maire de Montréal furent publiés abondamment.

Le brouillage des frontières délimitant fiction et actualité ne concerne pas que les personnalités politiques, mais également les médias. À preuve, *Le Canadien*, *Le Quotidien*, *Le Courrier du Canada*, *Le Star* et *L'Étendard* sont autant de journaux, d'allégeance libérale ou conservatrice, qui ne parviennent pas à esquiver les coups de

⁷⁸ *Les Mystères de Montréal*, *op. cit.*, p. 16. Berthelot souligne par là l'impopularité de Lavigne. Dans un article du *Vrai Canard* paru le 19 février 1881, Hector Berthelot déplore l'inaction de l'échevin au conseil : « En France, la vigne souffre du phylloxera, en Canada, Lavigne ne produit aucun fruit depuis qu'il a été implanté dans le conseil. [...] Dépouillons le dossier de l'échevin Lavigne. Qu'a-t-il fait dans sa carrière municipale ? Son nom a-t-il collé à quelque bonne mesure ? »

⁷⁹ Plusieurs biographies sont parues dans cette série. Leur caractère comique provient du fait que Berthelot y confond à dessein plusieurs personnes dont le nom est le même.

⁸⁰ Victor Morin dans la préface à *La vie humoristique d'Hector Berthelot*, *op. cit.*

⁸¹ *Ibid.*

bec du *Vrai Canard* et du *Canard. La Minerve*, quant à elle, lorsqu'elle ne prend pas la forme d'une vieille femme cruelle, desséchée et rabougrie, est citée pour ses propriétés soporifiques. Dans le cadre des intrigues feuilletonesques, les prétextes sont nombreux pour évoquer les différents journaux. Ti-Pite, le gamin des *Mystères*, est crieur de journaux : « Une cent pour le *Canard* ! la *Patrie* ! le *Nouveau Monde* » (M, 45). À d'autres endroits, les allusions sont plus impétueuses, notamment en ce qui concerne le *Nouveau Monde* et le *Nord*, des périodiques conservateurs et ultramontains, qui, lorsqu'ils ne servent pas de garniture au postérieur des demoiselles, sont utilisés en guise d'éventail. De la même façon, dans *Les Mystères de Montréal*, la notoriété du célèbre calendrier des agriculteurs est raillée : « pour ne pas être trouvé en contravention avec l'Almanach Rolland, la lune ne s'était pas montré cette nuit-là » (M, 74). Finalement, dans *Le Conte de Monto-Christin*, un clin d'œil rusé est lancé en direction de *La Patrie* et de son cas de censure, et rappelle par la même occasion l'épisode de la publication des *Trois mousquetaires* par le *Canada-Revue*. En effet, dans un léger quiproquo qui survient durant son procès, Monto-Christin est confondu avec le héros de Dumas par un des membres du jury. Ce dernier affirme le connaître puisque « la *Patrie* devait publier l'histoire de Monto-Christin et Monseigneur l'a condamné. Ça devait être bien mauvais » ; ce à quoi le juge répond : « Ce n'est pas une raison. Ce n'est pas le même individu. [...] C'est Monte-Christo [*sic*] qui a été interdit. Pas Monto-Christin⁸² ».

Si pour le lecteur d'aujourd'hui la compréhension de tous les sous-entendus nécessite certains détours par l'historiographie, ils devaient, pour le lecteur contemporain, être d'autant plus intéressants qu'ils référaient à sa réalité du moment.

⁸² *Le Canard*, 23 juin 1894.

Toutes ces allusions, qui écorchent au passage les gens au pouvoir, mauvais gestionnaires des intérêts du peuple, et leurs alliés, trouvent notamment à travers le personnage de Ladébauche une voix efficace. En effet, le personnage de Ladébauche, sorte d'alter ego fantaisiste du journaliste⁸³, « canayen pur sang [roulant] un peu partout dans l'intérêt de [son] pays⁸⁴ », est certainement celui par lequel Berthelot incarne le mieux la défense des intérêts du peuple. Avec son allure paysanne – bottes de coureurs des bois, ceinture fléchée, bonnet de laine, chemise de travail – Ladébauche se promène dans les cabinets du gouvernement et assiste aux réunions privées au cours desquelles il ridiculise les ministres. Tous le connaissent et malgré ses allures rustres, il discute de la situation des Canadiens français avec le bourgeois Delorme⁸⁵, puis avec sa belle-mère Victoire⁸⁶ à Londres. Il visite toutes les grandes capitales de l'Europe et compte parmi ses connaissances et amis tous les grands dirigeants de ce monde ; c'est ce qui fait qu'il peut se rendre à Washington pour un entretien avec le président des Etats-Unis, Rutherford B. Hayes⁸⁷, puis en France ou en Russie, où il désire prendre un coup avec les « Russos⁸⁸ ». Porte-parole du peuple, Ladébauche prend fréquemment position en sa faveur et, dans un article que nous croyons assez audacieux⁸⁹, il ira jusqu'à suggérer aux habitants d'organiser révoltes, conspirations et attentats, en s'inspirant des pays européens, afin de sortir les

⁸³ D'ailleurs, la première version des *Mystères de Montréal*, celle de 1879, porte la signature de M. Ladébauche, ce qui laisse croire que l'auteur s'identifie bien à ce personnage.

⁸⁴ *Le Vrai Canard*, 17 janvier 1880, p. 2.

⁸⁵ Il s'agit du marquis de Lorne, gouverneur général du Canada.

⁸⁶ La reine Victoria.

⁸⁷ *Le Vrai Canard*, 17 janvier 1880, p. 2. La conversation a lieu dans un anglais pauvre, mâtiné de français : « J'avais appris un peu d'anglais dans les petites écoles et je me décidai à parler la langue des Yankees. Je pris la parole comme suit : My name is Ladébauche, I come de la Bord à Plouffe. Me rester long, very long dans les shanties. Me come see about a big thing. Business no go in Canada. Protection no bonne for the canayens. We payer trop cher for everything. The government he tax de sucre, de coffy, all de stuff of yankees and of Angleterre. The poor ouvrier he have no work. Bad boys in our government. They empocher all the money, make big dinners, bum all the time like gentiman tiré à quatre épingles, you know pulled at four pins. We always payer. Mister Delorme is big boss, come from vieux pays, awful deal for entretien. Pay him big piles money. Cant suffer that long time before since. Mister Perrault come and ax you take Canada and all the boutique »

⁸⁸ *Ibid.*, 22 mai 1880. Pour l'occasion, il change de nom et devient Yvan Ladébochisky.

⁸⁹ *Ibid.*, 17 avril 1880, p. 2.

politiciens canadiens de leur confort habituel et les forcer à rendre des comptes à leurs citoyens.

L'auteur en tant que personnage

Hector Berthelot, qui a toujours le mot pour rire de ses semblables, démontre toutefois beaucoup d'empathie envers le peuple qu'il défend et informe. Les articles concernant la journée de corvée⁹⁰, le crédit foncier⁹¹, la construction du chemin de fer du Nord⁹² et la commission des licences pour la vente de spiritueux⁹³ en font foi. Ainsi, si les différentes chroniques et caricatures, notamment « les correspondances de Ladébauche » qui tournent en dérision ce qui se passe à l'Hôtel de ville et au Parlement, font perdre toute crédibilité à l'élite au pouvoir, les romans-feuilletons, pour leur part, dépeignent les péripéties rocambolesques des gens du peuple, aux prises avec de sévères maux sociaux, conséquences obligées des malversations gouvernementales. À l'image des articles qui composent la matière des journaux de Berthelot, le ton des romans-feuilletons laisse percevoir une prise en charge du peuple par le narrateur qui, particulièrement dans *Le Conte de Monto-Christin*, prend une forme singulière. En effet, le narrateur, apparaissant non seulement comme un personnage, se dévoile ouvertement en tant qu'auteur de l'intrigue et prend régulièrement la parole comme responsable du déroulement des événements. En effet,

⁹⁰ Il s'agit d'une loi instaurée par la ville qui stipule que chaque employé doit fournir une journée de travail sans salaire et que chaque locataire doit déboursier une somme d'un dollar pour l'entretien des rues. Pour Berthelot, cette « journée de corvée » n'est autre chose qu'« un reliquat des droits absurdes du Moyen-Âge qui prive des milliers de nos compatriotes de leurs franchises électorales », *Le Vrai Canard*, 5 mars 1881, p. 3.

⁹¹ Selon Berthelot, le principe du crédit foncier fonctionne au Québec selon le principe suivant : « plus l'habitant bâtit, plus il est pauvre à la fin ». *Le Vrai Canard*, 20 novembre 1880, p. 2.

⁹² La construction du chemin de fer du Nord, nuisible aux cultivateurs dont les terres furent réquisitionnées, fit également couler beaucoup d'encre dans les pages du *Canard* et du *Vrai Canard* puisqu'il s'agissait d'une entreprise causant un tort irréparable à certains habitants.

⁹³ Il y dénonce la partialité des commissaires des licences et des officiers des revenus qui sanctionnent les propriétaires de petits estaminets payant une fortune pour leur permis de vente d'alcool et qui ferment les yeux sur le commerce illégal qui se fait chez de nombreux épiciers. C'est ainsi qu'il déclare : « Que ferons les commissaires cette année? *Le Vrai Canard* a l'œil sur eux. » Ainsi, le journal se charge de faire respecter la loi! *Le Vrai Canard*, 21 février 1880, p. 3.

dans *Le Conte de Monto-Christin*, on assiste à une « reconnaissance explicite du caractère fictionnel du personnage⁹⁴ » où le réel intervient curieusement pour changer le cours « normal » de la fiction.

Tout cela débute alors que Berthelot s'embarque à bord du *S. S. Vancouver* pour la France « où il passera quelques semaines dans l'intérêt du journal⁹⁵ ». Afin de justifier son absence, et par conséquent l'interruption du feuilleton du 28 juillet au 13 octobre de l'année 1894, il fait emprisonner ses personnages – certains d'entre eux, dont Monto-Christin et le Trou, le sont déjà alors que les autres se retrouvent en prison davantage pour leur propre sécurité que pour le bien public – en promettant toutefois au lecteur qu'à son retour de France, « il s'assurerait si les prisonniers étaient dignes de reprendre leur liberté. En ce cas il pourrait les recommander au bureau de la Paresse et leur faire obtenir un emploi qui les aiderait à se sustenter⁹⁶ ». C'est ainsi que toute la famille Sanslanippe est inculpée selon l'acte d'accusation suivant :

Thomas Sanslanippe, Cunégonde Sanslanippe et Modeste Sanslanippe sont accusés d'être des vagabonds, des désœuvrés et des débauchés dans le sens du statut (S. R. C., C. 157 art. 8)

Les dits Sanslanippe sont aussi accusés de n'avoir pas des moyens visibles d'existence et de vivre sans recourir au travail, étant capables de travailler ; de rôder dans les rues de Montréal, grands chemins, de gêner les passants en mendiant de porte en porte, de ne pas exercer de profession ou de métier honnête propre à les soutenir, mais de chercher surtout des moyens d'existence dans les jeux de hasard, le crime et les fruits de la prostitution, contrairement à la forme « du même statut »⁹⁷.

⁹⁴ *L'effet-personnage, op. cit.*, p 67. Vincent Jouve cite l'exemple de *Jacques le fataliste et son maître* pour souligner le procédé narratif par lequel le narrateur fait prendre conscience au lecteur du caractère fictionnel du récit qu'il raconte. Ainsi, on se rappelle qu'à tout moment, dans le roman de Diderot, Jacques se sert de son pouvoir de narrateur pour faire languir son maître ainsi que le lecteur.

⁹⁵ *Le Canard*, 21 juillet 1894, p. 2.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁹⁷ *Ibid.*

En les emprisonnant de cette façon, « l'auteur de ce feuilleton [...] se sent la conscience soulagée. Aujourd'hui il a dissipé toutes les inquiétudes que pourrait avoir le public au sujet du Trou, des Sanslanippe et de Monto-Christin ». Mais le pouvoir transcendant de l'auteur ne se limite pas à cette intervention puisque, le 16 février 1895, le « rédacteur du *Canard* » resurgit dans le récit alors qu'il reçoit la visite du détective Arcand – on a reconnu l'anagramme du *Canard*. Ce dernier vient l'informer d'une situation gênante :

- Vous savez, dit-il, que tous nos détectives cherchent depuis plusieurs mois à découvrir le meurtrier de M. Beltapet. Le succès n'a pas encore couronné nos recherches. Notre action a été continuellement entravée par la mesquinerie des autorités. [...] Notre salaire est trop maigre pour nous permettre de dépenser notre propre argent dans des courses dispendieuses. [...] La police de Montréal vous serait très reconnaissante si vous consentiez à lui donner quelques renseignements qui lui manquent pour compléter l'enchaînement des faits devant servir à la preuve de la couronne.

Autrement dit, c'est un personnage – de surcroît un membre de la police – qui vient demander à l'auteur son aide ainsi que des précisions sur les faits et gestes d'autres personnages. Il va sans dire que, pour un instant et seulement à des fins pragmatiques, l'auteur se place non seulement au-dessus des petits criminels de son intrigue, mais également en position de supériorité vis-à-vis ceux qui personnifient les forces de l'ordre, mais dont les compétences sont manifestement limitées.

« Pauvre roman. Pour la classe pauvre. Par un pauvre auteur »

S'il est vrai qu'un auteur a généralement tout pouvoir sur son univers romanesque, il est rarement représenté aussi fortement que dans *Le Conte de Monto-Christin* où le processus de création est subverti pour devenir un élément de l'intrigue, au même titre que les actions des protagonistes. Ainsi, l'auteur du feuilleton peut exiger l'enfermement de ses personnages, les faire bénéficier de la

clémence royale⁹⁸ ou invoquer leur libération pour ne pas nuire au bon déroulement de son intrigue :

- Savez-vous, monsieur Arcand, que l'emprisonnement du Trou est de nature à nuire considérablement à l'intrigue du feuilleton du *Canard*? [...] ne pourriez-vous pas le libérer cet après-midi ou demain? J'ai absolument besoin de ce personnage dans mon feuilleton où il doit jouer un rôle important. Le retenir plus longtemps en prison serait casser le fil de mon intrigue. Allons, montrez-vous bon prince. Vous allez remettre le Trou en liberté pour faire plaisir aux milliers de lecteurs du *Canard*⁹⁹.

On comprendra, par la suite, que le détenu « essaya vainement de savoir le nom du philanthrope qui s'intéressait si vivement à son sort¹⁰⁰ ».

En plus de nous apparaître comme un phénomène isolé dans l'histoire littéraire québécoise, ce procédé inusité – par lequel le pouvoir de l'auteur est clairement illustré – se présente à nous comme la métaphore d'un engagement de Berthelot à défendre la cause du peuple devant l'imposant appareil institutionnel. En effet, les nombreuses historiettes mettant en scène la misère des gens du peuple¹⁰¹ trouvent, par le biais des romans-feuilletons, un relais efficace et, comme l'affirme Micheline Cambron, c'est certainement à l'intérieur des fictions « que s'exercent ses critiques les plus mordantes¹⁰² ».

D'emblée, lorsqu'on entame la lecture du *Conte de Monto-Christin*, on remarque le sous-titre, surprenant et évocateur : « Pauvre roman. Pour la classe pauvre. Par un pauvre auteur ». Témoin d'une société en pleine crise financière qui

⁹⁸ *Ibid.*, 20 octobre 1894.

⁹⁹ *Ibid.*, 16 février 1895.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 23 février 1895.

¹⁰¹ Notamment cette tragédie en trois actes, publiée le 21 février 1880 dans *Le Vrai Canard*, où le paysan travaillant se voit dépossédé de tous ses biens par un officier du revenu.

¹⁰² « Humour et politique dans la presse québécoise du XIX^e siècle. Des formes journalistiques comme sources d'humour », *op. cit.*, p. 44.

prive les ouvriers de travail, le narrateur des deux romans-feuilletons multiplie les descriptions de lieux, d'habillements et de menus qui explicitent les conséquences directes d'une indigence marquée par la violence familiale, l'insalubrité, l'alcoolisme, la délinquance, la malnutrition et qui prend place dans un monde où tout est question d'argent. À preuve, on arrête l'eau à ceux qui négligent de payer leurs taxes (M, 42) ; on achète le silence des journalistes – sauf celui du *Canard* – en leur offrant cinquante centimes¹⁰³ ; on vide les poches du contrevenant lorsqu'il est question d'assurer sa défense juridique – à Cléophas qui n'a que vingt sous pour toute fortune, l'avocat répond « Si c'est tout ce que vous avez, je vais le prendre. Donnez-les-moi » (M, 23). Même une inhumation convenable est hors de prix pour ceux qui subissent les affres de la misère – « Il ne fallait pas parler de services de l'église, ça coûte de l'argent¹⁰⁴ ». Il y a jusqu'aux médecins, qui refusent de soigner les pauvres gens incapables de payer (M, 8). Ces hommes de science, comme plusieurs notables, ne jouissent pas d'une belle réputation aux yeux de l'auteur ; en plus de chercher continuellement à s'enivrer, ils font preuve d'un manque de professionnalisme flagrant : « Règle générale, à une enquête de coroner, lorsque le médecin ignore la cause de la mort il l'attribue à une maladie du cœur » (M, 56). L'image des policiers, détectives et geôliers ne se porte pas mieux et nous fait croire à des êtres violents – ils infligent des coups de bâtons aux flâneurs¹⁰⁵ –, ridicules – en s'adonnant maladroitement à la musique (M, 65) – et incompetents – ils sont plus préoccupés à jouer qu'à faire régner l'ordre (M, 22). Bref, pendant que les employés du gouvernement se font grassement payer¹⁰⁶, que les forces de l'ordre exercent une

¹⁰³ *Le Canard*, 15 décembre 1894.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 7 juillet 1894.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 19 mai 1894 ; 27 octobre 1894.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 12 mai 1894.

justice de pacotille¹⁰⁷, que les politiciens s'échinent à frauder le lectorat¹⁰⁸ – l'électorat – et que la police sanitaire s'acharne sur le dos des pauvres gens (M, 7), la classe ouvrière de Montréal est aux prises avec les conséquences d'une mauvaise éducation – tel le démontre l'épithète du père Monto-Christin :

Çi gi

Le cop de

Monto-Christin

Agée de 80 ans

Pets à ces sandres

« Pauvre orthographe pour une pauvre tombe¹⁰⁹ » – laissant ainsi à l'auteur le loisir d'insinuer dans le roman ce que l'on trouve ailleurs dans le journal : que la province de Québec est sous l'emprise du « régime des castors, un parti politique sans principes arrêtés qui [tend] à faire revivre dans le pays les pratiques du moyen âge. Montréal sans le savoir avait sa bastille et ses lettres de cachet¹¹⁰ ». Violente et acerbe, cette déclaration peut le sembler, mais elle n'entre pas en contradiction avec la visée que Berthelot a toujours exprimée : « toujours rester l'ennemi instinctif du pouvoir, quelqu'il soit¹¹¹ ».

¹⁰⁷ « Une ville sans trésor », *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁸ *Le Canard*, 19 mai 1894.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 5 mai 1894.

¹¹⁰ *Ibid.*, 9 mars 1895.

¹¹¹ *Le Vrai Canard*, 10 juillet 1880.

CONCLUSION

Au cours de ce travail, nous avons voulu examiner la manifestation de l'humour et les diverses formes qu'il prend, d'une part au sein des œuvres feuilletonesques d'Hector Berthelot, *Les Mystères de Montréal* et *Le Conte de Monto-Christin*, et d'autre part, dans les cadres plus larges du *Canard* et du *Vrai Canard*. Pour ce faire, nous avons dû effectuer une synthèse, quoique rapide et partielle à bien des égards, de l'histoire du roman populaire qui, principalement en France, a donné le rythme et le ton à près d'un siècle de littérature. En rappelant les règles qui inscrivent généralement le roman-feuilleton dans la forme qu'on lui connaît, nous avons pu établir qu'il y avait, dans les œuvres romanesques de Berthelot, une marginalité certaine relativement au canevas traditionnel du roman populaire. En effet, bien que les deux romans-feuilletons étudiés se rapportent assurément, et de plusieurs façons, à l'esthétique de ce genre littéraire désavoué, nous avons justifié l'intérêt d'une telle étude en la dirigeant davantage vers la compréhension et l'interprétation du remaniement et du réemploi de plusieurs procédés génériques propres aux œuvres feuilletonesques, qui prennent forme par la plume de Berthelot et qui présentent une dynamique nouvelle, basée sur les principes de l'humour, de la parodie et de la dérision.

Refllet – déformé par le rire – d'une société en crise vue à travers la lorgnette d'un érudit, les romans-feuilletons d'Hector Berthelot offrent une double satire. La caricature des institutions et de leurs dirigeants, la fresque de personnages grossiers et vulgaires, la forte présence de l'humour carnavalesque ainsi que les illustrations hilarantes qui accompagnent les récits¹ sont autant d'éléments qui assurent une première

¹ Le cadre de ce mémoire est trop restreint pour que nous analysions le choix des illustrations qui accompagnent les textes des romans-feuilletons, mais il constitue un élément fort intéressant de la publication des *Mystères de Montréal* et du *Conte de Monto-Christin*, puisque les dessins sont d'une irrésistible drôlerie et anéantissent bien souvent toute tentative de finesse narrative. L'illustration d'expressions idiomatiques prises au pied de la lettre : le dessin d'un homme qui court sans tête pour illustrer que Monto-Christin « avait complètement perdu la tête » (*Le Canard*, 19 mai 1894) ;

dimension humoristique aux œuvres. Cette forme d'humour, qui provoque un rire instantané, est appréciée du peuple, de ceux qui constituent la majorité du lectorat ; elle permet le divertissement et possède, de surcroît, une certaine portée idéologique dans la mesure où une prise de position favorable à la condition du peuple est évoquée. Puis il y a le deuxième niveau d'humour ; celui destiné à un public plus cultivé, capable de reconnaître, d'une part, l'altération que Berthelot fait subir au roman populaire, par le remaniement des caractéristiques génériques – personnages, topoï, thèmes, schèmes – et d'autre part, les références constantes aux grandes œuvres de la littérature.

Le texte, chez Hector Berthelot, est le support d'indices culturels et littéraires, plus ou moins explicites, qui sont parfois déguisés ou intégrés sans avertissement. En plus de ceux que nous avons relevés sporadiquement au cours de ce travail, nous supposons que les textes contiennent une grande quantité d'indices intertextuels parmi lesquels plusieurs continuent certainement à nous échapper. Par exemple, la présence des deux ennemis dans des chambres adjacentes de l'Hôtel du Canada, dans *Les Mystères de Montréal* (M, 68), rappelle véritablement une scène du *Comte de Monte-Cristo* qui prend place lors du Carnaval de Rome. De même, on est tenté de voir en la personne d'Alphonse Briquet, véritable héritier de St-Simon, la personnification du jeune provincial, peu fortuné, mais bien instruit, immortalisé par les personnages d'Eugène de Rastignac et de Lucien de Rubempré dans les romans de Balzac. Finalement, le couple Beltapet du *Conte de Monto-Christin* se rapproche étonnamment des aristocrates Monsieur et Madame d'Harville dans *Les Mystères de Paris*. Non seulement, Monsieur Beltapet a une attitude casanière, mais on apprend aussi, à brûle-

l'illustration d'un long reptile qui accompagne la réplique suivante : « Cher cousin ! s'exclama Cunégonde, tu es bien serpent » (*Le Canard*, 9 juin 1894) ; ou finalement le croquis d'un lapin pour appuyer l'expression consacrée : « Je te connais ma petite Cunégonde. Tu voudrais me poser un lapin » (*Le Canard*, 17 novembre 1894) ne sont que quelques exemples.

pourpoint, que le riche homme souffre d'une maladie mystérieuse²... En outre, le contraste saisissant provoqué par l'intertexte littéraire³ et la réalité qu'il met en scène – l'univers ouvrier – entraîne chez Berthelot un choc des codes⁴, également perceptible à travers la cohabitation du discours populaire et du discours littéraire à l'intérieur des mêmes voix, narratives et dialogiques.

Le bouleversement, ou choc des codes inscrit dans les romans-feuilletons de Berthelot, qui rejoint la tradition carnavalesque en ce sens qu'il entraîne la suppression des distances entre les hommes, crée également un brouillage dans ce que Bakhtine a nommé la « zone des personnages⁵ » puisqu'il contribue à déjouer « d'avance toute motivation réaliste selon la vraisemblance, l'idéologie, l'histoire⁶ ». En effet, selon toute vraisemblance, au XIX^e siècle, on ne récite pas du Shakespeare dans les quartiers ouvriers montréalais.

En posant son regard sur la vie des petites gens et leurs préoccupations – principalement monétaires – Hector Berthelot donne sa vision de la société, de son organisation, de son fonctionnement, de ses institutions, et, surtout, de ses déficiences et insuffisances. Dans un contexte où le gouvernement est corrompu, où les législations

² *Le Canard*, 24 novembre 1894. On se souvient que, dans *Les Mystères de Paris*, le riche aristocrate souffre en silence d'une maladie honteuse, l'épilepsie.

³ Au sens où André Belleau l'entend : « tout ce qui a été écrit avant le texte et qui sert de matière à celui-ci sous forme de reprise, de modulation, de citation, etc. » (« Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle*, *op. cit.*, p. 154.)

⁴ Expression empruntée à André Belleau qu'il définit de la façon suivante : « ce qui dans un message (ou un texte) se signale comme opérant des choix, comme imposant des contraintes de divers ordres à divers niveaux. [...] On est amené finalement à parler de plusieurs sortes de discours et aussi de nombreux codes qui les régissent simultanément : code linguistique, social, idéologique, culturel, plus évidemment les codes et sous-codes propres à chaque type discursif : par exemple le code littéraire et les divers sous-codes : rhétorique, poétique, narratif, etc. Il règne ici un certain flottement et la terminologie actuelle n'est pas exempte de confusion. » (« Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *op. cit.*, p.154)

⁵ André Belleau emprunte l'expression à l'ouvrage de Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman*) dans « La dimension carnavalesque du roman québécois », *op. cit.*, p. 168.

⁶ *Ibid.*

nuisent davantage au citoyen qu'elles ne lui sont utiles, où l'incompétence des notables et professionnels dépasse tout entendement, l'argent – même acquis des fruits de la criminalité – demeure encore le moyen le plus efficace d'accéder à une existence satisfaisante.

Avouons que le propos se situe à des lieues des valeurs cléricales et conservatrices, où le salut de l'âme n'est possible qu'au terme d'incommensurables souffrances terrestres. En effet, bien que sa biographe rapporte que Berthelot, dans ses journaux, ait « toujours défendu la religion lorsqu'ell[e] étai[t] attaqué[e] »⁷, force est de constater qu'à l'intérieur des romans-feuilletons son absence est surprenante, voire criante⁸. Cette omission nous en fait voir une seconde : dans les romans de Berthelot, aucune mention n'est faite de la domination commerciale anglophone qui, pourtant, est largement critiquée dans le reste des journaux, forts de petits articles pamphlétaires incitant à la solidarité des Canadiens français entre eux devant cette tutelle administrative. Comment expliquer ainsi que nulle part il ne soit question du marchand anglais ; qu'en aucun cas, il n'y ait de pointe, même drolatique, lancée dans sa direction ? Bien qu'*a priori* aucun discours patriotique n'en orne les pages, les romans de Berthelot seraient pourtant profondément nationalistes puisque, à lui seul, le sujet canadien-français assure l'intérêt de l'histoire. En ce cas, ridiculiser l'étranger, de surcroît, le colonisateur, reviendrait à lui accorder encore trop d'importance.

La vie collective dans *Le Conte de Monto-Christin* et *Les Mystères de Montréal* est représentée par une vision fantasmée de la société qui abolit les frontières de classes

⁷ *La vie humoristique d'Hector Berthelot, op. cit.*, p. 57.

⁸ En effet, ce n'est pas avec les infimes allusions faites devant le recorder que nous pouvons parler de la présence d'un discours religieux ou d'une critique de la religion, si ce n'est pour insinuer que son autorité est discutable...

dans un grand éclat de rire. Peut-être est-ce afin de mieux échapper à l'emprise d'une difficile réalité ? Or, si le feuilletoniste se moque autant de la faiblesse des hommes, c'est probablement que, comme l'a dit sa biographe : « pour en oublier la tragédie Berthelot n'en voulait voir que la comédie⁹ ». Pourtant, l'apparente légèreté conférée par un ton humoristique, les brouillages narratifs propres au carnaval mythique, tout ceci n'est que mascarade puisque « l'humour trahit aussi une blessure, une insuffisance. Il est le langage du doute, de l'insécurité¹⁰ ». Et si ce bouleversement comique prend momentanément des allures de fête, l'argent, fléau au centre de tous les malheurs, s'occupera de rétablir l'équilibre du monde : les riches qui survivront retrouveront la sérénité de la « cité de la montagne¹¹ », tandis que les pauvres, pour leur part, sont doublement punis puisque contraints de retourner à leur condition d'origine. Force est alors de constater que la « fête » est bel et bien terminée, et que chacun retourne au rang qui lui est conféré.

Ce modeste travail d'analyse, certainement incomplet, s'inscrit dans la foulée des études consacrées au roman populaire et à son importance dans l'évolution des histoires littéraires. Si, longtemps, le genre fut méprisé, rejeté, refoulé dans les marges de la Grande littérature, il faut aujourd'hui se réjouir que de plus en plus de chercheurs définissent une époque littéraire selon ses œuvres mineures et non plus seulement selon les œuvres canoniques. Car certes, la littérature populaire « accompagne l'Histoire, la grande et la petite : elle est elle-même histoires et Histoire, *stories* et *history*¹² ».

⁹ *La vie humoristique d'Hector Berthelot, op. cit.*, p. 36.

¹⁰ « Mystères de Montréal : la ville dans le roman populaire au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 134.

¹¹ *Ibid.*, p. 117.

¹² *Le Roman populaire français (1789-1914), op. cit.*, p. 10.

Bien qu'aujourd'hui, le nom d'Hector Berthelot demeure inconnu pour la majorité d'entre nous, plusieurs seront surpris de l'héritage que ce dernier a légué au domaine humoristique, à la bande dessinée ainsi qu'à la presse québécoise : par exemple, c'est dans *Le Canard* (22 septembre 1883) qu'on a retrouvé le plus ancien prototype de phylactère et c'est aussi à l'intérieur de ce même journal qu'on fit le premier usage de la « presse polychromatique Valois¹³ ». De même, l'« allégorico typo-gravure », création de Berthelot où les historiettes, chroniques ou biographies amusantes prennent la forme du sujet dont il est question, précède les « calligrammes » d'Apollinaire¹⁴. Le personnage du Père Ladébauche, quant à lui, est assurément la création de l'humoriste qui lui survécut le plus longtemps. Utilisé pour la première fois comme pseudonyme du journaliste le 9 novembre 1878, Ladébauche deviendra par la suite l'emblème des journaux comiques de Berthelot, et sera rapidement illustré avec les attributs qu'on lui connaît, incroyablement plus sensé et rusé que l'élite politique, toujours prêt à prendre le parti du peuple. Repris ensuite par Raoul Barré (1902), Joseph Charlebois (1904) et Albéric Bourgeois (1905) dans *La Presse*¹⁵, le Père Ladébauche continuera sa longue carrière jusqu'en 1957.

Dans le domaine littéraire – puisque c'est l'objet qui nous a ici intéressé – l'œuvre de Berthelot s'annonce également comme le précurseur du roman urbain. En effet, parallèlement à une production littéraire institutionnalisée, largement motivée par des valeurs conservatrices et fortement inspirée d'épisodes historiques passés, une

¹³ La presse chromatique à vapeur, inventée par A. Valois, un des propriétaires-éditeurs du journal, est capable de donner « 2,000 impressions à l'heure en 4 ou 8 couleurs ». La première épreuve de « la nouvelle machine » a lieu le 10 avril 1880.

¹⁴ En effet, *Calligrammes* n'apparaît qu'en 1918 soit plus de vingt ans après la mort de Berthelot, et même s'il est difficile de prouver l'influence du journaliste sur le poète, ces dessins nous sont apparus révélateurs de l'esprit avant-gardiste de Berthelot.

¹⁵ Nous avons trouvé ces informations dans un article publié en version électronique par Bibliothèque et Archives Canada qui s'intitule « Les journaux satiriques du XIX^e siècle », à l'adresse suivante : <http://www.collectionscanada.ca/comics/027002-7100-f.html> .

littérature plus urbaine, en marge des exigences cléricales, tente une timide apparition par le biais de la presse. Nous sommes en 1879 et Hector Berthelot publie le roman le « plus purement montréalais des romans du XIX^e siècle », *Les Mystères de Montréal* ; le seul, certainement, à œuvrer « en pleine pâte urbaine¹⁶ ». Plus tard, soit à partir des années quarante, suivront Roger Lemelin, Gabrielle Roy et quelques autres qui marqueront l'histoire littéraire québécoise en y annexant « les drames et les péripéties de la vie urbaine¹⁷ ». Quant à sa dimension humoristique, Maurice Lemire voit dans *Les Mystères de Montréal*, une œuvre d'un certain succès qui tranche pourtant nettement avec les autres productions de l'époque. Ainsi, au Québec, il faudra attendre la publication de *Marie Calumet* par Rodolphe Girard, en 1904, pour retrouver dans le littéraire l'essence du comique si profondément ancrée dans le style de Berthelot.

¹⁶ « Mystères de Montréal : la ville dans le roman populaire au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 134.

¹⁷ *Notre société et son roman, op. cit.*, p. 52.

Annexe I – Résumé des *Mystères de Montréal*

L'ouverture du récit met en scène l'existence d'un triangle amoureux entre Bénoni, cordonnier, Ursule, fille du père Sansfaçon, et Cléophas, conducteur de « petits chars ». Lors d'un incendie de l'immeuble où demeurent les Sansfaçon, Cléophas sauve la vie d'Ursule, la promise de Bénoni, incapable d'échapper seule aux flammes puisqu'elle est gravement atteinte de la variole. En signe de reconnaissance à son sauveur, elle lui promet son cœur, au grand désarroi de Bénoni. Les deux rivaux décident donc de se provoquer en duel, événement qui fera emprisonner Bénoni, tandis que Cléophas s'en sortira avec une caution payée par sa femme Scholastique.

Un jour, alors qu'il travaille comme débardeur au port de Montréal, Cléophas se fait approcher par le comte de Bouctouche. Celui-ci cherche en effet un homme capable de l'aider à réaliser une opération aussi délicate que malhonnête. Il souhaite trouver un enfant pouvant remplacer son fils mourant, pour qu'ainsi il puisse toucher à l'important héritage laissé par Calix de St-Simon au jeune vicomte, qu'il a désigné comme son légataire universel. Afin d'agir à l'insu de Caraquette, vieil ami de St-Simon et exécuteur testamentaire de ce dernier, le comte emmène sa famille à St-Jérôme. Le jeune héritier meurt peu de temps après son arrivée à la campagne et on le remplace immédiatement par Ti-Pite, frère d'Ursule, qu'on envoie au collège après l'avoir marqué du même tatouage que portait le vicomte, soit un castor rongeur une feuille d'érable avec l'inscription « Travail et concorde ».

Le soir même, le comte meurt empoisonné par une mixture qu'il avait lui-même concoctée à l'intention de Cléophas, qu'il considère désormais comme un témoin trop gênant. Cléophas, qui a assisté à l'empoisonnement, se rend à la maison de campagne

des Bouctouche pour apprendre la mauvaise nouvelle à la comtesse. Alors qu'il explique la situation à Ursule, gouvernante chez les Bouctouche, Cléophas échappe de justesse à un attentat par balle de Caraquette. Bénoni, sorti de prison et venu voir l'amour qu'il n'a toujours pas oublié, se lance donc à la poursuite de Cléophas, son ennemi juré, qui lui-même est à la poursuite de celui qui a tenté de porter atteinte à ses jours. Cléophas est arrêté, puis emprisonné à St-Scholastique, s'évade et retourne à Montréal afin de subtiliser l'héritage de St-Simon à Caraquette. Caraquette, atterré par le vol, se rend chez la comtesse pour l'en informer. Madame se retrouve ruinée, sans aucune ressource, et se voit donc dans l'obligation d'ouvrir un débit de boisson et de tabac afin de subvenir à ses besoins. Le lieu devient l'endroit favori de tous les protagonistes, mais un soir, un drame éclate et tous se retrouvent emprisonnés.

La deuxième partie débute alors que tous sortent de prison. Cléophas n'a pas oublié le trésor. Il se rend donc dans un cimetière afin de le mettre à l'abri. Bénoni, qui s'était lancé sur ses traces, l'épie et lui vole le trésor qu'il emmène dans le garage du père Sansfaçon. Après plusieurs péripéties au cours desquelles l'auteur lui-même perd le fil de son récit, Bénoni tue Cléophas. Il cache son cadavre chez les Sansfaçon et apporte son trésor avec lui dans une chambre d'hôtel. Peu de temps après, Caraquette retrouve Ti-Pite, la doublure du jeune vicomte, qui errait dans les rues de la ville. Grâce à cela, il découvre la supercherie du comte, et les aveux du père Sansfaçon viennent confirmer ses soupçons. Bénoni, se croyant toujours en sécurité, épouse Ursule lors d'une grande célébration. Le soir de leur nuit de noces, Caraquette revient hanter Bénoni en le menaçant de tout avouer à la police. Malgré les supplications de ce dernier, Caraquette le dénonce. Bénoni est condamné à la potence, de même que son complice le père Sansfaçon. Caraquette, l'exécuteur testamentaire, remet donc la fortune à un dénommé

Malpecque, qui épouse la veuve Bouctouche. Ursule devient cuisinière et Ti-Pite est placé dans une école de réforme.

Annexe II – Résumé du *Conte de Monto-Christin*

L'histoire débute à la Petite Misère. Le père Monto-Christin, qui ne fut toute sa vie qu'un pauvre mendiant, laisse à son fils, avant de mourir, les indications d'un trésor se trouvant dans le fort de Chambly. Le jeune Monto-Christin, devenu orphelin, quitte la Petite Misère pour Montréal, en passant par Chambly. Là-bas, il ne trouve pas le trésor de son père, et est contraint de mendier et d'offrir ses bons services pour payer son voyage jusqu'à la métropole. Après avoir renoué avec ses parents de Montréal, la famille Sanslanippe, Monto-Christin tente de se trouver du travail. Malheureusement, à cause de la malveillance de Dépatie le Trou, soupirant de Cunégonde, cousine de Monto-Christin, ce dernier est accusé et trouvé coupable de recel.

Alors qu'il est emprisonné, la mère Sanslanippe, déjà très malade, meurt pauvrement, laissant ses deux enfants à la charge du père Sanslanippe, ivrogne incorrigible. Après l'emprisonnement du petit Modeste pour une raison puérile, l'auteur du feuilleton, le rédacteur du *Canard* en personne, croit bon de faire enfermer les deux autres personnages de l'histoire afin de les mettre en sécurité pour la durée de son voyage en Europe. Tous les protagonistes sont libérés en même temps, à son retour, après deux mois de captivité. À sa sortie de prison, Monto-Christin, incapable de retrouver Cunégonde, va offrir ses services comme ouvrier pour la *corporation* de la municipalité de Montréal. Rapidement, grâce au *boddlage* (pratique frauduleuse assez répandue), il fait des économies et connaît une ascension sociale qui fait de lui un des hommes les plus respectés de Montréal.

De son côté, Cunégonde est employée chez un riche homme, M. Beltapet, qui a fait sa fortune dans le *boddlage* également. Elle reçoit des nouvelles de sa famille par

Dépatie le Trou qui l'informe que son père et son frère sont dans une situation très précaire. Mais, refusant encore les avances du Trou, Cunégonde n'obtient pas les informations pour retrouver sa famille et déclenche par la même occasion une autre colère du Trou.

Monto-Christin non plus n'a pas oublié Cunégonde et c'est en engageant les meilleurs détectives de la ville qu'il tente de la retrouver sans succès. Un certain soir, en revenant de l'opéra, Mme Beltapet, accompagnée du Dr. Coxis, découvre son mari assassiné. Les ravisseurs ont également enlevé Cunégonde. Celle-ci se réveille dans la mansarde de Joe Poitras, un restaurateur connu pour la qualité de ses huîtres.

Effrayée à l'idée de retourner chez Mme Beltapet, car elle risque de rencontrer Dépatie le Trou qu'elle tient responsable du crime, Cunégonde accepte un emploi chez Joe Poitras. Cela lui permet de retrouver Monto-Christin qui, maintenant qu'il est devenu l'homme le plus respecté de Montréal, fréquente les endroits huppés. Monto-Christin, au cours de leurs retrouvailles, promet donc à sa cousine qu'il l'épousera bientôt. Mais tout d'abord, elle doit parfaire son éducation au couvent et, pour ce faire, ira de nouveau demeurer chez la veuve Beltapet.

Celle-ci doit se rendre à Paris dans les prochaines semaines afin de subir une opération nasale et décide d'emmener Cunégonde avec elle. Parallèlement, le Dr. Coxis reçoit une subvention lui permettant d'aller étudier avec les grands noms de la médecine parisienne. De son côté, Dépatie le Trou est également à Paris. Il s'est fait l'acquéreur d'un mastroquet de la rive gauche. Son but est toujours d'obtenir vengeance du mépris de Cunégonde. Ainsi, il entre en contact avec le Dr. Coxis afin de suivre une formation

pour devenir hypnotiseur. Le Dr. Coxis, quant à lui, doit veiller sur Mme Beltapet qui se remet de son opération. Afin d'augmenter ses chances d'épouser la riche veuve, qui a déjà repoussé ses avances, il l'empêche de bien guérir. Avec une infection purulente au nez, elle pourra difficilement trouver un bon parti et acceptera peut-être la proposition du docteur.

Monto-Christin débarque à Paris un peu plus tard afin de compléter les préparatifs du mariage. Mais la veille de l'événement, il participe à une solide beuverie et à son retour, le lendemain matin, il subit un assaut auquel il succombe. Cunégonde, apprenant sa mort dans les journaux, décide d'entrer chez les religieuses, alors que tous les autres personnages reviennent à Montréal pour, affirme le narrateur, mener des existences plus ou moins heureuses.

Bibliographie

1. Textes étudiés

BERTHELOT, Hector, *Le Conte de Monto-Christin*, paru dans *Le Canard*, Montréal, 5 mai 1894 au 1^{er} juin 1895.

BERTHELOT, Hector, *Les Mystères de Montréal*, Montréal, Imprimerie A. P. Pigeon, 1901.

2. Journaux d'Hector Berthelot

Le Canard, octobre 1877 – novembre 1896.

Le Grognard, novembre 1881 – mars 1886.

Le Vrai Canard, août 1879 – novembre 1881.

Le Violon, septembre 1886 – 1893.

3. Ouvrages et articles concernant directement le corpus ou l'auteur

ALLARD, Nicole, *Hector Berthelot (1842-1895) et la caricature dans la petite presse satirique au Québec entre 1860 et 1895*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1997.

BADREUX, Jean [pseudonyme d'Henri Roulland], « Chronique du jour. Hector Berthelot », *Le Monde*, 16 et 17 septembre 1895, p. 2.

Bibliothèque et Archives Canada, « Les journaux satiriques du XIX^e siècle », <http://www.collectionscanada.ca/comics/027002-7100-f.html>, vu le 6 avril 2006.

CAMBRON, Micheline, « Une ville sans trésor », *Montréal, mégapole littéraire*, Madeleine Frédéric (dir.), Bruxelles, Université de Bruxelles, Centre d'études canadiennes, 1992, p. 7-35.

CAMBRON, Micheline, « Humour et politique dans la presse québécoise du XIX^e siècle. Des formes journalistiques comme sources d'humour », *Le Bulletin d'histoire politique*, vol. 13, no. 2, hiver 2005, p. 31-49.

La Presse, « Hector Berthelot, sa vie, sa mort », 16 septembre 1895.

LIONAIS-TASSÉ, Henriette, *La vie humoristique d'Hector Berthelot*, Montréal, Éditions Albert-Lévesque, 1934.

MARCOTTE, Gilles, « Mystères de Montréal : la ville dans le roman populaire au XIX^e siècle », *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), Montréal, Fides, 1992, p. 97-148.

REYNALD, Gilles, « Hector Berthelot, l'ineffable humoriste, ou le témoin goguenard et avisé d'un siècle qui s'en va », *La Presse*, 27 juin 1931, p. 48 ; 1^{er} juillet 1931, p. 14 ; 4 juillet 1931, p. 67 ; 8 juillet 1931, p. 24 ; 13 juillet 1931.

4. Ouvrages sur le roman-feuilleton, le roman populaire et la presse

ANGENOT, Marc, *Le Roman populaire : recherches en paralittérature*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1975.

DUMASY, Lise, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique : un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 1999.

LANDRY, Kenneth, « Le roman-feuilleton français dans la presse périodique québécoise à la fin du XIX^e siècle : surveillance et censure de la fiction populaire », *Presse et littérature. La circulation des discours dans l'espace public*, Micheline Cambron et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Études françaises*, vol. 36, no 3, 2000.

Le Journal Le Canadien : littérature, espace public et utopie, 1836-1845, Micheline Cambron (dir.), Saint-Laurent, Fides, 1999.

NATHAN, Michel, *Splendeurs et misères du roman populaire*, René-Pierre Colin, René Guise et Pierre Michel (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

PEYRONIE, André, « La notion de littérature populaire », *Richesses du roman populaire*, Actes du colloque international de Pont-à-Mousson, René Guise et Hans-Jörg Neuschäfer (dir.), Nancy, Université de Nancy II, Centre de recherches sur le roman populaire, octobre 1983, p. 11 à 28.

Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle, Roger Bellet et Philippe Régner (dir.), Limoges, PULIM, coll. « Littératures en marge », 1997.

QUEFFÉLEC, Lise, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1989.

VAILLANT, Alain et Marie-Ève Thérénty, *1836: L'An I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

VAREILLE, Jean-Claude, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.

VAREILLE, Jean-Claude, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, Limoges, PULIM, Nuit blanche éditeur, coll. « Littératures en marge », 1994.

5. Théorie, histoire et critique littéraire

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Andrée Robel (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

BELLEAU, André, *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Éditions Primeur, 1984.

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Maurice Lemire (dir.), Montréal, Fides, 1980.

DOUTREPONT, Georges, *Les types populaires de la littérature française*, Bruxelles, libraire-éditeur Albert Dewit, 1926.

DUCROCQ-POIRIER, Madeleine, *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958 : Recherche d'un esprit romanesque*, Paris, A. G. Nizet, 1978.

FALARDEAU, Jean-Charles, *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH, 1967.

« Introduction à l'annuaire de l'Institut Canadien pour 1866 », *Du Pays*, 20 décembre 1866, http://collections.ic.gc.ca/icma/en/documents/annuaire_1866.html, vu le 6 avril 2006.

JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Les presses universitaires de France, 1992.

LACOURSIÈRE, Jacques, *Histoire populaire du Québec, 1841 à 1896*, tome III, Saint-Laurent, Les éditions du Septentrion, 1996.

LAFORTUNE, Monique, *Le roman québécois : reflet d'une société*, Laval, Mondia, 1985.

LEMIRE, Maurice, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, PUL, 1970.

LEMIRE, Maurice, *La vie littéraire au Québec*, tome IV, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1999.

LUKÀCS, György, *Balzac et le réalisme français*, Paul Laveau (trad.), Paris, Maspero, 1967.

MARX, Karl et Friedrich Engels, *La Sainte Famille ou critique de la critique critique contre Bruno Bauer et Consorts*, Paris, Éditions sociales, 1969.

6. Œuvre littéraires citées

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, éd. de Jacques Dupont, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1991.

DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, préface de Jean-Yves Tadié, éd. de Gilbert Sigaux, Gallimard, coll. « Folio classique », 1998.

GÉRIN-LAJOIE, Antoine, *Jean Rivard, le défricheur*, Montréal, Beauchemin, 1945.

HUGO, Victor, *Hernani*, éd. de Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio/théâtre », 1995.

LACOMBE, Patrice, *La Terre paternelle*, Montréal, Fides, 1981.

SOULIÉ, Frédéric, *Les Mémoires du diable*, éd. de Alex Lascar, Paris, Éditions Robert Laffont, 2003

SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989.

ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, éd. de Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002.