

Université de Montréal

**De l'oral à l'écrit : les trois moments du conte dans *Il faut prendre le taureau par les contes !* de Fred Pellerin**

par Marilie Sauvé

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade de M.A. ès arts  
en littératures de langue française  
option recherche

Août, 2019

© Marilie Sauvé, 2019

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
De l'oral à l'écrit : les trois moments du conte dans *Il faut prendre le taureau par les  
contes !* de Fred Pellerin

présenté par :  
Marilie Sauvé

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Marc Larrue  
président-rapporteur

Micheline Cambron  
directrice de recherche

Karim Larose  
membre du jury

## Résumé

Le présent mémoire analysera la version orale d'*Il faut prendre le taureau par les contes !* de Fred Pellerin sous forme auditive et son adaptation en conte littéraire. L'étude des deux actualisations médiatiques se fera en trois temps qui correspondent aux moments significatifs de la performance du conte tels que définis par la théoricienne Jeanne Demers. Le premier moment est la formation du *cercle du conte* et représente un espace instauré hors du réel qui offre aux spectateurs ou aux lecteurs la possibilité d'adhérer sans retenue aux événements exposés dans le récit grâce à l'ouverture, la fermeture et le maintien du *cercle*. Le deuxième moment du conte se produit quand le conteur crée et consolide un lien de connivence avec son public, ce qui capte son attention en le liant au contenu. Pour ce faire, Pellerin cherche à répondre aux attentes de son public, à jouer avec la frontière entre vérité et fiction et à provoquer des réactions. Le troisième et dernier moment du conte, c'est le *showing*, qui rapproche d'abord l'auditoire ou le lecteur de l'action et l'action de ceux-ci, et ensuite qui permet au conte de se matérialiser grâce à leur imagination. À ce moment-là, le but du conte est atteint, car le plaisir de l'auditoire ou du lecteur est indéniable. Cette recherche tente de voir le corpus comme un tout malgré les différents moyens mis en œuvre : la mise à l'écrit fait bénéficier le spectacle originel de nouvelles significations et permet, à ceux qui en profitent, de vivre une expérience différente, mais tout aussi réussie.

**Mots-clés** : Fred Pellerin, conte oral, conte écrit, adaptation, pratique du conte, *telling*, *showing*

## Abstract

This dissertation will analyse the oral tale of *Il faut prendre le taureau par les cornes !* by Fred Pellerin and the written tale adaptation. The study of both versions will be demonstrated using three instances that correspond to significant moments of the tale's performance according to theoretician Jeanne Demers. The first moment is the formation of the "circle of the tale" which represents a space established beyond reality that allows the audience or the reader to adhere without restraint to the events exposed in the story due to the opening, the closing and the conservation of the circle. The second moment of the tale occurs when the storyteller creates and consolidates a complicit link with his audience which attracts and holds their attention by linking them to the story. To achieve this effect, Pellerin tries to answer his public's expectations, manipulates the border between fiction and reality and provokes reactions. The third and final moment of the tale is the "showing", which initially helps to bring the audience or the reader closer to the action and the action closer to them, then to allow the tale to materialize with the aid of their imagination. At which point, the tale reaches its ultimate goal, as the pleasure of the audience or the reader is infallible. This research aims to see Pellerin's work as a whole despite the different means: putting the oral tale in writing benefits the original show as it brings forth, to those who experience it, new meaning and offers a different perspective, which is every bit as successful.

**Keywords** : Fred Pellerin, oral tale, written tale, adaptation, storytelling, telling, showing

## Table des matières

<b>Résumé</b>	<b>3</b>
<b>Abstract</b>	<b>4</b>
<b>Table des matières</b>	<b>5</b>
<b>Remerciements</b>	<b>7</b>
<b>Introduction</b>	<b>8</b>
Le conte, forme changeante	8
Cadre théorique	11
Choix du corpus et visée de la recherche	13
<b>Première partie : Le conte oral : la forme originelle</b>	<b>17</b>
<b>Chapitre I : Le <i>cercle du conte</i> en spectacle</b>	<b>18</b>
1. L'enchaînement des contes	18
Formule(s) d'introduction	19
Formules de conclusion	22
Conclusion définitive	24
2. Le maintien de l'univers narratif	25
La fluidité de la structure	25
La fragilité du <i>cercle</i>	29
<b>Chapitre II : L'<i>aire de farine grillée</i> ou la connivence en coprésence</b>	<b>32</b>
1. L' <i>idée-conte</i>	33
Les six caractéristiques du conte	35
2. Jouer avec l'auditoire : fiction ou vérité ?	38
Autorité et authenticité	38
Les procédés de véridiction	41
3. Réveiller les connaissances de l'auditoire	45
Culture générale, culture commune	45
Le conte érigé en mythe	47
Saint-Élie de Caxton : un microcosme du Québec	50
4. Provoquer une réaction chez l'auditoire	52
La langue dans tous ses états	52
Dire moins pour signifier plus	57
Se lier d'amitié grâce au partage d'émotions	58

<b>Chapitre III : L'apparition des traces de sabots : écoute et imagination</b>	<b>62</b>
1. Auditoire ou personnage ?	63
2. Le son comme outil de rapprochement	67
Le corps : un instrument	67
De conteur à acteur	69
3. La puissance de l'évocation	72
<b>Deuxième partie : le conte écrit : les effets de la fixation</b>	<b>78</b>
<b>Chapitre IV : Le cercle du conte au fil des pages</b>	<b>79</b>
1. Introductions et épilogue	80
Le <i>cercle</i> matériel	81
Conclusion définitive	84
2. Le maintien de l'univers narratif	85
La structure du recueil	86
La fragilité du <i>cercle</i>	89
De conteur à narrateur : feindre la coprésence	92
La mise en scène du conte	92
L'influence du conteur sur le récit	94
Pellerin, l'inventeur	95
Quand l'oralité émerge de l'écrit	101
Quand le texte construit le lecteur	110
<b>Chapitre V : L'aire de farine grillée ou la connivence virtuelle</b>	<b>114</b>
1. Jouer avec le lecteur : fiction ou vérité ?	115
2. Réveiller les connaissances du lecteur	120
3. Provoquer une réaction chez le lecteur	123
Le rire : créateur de connivence	123
Se lier d'amitié grâce au partage d'émotions	127
<b>Chapitre VI : L'apparition des traces de sabots : écriture et imagination</b>	<b>131</b>
1. Lecteur ou personnage ?	132
2. L'écrit comme outil de rapprochement	133
3. La puissance de l'évocation	135
<b>Conclusion</b>	<b>139</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>144</b>

## Remerciements

À ma directrice, Micheline Cambron, pour ses judicieux conseils et sa patience sans limites. Merci d'avoir enrichi ma réflexion et de m'avoir accompagnée toujours un peu plus loin. Merci, surtout, d'avoir cru en moi.

À mes ami.e.s: Édith et Stéphanie, pour leurs encouragements infatigables et leur compréhension infinie; Benjamin, pour tous les cafés-mémoires où s'entremêlaient écriture et conversations animées; Sarah et Jasmin, pour les fous rires qui m'ont fait décrocher; Andréanne et Pier-Alexandra, pour votre soutien inconditionnel.

À mes parents, pour leur appui, leur amour et leurs folies qui rendaient les moments difficiles un peu plus légers. Un merci particulier à ma mère, ma première lectrice, pour son temps et son écoute généreuse dans le tourbillon de ma vie. Je te dois tout.

À Charles-David, mon amour, pour avoir parcouru tout ce chemin à mes côtés. Notre prochain chapitre s'annonce encore plus beau.

# Introduction

## **Le conte, forme changeante**

Le genre du conte s'inscrit dans une tradition de transmission orale qui diffère selon l'époque et la société dans lesquelles il évolue. Un élément reste toutefois : le conte oral passe d'un conteur à des auditeurs, eux-mêmes conteurs en puissance, ce qui crée une transmission pratiquement intraçable au sein d'une communauté, contribuant ainsi à catégoriser le conte en tant qu'œuvre collective. Cette tradition explique la constante modification du contenu du conte, mais aussi de sa structure. Puisque le récit n'existe que sous forme d'abstraction, chaque conteur le remanie, y apporte ses propres variantes, ce qui confère un caractère fondamentalement instable au genre<sup>1</sup> qui « est en quelque sorte en perpétuel devenir<sup>2</sup> ». Cette mouvance au sein des contes oraux disparaît cependant lors de leur mise à l'écrit au profit d'une plus grande pérennité.

Jeanne Demers identifie trois manières de coucher le conte sur papier. La transcription équivaut au *verbatim* du conte oral ; elle ne rend pas justice à la version racontée et n'a de sens que lorsqu'elle est lue à voix haute. La réécriture, quant à elle, se contente de fournir l'information nécessaire à la compréhension du conte, mais efface du même coup toutes les particularités de l'oralité pour ne laisser qu'une histoire mise à plat.<sup>3</sup> C'est le troisième type de mise à l'écrit qui s'élève au même niveau que le conte originel : le conte littéraire. Seul un travail d'ampleur sur le texte peut donner vie au genre à travers un média auquel il n'était pas destiné au départ. Pour y arriver, un conteur doit obligatoirement produire l'*effet-conte*. Condition d'existence du conte littéraire, l'*effet-*

---

<sup>1</sup> Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 507.

<sup>2</sup> Boivin, Aurélien, « Introduction », *Le conte littéraire québécois au XIXe siècle. Essai de bibliographie critique et analytique*. Montréal, Éditions Fides, 1975, p. XIX.

<sup>3</sup> Demers, Jeanne, *Le conte - du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, Coll. « En question », 2005, p. 42-43.



*conte* consiste à « recréer, par des moyens relevant essentiellement de l'écriture, les divers éléments du conte oral<sup>4</sup> ».

Au Québec, le passage du conte oral au conte littéraire a explosé vers la fin du XIXe siècle grâce à certains auteurs tels que Louis Fréchette, Pamphile Lemay et Honoré Beaugrand. Avant cette mise à l'écrit, la transmission des contes faisait partie du quotidien des Québécois, au chantier ou au village, plus particulièrement dans les veillées de contes. Celles-ci réunissaient parents et amis, réchauffant le cœur de chacun de quelques histoires lors de froides soirées québécoises. Ce divertissement accessible à tous a permis au conte de devenir l'un des premiers genres littéraires qui soient au Québec.

Alors que la transmission orale pourrait nous laisser croire que bon nombre de contes traditionnels sont tombés dans l'oubli, un corpus gigantesque a été recueilli montrant que des écrivains canadiens-français de l'époque ont pu en assurer la sauvegarde par l'écrit<sup>5</sup>. Tout ceci est sans compter le riche héritage qu'un conte exclusivement oral a pu apporter à la tradition du contage, sans jamais n'avoir laissé de traces autres que dans la mémoire des conteurs passés et présents ainsi que dans la mémoire collective d'un peuple.

Après cet âge d'or du conte, le genre qui a fondé une première littérature nationale<sup>6</sup> pour la culture québécoise s'est peu à peu effacé. Dans les années 1980, l'émergence de l'urbanité et de l'américanité dans la culture populaire donnait des airs de régression au conte traditionnel<sup>7</sup>. Ce n'est qu'en 1990 que l'engouement pour le contage est revenu en force au Québec avec un mouvement que plusieurs qualifient de renouveau, suivant de près la même tendance observée à l'international, que ce soit en Europe ou aux États-Unis.

---

<sup>4</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 57.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>6</sup> Boivin, Aurélien, « Introduction », *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIXe siècle*. Montréal, Éditions Fides, 1997, p. 22.

<sup>7</sup> Massie, Jean-Marc, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain - Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Éditions Planète Rebelle, 2001, p. 35.

Cette effervescence nouvelle a vu naître de nombreux conteurs et conteuses, dont un qui s'est rapidement démarqué au début des années 2000. Fred Pellerin s'impose comme emblème du conteur au Québec dès les débuts de sa carrière. Originaire de Saint-Élie de Caxton, petit village de la Mauricie, le jeune Pellerin grandit fasciné par les paroles de sa grand-mère, Bernadette Pellerin, qui lui raconte sans relâche les histoires des habitants de leur village natal. Son amour incontestable pour la langue française et les récits d'antan permettent à Pellerin de donner vie à certains de ces personnages, les faisant passer au statut de « légende » grâce à ses contes.

Analyser une forme instable comme celle du conte oral nous force à constater que le travail sera partiel à cause de l'essence même du genre. Le caractère éphémère de cet art scénique fait que le conteur ne peut prétendre offrir au public un même spectacle deux fois, ce dernier étant sujet à toute modification ou influence qui surgit avant ou pendant le moment de la représentation. Le caractère changeant du conte dépend en grande partie de la représentation elle-même qui peut modifier imperceptiblement ses composantes, ce que Zumthor appelle la mouvance :

... le caractère de l'œuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale<sup>8</sup>.

Certains facteurs externes contribuent également aux modifications, et l'un des plus importants est le public. À chaque représentation, une foule de gens se déplace pour assister au spectacle de Fred Pellerin. Autrefois, les séances de contage prenaient la forme d'une veillée où se côtoyaient conteurs, musique, danse et fête<sup>9</sup> dans une communauté précise. Malgré la prise de parole publique, l'aspect communautaire rendait le lien entre le conteur et l'auditoire presque intime, alors qu'ils avaient souvent les mêmes repères et

---

<sup>8</sup> Zumthor (1972), *op. cit.*, p. 507.

<sup>9</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 48.

connaissances. Bien que la forme particulière des soirées de contes ait, dans le cas de Pellerin, évolué vers des spectacles sur des scènes importantes, la tradition de la veillée persiste. Pellerin continue en effet de recréer l'ambiance d'antan en mélangeant les formes (ses contes laissent parfois place à des chansons), en performant plusieurs contes différents liés par une même thématique et, surtout, en instaurant un lien avec son auditoire.

### Cadre théorique

Chaque partie de cette recherche se concentrera sur une actualisation particulière du conte : la première traitera du spectacle *Il faut prendre le taureau par les contes !*<sup>10</sup>, la deuxième, de son adaptation en conte littéraire<sup>11</sup>. À l'intérieur de chacune des parties, l'étude se fera en trois temps qui correspondent aux moments significatifs de la performance du conte tels que définis par Jeanne Demers<sup>12</sup>. D'abord, nous nous pencherons sur la formation du *cercle du conte*, c'est-à-dire aux mécanismes d'ouverture, de fermeture et de maintien du *cercle*. Ensuite, nous nous concentrerons sur l'instauration de l'*aire de farine grillée*, à savoir les techniques pour créer le lien de connivence entre le conteur et son auditoire. Enfin, nous verrons comment le conteur ou le narrateur-conteur raconte de façon à laisser apparaître les *traces de sabots* d'un cheval fictif devant l'auditoire ou le lecteur en réalisant le *showing*.

Pour déterminer les trois moments du conte, Demers s'est inspirée d'une pratique traditionnelle tibétaine. Le barde, au Tibet, racontait des récits épiques surtout à l'occasion

---

<sup>10</sup> Pellerin, Fred, *Il faut prendre le taureau par les contes !* Captation de spectacle [Disque compact], Montréal : Éditions Planète rebelle, Collection « Paroles », 2002, 1 disque compact. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle IFP [performance], suivi de la piste, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>11</sup> Pellerin, Fred, *Il faut prendre le taureau par les contes ! Contes de village*, Montréal, Éditions Planète rebelle, Collection « Paroles », 2002, 133 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle IFP [recueil], suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>12</sup> La théoricienne en parle à deux occasions, dans l'article Demers, Jeanne, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », dans *Études françaises*, vol. IX, n° 1, 1973, p. 3-13 et dans l'ouvrage Demers (2005).

de rites religieux. La tradition voulait que son entourage s'installe au tout début du récit en cercle autour d'une aire qu'on saupoudrait de farine. Une fois que c'était accompli, le barde récitait une épopée, alliant des moments de chants, de musique et de contage. En plus de tous ces talents, le barde possède également une puissance surnaturelle : il sait provoquer un charme pour attirer le succès sur sa collectivité. Le Ciel, pendant ces fêtes, était à l'écoute du barde, et si celui-ci racontait le récit épique avec une exactitude parfaite, sans en oublier un seul mot, le Ciel lui envoyait un cheval blanc qui, alors, se matérialisait devant l'auditoire sur l'*aire de farine grillée*, afin que ce dernier puisse y voir le héros de l'épopée<sup>13</sup>. Les trois moments du récit du barde se succédaient donc de façon claire. Chez Demers, toutefois, les moments sont plutôt « enchevêtrés<sup>14</sup> ». Certains procédés servent plusieurs moments à la fois, ceux-ci entrent alors en interaction, se nourrissent les uns des autres. Nous traiterons des trois moments du conte séparément pour plus de clarté, mais il est primordial de garder en tête que leur action sur le spectateur ou sur le lecteur agit souvent sur plusieurs niveaux à la fois.

C'est dans les trois moments partagés entre le conteur et son auditoire que le genre peut prendre forme : « Le conte oral est moins le produit d'un conteur que l'interaction entre un porte-parole et celui qui l'écoute, entre une bouche et une oreille. Le conte n'existe qu'entre les deux<sup>15</sup>. » Le spectateur devient un participant actif grâce à sa présence, ses réactions et son imagination. Ce mémoire prendra une forme comparative, ce qui mettra en évidence que le lecteur, même s'il n'est pas présent physiquement, participe à l'achèvement de l'œuvre par sa réception<sup>16</sup>, car « Fred Pellerin sollicite constamment

---

<sup>13</sup> Stein, R. A, « Chapitre VII : Le barde et ses affinités », *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet*, Paris, Presses universitaires de France, 1959, p. 318-320.

<sup>14</sup> Demers (1973), *op. cit.*, p. 12.

<sup>15</sup> Labrecque, Marie, « Il était une voix », *Entre les lignes*, n° 22, 2006, p. 21.

<sup>16</sup> Eco, Umberto, « Le lecteur modèle », *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 64-65.

l'imaginaire du public ou du lecteur<sup>17</sup> ». La relation, qu'elle soit physique par la proximité ou virtuelle, peut s'approfondir pour atteindre le but ultime : le plaisir du conte. Le plaisir est toutefois en grande partie distinct de ce qui est raconté<sup>18</sup>, c'est plutôt le fait de conter et d'écouter un conte qui provoque un « auto-érotisme<sup>19</sup> ». L'auditoire doit apprécier les qualités esthétiques de l'œuvre littéraire, le fait de « jouer avec l'imaginaire grâce à la parole<sup>20</sup> » pour que le plaisir soit possible.

### Choix du corpus et visée de la recherche

Chez Pellerin, le spectacle de conte se construit sur scène, alors que seul un canevas de deux pages existe comme trace écrite de son travail : « Le conte n'est jamais pareil, parce que ce qui n'est pas écrit n'est jamais figé, c'est toujours en évolution, dit Fred Pellerin. Moi, je ne raconte jamais une histoire deux fois de la même façon<sup>21</sup>. » C'est en toute conscience de cette contrainte que nous étudierons le premier objet de ce mémoire, le spectacle *Il faut prendre le taureau par les contes !* Le deuxième spectacle du conteur met en scène l'histoire de Babine, le fou du village de Saint-Élie de Caxton, qui se fait malmener par ses voisins, mais surtout par le nouveau curé, qu'il surnomme le « curé neuf ». La version auditive sur laquelle nous nous concentrerons a été enregistrée en trois temps, soit les 8 février, 22 et 29 octobre 2002. Nous avons choisi de nous limiter à la version auditive, car les aspects du spectacle analysés pour le présent travail se trouvent

---

<sup>17</sup> Cardinal, Chantal, *Lecture pragmatique de trois contes québécois contemporains : Jos Gallant d'André Lemelin, Ti-Pinge de Jouvou Turenne et L'entrain à vapeur de Fred Pellerin*, Montréal, Université de Montréal, 2010, p. 91.

<sup>18</sup> Calvino, Italo, « Le perroquet », *Contes populaires italiens*, t. 1, Paris, Éditions Denoël, 1980, cité par Demers (2005), *op. cit.*, p. 56.

<sup>19</sup> Hochmann, J., « Raconte-moi encore une histoire. Le moment du conte dans une relation thérapeutique avec l'enfant », dans *Contes et divans*, Paris, Éditions Dunod, 1984, cité par *Ibid.*

<sup>20</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 40.

<sup>21</sup> Labrecque, *op. cit.*, p. 20.

dans la parole conteuse et, de toute façon, aucune version audiovisuelle complète n'est accessible au public. L'objet de recherche devra donc être considéré comme une série de clichés de moments précis, sélectionnés dans une tournée où chaque spectacle pourrait être un objet analysable en soi. La vie de l'œuvre dépasse ainsi largement ce que nous pourrions examiner dans le cadre de ce travail : voici à la fois le défi et la beauté du conte oral.

Dans cette première partie, nous chercherons à faire ressortir les manières dont *Il faut prendre le taureau par les contes !* répond au genre du conte. Nous nous interrogerons notamment à savoir quelles sont les contraintes du format spectaculaire qui pourraient empêcher ou favoriser la formation du *cercle du conte* et le développement d'un lien de connivence. Aussi, nous découvrirons de quelle façon les techniques de narration (*telling*) peuvent être au service du *showing* grâce à la théorie de Wayne C. Booth<sup>22</sup>.

La relation entre le conteur et son auditoire se trouve à la base de chaque performance ; c'est elle qui permet au conteur et à ceux qui l'écoutent de se créer un monde hors du réel, de développer une connivence le temps d'une soirée et d'entrer au cœur d'un récit imaginaire au point d'y croire, ou presque. La première partie tentera de montrer que la relation entre le conteur et son auditoire représente la clé pour stimuler l'imagination de ce dernier qui devient ainsi co-créateur du conte :

Pour Fred Pellerin, le conte offre d'abord une communication, un échange avec le public. « Le conteur n'est pas dans une bulle, il n'y a pas de quatrième mur : il s'adresse aux gens. Et ça donne aux spectateurs une part de création. Le conteur ne propose rien d'autre que des mots, les gens doivent recréer les images dans leur tête. »<sup>23</sup>

Le second objet de notre corpus est le conte littéraire *Il faut prendre le taureau par les contes !* L'étude de la mise à l'écrit du conte nous permettra de faire ressortir les

<sup>22</sup> Booth, Wayne C. *The rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 455 p.

<sup>23</sup> Labrecque, *op. cit.*, p. 21.

stratégies scripturales imitant l'oralité, et donc, par extension, simulant la présence du conteur. Pour y arriver, Pellerin doit chercher des équivalences écrites à ce qu'il produit en spectacle, car « [p]lus les qualités littéraires de l'œuvre sont importantes et décisives, plus l'adaptation en bouleverse l'équilibre, plus aussi elle exige de talent créateur pour reconstruire selon un équilibre nouveau, non point identique, mais équivalent à l'ancien<sup>24</sup>.»

Une grande partie de ces équivalences sert à établir l'*effet-conte*. L'analyse littéraire soulignera que l'écriture va plus loin que la seule imitation de l'oralité : elle ajoute également de nouvelles significations au conte, notamment grâce à la typographie, à la photographie, aux jeux verbaux et syntaxiques. Ultimement, nous verrons que le conte littéraire met également en action l'imaginaire du lecteur :

Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire. [...] Parce qu'il est à actualiser, un texte est incomplet [et] requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur<sup>25</sup>.

Même si les techniques exploitées dans les deux actualisations médiatiques diffèrent, Pellerin arrive à y produire le *showing*. Le passage de l'oral à l'écrit ne détermine toutefois pas toutes les modifications d'*Il faut prendre le taureau par les cornes !*, mais nous étudierons, dans ce chapitre, les différents types de modifications ainsi que les effets qu'ils apportent au conte en essayant de répondre à diverses questions. Comment Pellerin peut-il former le *cercle du conte* avec le format du recueil ? Comment feindre la coprésence et instaurer l'*effet-conte* ? Est-il possible de conserver l'essence même du genre du conte, la relation entre le conteur et son auditoire, de façon virtuelle ? Quelles traces reste-t-il du conte oral une fois transposé à l'écrit ? Quelles significations supplémentaires les nouveaux outils de l'écrit apportent-ils au récit ? Le *showing* est-il aussi efficace par écrit ? Comment

---

<sup>24</sup> Bazin, André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 97.

<sup>25</sup> Eco, *op. cit.*, p. 64-65.

le conteur s’y prend-il pour atteindre le plaisir du conte si le changement de média impose le passage d’une activité collective à une activité individuelle ?

La structure de l’étude permettra de comparer les versions — ce qui les distingue, les rapproche ou crée des liens entre elles — dans le but d’approfondir la compréhension de l’œuvre de Pellerin dans une perspective plus globale, soulignant que la remédiation sert non seulement à transposer une œuvre, mais encore plus à ajouter des niveaux de sens qui permettent de réinterpréter la version originale

Fred Pellerin est un acteur important de la culture populaire contemporaine du Québec. Pourtant, très peu de travaux se consacrent à analyser son œuvre<sup>26</sup>. Ce mémoire tentera donc de combler cette lacune tout en encadrant les analyses de théories sur le conte. Le passage d’un mode d’expression à un autre implique une modification profonde de la structure narrative et énonciative du récit, influencée par les techniques propres à chaque type de médiatisation. Ces bouleversements soulèvent de nombreuses questions. En y répondant, ce mémoire essaiera de mettre en valeur que la mise à l’écrit d’une œuvre orale peut l’enrichir.

---

<sup>26</sup> Seuls quatre mémoires de maîtrise portent sur l’œuvre de Pellerin. Deux s’y consacrent entièrement — Morneau (2012), Roussel (2016) — et deux en partie seulement — Lavoie (2009), Cardinal (2010). De leur côté, les articles portant sur le conteur restent, la plupart du temps, superficiels.



## Première partie

### Le conte oral : la forme originelle

## Chapitre I : Le *cercle du conte* en spectacle

L'existence même du conte commence par l'instauration de son *cercle*. Celui-ci est nécessaire pour transporter l'auditoire ailleurs, dans un univers narratif éloigné de sa réalité quotidienne, où il est permis de se laisser convaincre de la réalité d'aventures incroyables, truffées de magie et de poésie. Le *cercle* se crée naturellement lors de la performance du conte oral :

Lorsqu'il s'agit de contes oraux, la mise en place de l'univers du récit et son maintien dépendent en grande partie d'éléments paralinguistiques. Rompant avec le monde extérieur, l'auditoire forme un cercle autour du conteur qui dispose de tous les avantages de la voix et de la mimique.<sup>27</sup>

Bien que le format spectaculaire d'*Il faut prendre le taureau par les contes !* rende impossible la formation d'un réel cercle autour de Pellerin, le lieu de performance et ses contraintes ainsi que les formules introductives et conclusives servent cet objectif. Le maintien du *cercle* est, quant à lui, assuré par certains éléments paralinguistiques, comme la structure du spectacle.

### 1. L'enchaînement des contes

Le *cercle du conte* est d'abord délimité par le lieu dans lequel il prend vie. Fred Pellerin, victime d'un succès retentissant dès ses premiers contes, performe plutôt dans de grandes salles de spectacles ou dans des théâtres permettant d'accueillir un grand nombre d'auditeurs. Comme ces lieux ne font pas partie du quotidien, le seul fait de s'y rendre pour un événement particulier coupe l'auditoire de son mode de vie usuel. Se rassembler en ce lieu crée un effet semblable à la formation du cercle autour du conteur, soit d'accepter « de

---

<sup>27</sup> Demers, (1973), *op. cit.*, p. 4.

quitter temps et lieu du réel pour se perdre en imagination dans un ailleurs et un temps autre<sup>28</sup> ». Le principe du *cercle* est aussi accompagné, dans le cas du spectacle d'envergure, d'une anticipation individuelle, lorsqu'un auditeur achète ses billets à l'avance, mais aussi collective, lorsque tous attendent d'entrer dans le lieu du conte. La fermeture des portes, l'installation dans les sièges et l'obscurité sont tous des facteurs qui marquent le début imminent du conte. Le simple fait de s'être déplacé pour cette soirée indique que l'auditoire est prêt à être témoin du conte, mais aussi participe activement grâce à son imagination.

### Formule(s) d'introduction

Pour débiter, le conteur use souvent d'une formule introductive codée qui sert à établir l'univers narratif<sup>29</sup>. Les quelques phrases qui la composent fonctionnent comme une porte d'entrée au monde fictif et imaginaire en plus d'identifier le conte comme tel<sup>30</sup>. Quelques brèves notes d'harmonica, à mi-chemin entre le test de son et la demande de silence, puis Pellerin se lance. Il ne commence toutefois pas par sa propre formule d'introduction, mais présente plutôt celle de ses prédécesseurs, se réclamant ainsi d'une filiation de l'oralité :

Moé, c'est ma grand-mère qui m'contait des contes. Fait qu'j'ai hérité de t'ça, une vieille parole de ma grand-mère qui avait 85. Vous savez, pour commencer les contes, y a plein de manières, y'en a qui disent : " C'tait une fois. " Ffft<sup>31</sup>, y partent. Jos Violon, lui, y disait : " Cric crac cra, sacatabi, sac à tabac, à porte les ceuses qu'écouteront pas. " Y partait. Moé, ma grand-mère, a l'avait une formule à répondre. A lâchait ça, nous autres on répétait, ffft, a partait. Fait qu'j'vous la fais, ok ? Est à répondre. A disait : « Mon gars, gratte quand ça chatouille, pis flatte la ribidoune et pis tapoche encore et pis tapoche tout le temps. » (IFP [performance], piste 1)

<sup>28</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 49.

<sup>29</sup> Demers (1973), *op. cit.*, p. 4.

<sup>30</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 52 et 54.

<sup>31</sup> Ffft représente un bruit buccal du conteur signifiant la rapidité avec laquelle quelque chose se passe.

Mettre en évidence le contexte de contage en présentant des formules d'introduction connues a plusieurs raisons d'être. Ceci offre d'abord aux auditeurs un léger aperçu du genre en question, préparant le public à l'écoute. Sans toutefois être celui qui demande le silence, Pellerin le fait indirectement lorsqu'il cite Jos Violon prêt à exclure du *cercle* toute personne inattentive à l'histoire. Cela assure aussi la coupure avec le monde réel, renforçant de cette façon la formation du *cercle du conte*.

Pellerin s'inscrit à la suite d'autres conteurs, ce qui confère une certaine légitimité à son rôle. Le plus important d'entre eux, c'est sa grand-mère, Bernadette Pellerin, qui lui a transmis la passion de l'histoire et de la parole dès son plus jeune âge. Ne sachant pas lire, celle-ci devait puiser dans toutes les ressources du souvenir et de l'imagination pour transmettre à la marmaille les légendes de son coin de pays<sup>32</sup>. Le public n'a d'autre choix que de s'identifier à l'expérience du jeune Frédéric qui, devant sa grand-mère, vivait un moment semblable au leur ; l'intérêt des spectateurs et de l'enfant s'éveille au monde merveilleux du conte grâce à la formule introductive<sup>33</sup>. Habituellement marque représentative de chaque conteur<sup>34</sup>, celle-ci ne sert pas de signature à Pellerin qui ne la réclame pas comme sienne. Au contraire, elle accentue l'importance du lien de filiation et relègue l'individualité du conteur au second plan : « Pellerin, quant à lui, se présente comme un simple auditeur, un *transmetteur* de traditions, ce qui lui permet de se détacher des faits en ne faisant que rapporter les paroles de sa grand-mère<sup>35</sup>. » Pellerin se place ainsi sous la bonne étoile de son aïeule, peut-être pour dévoiler la source de ses informations, mais certainement aussi par modestie.

---

<sup>32</sup> Réseau de l'information, *Présentation spéciale avec Marie-Claude Lavallée*, Montréal, ICI Radio-Canada, 31 décembre 2005.

<sup>33</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 85.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>35</sup> Roussel, Stéphanie, *Le mal du pays : nostalgie et retour aux sources dans les contes de Fred Pellerin*, Ottawa, Université d'Ottawa, 2016, p. 9.

Une chose est sûre : présenter ainsi différents types d'introduction pose clairement certaines normes relatives au genre du conte, de s'assurer que le public sait à quoi s'en tenir. De cette manière, l'esprit du spectateur est préparé à ce qui s'en vient, c'est-à-dire à s'abandonner au récit du conteur, ce qui permettra à son imagination de se laisser aveuglément guider, au fil de plusieurs contes.

La formule d'introduction est souvent très courte ; elle cherche à capter l'attention<sup>36</sup>, à déclarer le début du conte. Ici, la formule « à répondre » invite rapidement le public à participer à la soirée. Surpris de se faire interpeller si tôt, celui-ci ne réagit pas à temps et force la réaction du conteur qui, après un léger rire, reprend : « C'tait là. On r'commence. » (IFP [performance], piste 1) Sa formule d'introduction est assez longue et comporte du vocabulaire archaïque ; il doit s'attendre à cette incompréhension chaque soir. Une fois qu'un premier rire s'est fait entendre dans la salle, l'ambiance se détend, surtout grâce au conteur qui rassure son public : « Allez-y spontané, hésitez-pas, ok ? » Puis, il imite une phrase hypothétique, mais inintelligible, que l'auditeur pourrait répondre. « Pas besoin d'y répondre la bonne affaire », conclut-il. C'est que l'important n'est pas le message, mais plutôt de vérifier que le contact entre le destinataire, soit le conteur, et le destinataire, l'auditoire, est bien établi. En effet, pour que la communication réussisse, « le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire<sup>37</sup> ». La formule d'introduction remplit la fonction phatique du langage, c'est-à-dire qu'elle sert à attirer l'attention afin d'amorcer la communication<sup>38</sup>.

Après cela, on pourrait croire que le *cercle* est bien installé, mais une seule phrase ne saurait être aussi efficace qu'un préambule pour préparer au conte. Pellerin ajoute donc

---

<sup>36</sup> Roussel, *op. cit.*, p. 9.

<sup>37</sup> Jakobson, Roman, « Linguistique et Poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 213.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 213-222.

à la formule introductive le récit autobiographique de son initiation au conte par sa grand-mère, renforçant le parallèle entre l'expérience de l'auditoire et de Fred Pellerin enfant. Une fois que le public est bien accroché, le *cercle* est mis en place, et la soirée de contes peut officiellement débiter.

Cette séquence sert ainsi de mise en situation pour toute la soirée à venir, mais des formules d'introduction au fil de la soirée servent aussi à indiquer le début de chacun des contes. Dans le spectacle *Il faut prendre le taureau par les contes !*, les quatre contes, distincts, commencent par une variante de la même phrase : « C't'histoire-là, a s'est passée à Saint-Élie de Caxton. » L'anaphore rappelle non seulement le lieu de l'univers narratif, mais symbolise aussi le recommencement, le point de départ de chaque récit. À chaque conte, l'esprit vagabonde, mais une fois clos par la formule de conclusion, le *cercle* peut être recréé, toujours à partir de ce lieu devenu familier.

### **Formules de conclusion**

Évidemment, comme tout ce qui monte redescend, tout ce qui s'ouvre doit se fermer. Le *cercle du conte* ne fait pas exception à la règle, et c'est un autre type de formule, moins codée cette fois, qui vient terminer tour à tour les différents contes qui forment le spectacle : la formule de conclusion. Elle peut être appelée partielle lorsqu'elle signale la fin d'un court conte avant qu'un autre soit enchaîné. Le cas à l'étude en comporte quatre, une pour chaque conte, ce qui assure ainsi une structure claire à la soirée. Chacune à sa façon présente la résolution d'une aventure, puis une phrase clé qui agit comme situation finale<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Paul Larivaille tire de l'étude des contes un schéma narratif en cinq temps successifs, nommé le schéma quinaire. La situation initiale (I) correspond à l'équilibre original du conte, jusqu'à ce qu'elle soit perturbée

Le premier conte se termine alors que Babine réussit à débarrasser Saint-Élie du taureau y ayant élu domicile par sa faute. Avec son harmonica, il provoque un coucher de soleil qui fait rougir le ciel. Le taureau, voyant sa teinte de prédilection « peinturée » sur toute la largeur du ciel, s'envole pour la charger, ce qui correspond à la résolution du récit. Une fois le taureau disparu, le village retrouve son équilibre habituel : « Depuis ce jour-là à Saint-Élie de Caxton, quand le coucher de soleil est rouge, on dit qu'y fait beau l' lendemain matin. Ça, ça s't'étendu un peu partout là, ça vient de Saint-Élie. » (IFP [performance], piste 3) L'expression connue tient lieu de situation finale, où l'on comprend que la beauté du lendemain signifie, surtout, la tranquillité des habitants pour les jours à venir.

Le deuxième conte relate une des nombreuses condamnations à mort de Babine, cette fois pour avoir eu une aventure d'un soir avec la nièce du curé. La fin du conte équivaut encore une fois à une résolution classique : l'exécution de Babine. La sentence le condamnait à la chaise électrique. Mais comme l'électricité n'était pas arrivée à Saint-Élie, la chaise était alimentée à la chandelle. Heureusement pour le fou, brûler à petit feu dégage une odeur insupportable qui incommode les villages voisins. Ceci mène à la situation finale : Babine est libéré et peut retourner vaquer à ses occupations.

Le conte suivant s'attache à un nouveau personnage : Ésimésac Gélinas, l'homme fort du village. Alors que son histoire commence comme toutes les autres, au village de Saint-Élie de Caxton, elle se termine par un bilan de sa vie qui tient lieu de résolution et sa mort « en paix » (IFP [performance], piste 5), offre une situation finale émouvante.

Le dernier conte continue avec la même structure classique. Sa résolution, c'est le procès de Babine qui doit décider de sa condamnation, alors que sa situation finale, c'est

---

par une complication (II). Pour résoudre ce problème, les personnages doivent poser une action (III), ou parfois plusieurs, qui mènent à une conséquence, soit la résolution (IV). Enfin, lorsque tout retourne à un équilibre, parfois modifié par les nouveaux événements, c'est la situation finale (V). Voir Larivaille, Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388.

le choix de la seule sentence lui permettant d'éviter de se faire condamner de nouveau : « Votre Brodeur, je prendrai la mort la plus grande, la plus dramatique, la plus belle qui soit. Votre Brodeur, j'va prendre la mort... par le temps. » (IFP [performance], piste 8) Les formules de conclusion partielles maintiennent le *cercle* en place, car elles terminent un conte simplement pour qu'un autre récit prenne sa place ensuite.

### Conclusion définitive

La conclusion définitive du spectacle se place plutôt à la toute fin de la soirée afin que l'auditoire « réintègr[e] la sphère de la réalité quotidienne<sup>40</sup> » grâce à une formule de clôture. Pellerin, plutôt que marquer la fin du spectacle avec une formule de conclusion codée, prend son temps. Il crée un lien entre la fiction et le réel en racontant l'origine de ses contes. Après avoir rappelé, tout au long de la soirée, que ses histoires étaient vraies, il vient maintenant le prouver :

Ce gars-là, y a existé pour vrai. J'l'ai appelé Babine, j'ai changé son nom parce que j'ai osé rajouter que'ques couleurs qu'y avait pas à l'origine. J'ai beurré, mais le personnage dont j'me suis inspiré s'app'lait Roger Lafrenière, Roger à Ti-Mac. (IFP [performance], piste 10)

Les contes de Pellerin sont en fait toujours inspirés par des personnes réelles qui ont vécu à Saint-Élie. Ces personnes ayant nourri les mémérages et l'imagination de tout un village sont devenues, à travers la distorsion du réel produite par le filtre de Pellerin<sup>41</sup>, des personnages légendaires. C'est d'ailleurs sur ce sujet que le spectacle se clôt, rappelant un des éléments fréquemment associés au conte pour enfants : la morale. Celle-ci accordait au conte une valeur éthique qui servait souvent à mettre en garde les jeunes contre certains vices. Cependant, dans les contes adressés aux adultes, la morale n'est plus une condition

---

<sup>40</sup> Massie, *op. cit.*, p. 37.

<sup>41</sup> Production Occhi Neri, Patrick Demers et François Méthé (réalisateurs), « Fred Pellerin », *Cabine C.*, ARTV, Montréal, 2007.



d'existence du genre<sup>42</sup>. Au contraire, les contes merveilleux, comme celui de Pellerin, ont un but tout autre que celui d'éduquer : le plaisir. Fred Pellerin oscille un peu entre les deux traditions, car il termine la soirée avec un conseil qui porte à réflexion. Comme ses légendes sont inspirées de réelles personnes, peut-être que certains auditeurs deviendront à leur tour des personnages de légendes pour les générations futures. Sa grand-mère en était convaincue. Alors que le spectacle tire à sa fin, les paroles de Bernadette Pellerin terminent la soirée comme elles l'ont commencée. Le conteur nous rapporte l'hypothèse de sa grand-mère et nous « propose qu'on fasse de notre mieux pour que les légendes de demain soient encore plus belles à raconter que celles d'aujourd'hui. » (IFP [performance], piste 10) Cette proposition pleine d'espoir conclut avec émotion une soirée qui en était déjà bien remplie. Le retour à la réalité se fait, mais en gardant toujours une porte ouverte vers la fiction, car si le conte se rattache au monde réel en la personne de Roger Lafrenière, la réalité pourrait aussi se transposer en fiction à travers l'un d'entre nous. Le conte se pose ainsi entre fiction et réalité, ce qui rend la conclusion de la soirée et le retour à la réalité moins tranchés, plus doux, laissant planer le conte encore un peu dans l'esprit des auditeurs.

## 2. Le maintien de l'univers narratif

### La fluidité de la structure

Lorsque le cadre est bien établi grâce à l'ouverture du *cercle*, il faut maintenir l'univers narratif pour toute la durée du spectacle. Ceci favorisera une expérience complètement hors du réel pour l'auditoire. La soirée de contes est en fait une « zone étrange où la réalité s'estompe pour laisser advenir un espace-temps qui échappe aux aléas

---

<sup>42</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 20.

du quotidien<sup>43</sup> ». C'est pour cela que le spectacle de Pellerin contient non seulement plusieurs contes, mais aussi d'autres formes qui viennent les lier et, ultimement, structurer l'ensemble du spectacle pour en faire une unité cohérente sans toutefois être homogène.

Voici la structure globale d'*Il faut prendre le taureau par les contes* ! :

- A. Formule d'introduction : le récit autobiographique de la transmission du conte.
- B. Conte 1 : Babine cherche l'amour et fait venir par erreur un taureau à Saint-Élie. Il s'en débarrasse en provoquant un coucher de soleil rouge à l'aide de son harmonica.
- C. Anecdote biographique : Eugène Garand et Bernadette Pellerin avancent que la technologie nous empêche de regarder le ciel.
- D. Conte 2 : Babine fait pousser une horloge grand-père grâce à un cadeau de Baptiste Lagraine et, au moment d'ajuster l'heure, il se retrouve dans de beaux draps avec la nièce du curé. Il se fait condamner à mort, mais est relâché, comme d'habitude.
- E. Conte 3 : Ésimésac, l'homme fort du village, part à la recherche d'une femme. Dans sa quête, il accomplit sa destinée sans s'en rendre compte, puis peut mourir en paix.
- F. Chanson *La belle Rose du printemps*
- G. Anecdote à propos du curé neuf : celui-ci tombe dans le lac et se fait repêcher grâce à un appât particulier, soit un billet de banque.
- H. Conte 4 : Par mégarde, Babine souhaite au curé neuf de devenir moins fou. Il se fait condamner à mort, mais peut choisir de sa sentence grâce à un procès. Il choisit de mourir « par le temps » (IFP [performance], piste 8).
- I. Témoignages : Montage d'extraits d'entrevues avec des habitants du village de Saint-Élie qui ont connu Roger Lafrenière, l'inspiration pour le personnage de Babine.

---

<sup>43</sup> Massie, *op. cit.*, p. 36.

J. Formule de conclusion et le retour à la réalité avec le personnage de Roger Lafrenière.

En plus des quatre contes qui sont l'essence du spectacle, plusieurs formes se font remarquer. L'anecdote biographique (C) fait un instant sortir de la fiction, mais jamais du *cercle du conte*. Celui-ci reste fermé, car Saint-Élie et certains de ses habitants font partie de l'univers narratif. Contrairement au conte traditionnel où l'action se déroule généralement dans un lieu et un temps hors du réel<sup>44</sup>, chez Pellerin, le village réel est placé au cœur du récit. C'est de lui que provient l'inspiration des personnages et c'est lui qui crée l'unité des contes de Pellerin, qui dépasse le format d'un seul spectacle. Certains Caxtoniens passent ainsi de la réalité à la fiction, comme Eugène Garand (qui remplace la machine à fumée durant le numéro de cirque de Mônia) et Bernadette Pellerin. Le caractère biographique de l'anecdote rappelle la formule d'introduction qui était, elle aussi, biographique. En plus, le retour de Bernadette Pellerin rappelle son importance dans la transmission des contes à son petit-fils. L'univers narratif peut s'étendre au-delà de la forme plus ou moins définie du conte pour inclure des aspects de la vie réelle, l'anecdote se situe donc à la limite de la fiction, conservant le *cercle* intact.

Après les contes 2 et 3, qui se distinguent facilement malgré leur enchaînement grâce aux formules d'ouverture et au changement de personnage principal, Pellerin continue avec une chanson. C'est que le conte à propos d'Ésimésac se termine par sa mort, et le conteur en profite pour aller chercher l'émotivité de son auditoire, comme nous le verrons plus tard. Mais comme le spectacle veut tendre vers le plaisir, la tristesse est de courte durée avant de passer à une nouvelle forme.

Pour faire la transition vers une plus grande légèreté, il s'ensuit une chanson, qui provient aussi de Bernadette Pellerin, jouée au violon et à la guitare. Plus entraînante, cette

---

<sup>44</sup> Massie, *op. cit.*, p. 64.

chanson à répondre reprend des sonorités traditionnelles de la chanson québécoise non sans rappeler le rigaudon. De plus, elle s'inscrit dans la tradition des veillées de contes où la musique et la danse contribuaient également à une soirée réussie<sup>45</sup>. Le sujet de la pièce est aussi celui d'un temps révolu au Québec, l'ancien temps que le conteur affectionne particulièrement et qui apporte une touche de nostalgie à ses contes<sup>46</sup>. La chanson raconte l'histoire toute simple de Rose, une bergère qui se fait courtiser. Sans rapport apparent avec le reste du spectacle ou avec le village de Saint-Élie de Caxton, c'est l'origine de la pièce — la bouche de sa grand-mère — qui permet de garder l'auditoire à l'intérieur de l'univers narratif qui commence et termine la soirée de contes, après tout, autour de Bernadette Pellerin.

Le spectacle se poursuit avec une sorte de mini-contes : une courte anecdote à propos du curé neuf. Durant moins de deux minutes, elle sert à remettre le public dans une ambiance festive avec une blague efficace sur les vices de l'homme d'Église. Ce dernier, ayant une autorité incontestée auprès des membres de sa paroisse, commence à être ridiculisé auprès du public, et ce ne sera pas la dernière fois de la soirée. L'anecdote met en relation les deux personnages qui détiennent le pouvoir dans le village : le curé, évidemment grâce au pouvoir de l'Église, mais aussi Toussaint Brodeur qui tient le rôle de juge dans le dernier conte pour, finalement, contourner la volonté du curé de tuer Babine et sauver la vie du fou. Brodeur a donc un rôle clé dans le conte suivant, assurant une continuité dans le contenu et, ainsi, le maintien du *cercle du conte*.

Le dernier conte de la soirée se termine avec l'ultime sentence de Babine : le fou choisit de mourir « par le temps », c'est-à-dire de mourir de vieillesse. Une transition fort efficace prend place alors qu'au dernier mot du conte, « temps », un montage audio fait

---

<sup>45</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 48.

<sup>46</sup> Au sujet de la nostalgie chez Fred Pellerin, voir Roussel, *op. cit.*

entendre au public le bruit d'une horloge, soulignant le temps passé. Ceci fait office d'introduction aux témoignages d'habitants de Saint-Élie qui ont connu la personne réelle ayant inspiré Babine. Ici, le *cercle* se fragilise. Nous ne nous trouvons plus dans le conte, mais dans l'univers réel de Saint-Élie, faisant un lien entre la fiction et la réalité qui sera confirmé par la formule de conclusion de la soirée qui suit directement les témoignages.

### **La fragilité du *cercle***

L'univers narratif n'est pas toujours fermé. Au contraire, le conteur choisit parfois de ne pas renforcer le *cercle* au profit d'effets différents, mais tout aussi pertinents, sur l'auditoire. À plusieurs reprises durant le spectacle, Fred Pellerin fait référence au contexte de contage, ce qui crée un effet de distanciation. Rappelant que nous sommes dans un conte, il nous fait sortir de la trame narrative. Cela dit, comme instaurer le conte en tant que tel est une caractéristique classique du genre<sup>47</sup>, il s'agit plutôt d'un jeu du conteur qui souhaite surprendre pour provoquer le rire, ce qui fonctionne très bien :

Faites pas le saut, ayez pas peur personne, ok ? J'vous l'dis, restez là, moé, ya pas de danger là, moé j'l'ai conté 20, 25 fois, y'est jamais rien arrivé. Pis si y a d'quoi, moé j'ferme le conte vite vite, tiens, comprends ben, y a rien qui sort. (IFP [performance], piste 2)

Faire référence à la forme peut avoir d'autres avantages, comme celui de créer une connivence avec l'auditoire, ce dont nous parlerons au chapitre suivant. Après avoir parlé une vingtaine de minutes, le conteur dit : « Ok, là le conte commence. » (IFP [performance], piste 3) Il utilise des commentaires métadiscursifs pour faire de l'autodérision, car il se moque d'un de ses défauts, celui de parler trop (quoique, dans le cas d'un conteur, est-ce vraiment un défaut ?). Ceci le rend attachant, mais montre aussi

---

<sup>47</sup> Vernier, France, « Les dysfonctionnements des normes du conte dans *Candide* », dans *Littérature*, n° 1, fév. 1971, p. 16, cité dans Demers, Jeanne et Lise Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », dans *Études françaises*, n° 12, 1976, p. 159-160.

que le conte est un genre malléable, qu'on peut l'adapter aux situations si cela est nécessaire.

Quantité de personnages font leur apparition dans des contes dont ils ne sont pas le héros, consolidant un univers narratif encore plus grand que celui d'un seul spectacle. L'homme fort du village, la sorcière, Toussaint Brodeur (connu sous le pseudonyme Tousseur), Babine et même Bernadette Pellerin faisaient tous partie du spectacle précédent<sup>48</sup>, *Dans mon village, il y a belle Lurette*<sup>49</sup>. En évoquant ainsi des contes ou des personnages déjà connus du public, le conteur crée un tissu de récits entremêlés comme dans un univers fantastique complètement indépendant du nôtre, ce qui augmente l'étendue de l'univers narratif. Dans le même spectacle, d'un conte à l'autre, Pellerin reprend les mêmes personnages, mais également les thématiques (l'amour, la mort, le temps qui passe). Et bien sûr, le village agit comme une ligne directrice à travers l'œuvre entière du conteur. Malgré les changements de formes et les références au contexte de contage, le *cercle du conte* s'inscrit dans quelque chose de plus grand que lui : le monde fictif créé par Fred Pellerin.

La formation et le maintien du *cercle* sont déterminants pour la réussite du conte. Alors que les formules d'introduction et de conclusion structurent clairement l'univers narratif, certaines interventions de Pellerin peuvent lui nuire. Qu'à cela ne tienne, si les commentaires métadiscursifs risquent de rendre floues les frontières du *cercle*, ils renforcent, d'un autre côté, l'appartenance du conte à son genre littéraire en identifiant le conte comme tel. Le *cercle du conte* peut donc être moins défini par moments, mais Pellerin

---

<sup>48</sup> Pour la liste complète des personnages présents dans chaque œuvre, voir Morneau, Louis, *La figure de l'espéreur dans l'œuvre de Fred Pellerin : transmission de l'équation caxtonienne*, Québec, Université Laval, 2012, p. 134-137.

<sup>49</sup> Pellerin, Fred, *Dans mon village, il y a Belle Lurette...* Captation de spectacle [Disque compact], Montréal, Éditions Planète rebelle, Collection « Paroles », 2000, 1 disque compact.

et ses « intervention[s] qui renforce[nt] l'intimité du groupe ou la collaboration<sup>50</sup> », permettent à l'auditoire de rester ancré dans l'univers hors du réel pour adhérer au conte. Dès que cette collaboration se transforme en connivence, l'auditoire aura pénétré dans « l'aire de farine grillée ».

---

<sup>50</sup> Demers (1973), *op. cit.*, p. 6.

## Chapitre II : *L'aire de farine grillée* ou la connivence en coprésence

Le deuxième moment de la mise en œuvre du conte, selon Demers, est la création de *l'aire de farine grillée* qui prépare l'auditoire à devenir témoin du conte. Afin de l'instaurer, il faut créer un fort lien de connivence entre le conteur et ses spectateurs qui permettra « d'accrocher, de l'intérieur, la matière du récit à l'attention de l'auditoire<sup>51</sup>. »

Cela peut sembler plus ardu quand le conte est présenté dans une grande salle devant un public nombreux. Contrairement aux lieux typiques de veillées de contes, où le conteur est près de l'auditoire, la salle de spectacle met en valeur le conteur. L'élimination du cercle concret au profit de rangées de spectateurs face à la scène surélevée confère à Pellerin un statut particulier, une autorité dans l'espace, alors que l'œil est attiré vers lui grâce à un éclairage simple. Cependant, l'auditoire, dans l'obscurité, se fait un peu oublier : les spectateurs ne sont pas en mesure de voir et partager les réactions physiques les uns des autres. Le conteur a aussi le désavantage de ne pas pouvoir observer le public : « [la scène] comporte habituellement des éclairages qui masquent la vue du conteur sur la salle. Mais, si le conteur ne voit plus le public de la scène, il arrive encore à l'entendre<sup>52</sup>. » Pellerin peut donc se fier à son écoute pour connaître les réactions de l'auditoire et s'y ajuster, ce qui fait de ce dernier un interlocuteur<sup>53</sup>.

Dans le monde du spectacle, la relation entre conteur et auditoire est moins intime, les rapports sociaux et culturels, moins étroits, la culture commune n'est pas nécessairement présente<sup>54</sup>. Les particularités du lieu imposent des contraintes au

---

<sup>51</sup> Demers (1973), *op. cit.*, p. 7.

<sup>52</sup> Cardinal, *op. cit.*, p. 121-122.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>54</sup> Massie, *op. cit.*, p. 63.



développement d'une connivence entre l'auditoire et le conteur. Ce dernier doit redoubler d'efforts pour instaurer une relation de proximité grâce à différents stratagèmes, comme répondre aux attentes du public face au genre du conte, créer un jeu complice sur la notion de vérité, s'appuyer sur l'expérience de l'auditoire et provoquer des réactions dans la salle.

## 1. L'idée-conte

La façon la plus fondamentale de créer une connivence avec l'auditoire est de s'appuyer sur son expérience du genre du conte pour créer un contexte familial propice au partage collectif du moment. Il est cependant difficile d'arriver à une définition précise du genre, et la plupart des théoriciens se contentent de souligner quelques caractéristiques qui peuvent se retrouver dans un conte et de les mettre en contraste avec d'autres formes lui ressemblant<sup>55</sup>.

Demers s'est prêtée au jeu en tentant une définition de l'*archiconte*, inspiré de la notion d'*architexte* de Genette<sup>56</sup>, c'est-à-dire des caractéristiques invariantes qu'on trouve dans tout conte oral. Plutôt vague, cette définition sert à cerner le genre sans toutefois en limiter les possibilités de transgression :

Est conte tout texte narratif relativement bref, oral ou écrit, qui met en relation langagière de type jubilatoire un conteur (une conteuse) et son auditoire et dont le propos porte sur un ou plusieurs événements, fictifs le plus souvent (mais qu'il faut donner comme vrais) ou d'un passé plus ou moins récent, que ces événements aient déjà été relatés ou pas<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Demers (2005), *op. cit.* distingue le conte de l'exemplum, la ruse, la nouvelle, la fable, la légende, le conte sornette et le mythe. Pour certaines formes, elle s'inspire de Jolles, *op. cit.* qui se concentre sur la légende, la geste, le mythe, la devinette, la locution, le cas, les mémorables et le trait d'esprit.

<sup>56</sup> Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>57</sup> Demers, (2005), *op. cit.*, p. 87.

Le seul élément précis qui peut être attribué au conte et à aucune autre forme, c'est la relation conteur-auditoire basée sur le langage jubilatoire. Massie s'accorde avec cette vision de la soirée de contes qu'il qualifie même de « fête du langage<sup>58</sup> », mettant ce dernier au centre des préoccupations du conteur.

Toutefois, cette définition ne peut vraisemblablement suffire pour créer un moment de partage autour d'un genre familial. C'est plutôt l'horizon d'attente de l'auditoire, c'est-à-dire « l'expérience préalable que le public a du genre dont [l'œuvre] relève<sup>59</sup> » qui compte pour favoriser l'adhésion au récit. Traditionnellement, l'auditoire faisait comprendre au conteur quelles étaient ses attentes lorsqu'il réclamait le conte<sup>60</sup>. Dans le milieu du spectacle, cette demande est évacuée, le conteur doit donc se baser sur d'autres critères pour définir ce que voudra entendre l'auditoire. C'est ce que Jeanne Demers appelle l'*idée-conte*. Ce concept signifie les codes et les attentes, les connaissances et les expériences qui permettent à l'auditoire de reconnaître un conte, peu importe les modifications ou les actualisations qu'il subit<sup>61</sup>. Tout comme l'horizon d'attente, l'*idée-conte* varie selon le contexte de contage, mais France Vernier<sup>62</sup> a identifié six caractéristiques que le lecteur — il en va de même pour l'auditoire — reconnaît comme propres au genre, ce qui l'aide à développer une complicité avec le conteur.

---

<sup>58</sup> Massie, *op. cit.*, p. 36.

<sup>59</sup> Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 49.

<sup>60</sup> Demers, (2005), *op. cit.*, p. 48.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 19-21.

<sup>62</sup> Vernier, France, *op. cit.*, p. 16, cité dans Demers et Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », (1976), *op. cit.*, p. 159-160.

## Les six caractéristiques du conte

La première est « que l'enchaînement des événements soit donné comme fantaisiste sans souci de légitimation par la "vraisemblance" que l'on exige dans le roman, mais qui "alourdirait" la vivacité nécessaire au conte<sup>63</sup> ». Fred Pellerin utilise à de nombreuses reprises ce procédé, alors que ses personnages vivent des moments qui frisent le ridicule. Un exemple d'enchaînement fantaisiste serait celui de la croissance de Babine. Alors qu'il atteint sa maturité, son cerveau envoie le message à son corps de cesser la croissance, nous conte le conteur. Par contre, sa colonne vertébrale, trop occupée à fredonner dans son coin, ne reçoit pas le message, elle continue de pousser jusqu'à ce qu'il ait une bosse dans le dos (IFP [performance], piste 2). L'explication derrière sa bosse dorsale se veut logique, c'est certainement le cerveau qui contrôle la croissance humaine, mais elle est tout sauf vraisemblable.

La deuxième caractéristique concerne les aventures. Celles-ci doivent s'accumuler à un tel point qu'il serait impossible de vivre autant de choses dans une vie<sup>64</sup>. C'est le cas de madame Gélinas, qui tombe enceinte 473 fois, ou encore de Babine, qui se fait accuser de chaque problème dans le village au point de se faire condamner à mort toutes les deux semaines.

Dans un conte merveilleux, la troisième caractéristique est facilement repérable : il doit y avoir des interventions surnaturelles<sup>65</sup>. Évidemment, entre les sorts magiques et une montre à gousset plantée qui devient un arbre sous forme d'horloge grand-père, ce trait est présent à de nombreuses reprises dans les contes de Pellerin.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*

La quatrième attente que l'auditoire a envers le conte est la présence de personnages conventionnels au genre et identifiables par un trait anodin<sup>66</sup>. Pellerin souligne lui-même le fait qu'il utilise des personnages archétypaux que tous peuvent reconnaître<sup>67</sup>. Stéphanie Roussel abonde en ce sens :

On remarque enfin qu'une galerie de personnages propres au conte traditionnel est reconduite et renouvelée à l'intérieur des recueils que nous étudions : l'auteur semble très conscient du fait qu'en mettant en scène des personnages comme la grand-mère, la sorcière, la sage-femme, le curé, l'homme fort du village, le forgeron, le diable, le marchand, le barbier, le fou du village et le génie, il souscrit aux règles générales du conte traditionnel québécois.<sup>68</sup>

Ces personnages-types stimulent l'auditoire, qui en a fort probablement entendu parler dans de nombreux autres contextes, ce qui permet de comprendre rapidement qui sont les personnages qui, de toute façon, sont rarement explorés en profondeur. La plupart possèdent d'ailleurs une particularité qui les distingue : le fou est affreux, l'homme fort est gigantesque, la sorcière possède des grimoires remplis de formules magiques et le curé est loin d'être vertueux. Ces traits uniques permettent de se faire une idée superficielle du personnage, ce qui est nécessaire dans un conte où les événements s'enchaînent et la parole déboule.

La parole est d'ailleurs essentielle pour satisfaire la cinquième caractéristique à laquelle un auditoire s'attend du conte : que le statut fictionnel du récit soit rappelé sans relâche<sup>69</sup>. Pellerin fait référence au genre du conte à répétition, d'abord en le théorisant. Par exemple, comme nous l'avons vu plus tôt, il n'hésite pas à expliquer les différentes formules d'introduction possible avant de présenter la sienne (IFP [performance], piste 1). Pellerin indique aussi dans quelle partie du conte il est rendu, ce qui permet non seulement

---

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> TV5 Monde, « Fred Pellerin », *L'invité*, Paris, 24 octobre 2017.

<sup>68</sup> Roussel, *op. cit.*, p. 9.

<sup>69</sup> Vernier, *op. cit.*, p. 16, cité dans Demers et Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », (1976), *op. cit.*, p. 160.

de rappeler la forme du genre, mais aussi de dévoiler les ficelles de la structure de la soirée : « Ok là le conte commence. » (IFP [performance], piste 3), « Pis à ce moment-là précis du conte », « C’fait vingt-cinq minutes qu’le conte dure » (IFP [performance], piste 4), « T’arrives à la fin du conte, pis y te dit ça » (IFP [performance], piste 8). Le conteur va même jusqu’à émettre un commentaire inattendu sur le récit lui-même, provoquant le rire tout en faisant comprendre à l’auditoire qu’il devrait ressentir un confort, un bien-être : « T’sais un conte qui va ben » (IFP [performance], piste 5).

Enfin, le dernier critère pouvant permettre à l’auditoire de reconnaître un conte, c’est le fait que celui-ci se passe dans une époque et dans un lieu hors du réel, souvent vague, ce qui soulignerait l’universalité du conte<sup>70</sup>. En principe, celui-ci ne pourrait donc pas faire référence à l’histoire ou à la géographie. Pellerin fait toutefois le contraire. Non seulement il indique le lieu de ses contes, mais celui-ci représente un espace significatif dans lequel s’inscrivent les personnages. Saint-Élie de Caxton est le berceau des contes ; c’est là que les personnages ont vécu et ont évolué dans l’esprit du conteur. Le village de la Mauricie définit les habitudes et les aventures particulières de ses habitants. Ceux-ci ne pourraient exister en dehors du village, qui lie les contes de tous les spectacles entre eux. L’aspect historique joue un rôle primordial chez Pellerin. Plutôt que de se produire dans une époque lointaine et méconnaissable, ses contes relatent des coutumes et des habitudes du siècle dernier au Québec qui sont facilement identifiables. En effet, même si l’exode rural a éloigné de la campagne une grande partie de la population au profit de la ville, les villages et leurs particularités restent ancrés dans l’imaginaire québécois<sup>71</sup>. Les familles nombreuses, l’importance de la religion catholique, les métiers traditionnels, les foires

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>71</sup> Roussel, *op. cit.*, p. 38.

ambulantes, tous ces éléments rappellent le Québec des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. Jolles croit que cela nuit au conte :

le lieu est partout et nulle part et l'époque toujours et jamais. Dès que le conte prend des traits de l'histoire, [...] il perd une part de sa force. Localisation historique et date historique le rapprochent de la réalité immorale et brisent le pouvoir du merveilleux naturel et nécessaire<sup>72</sup>.

Si cela éloigne *Il faut prendre le taureau par les contes !* du genre auquel il appartient, c'est pour le rapprocher d'une autre forme qui se base sur des faits historiques : la légende. Bien sûr, les faits ont été déformés, exagérés, modifiés par le temps et les différents récits populaires<sup>73</sup>. Pellerin est conscient de cette forme à mi-chemin entre le conte et la légende, car il nomme lui-même ses personnages des « légendes ». Cette alternance entre le réel et la fiction est omniprésente et permet une grande part de jeu avec l'auditoire, jeu qui crée une connivence évidente.

## 2. Jouer avec l'auditoire : fiction ou vérité ?

### Autorité et authenticité

Pour que le conteur puisse jouer avec l'auditoire autour des notions de fiction et de vérité, il faut que ce dernier reconnaisse son autorité. Bien entendu, le format du spectacle ne requiert plus la demande de conte de l'auditoire de se faire conter comme dans les veillées de contes traditionnelles<sup>74</sup>, mais le fait de se procurer des billets a la même signification : l'auditoire veut se faire guider dans un monde imaginaire le temps d'une

<sup>72</sup> Jolles, André, *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 193.

<sup>73</sup> Delehaye, Hippolyte, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1927, p. 9-10. Cité par Demers (1973), *op. cit.*, p. 170.

<sup>74</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 48.

soirée. L'autorité du conteur est aussi accentuée par le lieu du conte. Sa présence sur une scène surélevée instaure une relation hiérarchique entre son public et lui. L'éclairage lui accorde également une importance plus grande : le regard de l'auditoire est attiré vers le conteur puisque la salle est plongée dans le noir.

Traditionnellement, les conteurs proclamaient la vérité de leurs récits et pour que l'auditoire y adhère, ils devaient mettre en place leur crédibilité le plus tôt possible<sup>75</sup>. Pellerin le fait dès la première phrase du spectacle en s'appuyant sur un bagage historique : « Moé, c'est ma grand-mère qui m'contait des contes. » (IFP [performance], piste 1) Pellerin se dissimule derrière les dires de sa grand-mère qui lui offre la légitimité de la parole sage des aïeux. Comme le conte oral doit être cru sur parole, révéler ses sources ajoute une part de véracité et met en valeur la modestie du conteur. En effet, il est fréquent dans le conte de présenter des faits en se référant à « une Autorité présentée comme fiable<sup>76</sup> ». Sans la légitimité de sa grand-mère, le conteur n'aurait peut-être pas osé assumer son rôle.

L'autorité du conteur est également soutenue par son authenticité. Par « authenticité », nous entendons deux sens : la capacité à se montrer vrai, dans ses sentiments profonds et selon sa personnalité réelle<sup>77</sup>, ainsi que la « qualité de ce qui mérite d'être cru<sup>78</sup> ». Pour s'assurer que le conteur est une source fiable, il faut pouvoir lui faire confiance. Massie propose un moyen d'y arriver : « La transformation du réel est d'autant plus efficace lorsque le conteur ajoute foi à ce qu'il raconte en évoquant ses propres

<sup>75</sup> Boivin, Aurélien, *Le conte fantastique québécois au XIXe siècle*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque québécoise », 1987, p. 24.

<sup>76</sup> Demers et Gauvin, « Frontières du conte écrit : quelques loups-garous québécois », dans *Littératures*, n° 45, Les contes : oral / écrit, théorie / pratique, 1982, p. 19.

<sup>77</sup> « Authenticité », dans *Trésor de la langue française informatisé*, repéré à <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=501357285>;

<sup>78</sup> Robert, Paul, « Authenticité », dans Rey-Debove, Josette et Alain Rey, *Le Petit Robert 2014*, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 181.

souvenirs ou ceux de ses proches ; de ce fait, il mêle à son histoire des éléments du réel qui lui donnent une touche d'authenticité<sup>79</sup> ». Croire en ses propres paroles et l'affirmer fièrement représentent un procédé de véridiction<sup>80</sup> au même titre que des formules servant à convaincre l'auditoire. Pellerin en utilise fréquemment : « Moé, j'y crois à c'que j'vous ai raconté là à soir. C'que j'vous ai dit là, c'est des faits, c'est vrai. » (IFP [performance], piste 10) Les témoignages des habitants de Saint-Élie, en fin de spectacle, ont aussi une fonction de véridiction, car les extraits audios donnent du poids aux contes. La bande sonore présente une sélection d'extraits, un montage qui s'apparente à une communication radiophonique de médiocre qualité, donnant d'ailleurs un caractère vieilli aux témoignages, comme s'ils venaient d'une autre époque, de l'époque du conte. Le montage fait entendre le bruit d'une distorsion, soulignant une manipulation des entrevues rappelant celle que le conteur fait subir au récit, ce qui laisse planer le doute sur leur vérité. Les intervenants apportent des nuances sur ce que l'auditoire a entendu pendant le spectacle. Ils confirment, par exemple, les nombreuses responsabilités de Roger Lafrenière, mais rectifient d'autres informations : il n'était pas fou, il était juste un peu différent. Cette humanisation du personnage installe le conte sur une frontière malléable entre le réel et la fiction.

Une partie de la tâche qui incombe au conteur est justement de s'amuser avec les frontières du conte. Pour ce faire, Pellerin tente d'étirer, de mélanger, de rendre floues les notions de fiction et de vérité dans le but de « créer une complicité conteur/auditeur<sup>81</sup> », que nous appellerons un jeu complice. Ceci est courant, attendu même selon Jolles : « Le conte [...] est une forme d'art où s'unissent et peuvent être satisfaits ensemble et en tant que tels ces deux penchants contraires de la nature humaine que sont le penchant au

---

<sup>79</sup> Massie, *op. cit.*, p. 37.

<sup>80</sup> Demers et Gauvin (1982), *op. cit.*, p. 18.

<sup>81</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 81.



merveilleux et l'amour du vrai et du naturel<sup>82</sup>. » Cette présence en apparence contradictoire au sein d'un même récit permet donc de répondre simultanément à ces deux besoins de l'auditoire.

### **Les procédés de véridiction**

Pellerin répond au désir de merveilleux et de vrai de l'auditoire à l'aide de procédés de véridiction. De tous ceux abordés plus tôt, soit la référence à une source constituant une autorité, les entrevues avec des habitants de Saint-Élie et les formules cherchant à convaincre l'auditoire en affirmant la vérité du conte, ce sont ces dernières qui témoignent le plus d'un jeu conscient de la part du conteur. Car le fait de « clamer aussi haut la véracité du récit que l'on vient de faire, n'est-ce pas semer le doute à son sujet<sup>83</sup> ? » Pellerin le fait à répétition, ce qui n'élucide jamais le mystère de la véracité. Le premier conte se termine avec le départ du taureau géant qui s'envole pour chasser le rouge du soleil couchant. Pellerin clot l'histoire ainsi :

Ben c'te taureau là là, y l'ont p'us jamais r'vu à Saint-Élie. C'que j'vous dis là, c't'un faite. C't'un histoire vrai comme à TVA. Et si vous m'croyez pas, j'vous invite à vous rendre à Saint-Élie un jour, à n'en chercher un taureau, y n'a p'us. » (IFP [performance], piste 3)

Ici, la véracité est confirmée par une preuve indéniable, qui ne concorde toutefois pas avec le reste du récit qui est tout sauf réaliste. Le procédé de véridiction, « c'que j'vous dis-là, c't'un faite », permet de susciter le doute sur la véracité grâce à l'adverbe « là », lancé avec emphase. L'adverbe se substitue à la phrase précédente, affirmant la vérité de cette dernière phrase et non du conte en entier, car il serait grotesque de penser que le reste du récit tient la route. Cette preuve par l'absurde met surtout en évidence le fait qu'il n'y a

---

<sup>82</sup> Jolles, *op. cit.*, p. 182.

<sup>83</sup> Demers et Gauvin (1982), *op. cit.*, p.18-19.

pas de taureau en liberté dans le village, ce qui est évident, créant une opposition entre la vérité de cette affirmation et le reste du conte. La logique de l'argument est ridicule, ce qui provoque un rire double : le récit est invraisemblable et l'argument est absurde. Cela montre qu'il est possible de jouer avec la notion de vérité pour faire rire et pour poser les bases d'une relation chaleureuse entre le conteur et l'auditoire.

Dans le même extrait, la référence à TVA comme preuve de fiabilité contribue également à l'hésitation entre vérité et fiction. Ce poste de télévision québécois a en effet la réputation de faire du sensationnalisme, ce qui entretient le doute chez le public quant à la fiabilité de la source tout en permettant à Pellerin un commentaire éditorial. Cette allusion pourrait fragiliser le *cercle*, car le conteur sort momentanément du récit fictionnel. Mais en fait, Pellerin exploite des connaissances du quotidien des spectateurs pour fonder une connivence grâce à la culture commune. En plus, le contraste entre la référence actuelle et la temporalité ancienne du conte crée une anachronie risible. L'impact de la référence populaire est réussi, car l'aspect inattendu du commentaire surprend et déclenche l'hilarité. Malgré la sortie furtive de la fiction, la connivence ainsi établie renforce le lien de proximité entre Pellerin et son auditoire, lien qui incite ce dernier à rester accroché aux lèvres du conteur.

Pellerin continue fréquemment à lier fiction et réalité en mentionnant, par exemple, que les événements racontés peuvent arriver en dehors de l'univers du conte. Lorsque le taureau surprend Babine à son réveil, celui-ci rougit de gêne, puis le conteur offre un précieux conseil à son auditoire : « Si ça vous arrive, faites pas ça. » (IFP [performance], piste 2) Les chances que cet événement se produise sont assez faibles, le ridicule de l'idée fait donc rire.

Le conteur ne peut toutefois jouer seul avec cette circulation constante entre vérité et fiction. Quand Pellerin feint de croire à ce qu'il raconte, il crée une illusion de vérité grâce à son éloquence<sup>84</sup> :

les spectateurs ont conscience qu'il joue le rôle du bonimenteur et qu'en l'occurrence, il n'est pas détenteur d'une vérité tirée du monde réel. S'il détient une quelconque vérité, elle a pour fondement un monde imaginaire. En somme, les spectateurs s'amusent de l'espièglerie du bonimenteur qu'ils reconnaissent instantanément. Cette reconnaissance permet de mettre en place la convention fictionnelle.<sup>85</sup>

Patrice Pavis décrit la convention fictionnelle comme suit :

[Le conteur a] conscience de jouer un rôle pour son observateur [...] [Une fois que la] convention est établie, tout ce que l'observé fait et dit n'est plus pris comme argent comptant, mais comme une action fictionnelle qui n'a de sens et de vérité que dans le monde possible où observé et observateur conviennent de se situer<sup>86</sup>.

Ceci implique que l'auditoire doit accepter même les événements les plus incongrus comme étant vrais — pas dans sa propre réalité, mais dans l'univers narratif hors du réel, le *cercle* que le conteur a créé. L'auditoire se laisse entraîner volontiers dans ce jeu complice. Il peut faire semblant de croire aux histoires les plus abracadabrantes, car le conte, se situant hors de la sphère de la réalité, permet de s'abandonner sans inquiétude<sup>87</sup>. L'auditoire n'est pas dupe, et le conteur le sait très bien, c'est pourquoi les procédés de véridiction ne visent pas réellement à faire croire au conte, mais plutôt à exploiter le jeu entre fiction et vérité auquel l'auditoire et le conteur doivent adhérer telle une convention fictionnelle.

Déjà, le fait de se réunir manifeste un accord mutuel implicite : celui de participer à la réussite du conte. En effet, le public accepte consciemment ce jeu dès l'instant où il se

<sup>84</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 47.

<sup>85</sup> Cardinal, *op. cit.*, p. 112.

<sup>86</sup> Pavis, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 55. Cité par Cardinal, *op. cit.*, p. 109.

<sup>87</sup> Rubrique « Le conte merveilleux », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Borduas, 1987. Cité par Demers (2005), p. 30.

présente à la salle de spectacle. C'est que le conte, lorsqu'il mélange fiction et vérité, a un rôle caché : celui de rappeler sa nature qui relève de l'imaginaire<sup>88</sup> même si, dans le cas de Pellerin, le conte est basé sur des « personnes réelles » (dont les caractéristiques ont été exagérées au point de devenir des légendes). Tout cela, chacun le sait, ce qui les rend complices, car ils partagent un secret de polichinelle : les aventures des légendes de Saint-Élie de Caxton sortent tout droit de l'imaginaire de Fred Pellerin. C'est la proportion de réel et de fiction qui demeure un mystère, créant un suspense parallèle à celui du récit<sup>89</sup>.

Le merveilleux, au sein de l'opposition entre réalité et fiction, renforce la fiction et fait ainsi partie de la convention fictionnelle du conte. Tous les phénomènes merveilleux — sorts magiques, homme géant, arbre à paparmane — sont considérés comme naturels dans l'univers du conte<sup>90</sup>, instaurant une cohabitation de la fiction et la réalité. Pour Jolles, la revendication du merveilleux est essentielle pour valider l'univers du conte<sup>91</sup>. Ce n'est toutefois pas suffisant, le vrai défi se situe plutôt dans l'équilibre entre le vrai et le merveilleux<sup>92</sup>, ce que Pellerin tente de faire jusqu'à la toute fin de la soirée. Dans sa formule de conclusion, Pellerin identifie cette double présence et joue une fois de plus avec les frontières entre réalité et fiction, montrant qu'il est conscient du défi de l'adhésion à un récit merveilleux pour les auditeurs :

Moé j'y crois à c'que j'vous ai conté là à soir. C'que j'vous ai dit là c'est des faits, c'est vrai, ok ? Pis, j'vous l'dis, vous êtes pas obligés d'y croire, pis ma grand-mère à disait : mon gars l'important c'pas d'croire pis d'pas croire, à disait l'important, c'est qu'c'est vra. (IFP [performance], piste 10)

Ceci lui donne le dernier mot, de terminer la soirée sur cette connivence qui s'est créée par le jeu, avant toute chose, grâce à une promesse implicite de part et d'autre de s'investir

<sup>88</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 81.

<sup>89</sup> Demers et Gauvin (1982), *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>90</sup> Jolles, *op. cit.*, p. 192.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 182.

dans le récit pour que la soirée soit réussie. Le paradoxe soulevé par le conteur est ici détourné vers un discours sur la véracité ; pour Pellerin, le fait d'y croire grâce à la convention fictionnelle, c'est tout ce qui compte. À l'aide des procédés de véridiction, des liens entre l'univers du conte et le monde réel et de la convention fictionnelle, Pellerin instaure solidement un jeu complice entre le conteur et l'auditoire qui permet au public de s'accrocher à la matière du récit, donc de s'approcher encore plus du plaisir qui, rappelons-le, est l'objectif ultime du conte.

### **3. Réveiller les connaissances de l'auditoire**

Au fil de la soirée, la connivence devient de plus en plus palpable. En plus du jeu complice, le conteur réveille les connaissances de l'auditoire. Ceci se traduit par des appels constants à leur culture commune. Les références proviennent par ailleurs d'un grand nombre de sphères culturelles et de différents milieux, afin de rejoindre le plus de spectateurs possible.

#### **Culture générale, culture commune**

Pellerin s'inspire, par exemple, de la politique québécoise. Alors que le taureau est en cavale dans le village, Pellerin lance : « C't'année-là, c'tait libéral en bloc à Saint-Élie ! » (IFP [performance], piste 2) La référence politique provoque un rire bien senti, car, en plus de créer un sous-entendu sur la couleur rouge des pancartes probablement placardées partout, elle est à la fois complètement inattendue et comprise instantanément puisque la formation politique est toujours bien active dans le Québec d'aujourd'hui. En

outre, penser au fait que le taureau détruit les affiches du Parti Libéral peut défouler un certain nombre de personnes dans le public ; l’affiche se substitue à l’instance elle-même, elle la représente et la remplace, c’est comme si le taureau attaquait directement le parti en soi. Celui-ci a été au pouvoir durant tellement d’années, au fédéral comme au provincial, qu’il a essuyé des critiques nombreuses dans l’espace médiatique québécois, il est donc probable qu’un certain nombre de gens y voient une attaque furtive qui les fait rire. Dans ce cas, l’auditoire se trouve un allié du côté du conteur, alors qu’ils partagent une vision commune. Pellerin, s’affichant comme indépendantiste sans retenue, ne vote certainement pas pour ce parti-là. Mais c’est une lame à double tranchant. Si l’auditoire n’est pas du même avis que le conteur, la connivence pourrait bien s’effriter. Pellerin ne s’attarde toutefois à la référence politique que le temps d’une courte phrase. La vitesse de narration dont parle Genette est ainsi plus rapide que la vitesse de l’action du taureau, ce qui constitue un récit sommaire<sup>93</sup>. Habituellement utilisé pour décrire plusieurs journées, mois ou années, ce procédé accélère la narration lorsqu’il n’est pas nécessaire de tout expliquer. Dans notre exemple, la phrase contient un sous-entendu ; celui selon lequel le taureau prendrait plusieurs minutes pour saccager chaque pancarte qui se trouve sur son chemin, ce qui est concrètement imaginable du côté de l’auditoire. La vitesse de l’énonciation de la blague évite d’écrocher les dissidents. Le risque est cependant savamment calculé du côté du conteur, et la connivence entre celui-ci et l’auditoire continue de croître.

L’expérience de l’auditoire est aussi exploitée alors que Pellerin s’appuie sur des connaissances tirées de la culture médiatique populaire. Afin de provoquer le rire, il invente des métaphores qui décrivent certains personnages. En effet, la sorcière est si laide qu’elle rappelle l’extra-terrestre d’un film culte américain<sup>94</sup> : « À l’air d’E.T. quand y’est assis

---

<sup>93</sup> Genette, Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 130.

<sup>94</sup> Spielberg, Steven, *E.T. the Extra-Terrestrial*, Universal Pictures, 1982.

dans l'panier du bicyc' à pédales ! » (IFP [performance], piste 5) De son côté, Babine, le sonneur de cloches bossu, s'apparente à Quasimodo, personnage célèbre de Victor Hugo<sup>95</sup>.

Les références à des objets médiatiques issus d'autres cultures sont toutefois moins nombreuses que celles provenant du Québec. Pellerin puise ainsi dans la mémoire collective, s'assurant de développer un sentiment d'appartenance chez son auditoire. Par exemple, quand Pellerin fait une allusion à Jos Violon, au tout début de la soirée, ou encore quand il compare Ésimésac à d'autres hommes forts célèbres comme Victor Delamarre, Louis Cyr ou Jos Montferrand (IFP [performance], piste 5), c'est une partie de l'histoire du Québec qu'il rappelle à l'auditoire. Les référents culturels sont même parfois tirés de souvenirs des générations antérieures, comme certaines mœurs et coutumes des villages d'antan qui persistent dans le village fictif de Saint-Élie de Caxton via les visites au magasin général, les veillées où tout le village était convié, les cirques ambulants. La performance du conte oral représente en soi un souvenir traditionnel québécois. Le caractère interactif de la veillée de contes renforce d'ailleurs naturellement la relation entre le conteur et l'auditoire. De façon plus significative encore, la performance d'une chanson à répondre, *La belle Rose du printemps* (IFP [performance], piste 6), rappelle l'ambiance festive souvent accompagnée de musique qui régnait dans les villages quand le conteur venait à la veillée.

### **Le conte érigé en mythe**

Même la géographie du territoire est abordée ; elle élève les contes de Pellerin au rang de mythe. Cette forme simple « se prétend explication du monde<sup>96</sup> », particulièrement

---

<sup>95</sup> Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Éditions Flammarion, 2009, 738 p.

<sup>96</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 130.

des phénomènes naturels, et agit comme réponse imaginative à une question humaine<sup>97</sup>: « Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par *question* et par *réponse*, une *forme* prend place, que nous appellerons *mythe*<sup>98</sup>. » Dieu joue un rôle prépondérant dans le mythe. Il ne transmet pas l'explication du monde directement aux humains, mais en informe les éléments naturels qu'il place, tels la lune, le soleil ou, dans ce cas-ci, les cours d'eau<sup>99</sup>. Ces derniers deviennent les intermédiaires pour porter sa réponse devant les humains. Les mythes ont donc une fonction étiologique, c'est-à-dire qu'ils cherchent à expliquer les origines de la nature.

La formation de certains cours d'eau intéresse Pellerin. Son troisième conte rapporte que les rivières Yamachiche et Saint-Maurice, les Grands Lacs à la frontière américaine ainsi que le fleuve Saint-Laurent ont pour origine un habitant de Saint-Élie de Caxton, Ésimésac Gélinas. L'homme fort du village quitte sa région natale pour parcourir le Québec à la recherche d'une femme pouvant l'aider à accomplir son destin : celui d'avoir trois fils, dont un roi. Dans son voyage, il est amené à déverser ses fluides corporels à quelques reprises. Aux abords de Saint-Élie, avant de commencer son aventure, il crache, et de sa gorge émerge la rivière Yamachiche. Quand son périple l'amène au nord, il urine, créant la sinueuse rivière Saint-Maurice. Une fois rendu à la frontière sud du Québec, désespéré de ne pas avoir trouvé de femme pour fonder une famille, il verse cinq larmes qui deviennent les Grands Lacs. Sans s'en rendre compte, Ésimésac accomplit son destin : ces importants cours d'eau sont ses trois enfants, et le fleuve Saint-Laurent découlant des Grands Lacs est si majestueux qu'il est comparé à un roi. L'homme fort peut donc accueillir la mort en paix, sachant qu'il offre un héritage sans pareil à son pays.

---

<sup>97</sup> Jolles, *op. cit.*, p. 81.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 83.



Les connaissances géographiques de l'auditoire sont à la fois mises à profit et transformées par le mythe. En effet, la quête d'Ésimésac élucide le mystère naturel en répondant à la question implicite suivante : « Quelle est l'origine de certaines étendues d'eau du Québec ? » Beaucoup d'autres avant Pellerin ont voulu comprendre ces phénomènes naturels et les expliquer grâce à des légendes. Par exemple, les frères Maristes ont consigné plusieurs contes de provenance autochtone, dont un qui fait la lumière sur la formation de tous les cours d'eau de la province<sup>100</sup>. Récemment, Bryan Perro a raconté la façon dont la rivière Saint-Maurice a été créée et, du même coup, la raison pour laquelle elle suit un chemin aussi tortueux<sup>101</sup>.

Plus largement, le fleuve Saint-Laurent a stimulé l'imaginaire de nombreuses générations et il existe d'innombrables contes à son propos :

Le Fleuve [...] se peupla d'êtres étranges, dont on parlait avec inquiétude dans les veillées. Algiques, Huro-iroquois, Euro-américains, chaque peuple eut ses légendes. [...] Les anciens ont vu des feux-follets, la course endiablée de la chasse-galerie, le cométique noir, des vaisseaux-fantômes le feu de la Saint-Elme, la trace des pas de saint Roch et de son chien sur le rivage « en bas de Québec ». [...] Beaucoup de légendes québécoises et une part importante de la première littérature canadienne s'encadrent dans le milieu écologique de « L'Homme et du Fleuve<sup>102</sup> ».

---

<sup>100</sup> Un corbeau malicieux but toute l'eau des terres, laissant mourir de soif les humains et les animaux. Le ventre gonflé, se plaignant de douleurs, le corbeau accepta de se faire cajoler l'estomac par la douce patte d'un lynx. Ce dernier sortit ses griffes par surprise, déchira le ventre du corbeau, et de son corps jaillit des fleuves, des rivières et des lacs. Tiré de : Ernest-Béatrix, Frère, « Le corbeau décepteur », *Chez les Sauvages*, Montréal, Frères Maristes, 1951, p. 31-35.

<sup>101</sup> Un vieux chasseur et guerrier atikamekw fit appel au puissant Windigo pour éviter de se faire manger vivant par des loups. Celui-ci donna à l'homme le pouvoir de pagayer à travers les terres, ce qui formerait une rivière pour qu'il se sauve en canot. Toutefois, le vieillard devait mourir dès qu'il arriverait au fleuve, alors voulant retarder l'heure de sa mort, il fit le plus de détours possibles avant de disparaître dans le fleuve. Le conte provient de Perro, Bryan, *Contes cornus, légendes fourchues*, Shawinigan, Éditions les Glanures, 1997, 126 p.

<sup>102</sup> Rousseau, Jacques, « Pour une esquisse biogéographique du Saint-Laurent », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 11, n° 23, 1967, p. 239-240.

L'ethnologue Jean-Claude Dupont a d'ailleurs recueilli une cinquantaine de contes et légendes qui proviennent du Saint-Laurent, de ses îles ou de ses rives<sup>103</sup>. Il explique la raison pour laquelle le fleuve a vu naître tant de récits :

Le fleuve Saint-Laurent, principal moyen de communication pendant trois siècles, a donné le jour à un type d'homme hardi et frondeur qui se fit le véhicule de la transmission de la plupart des légendes représentées ici. Ces voyageurs, fabricants d'imaginaire, s'apparentent à des aventuriers qui parcourent sans cesse le territoire. [...] La vie et les récits de ces personnages hauts en couleur ont considérablement enrichi le légendaire québécois. Tout comme les cow-boys des prairies canadiennes et américaines, les voyageurs sont intimement associés à un territoire. Isolés, exposés au danger, libérés des contraintes institutionnelles et marqués par un horizon infini, ces hommes ont vite fait de transformer en exploits les événements de leur vie. Le fantastique l'emporte rapidement sur le réel. Ils amplifient les faits survenus dans leurs parcours maritimes pour mystifier leurs semblables et encore plus les sédentaires des lieux habités<sup>104</sup>.

Pellerin inscrit son mythe de la création du Saint-Laurent dans la tradition foisonnante de contes et légendes inspirées par le fleuve. Le conteur fait ainsi déborder son récit du cadre du conte pour élargir sa portée et le faire devenir grandiose. Et puisque c'est un personnage de Saint-Élie à qui on doit la création de lacs, rivières et fleuve aussi majestueux, Pellerin s'assure d'accroître l'importance de l'impact de son village à l'échelle du pays.

### **Saint-Élie de Caxton : un microcosme du Québec**

Grâce à cette fusion entre les époques et aux références<sup>105</sup> qui s'accumulent au fil du conte, un lien se tisse entre le conteur et l'auditoire. Traditionnellement, le conteur appartient à la communauté qui l'écoute, il en comprend les rapports sociaux et culturels<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> Ces récits sont consignés dans deux ouvrages publiés en 1985 : *Légendes du Saint-Laurent I : De Montréal à Baie-Saint-Paul* et *Légendes du Saint-Laurent II : De l'île aux coudres à l'île d'Anticosti*.

<sup>104</sup> Dupont, « Introduction », *op. cit.*, p. 5

<sup>105</sup> Massie, *op. cit.*, p. 28.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 63.

Ceci diminue grandement lorsque le conte se donne en spectacle. Le partage presque intime d'une culture commune cède sa place à des référents plus larges.

Puisque les récits de Pellerin sont indissociables de Saint-Élie de Caxton, il existe un risque que l'auditoire ne s'y reconnaisse pas. Pour éviter cela, le conteur instaure une relation d'homologie entre le village et le Québec en entier. Le conteur nous apprend donc que c'est dans son village que naissent plusieurs éléments aujourd'hui connus à travers le Québec. Par exemple, comme nous venons de le voir, c'est l'homme fort de son village, Ésimésac, qui aurait fondé les rivières Yamachiche et Saint-Maurice, les Grands Lacs ainsi que le fleuve Saint-Laurent. Pellerin dépeint également Saint-Élie comme un microcosme de la société québécoise pour montrer que l'auditoire en connaît plus sur le village qu'il ne le croit. C'est de ce lieu que proviendraient certaines expressions maintenant largement répandues, comme « quand l'coucher d'soleil est rouge, on dit qu'y fait beau l'lend'main matin. » (IFP [performance], piste 3). L'auditoire peut même partager avec le conteur une connaissance commune de Saint-Élie de Caxton : ce que Pellerin a déjà conté du village. Dans son spectacle et son recueil précédents, *Dans mon village il y a belle Lurette*, on apprend notamment que c'est le forgeron Riopel qui a inventé, par mégarde, la devise québécoise, « Je me souviens<sup>107</sup> », et que c'est à la sorcière que l'on doit la première ceinture fléchée<sup>108</sup>. Encore une fois, ces anecdotes permettent au village mauricien de personnifier le Québec en entier. Que ce soit dans les œuvres antérieures de Pellerin ou

---

<sup>107</sup> Quand le forgeron Riopel se remit à boire après trois semaines de sevrage, il assumait fièrement son vice et écrivait sur le postérieur de son cheval : « JE ME SOULE ET JE REVIENS » Lorsqu'il se mit en selle, la queue de son cheval cacha une partie de sa phrase, et celle-ci devint : « JE ME SOUVIENS » Les Caxtoniens trouvèrent la phrase si drôle que tous les propriétaires de chevaux se sont mis à l'écrire sur le derrière de leur animal. À l'apparition des automobiles, on continua la tradition. (Pellerin, Fred, *Dans mon village, il y a belle Lurette... Contes de village*, Montréal, Éditions Planète rebelle, Collection « Paroles », 2001, p. 73.)

<sup>108</sup> La sorcière était une « tricoteuse-fileuse » hors pair, mais « [c]ertains affirmaient que la bonne femme, vu qu'elle tirait le Yable par la queue, en avait profité pour lui arracher quelques poils rouges de temps en temps. C'est avec ça que la première ceinture fléchée aurait été fabriquée. » (Pellerin, Fred (2001), *op. cit.*, p. 88.)

dans un conte plus tôt dans la soirée, les éléments rattachant Saint-Élie de Caxton au reste du Québec provoquent une identification chez l'auditeur qui bâtit une relation familière avec le village mauricien. Ainsi, le bagage culturel commun fait apparaître l'*aire de farine grillée*<sup>109</sup>.

#### **4. Provoquer une réaction chez l'auditoire**

La connivence entre le conteur et son auditoire augmente grâce à de nombreuses techniques de Pellerin, mais la preuve indéniable qu'un fort lien s'est créé se produit quand le conteur fait réagir son public par le rire ou par l'émotion.

##### **La langue dans tous ses états**

Afin d'atteindre le but du conte, le plaisir, Pellerin cherche à faire réagir l'auditoire en provoquant le rire. Il utilise un humour particulièrement imaginatif. Comme les contes sont centrés autour de la parole, c'est surtout cette voie que le conteur emprunte pour bâtir une complicité qui mène au rire, mais aussi pour que le rire devienne un moyen de maintenir cette complicité. Les procédés stylistiques fétiches de Pellerin sont les jeux de mots. Basés sur la sonorité, ceux-ci se prêtent bien à la forme orale du conte. Le conteur affirme même que la sonorité peut avoir plus d'importance que la signification : « Tsé le jeu y réside dans c't'affaire là, dans la musique de la langue là. Y a des grands bouts dans le spectacle où on va pas au sens, on va à la musique du mot. C'est ça, faut que ça chante,

---

<sup>109</sup> Demers et Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », dans *Conte parlé, conte écrit, Études françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 21.

faut que ça grince<sup>110</sup>. » Les figures de style basées sur la phonétique célèbrent la langue singulière du conteur.

Le premier procédé fréquent est l'homophonie : « Si un épicier vend des petits pois au poids, pou'quoi qu'y aurait pas l'd'oït d'vend'e sa graine à graine ? » (IFP [performance], piste 4). Le double sens du mot « poids » a un impact direct sur le récit, car elle permet à Baptiste Lagraine d'inventer une nouvelle façon de faire du commerce. D'autres paires d'homophones permettent plutôt de se moquer de différents personnages, même ceux qui devraient inspirer le respect, rendant les blagues encore plus réussies. Le curé se fait reprocher son surplus de poids alors que son « état de grâce » devient un « état de grasse » (IFP [performance], piste 4), puis on apprend que Toussaint Brodeur, qui pêche à la mouche sur son perron, est en fait un « pêcheur devant l'Éternel » (IFP [performance], piste 7). Le double sens de « pêcheur » transforme son passe-temps en un péché que l'on ne peut que s'imaginer.

Le deuxième procédé utilisé par Pellerin est la paronymie, créant des associations inattendues, donc très efficaces pour faire rire : « When you're lost, you're là » (IFP [performance], piste 2). Dans ce cas-ci, la phrase n'a même pas besoin d'être vraie pour que la blague fasse effet, c'est simplement la ressemblance sonore qui importe. À la lecture, « lost » et « là » ne se ressemblent pas, mais la paronymie prend forme dans l'accent québécois du conteur au moyen de l'ouverture de la voyelle finale (le [a] de « là » se relâche pour devenir [ɑ]<sup>111</sup>, alors que le « o » de « lost » se prononce déjà [ɑ]). Même si le sens de ces jeux de mots peut faire rire, l'humour réussit son coup surtout grâce à la sonorité.

<sup>110</sup> Barma, Catherine et Laurent Ruquier (producteurs), « Fred Pellerin, conteur québécois », *On n'est pas couché*, Paris, TV5, 1er juin 2013.

<sup>111</sup> En français québécois, le « a » dans une syllabe finale libre ou dans un mot monosyllabique a tendance à passer d'une articulation antérieure, [a], à une articulation postérieure, [ɑ]. Ceci donne à entendre un son plus arrondi, correspondant plutôt à la forme graphique « â ». À ce sujet, voir Pavel, Maria, *Le Canada francophone. Dynamique et diversité du français*, Iași, Éditions Demiurg, 2008, p. 181-183.

La modification d'expressions courantes constitue le quatrième procédé fréquent. Le conteur aime tout particulièrement prendre des phrases connues, se référant une fois de plus aux connaissances de l'auditoire, puis les faire passer du sens figuré au sens littéral. Ce procédé permet de déconstruire les réflexes langagiers usuels, car il en transforme le sens sans devoir modifier quoi que ce soit. En outre, le procédé provoque une réflexion sur la signification et l'origine des expressions chez l'auditoire. Alors que le jeune Frédéric s'empresse d'aller laver les dentiers de sa grand-mère, il craint de les échapper, car « ça mord la poussière ça » (IFP [performance], piste 1). L'association des dents et de la morsure peut paraître facile, mais c'est justement ce qui distingue Pellerin : il met le doigt sur l'évidence pour faire ressortir la drôle de logique derrière l'origine de nombreuses expressions francophones. Il fait de même avec l'expression « boire les paroles de quelqu'un », en expliquant que non seulement sa grand-mère le captivait pendant ses séances de contes, mais il s'abreuvait littéralement de sa bave, car elle postillonnait énormément. La réaction créée ici tient plutôt du dégoût, mais c'est justement le fait de s'imaginer l'horreur de l'action qui fait rire le public. Pellerin ne prend pas seulement des expressions au pied de la lettre, mais les mots aussi. Lorsqu'il remet les dentiers de sa grand-mère en place, il les installe à l'envers, donc sa grand-mère commence à parler de reculons. Le lien de cause à effet frise le ridicule, car la seule logique qui fonctionne est la double signification des mots « à l'envers », montrant encore une fois l'importance du langage dans le conte oral.

Pellerin modifie aussi le sens de proverbes, comme c'est le cas lorsqu'il décrit Mônia, la dresseuse d'animaux : « Était sur son 36-24-36. » (IFP [performance], piste 2) Dans cet exemple, le conteur débute, en apparence, par souligner l'habillement distingué de la belle Monia, avec l'expression « se mettre sur son 36 », mais le proverbe prend une tout autre tournure lorsqu'il ajoute les deux derniers chiffres. Cette seconde expression,

« 36-24-36 », moins digne, sexualise Monia en la réduisant aux mensurations de son corps qui rappelle un sablier, une silhouette socialement enviable. L'antithèse entre bon et mauvais goûts contenue dans cette double expression est d'autant plus étonnante qu'elle crée un décalage par rapport aux attentes du public.

D'autres procédés s'attardent au sens, comme la synecdoque suivante : « Et voici le clou du spectacle, commandité par la quincaillerie Gendron ! » (IFP [performance], piste 2) Dans ce procédé, le double sens du mot clou, l'un dans une expression idiomatique, l'autre dans son sens littéral en relation de contenant-contenu avec « quincaillerie », nourrit le conteur. L'effet comique est cependant moins fort ; il provoque un rire jaune, car la polysémie laisse transparaître l'astuce derrière la blague.

La polysémie est aussi un procédé qui réussit à faire rire, non par l'association inattendue, mais, au contraire, parce que l'auditoire au grand complet voit venir la blague. C'est le cas du double sens de « la graine à Baptiste » (IFP [performance], piste 4) pour laquelle les femmes se battent. Les allusions grivoises se distinguent d'ailleurs du reste de l'humour de Pellerin. En effet, on peut sentir que ce sont ces blagues qui l'amuse le plus. L'auditoire le remarque, et plus le plaisir du conteur augmente, plus il le transmet à l'auditoire qui se laisse contaminer par le rire. Les allusions grivoises réussissent leur effet à tout coup ; pas toujours de bon goût, mais exécutées avec une espièglerie qui rend le conteur attachant, continuant à nourrir le lien de connivence entre celui-ci et son auditoire.

Le langage peut également créer la surprise lorsque Pellerin tombe dans l'invention syntaxique ; c'est un procédé qui force à déconstruire le langage et à le penser autrement. Il y a là-dedans une part d'improvisation, un délire qui se produit devant public, mais aussi du travail de déconstruction, ce que Pellerin appelle du « zigonnage<sup>112</sup> ». Il peut, par

---

<sup>112</sup> Réseau de l'information, *op. cit.*

exemple, inverser des mots pour bâtir une syntaxe ridicule : « Y'arrive en bas à mi-chemin de la fly. » (IFP [performance], piste 4). Une fois redressée, cette phrase signifie que Babine descend les escaliers si vite qu'il n'a pas eu le temps de remonter complètement la fermeture éclair de son pantalon, ce qui permet au curé de constater que le fou était en pleine relation sexuelle avec sa nièce. Dans cet exemple, le désordre des mots sert plusieurs fonctions. Il témoigne d'abord d'une volonté humoristique. Le fait de juxtaposer deux groupes prépositionnels de lieu crée un non-sens, on ne peut arriver à la fois « en bas » et « à mi-chemin » de quelque part. L'ajout de « de la fly » force à réinterpréter la phrase ; Babine se trouve « en bas » de l'escalier tandis que la fermeture éclair est « à mi-chemin », façon loufoque de dire « à moitié fermée ». Pellerin formule aussi son idée ainsi par souci de concision. « Y'arrive en bas et sa fly était à moitié remontée » aurait été plus long à dire, et son impact humoristique s'en serait trouvé diminué. Telle quelle, la phrase rend manifeste le fait que le conteur se presse à expliquer la situation, quitte à formuler son idée dans le désordre, comme s'il avait hâte de guider l'auditoire vers le moment où celui-ci comprend tout afin de partager le moment de rire. Et puis, évidemment, la presse du conteur rappelle celle de Babine qui se dépêche de s'habiller pour ne pas se faire surprendre.

Les jeux de mots et les jeux syntaxiques se multiplient ainsi au long de la soirée de conte et tiennent lieu de signature du conteur, c'est-à-dire que c'est une des raisons pour lesquelles il est connu et qui expliquent son succès. Le rire que ces manipulations langagières provoquent est d'autant plus efficace que Pellerin suscite, grâce à son ingéniosité, une forme d'admiration.



### **Dire moins pour signifier plus**

Comme la relation entre le conteur et son auditoire se base sur une pratique langagière jubilatoire, il est évident que Pellerin se doit d'être loquace. Ses nombreuses manipulations verbales arrivent parfois à déclencher le rire même s'il ne dit pas directement ce qu'il pense, que ce soit en utilisant des euphémismes ou, carrément, en taisant des parties du récit.

En effet, Pellerin exploite le fait que, parfois, en dire moins permet d'évoquer plus. Avec l'euphémisme, le conteur substitue à certaines informations trop crues d'autres qui sont plus acceptables. Ainsi, lorsque Babine monte à l'étage du presbytère et rencontre la nièce du curé, Pellerin raconte que le fou a un frisson avant de sauter dans son pantalon. Évidemment, le frisson, synonyme d'amour selon la définition que Toussaint offre à Babine, n'est qu'une expression adoucie pour parler d'orgasme. On pourrait croire que Pellerin tente de cacher le sens réel de ses paroles, mais au contraire, l'euphémisme est fait pour être décodé facilement par l'auditoire. C'est donc plutôt de l'exhibition de la part du conteur qui s'amuse particulièrement de ces blagues grivoises.

Le conteur en dit parfois encore moins, lorsqu'il omet des informations volontairement pour faire rire encore plus. C'est le cas au moment où Toussaint Brodeur prépare Babine à faire le tour du village pour offrir ses vœux pour la nouvelle année. À chaque voisin qui lui fait un souhait, Babine doit répondre : « Vous pareillement » (IFP [performance], piste 8). De prime abord, ça semble être une formule infallible. Puis vient la visite au curé qui lui souhaite « de devenir moins fou » (IFP [performance], piste 8). La forme répétitive de la séquence, alors que Babine répète sans relâche la même phrase à chacun de ses voisins, permet facilement de prédire la suite sans même que le conteur ne la raconte. Le silence du conteur au moment où Babine aurait dû dire « vous pareillement »,

provoque une hilarité sans précédent dans la salle. Non seulement l'auditoire complète le conte mentalement, mais il peut rapidement s'imaginer que la conséquence d'insulter un curé risque de lui coûter cher, particulièrement parce qu'il sait que le village a la mauvaise habitude de condamner Babine à mort de façon hebdomadaire, ou presque. Dans tous les cas, en ne disant pas tout, le conteur laisse aux spectateurs le loisir de compléter ses blagues. Cette marque de confiance fortifie leur lien de connivence.

L'humour est parfois évident, parfois subtil, et le débit rapide du contage de Pellerin laisse échapper des détails, surtout dans les jeux de mots. Ceci rend l'expérience de chacun unique, car le spectateur attrape au passage tout ce qu'il peut, mais doit lâcher prise pour se laisser emporter par le tourbillon de la parole. C'est en fait l'accumulation des blagues qui instaure une ambiance légère, puis celles-ci ne cessent de stimuler les réactions du public, particulièrement le rire, preuve concrète de la connivence entre le conteur et l'auditoire.

### **Se lier d'amitié grâce au partage d'émotions**

Pellerin ne se contente pas de seulement faire rire pour instaurer une relation de proximité. On peut facilement rire et avoir du plaisir avec des « connaissances », comme les membres du public, mais seule la présence d'un véritable ami peut offrir la possibilité de ressentir des émotions plus intimes, comme la tristesse. C'est à ce moment qu'on peut constater toute l'étendue de la complicité entre le conteur et son auditoire.

Pellerin est justement un maître du changement de ton, passant régulièrement de la légèreté au sérieux. Pellerin amorce une réflexion opposant technologie et nature, une mise en garde contre des temps nouveaux qui risquent de restreindre la liberté d'imagination des habitants des grandes villes. Ceci suggère une façon de voir la vie dont Bernadette Pellerin

et son petit-fils sont porteurs, c'est-à-dire une valorisation des villages, dont le leur, mais surtout une nostalgie du temps qui change, une thématique omniprésente à travers toute l'œuvre du conteur<sup>113</sup>. Sans toutefois tomber tout de suite dans un discours triste, Pellerin emprunte la voie de la nostalgie, dans une sorte de mi-chemin avant la tristesse. C'est la première fois de la soirée qu'il s'éloigne de l'ambiance de fête, alors il le fait avec retenue.

La deuxième fois qu'il s'aventure dans l'émotion est lors de la mort d'Ésimésac. Située environ à la moitié de la soirée de contes, la fin de l'homme fort est empreinte de tristesse. Bien qu'Ésimésac puisse être fier de sa vie, la mort change l'ambiance de la soirée qui devient plus triste. Une guitare se fait entendre pendant les dernières phrases du conte, en notes arpégées, tout en délicatesse. Puis les arpèges se changent en accords alors qu'un saxophone joint sa voix à celle de la guitare, dans une tonalité mineure, indiquant l'imminence de la fin du personnage. Pellerin raconte que sa grand-mère était toujours émue lorsqu'elle racontait ce récit, puis il imite le mouvement de langue qu'elle faisait lorsqu'elle devenait émotive. Tous ces indices stimulent l'émotion chez l'auditoire qui, tout d'un coup, passe d'un extrême à l'autre — du rire à la tristesse. C'est la volonté du conteur, car selon lui la musique permet d'exprimer des émotions que le conte ne peut pas aussi bien transmettre, c'est pourquoi les deux formes sont complémentaires<sup>114</sup>. Le moment de la soirée où atteindre à ce niveau d'émotion est d'ailleurs choisi avec précaution. Après les deux premiers contes, la relation entre Pellerin et son auditoire est assez solide pour oser partager des émotions plus intimes. Cela dit, même si la mort suscite des émotions souvent négatives, Pellerin nous la présente de façon positive : Ésimésac a accompli son destin et peut mourir heureux. Un moment qui aurait pu être seulement triste se transforme

---

<sup>113</sup> La nostalgie est un thème récurrent dans l'œuvre de Pellerin, comme le souligne le mémoire de Roussel (2016), *op. cit.*

<sup>114</sup> Lepage, Guy A. et Luc Wiseman (producteurs), Brisebois, Manon (réalisatrice), « Moulin à paroles », *Tout le monde en parle*, Montréal, ICI Radio-Canada, 2014.

ainsi en moment touchant. Et pour revenir au ton léger propice au contage, Pellerin poursuit avec une pièce entraînante, *La belle Rose du printemps* qui fait la transition vers un nouveau conte.

À la toute fin du spectacle de contes, l'émotion est au rendez-vous une dernière fois, avec la mort du véritable Babine, Roger à Ti-Mac. Sa vie se termine dans la solitude, et même ses funérailles n'attirent pas grand monde. Malgré la tristesse de ces paroles, Pellerin parsème son récit de quelques blagues. Le conteur mène ainsi les émotions de la salle dans différentes directions en même temps, s'assurant de ne pas teinter la fin de la soirée d'un sentiment trop lourd pour finir sur une bonne note. Mais plus que tout, l'oscillation rapide d'une réaction à l'autre garde les spectateurs bien accrochés au conte grâce à leur relation maintenant solide et chaleureuse avec le conteur.

Les moments touchants et les moments légers s'alternent, faisant varier les émotions de l'auditoire. En assistant à un spectacle de contes, celui-ci s'attendait certainement à rire, mais pas nécessairement à être ému. D'un côté, cela peut déjouer ses attentes, lui faisant apprécier encore plus sa soirée, et de l'autre, le partage d'émotions intimes entre le conteur et la salle les rapproche, faisant d'une expérience habituellement individuelle une expérience partagée.

En somme, l'*aire de farine grillée* est instaurée grâce aux interventions du conteur visant à augmenter la connivence entre son auditoire et lui : « la prestation de Fred Pellerin démontre qu'il est possible de maintenir une relation avec le public, malgré la scène qui crée une distance avec la salle et malgré les éclairages qui masquent la vue du conteur<sup>115</sup> ». Cette relation se base sur l'*idée-conte*, le jeu entre réel et fiction, le partage d'une culture

---

<sup>115</sup> Cardinal, *op. cit.*, p. 133.

commune ainsi que les émotions suscitées. Tout ceci favorise une relation dont la complicité augmente au fil de la soirée.

### Chapitre III : L'apparition des traces de sabots : écoute et imagination

Après, dans un premier temps, avoir instauré un espace hors du réel pour préparer les spectateurs au conte merveilleux et, dans un deuxième temps, avoir consolidé une relation de connivence avec eux, le conteur peut mener son auditoire au troisième moment du conte : le *showing*. Introduite par Wayne C. Booth dans son ouvrage *The rhetoric of fiction*, cette notion est reprise par Demers avec une analogie : si, après avoir ouvert et maintenu le *cercle du conte*, la connivence entre le conteur et ses spectateurs équivaut à instaurer une *aire de farine grillée* afin de préparer ces derniers à devenir témoins du conte, le *showing*, lui, correspond à l'instant où, contre toute attente, le conte devient tellement réel que l'auditoire peut apercevoir, sur la farine, des *traces de sabots* apparaître lorsque le conteur fait mention d'un cheval. Contrairement à la majeure partie du conte, le *showing* a lieu dans les moments où l'action n'est plus racontée du point de vue du conteur, mais est plutôt représentée ou jouée. Elle se déroule donc devant l'auditoire comme s'il assistait lui-même à la scène<sup>116</sup>. Ce troisième moment se produit lorsque le conteur rapproche les spectateurs de l'action ou, inversement, l'action des spectateurs<sup>117</sup>. Ceux-ci peuvent ainsi entrer complètement et sans réserve dans le conte lui-même, ce qui permet d'accéder au plaisir du conte. Pour y arriver, le conteur peut utiliser divers procédés. Pellerin, lui, les manie surtout dans le but d'inclure l'auditoire dans le conte, de transposer le conte sur scène grâce à son corps et, plus important encore, de conter de façon à ce que le contage lui-même devienne du *showing*.

---

<sup>116</sup> Booth, *op. cit.*, p. 28.

<sup>117</sup> Demers (1973), *op. cit.*, p. 9.

## 1. Auditoire ou personnage ?

Déjà, en fermant le *cercle* et en créant une connivence qui se définit au fur et à mesure du conte, le conteur rapproche le public peu à peu du récit<sup>118</sup>. C'est d'ailleurs le premier élément du *showing* : tirer l'auditoire vers les événements. Pour y arriver, le conteur inclut à de nombreuses reprises le spectateur dans le conte.

Au tout début du spectacle, il le fait grâce à la formule d'ouverture. Celle-ci nécessite en effet une réponse du public qui, dès les premiers instants, est projeté dans l'univers du conte. Comme nous l'avons vu précédemment, l'auditoire est pris au dépourvu lorsqu'il doit répéter la formule d'ouverture incompréhensible de Pellerin et de sa grand-mère. Sans même savoir ce qu'il doit dire, l'auditoire est incité par le conteur à répéter n'importe quoi, même si le résultat est loin d'être parfait. L'objectif de la formule « à répondre » n'est pas d'avoir un sens, mais plutôt de déclarer l'ouverture du conte en s'assurant que le contact soit bien établi entre le conteur et son auditoire. Pellerin nous fait ainsi comprendre que l'important n'est pas la précision de la formule elle-même, mais plutôt l'effet produit ; celui de pousser l'auditoire au cœur du conte grâce à sa participation active.

Pour que le public se sente interpellé et, ainsi, réaliser le *showing*, le conteur s'adresse fréquemment au public. Ce procédé permet à la fois de « produire une atmosphère plus intime<sup>119</sup> », particulièrement lors de l'emploi de la deuxième personne du singulier, ce qui aide déjà à fermer et à consolider le *cercle*, et aussi à « maintenir un contact étroit avec l'auditoire<sup>120</sup> », élément essentiel pour favoriser la connivence. En plus d'avoir un impact sur les deux premiers moments du conte tels que proposés par Demers, l'adresse au

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>119</sup> Cardinal, *op. cit.*, p. 112.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 103.

public s'inscrit dans le *showing*, car le conteur cherche à « impliquer [celui-ci] dans l'histoire<sup>121</sup> ». Pellerin le fait à de nombreuses reprises. Parfois, il cherche à rapprocher le public du conte en supposant que cette proximité provoquera chez l'auditoire une réaction aussi forte que celle que ce dernier aurait eue en présence réelle d'événements du conte ou, dans ce cas-ci, d'un taureau de dix-neuf tonnes : « Faites pas l'saut, ayez pas peur. » (IFP [performance], piste 2). Dans la perspective du *showing*, les « invitations directes à ne rien manquer de ce qui se passe<sup>122</sup> » sont les plus significatives. Ce sont elles qui permettent d'aller chercher une plus grande attention de la part de l'auditoire, comme dans les extraits suivants : « Tout le monde est installé, voyez-la dans votre tête là, d'in bottes de foin, sont cent. Le village est vide. » (IFP [performance], piste 2), « Imaginez-ça icitte là, y'avait une galette de Yamachiche, une galette de Saint-Barnabé, Saint-Mathieu... C'tait plein. » (IFP [performance], piste 8) Le conteur demande explicitement à l'auditoire de se prêter au jeu du conte, c'est-à-dire de s'impliquer personnellement pour donner vie au conte. Leur imagination, tout comme leur implication, s'en trouve stimulée sans équivoque.

Une fois que l'auditoire s'est suffisamment rapproché de la matière du conte, Pellerin tente de l'inclure en le faisant participer activement au conte. Par exemple, pendant le spectacle du cirque de Mônia, l'auditoire de Pellerin est appelé à applaudir les animaux qui défilent devant le public fictif de Saint-Élie de Caxton. Pellerin remplace ainsi un public par un autre, et cela crée l'illusion qu'il s'agit en fait du même public. L'auditoire réel se prête au jeu en personnifiant le public du village et réagit aux prouesses des animaux sans même les voir. De plus, le conteur verbalise ouvertement les raisons de cette demande : « Ok, m'a vous r'faire le milot [mulot], juste si vous pouvez applaudir trois-quatre fois pour le milot, pis on va passer à l'autre numéro, ok ? Juste pour se mettre dans l'ambiance

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>122</sup> Demers (1973), *op. cit.*, p. 9.



d'la foire. » (IFP [performance], piste 4) Grâce à l'atmosphère instaurée par les applaudissements, le *showing* est bien présent, car l'action se déroule devant le public par le biais de son imagination. Celle-ci, activée par la description animée que fait le conteur, permet de se déplacer dans le chapiteau pour assister au numéro de Mônia et guide la réaction du public dans la salle de spectacle, alors que chaque spectateur devient un figurant dans le village de Saint-Élie.

Pellerin implique également l'auditoire dans le récit à la toute fin de l'histoire de Babine. Lors de son procès, le fou du village fait face à la colère du curé neuf, il sent toutefois que sa communauté le soutient. Souvenons-nous que, même si Babine se fait accuser de tous les torts du village et est condamné, à cause de cela, à différentes peines de mort régulièrement, ce n'est pas par méchanceté de la part de ses voisins, mais plutôt par besoin désespéré de divertissement dans une vie autrement très difficile :

Y'a été condamné à mort. C'tait régulier à Saint-Élie. Vous savez, dans les milieux ruraux, au Québec, euh... y s'passe pas grand-chose si tu t'organises pas. Pis à Saint-Élie, c'tait mis une gang, pis c'qu'y faisaient pour divertir le monde, c'tait une condamnation à chaque deux s'maines. C'tait toujours Babine condamné, pis y variaient la condamnation en tant qu'telle pour stimuler l'monde à v'nir plus. (IFP [performance], piste 4 )

Malgré ces condamnations répétées, encouragées par le village entier, Babine est en fait apprécié par ses concitoyens. En effet, les villageois semblent conscients de sa générosité ; il accomplit les tâches les plus désagréables qui soient pour ses voisins sans jamais demander quoi que ce soit en retour. De plus, tous les services rendus sont accomplis avec minutie, comme lorsque Babine compte les graines de légumes les plus microscopiques pour Baptiste Lagraine (IFP [performance], piste 4). Tout au long du conte, le public bâtit une relation avec le fou semblable à celle que les habitants de Saint-Élie entretiennent avec lui. L'auditoire a, tout comme les Caxtoniens, exploité la laideur, la naïveté et la misère de Babine pour se divertir. Ceci peut paraître sans-cœur, mais en fait, Pellerin décrit Babine avec tendresse malgré ses défauts, ce qui fait grandir le sentiment d'empathie du public

envers lui. Par exemple, sa naïveté est mise de l'avant à plusieurs reprises, que ce soit lorsqu'il croit que l'amour, c'est l'hiver, car il a un frisson dans le dos (IFP [performance], piste 2), ou encore quand il trace des X sur la porte d'une soixantaine de maisons dans le quatrième rang pour offrir une surprise à tout le village, n'ayant pas compris que le curé veut en fait punir celui qui rend visite à sa nièce la nuit (IFP [performance], piste 4). Raconter des anecdotes attendrissantes à propos du fou du village ne fait que le rendre plus sympathique.

À la fin du procès de Babine, Toussaint Brodeur rend son verdict : « Donc, tu dois mourir, mais nous t'aimons... Et on va t'donner l'choix de la mort que tu veux. » (IFP [performance], piste 8) Le pronom personnel « nous » est intrinsèquement rassembleur, et les déictiques, de manière générale, poussent l'auditoire vers les événements<sup>123</sup>. Ici, le « nous » sous-entend non seulement les habitants de Saint-Élie, mais aussi le public de Pellerin. Tous ces gens sont rassemblés dans un sentiment partagé : la tendresse qui les lie à Babine. Il se crée ainsi un lien d'homologie entre le public et les villageois, où l'auditoire a tendance à s'identifier aux Caxtoniens, jusqu'au point de partager ses sentiments envers Babine. Les spectateurs deviennent, grâce à ces moments d'inclusion, témoins privilégiés du conte.

Bref, Pellerin utilise différents procédés, dont l'adresse au public, la participation active et l'inclusion dans le récit, afin de transporter le public dans l'univers du conte par le *showing*.

---

<sup>123</sup> *Ibid.*

## 2. Le son comme outil de rapprochement

Parallèlement au déploiement de ces techniques, qui servent à rapprocher le public des événements, le conteur doit aussi faire le contraire, soit pousser les événements vers les spectateurs. Pour cela, Pellerin utilise son principal outil en tant que conteur : son corps. Ce dernier transpose le conte sur scène en reproduisant certains aspects visuels ou sonores. Ceci permet de soutenir l'imagination de l'auditoire qui pourra encore plus facilement oublier la présence du conteur. En effet, dans un *showing* parfait, l'auteur s'efface derrière son récit<sup>124</sup>. Dans le cas qui nous intéresse, c'est plutôt le conteur qui disparaît momentanément pour « laisser passer » le conte<sup>125</sup>. Pellerin devient un véhicule de transmission pour son conte, lui laissant toute la place afin que celui-ci se déroule, contre toute vraisemblance, devant les yeux de l'auditoire.

### Le corps : un instrument

Le corps de Pellerin sert souvent à reproduire certains sons du conte. Plutôt que d'expliquer les différents bruits produits par les circonstances ou les personnages, Pellerin les imite, ce qui équivaut à faire entendre directement le conte à l'auditoire plutôt que d'expliquer ce qui s'y passe, ce qui définit le *showing* dans sa plus simple expression.

Par exemple, à la première apparition du taureau sous le chapiteau du cirque de Mônia, la dresseuse présente un numéro de toréador. À répétition, elle tient un foulard rouge devant le taureau, qui le charge à tout coup. À la dernière seconde, pour faire augmenter l'angoisse du public de Saint-Élie de Caxton, mais aussi du public de Fred

---

<sup>124</sup> Booth, *op. cit.*, p. 25.

<sup>125</sup> Massie, *op. cit.*, p. 39.

Pellerin, car comme nous l'avons vu, les deux ne font qu'un, Mônia retire rapidement le tissu écarlate. Plutôt que de l'expliquer ainsi, le conteur imite le bruit du tissu qui fend le vent à une telle vitesse qu'il crée un sifflement. (IFP [performance], piste 2) Le recours à un son permet d'éviter une explication, accélérant ainsi le contage. Cette vitesse se transpose également dans le rythme de la voix du conteur qui entrecoupe ses sifflements d'abord d'une phrase, puis des indications « à gauche » et « à droite » de plus en plus fréquentes et rapides, qui finissent même par se superposer au sifflement, instaurant un sentiment d'urgence. Cette urgence, combinée au danger indéniable de se trouver dans la mire d'un taureau de dix-neuf tonnes, accentue l'effet dramatique que le conteur veut créer. Le son, dans ce cas-ci, permet à la fois d'imaginer facilement le drap qui fend l'air, mais aussi de ressentir l'appréhension du public du cirque à chaque mouvement du taureau, confirmant que le *showing* approche sans conteste le conte de l'auditoire.

Le *showing réalisé* par le bruitage de Pellerin instaure aussi une atmosphère sonore ayant un effet important sur l'expérience du public. Quand Ésimésac se retrouve, à la fin de sa vie, près d'une rivière et qu'il réfléchit tristement à son parcours, on entend un bruit de clapotis, imitant une douce pluie, et un chuintement ; la voix de la rivière. Le conteur crée, avec ces sons, une atmosphère triste et douce. L'espace se définit tout en intimité autour de l'étendue d'eau fictive et devient plus propice à la proximité de la confidence. Ce moment d'intimité où l'homme fort éprouve des regrets par rapport à sa vie est accentué par une douce guitare, à laquelle se joint un saxophone. L'ambiance sonore confine l'émotion dans un lieu (la rivière) et un moment (la mort d'Ésimésac). Tout ceci permet à l'auditoire de s'imaginer précisément la scène et de se laisser emporter par l'émotion.

Un autre procédé particulièrement évocateur est mis en place par Pellerin lorsqu'il martèle le sol de ses pieds pour imiter des bruits de sabots. Ceux-ci représentent, tour à tour, la jument du Dr Cossette (IFP [performance], piste 1), le cheval de Baptiste Lagraine

(IFP [performance], piste 4) ou encore le taureau qui menace le village de Saint-Élie de Caxton (IFP [performance], pistes 2 et 3). Dans ce dernier cas, la reproduction sonore permet au conte de se matérialiser auditivement, ainsi que de créer une atmosphère. Lorsque le taureau prend son élan pour quitter le village, les pieds de Pellerin frappent le plancher de la scène d'abord lentement, puis prennent de la vitesse au fur et à mesure que l'animal accélère sa course vers le ciel. La gorge du conteur émet un son ; c'est la boucane qui sort du museau du taureau. Le fort bruit de sabot se met à habiter tout l'espace de la salle et, combiné avec la description du conteur, gagne en intensité, autant en force qu'en vitesse. Le public se laisse emporter par le rythme enivrant et devient de plus en plus captivé par la scène qui se déroule désormais comme devant ses yeux. L'enthousiasme continue de monter dans la salle jusqu'au moment où le taureau s'envole. Les bruits de sabots cessent, la voix de Pellerin s'adoucit, puis il marque un court silence et, dans ce bref instant, la salle retient son souffle, car le temps est suspendu exactement comme l'est le taureau entre ciel et terre. Le bruitage soutient ainsi Pellerin qui souhaite que le conte se matérialise devant son auditoire : le *showing* est accompli.

### **De conteur à acteur**

Pour que l'auditoire devienne réellement témoin du conte qui se présente à lui, en plus d'agrémenter son conte d'effets sonores, Pellerin utilise son corps pour incarner ses personnages avec sa gestuelle et sa voix.

Les gestes d'un conteur servent, la plupart du temps, à soutenir la parole. Par moments, cependant, ceux-ci basculent vers une utilisation plus calculée. Pellerin reproduit en effet à plusieurs reprises les gestes ou les façons de bouger de ses personnages, les incarnant grâce à son corps et ses mouvements. Visuellement, il est souvent plus clair,

concis et évocateur pour le conteur d'imiter Babine que de raconter ce qu'il fait. Pour expliquer pourquoi le fou du village se fait attribuer toutes les tâches désagréables par ses voisins, Pellerin nous informe que Babine ne peut effectuer qu'un seul mouvement de tête à cause de sa bosse dans le dos. Plutôt que de décrire le mouvement, le conteur décide de le reproduire, ce qui déclenche l'hilarité. Bien sûr, par simple déduction, lors de l'écoute du conte en format de disque compact, il est facile de comprendre que le fou ne peut que dire « oui ». Encore une fois, devant l'auditoire, le conte prend vie en la personne du conteur.

Pellerin change aussi la tonalité de sa voix pour placer le spectateur devant les personnages plutôt que devant le conteur. Tour à tour, il imite sa grand-mère qui roule ses « r » (IFP [performance], piste 1), la nièce du curé à la voix douce et aiguë (IFP [performance], piste 4) ou Babine (IFP [performance], piste 8). Lorsqu'il prend la voix de ce dernier, le conteur nous fait comprendre l'évolution psychologique du personnage. C'est au moment du conte où Toussaint Brodeur invite Babine à faire la tournée du village la veille du jour de l'an. Toussaint, ayant l'habitude de faire du porte-à-porte pour offrir ses vœux de bonne année, veut aider le fou du village à se faire apprécier de ses voisins. Comme Babine est maladroit et un peu niais, pour lui simplifier la tâche, Toussaint lui propose de toujours souhaiter aux autres ses vœux de bonne année sous forme de « vous pareillement », comme nous l'avons vu. Pour être certain d'être prêt au jour venu, Babine se présente tous les jours, pendant plusieurs mois, chez les Brodeur et pratique sa réplique. Sa voix d'abord timide montre le manque d'aisance de Babine dans ses relations avec autrui, puis son ton varie d'une fois à l'autre. Tantôt joyeux, assuré ou suspicieux, Babine, par l'entremise de Pellerin, bâtit sa confiance afin d'être prêt au jour de l'an. Même si Pellerin intercale des descriptions entre les différents « vous pareillement » de Babine,

celles-ci ne sont pas nécessaires. À lui seul, le ton changeant permet déjà de constater l'évolution du personnage.

Un autre exemple serait l'imitation du curé. Non seulement Pellerin reproduit sa voix, plus posée et roulant ses « r », mais aussi l'accent qu'il se donne. Le curé tente en effet de transmettre le message d'une mission secrète à Babine. Pour éviter qu'un villageois l'entende, il code légèrement son message avec une langue macaronique : « Terre-toi dans la touffunescus. M'ès qu'tu voyes que'qu'un v'nir au presbyterum, m'ès qu'y sorte, suis lé. Pour faire un X sur sa porte de dominus. Pour la surpriza, surprizi, surprizaro. » (IFP [performance], piste 4). Le code est conçu pour être aisément décodé, autant par Babine que par le public, car il ne comporte que l'ajout de suffixes qui ressemblent à du latin dans un français par ailleurs habituel. Bien sûr, cela fait rire, mais sert aussi à se moquer de l'homme d'Église. La religion catholique a longtemps eu une grande emprise sur la population québécoise, et le curé du village détenait ce pouvoir à Saint-Élie, en apparence du moins. Le curé neuf arbore donc fièrement sa connaissance du latin pour faire état de son rang social, mais l'auditoire voit très clairement que ses connaissances sont factices, ce qui le couvre de ridicule non pas dans le conte, mais dans la salle de spectacle. L'auditoire est ainsi transporté devant le curé, mais plutôt que de seulement tenir le rôle de témoin, il porte un jugement sur les personnages.

Alors que le spectacle de contes peut sembler simple vu la scène dépouillée et l'unique narrateur, Pellerin doit redoubler d'efforts et de créativité pour stimuler l'imagination de son auditoire. L'usage du corps du conteur est le moyen tout indiqué ; seul outil sur scène, il permet à la fois de créer une atmosphère sonore et de substituer le conteur à ses personnages, aidant le public à visualiser clairement et naturellement l'action qui se déroule dans le conte. Les techniques de Pellerin deviennent du *showing*, car elles

créent, comme Booth le soutient, un « vivid dramatic rendering<sup>126</sup> », c'est-à-dire une représentation si crédible que l'imagination de l'auditoire n'a d'autre choix que de se laisser emporter par le conte.

### 3. La puissance de l'évocation

Jusqu'à présent, nous avons étudié le *showing* dans sa définition la plus simple : présenter quelque chose de façon si évocatrice que le public le voit se matérialiser devant lui. Cette définition du *showing* est souvent opposée à celle du *telling*. Le premier équivaldrait à montrer quelque chose directement au lecteur/auditeur et le second serait plutôt une explication ou un commentaire de l'auteur. La distinction entre les deux est toutefois moins nette qu'il n'y paraît. Alors que le *telling* seul rendrait une œuvre littéraire inintéressante, l'équilibre entre *showing* et *telling* serait souhaitable. En fait, Booth soutient que l'un va rarement sans l'autre. Il propose donc une définition plus flexible du *showing*. Plutôt que de considérer les deux notions dans une perspective dichotomique, il avance que le *telling* peut en fait devenir une sorte de *showing*, qu'ils peuvent agir simultanément. Il faut cependant revenir à sa définition pour en comprendre ces nuances.

D'abord, Booth met la table en introduisant l'acception courante des deux termes. Le *showing* représente le procédé artistique de la mise en récit<sup>127</sup>. Il ne nécessite pas d'intervention explicite du narrateur (ou du conteur), au contraire ; le fait de montrer permet au récit de se conter par lui-même (« *The story is telling itself*<sup>128</sup> »), ce qui rendrait le *showing* objectif<sup>129</sup>. Cette définition s'oppose à celle du *telling*. Si le *showing* s'apparente

---

<sup>126</sup> Booth, *op. cit.*, p. 29.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>128</sup> Knight, Kobold, *A Guide to Fiction-writing*, Londres, 1936, p. 91. Cité dans *Ibid.*, p. 26.

<sup>129</sup> Booth, p. 26.



à une scène, le *telling*, lui, se rapproche du résumé<sup>130</sup>, vu comme subjectif et moins artistique<sup>131</sup>. En fait, il serait plus efficace de montrer une scène que de la décrire<sup>132</sup>.

Bien que Booth soit d'accord avec les définitions générales des deux termes, il apporte des nuances. Le *showing* n'est pas complètement objectif<sup>133</sup> même s'il permet au récit de se dérouler sans intervention apparente du narrateur. C'est plutôt celui qui laisse place à l'interprétation du lecteur ou, dans notre cas, de l'auditoire, qui a la tâche parfois complexe de décider jusqu'à quel point il doit faire confiance à la subjectivité des personnages ou du narrateur présentant directement une scène<sup>134</sup>. De plus, selon Booth, l'art ne se trouve pas uniquement dans les moments de *showing*<sup>135</sup>. Pour avoir un récit particulièrement réussi, il faudrait plutôt une relation réciproque : les différentes formes de *telling* seraient au service du *showing*<sup>136</sup> alors que les scènes directement montrées par *showing* serviraient aussi le *telling*<sup>137</sup>.

Revenons un instant à un exemple cité plus haut : celui du taureau qui quitte Saint-Élie. Comme nous l'avons vu, la reproduction auditive des sabots permet de stimuler l'imagination de l'auditoire qui se retrouve devant la scène elle-même — c'est le *showing*. Mais l'effet grandiose de l'envolée magique n'aurait pas été aussi puissant sans le *telling*, c'est-à-dire la façon de conter de Pellerin, car ce dernier ne fait pas que relater une histoire, il conte dramatiquement, il décrit les événements de façon à créer une image<sup>138</sup>. Avant même que les sabots se fassent entendre, Pellerin met la table. Une pièce d'harmonica envahit la salle de spectacle — le son sur scène, comme vu précédemment, permet au conte

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 26.

de se rapprocher de l'auditoire — et le public peut visualiser Babine jouant de l'harmonica.

Puis, Pellerin met en place le lieu de façon particulièrement évocatrice :

Les notes de musique grimpaient d'même en accord su'é cordes d'la portée. Ça grimpait, grimpait jusque dans l'ciel pour se rendre d'in grands tympans brûlants du soleil. [...] P'is lui, qui avait jamais entendu d'métique [musique] de sa vie, y'a dit « merci », y s'est comme gonflé de toute sa lumière qu'y avait... Le ciel est v'nu jaune à grandeur du village. Le soleil se laissait bercer tranquillement en suivant l'air d'la musique, p'is au moment où y'é disparu en d'sour d'la ligne d'horizon, y'a pété d'in rouges à grandeur du ciel. Un restant d'rayon jaune-orange là-d'dans, on aurait dit que l'ciel, c't'ait un grand drap d'toréador. (IFP [performance], piste 3)

Dès que la musique s'éteint, Pellerin décrit les notes qui s'élèvent à leur tour. Les verbes actifs ont tendance à provoquer le *showing*<sup>139</sup>, ce que décuple la répétition du verbe « grimper ». La description du trajet des notes vers le soleil permet aussi de les imaginer prenant presque vie, tout comme le soleil. Grâce à une personnification, ce dernier prend des traits humains, d'abord en entendant de la musique pour la première fois, puis en remerciant Babine, en grandissant et, enfin, en se laissant bercer par l'harmonica. La personnification est un procédé efficace pour stimuler l'imagination de l'auditoire qui peut attribuer une voix, une gestuelle, voire une personnalité au soleil, tout cela en une fraction de seconde dans sa tête. En plus, la description colorée permet de rendre encore plus détaillée l'image mentale que l'auditoire s'est construite. Celui-ci voit clairement le soleil se coucher, puis le ciel devenir rouge, se transformant, par métaphore, en un drap de toréador, outil idéal pour provoquer la course d'un taureau.

Juste avant que le galop commence, Pellerin décrit en détail les actions de l'animal, d'une voix feutrée, plus grave et plus lente que son ton et son débit habituels : « Le taureau y'a vu ça. Y s'est dit : “Beau défi.” Le taureau s'est r'culé d'trois-quatre pas, y s't'accoté su'a bande de trottoir, y s'est r'mis su'l pos', deux p'tites mouches d'S.O.S. au boutte, pis y'a chargé. » (IFP [performance], piste 3) La description étape par étape de la préparation

---

<sup>139</sup> Demers (1973), *op. cit.*, p. 11.

du taureau permet à l'auditoire de voir s'ajouter des détails à la scène se déroulant dans son imagination. Des plans se succèdent comme si on se trouvait devant un montage cinématographique. D'abord, Pellerin attire notre attention, comme dans un gros plan, sur le regard du taureau qui aperçoit le ciel écarlate, puis ce même regard laisse paraître une assurance, car le conteur fait entrer l'auditoire dans les pensées du taureau, et ce dernier accepte le défi lancé par le drap géant de toréador. Le plan suivant s'éloigne ; l'auditoire voit maintenant le taureau en entier, car son corps se prépare à prendre son élan pour décoller. Pellerin commence les bruits de sabots : « Pas trop vite au début t'sais, transmission automatique, y passait d'vingt-cinq à trente-cinq miles à l'heure dans l'temps de l'dire. » (IFP [performance], piste 3) Sa narration prend rapidement de la vitesse, en même temps que le taureau. Le fait d'identifier plusieurs fois la vitesse à laquelle l'animal galope permet de faire augmenter la tension. Après un « ENWAYE! » (IFP [performance], piste 3), lancé avec force et vigueur au public, comme si Pellerin encourageait le taureau à accélérer, un autre moment de *showing* se fait entendre : le bruit de boucane dans le museau de l'animal. Le conteur continue de spécifier l'allure du taureau, cette fois-ci en intercalant des précisions sur ce qui se passe dans le village au même moment, suggérant au public de se créer un montage de plans alternés entre le taureau et le village : « Le taureau y charge, quarante-cinq miles à l'heure, le village de Saint-Élie commence à trembler. Y passe au ras l'église, cinquante-cinq miles à l'heure, les roches changeaient de place. » (IFP [performance], piste 3) Le conteur se transforme ensuite brièvement en villageois qui continuent de prier à l'église. Puis il énumère des nombres, représentant toujours la vitesse du taureau, mais cette fois-ci sans les accompagner de description. Les nombres sont de plus en plus rapprochés dans le temps, comme si l'accélération du taureau était toujours plus rapide, aussi rapide que le débit du conte qui prend de la vitesse. En même temps, le ton de voix du conteur devient de plus en plus fébrile et intense et de moins en moins de

pauses ponctuent ses phrases. Le conteur retourne ensuite à la description. Un plan plus large se dessine dans l'esprit des spectateurs pour qu'ils puissent voir à la fois le taureau et la montagne du calvaire :

Y commence à monter à montagne. Y'accélérait encore en montant, les arbres tombaient devant lui. Y charge, les yeux toujours fixés sur ce grand ciel rouge là, enwaye, enwaye, ya pogné le top d'la montagne, quatre-vingt-quinze, cent miles à l'heure, y'a passé au ras Babine, les ch'veux y ont faite un tour, Babine s't'ouvert les yeux p'is c'qu'y a vu, c't'un taureau qui a sauté d'même. (IFP [performance], piste 3)

Dans cet extrait, la vitesse à laquelle Pellerin raconte s'accroît encore : ses phrases s'enchaînent sans pause, tellement qu'il doit, à quatre reprises, reprendre son souffle entre deux mots avec une inspiration rapide et sonore. Les images, continuant à s'imposer dans l'esprit de l'auditoire, montrent le taureau passer dangereusement proche de Babine. Les sabots ne produisent plus un son au moment où le public voit le fou ouvrir les yeux. La voix du conteur s'adoucit drastiquement pour terminer sa phrase, puis Pellerin marque un silence. Le silence offre la chance au public, en même temps que Babine, de constater le résultat de la pièce d'harmonica ainsi que la résolution du conte : le taureau s'est envolé vers le ciel. C'est le point culminant. Le conte a permis de construire un sentiment de fébrilité augmentant en intensité jusqu'au résultat espéré : Saint-Élie est débarrassé du taureau. Et c'est dans l'instant de silence que tout cela se concrétise. Enfin, après cette exaltation, le village (et l'auditoire) retourne à son état normal, alors que Pellerin indique, d'une voix douce et rassurante, que ce taureau n'a plus jamais été revu dans son village.

Tout compte fait, bien que le genre du conte oral semble, de prime abord, ne reposer que sur le *telling*, nous avons constaté la présence marquée du *showing*, quand le conteur implique l'auditoire dans le conte, reproduit l'atmosphère sonore sur scène ou incarne ses personnages momentanément, tout cela pour transporter l'auditoire vers le conte et vice-

versa. Néanmoins, le *showing* seul n'a pas un impact aussi puissant que sa combinaison avec le *telling*. La parole conteuse et la relation langagière jubilatoire sont, ne l'oublions pas, essentielles au genre. Demers va même jusqu'à dire que le secret de la magie du conte se trouve dans la façon de raconter<sup>140</sup>. C'est pourquoi le moment ultime dans lequel culmine le *showing* est lorsqu'il fusionne avec le *telling* au point où leur interaction instaure un instant magique. Grâce à la « puissance de l'imagerie poétique<sup>141</sup> » de Pellerin, l'imagination des spectateurs est poussée à l'invention : « ... c'est [à eux] que revient la tâche de recréer l'univers fantaisiste du conte<sup>142</sup>. » Sans imposer d'images, mais plutôt en les suggérant, le conteur s'assure que chaque spectateur génère des images différentes, créant un monde unique et personnel<sup>143</sup>. L'auditoire participe donc au conte en confectionnant ses propres images selon ses connaissances, ce qui contribue à la réussite du conte. L'évocation peut ainsi être plus puissante que la représentation<sup>144</sup>.

---

<sup>140</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 23.

<sup>141</sup> Massie, *op. cit.*, p. 43.

<sup>142</sup> Cardinal, *op. cit.*, p. 131.

<sup>143</sup> TV5 Monde, *op. cit.*

<sup>144</sup> Massie, *op. cit.*, p. 17.

## Deuxième partie

Le conte écrit : les effets de la fixation

## Chapitre IV : Le *cercle du conte* au fil des pages

Le conte sous forme orale a longtemps couru le risque d'être oublié. Sans traces écrites, la seule façon de conserver les différents récits oraux était la transmission par la parole conteuse. En passant d'une bouche à l'autre, avec toutes les variantes que les différentes prestations ou les nombreux conteurs apportaient, plusieurs versions se créaient, ce qui rendait incroyablement riches les littératures orales du monde. Aujourd'hui, avec le développement technologique accéléré, la possibilité de conserver le conte sur divers formats numériques change la perception du genre lui-même alors qu'il ne nécessite plus la coprésence du conteur et de l'auditoire. C'est le cas du disque compact dont nous avons traité dans le premier chapitre.

Cependant, la version uniquement sonore se trouve malheureusement incomplète sans l'aspect visuel ; les gestes et mimiques du conteur, la scène et l'éclairage, le partage de l'expérience avec d'autres auditeurs, une grande partie de l'expérience disparaît. Peut-être est-ce là la raison pour laquelle chaque disque compact d'une représentation de Pellerin publié par les éditions Planète rebelle est accompagné d'une version écrite du conte. Ce n'est que lorsque les contes ont été longuement travaillés sur scène que Pellerin les met à l'écrit<sup>145</sup>. Bien plus qu'une transcription du *verbatim* ou une réécriture qui ne rendrait pas justice à la version d'origine, car elle en « tue[rait] la dimension orale »<sup>146</sup>, les contes sont retravaillés pour devenir littéraire et réussir, tout comme le spectacle, à atteindre leur but ultime : le plaisir du conte.

---

<sup>145</sup> Labrecque, *op. cit.*, p. 20.

<sup>146</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 42-43.

Pour y arriver, rappelons que le conteur doit instaurer ce que Demers nomme l'*effet-conte*. Alors que l'absence de gestes, de mimiques et de Pellerin lui-même aurait pu laisser un vide dans cette adaptation, voire devenir un « pâle reflet de la performance<sup>147</sup> », l'imitation de l'oralité, en plus de l'ajout de nouvelles significations grâce à l'écriture, permet amplement de combler le manque. Nous verrons que le *cercle du conte* est instauré grâce à la matérialité du recueil ainsi que par les formules d'introduction et de conclusion, et qu'il est principalement maintenu par sa structure, mais aussi par sa reproduction de la coprésence du conte oral.

## 1. Introductions et épilogue

Adapter un genre à un média auquel il n'était pas destiné au départ amène de nombreux défis. Dans le conte oral, le maintien de l'univers narratif est souvent déterminé par des éléments paralinguistiques (formation physique du cercle, voix, mimiques, réactions de l'auditoire), mais la forme écrite n'a accès à aucun de ces moyens<sup>148</sup>. En plus, le conte littéraire rend plus difficile la formation du *cercle*, car les conditions de lecture sont incontrôlables. Si le *cercle* ne peut s'installer littéralement parce que l'expérience du conte passe d'une activité collective à individuelle, il est essentiel que Pellerin mette en place des procédés d'ouverture, de maintien et de fermeture du cercle d'autant plus fréquents et efficaces.

---

<sup>147</sup> Demers et Gauvin (1982), *op. cit.*, p. 9.

<sup>148</sup> Demers (1973), *op. cit.*, p. 4.



## Le cercle matériel

Le *cercle du conte* s'établit d'abord par la matérialité de l'objet. Le simple fait d'ouvrir le livre constitue une rupture avec le monde extérieur ; le geste lui-même met en place le *cercle* pour pénétrer dans l'univers narratif du conte<sup>149</sup>. Avant d'entrer dans le récit, le lecteur a un premier contact avec la fiction grâce au paratexte qui, dans *Il faut prendre le taureau par les contes !*, offre plusieurs indices de ce qui l'attend. Le titre, d'abord, représente un procédé récurrent chez Pellerin, soit celui de modifier un proverbe connu pour lui attribuer un nouveau sens. Ici, le proverbe parle à la fois de courage, ce dont le personnage de Babine devra faire preuve à plusieurs reprises, mais aussi du genre auquel le livre appartient. Identifier le conte comme tel est également une caractéristique inhérente au genre<sup>150</sup>, tel que vu précédemment. Plutôt que de le faire seulement dans la formule d'introduction comme dans le spectacle, Pellerin l'indique dans le titre, *Il faut prendre le taureau par les contes !*, et le sous-titre, *Contes de village*, ce dernier annonçant déjà les dimensions historique et traditionnelle des contes qui prennent place dans le livre. D'autres éléments du paratexte permettent aussi au lecteur d'entrer doucement dans la fiction. C'est le cas de la quatrième de couverture qui présente le berceau des contes de Pellerin, le lieu à la base de l'univers narratif : « Son village est vaste malgré sa petite taille et chargé d'un monde qui dépasse l'idée que l'on s'en fait. [...] Saint-Élie de Caxton est son point de départ, son point de fuite mais, surtout, son point de retour. » (IFP [recueil], quatrième de couverture)

Une fois certains éléments du *cercle* déjà ouverts, le lecteur entre au cœur des choses avec l'avant-propos ; c'est une nouvelle version de la formule introductive du conte. Plutôt que de commencer avec une formule codée qui interpelle le lecteur comme c'était

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>150</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 54.

le cas dans le spectacle, Pellerin passe tout de suite au récit de son initiation au conte. Le contenu est semblable à celui qu'on retrouve dans la version orale. Essentiellement, c'est Bernadette Pellerin qui partage avec son petit-fils des récits de son village. Toutefois, la ressemblance entre les deux actualisations médiatiques s'arrête là, car la description de l'anecdote biographique se distingue à l'écrit. Elle commence par une métonymie porteuse de sens : « Je suis entré en contact avec le conte par la bouche de ma grand-mère. » (IFP [recueil], p. 13) L'organe buccal remplaçant la notion de récit ou de paroles met l'accent dès les premiers mots du texte sur la valeur que Pellerin accorde à l'oralité, même à l'écrit. Dans les lignes suivantes, l'importance des dentiers de sa grand-mère continue de valoriser la parole alors qu'ils sont élevés au rang de symbole grâce au discours religieux et cérémonial les entourant :

De la main, elle me tendait ses dentiers. Moi, malgré mes onze ans, je ressentais l'ampleur du geste. Une passation ? Encore vague comme symbole, mais je me plaçai au ras de la chaise berçante. Solennel. Le corps droit, comme à ma première communion. Les mains en coupe, et Amen ! Elle y déposa sa relique. (IFP [recueil], p. 13)

À l'écrit, une dualité qui traverse le recueil s'impose dès ces premières lignes : celle entre l'oralité et de l'écriture. Le contenu s'attarde à la première, tandis que la forme écrite, s'éloignant de la formule d'ouverture qui était « à répondre » dans le conte oral, tient le rôle d'une introduction. Alors que Pellerin extrapolait déjà la formule d'ouverture de sa grand-mère dans le spectacle pour la transformer en récit autobiographique d'initiation au conte, l'ajout de détails à propos de la relation du jeune Frédéric avec les dentiers, extensions de la parole de ses aïeux, permet d'en faire un avant-propos plus substantiel et de capter l'attention du lecteur, telle une vraie formule introductive, parce que ce récit n'a jamais été conté auparavant.

L'avant-propos joue aussi un rôle important dans la création de l'*effet-conte*. En effet, il en constitue une partie essentielle, soit l'instauration d'un *récit-cadre*. Superflu à

l'oral, car les conditions de contage forment déjà le *cercle du conte*, le *récit-cadre* a une utilité bien spécifique dans un conte littéraire : établir un contexte préalable où le conte prend vie, ce qui amène le public au centre de l'univers narratif. Le conte devient ainsi un récit enchâssé dans un *récit-cadre*. Contrairement aux récits-cadres traditionnels, Bernadette Pellerin ne tient pas le rôle de narratrice du conte de Babine, mais sa présence en tant qu'autorité fiable sert d'excuse pour mettre en place le moment où le narrateur-conteur a entendu sa grand-mère le conter pour la première fois, ce qui mène au récit enchâssé : celui que Pellerin lui-même rédige.

Toutefois, comme la lecture du conte écrit peut être interrompue à tout moment, une seule formule introductive, aussi élaborée soit-elle, ne peut suffire à former le *cercle*. Pellerin propose une solution à ce problème, soit de diviser son recueil en différents chapitres et de tous les faire commencer par une déclinaison de formules introductives remplaçant le lecteur au seuil de l'univers narratif : celui de Saint-Élie de Caxton. Tour à tour, des jeux de mots sur le nom du village permettent de situer le lecteur dans le contexte de création des contes : « Saint-Élie de Garnotte » (IFP [recueil], p.17), « Saint-Élie de Carton » (IFP [recueil], p.23), « Saint-Élie de Klaxon » (IFP [recueil], p.29), « Saint-Élie de Castor » (IFP [recueil], p.47), etc. La forme anaphorique des formules introductives ramène les lecteurs au village, là où les contes sont nés, mais crée également une continuité et une connivence, alors que chaque début de conte fait retourner dans ce lieu qui devient de plus en plus familier. Le lecteur qui interrompt sa lecture à la fin d'un chapitre pourra donc recommencer le suivant et bénéficier d'une nouvelle entrée dans le *cercle du conte*.

La fin de chaque chapitre se veut d'ailleurs un endroit idéal pour arrêter momentanément la lecture. Sans se prétendre formules de conclusions — Pellerin n'en conserve qu'une seule, à la toute fin du recueil — les fins de chapitres ont différentes fonctions. Elles peuvent tenir le rôle de résolution du conte : « Cette fois-là, si je ne me

trompe pas, ils l'ont rependu. Chance ou malchance ? La corde a recassé. » (IFP [recueil], p. 56). Parfois, elles gardent un suspense qui laisse présager une suite dans un autre chapitre : « Ses suyiers restèrent éveillés, toujours à l'affût de la visée de demain. » (IFP [recueil], p. 95). À certains moments, le conte se termine par une réflexion qui ressemble à une morale : « Il s'installa dans son Ailleurs inventé comme un homme usé, mais tout le monde devina qu'il revenait dans son vieil Ici comme un homme neuf. » (IFP [recueil], p. 109). À d'autres occasions, le chapitre finit avec un retour au *récit-cadre* grâce aux sages paroles de Bernadette Pellerin : « Ma grand-mère, quant à elle, croyait qu'on finirait bien par retrouver la vue. Que le ciel reprendrait un jour son statut de seul véritable drapeau. » (IFP [recueil], p. 91).

### **Conclusion définitive**

Ce n'est qu'après les nombreux contes que se termine la soirée grâce à la formule de conclusion qui prend plutôt la forme d'un épilogue. Les dernières lignes reprennent presque telle quelle la formule de conclusion du *cercle* oral au moyen d'une autre réflexion s'apparentant à une morale provenant de sa grand-mère, suivie de la promesse de vérité du conte :

Ma grand-mère disait, avec justesse, qu'on devrait se forcer pour faire en sorte que les légendes de demain soient encore plus belles que celles d'aujourd'hui. Tout ce qui se trouve dans ces pages est environ vrai et très vérifiable. C'est vrai, et on n'est même pas obligé d'y croire. Parce que l'important, ce n'est pas d'y croire. L'important, c'est que c'est vrai. (IFP [recueil], p. 125).

Ces deux éléments ancrent le conte dans le réel pour faciliter le retour du lecteur à la sphère de la réalité. Mais plutôt que de seulement terminer son texte avec cette courte formule de conclusion, Pellerin s'étend durant cinq pages, faisant de sa conclusion globale un chapitre à part entière, une sorte d'épilogue. Il commence ce dernier chapitre avec deux phrases qui

marquent définitivement la clôture de l'univers narratif : « Voilà comment tout ça s'est passé. Maintenant, l'histoire est finie. » (IFP [recueil], p. 121) À partir de là, le reste du chapitre est consacré à ancrer les contes dans la sphère de la réalité, permettant au public de retourner doucement vers la sienne.

## 2. Le maintien de l'univers narratif

Si le format du livre délimite très clairement l'ouverture et la fermeture du *cercle du conte*, il est tout de même nécessaire de mettre en œuvre des stratégies à l'intérieur du récit dans le but de s'assurer que le lecteur reste accroché à l'univers narratif même s'il interrompt sa lecture. Pour éviter les répétitions superflues de l'oral, changement majeur que constatent Demers et Gauvin dans l'adaptation au conte littéraire<sup>151</sup>, le conte écrit est plutôt chronologique. Les contes s'enchaînent de la naissance de Babine jusqu'à sa dernière condamnation. Dans le spectacle, le seul conte qui s'éloignait du récit de la vie de Babine se concentrait sur un autre personnage, Ésimésac. Dans le recueil, Pellerin a réussi à l'unir au reste du récit puisque le voyage de l'homme fort à travers le Québec joue un rôle clé dans le voyage simultané de Babine vers l'Ailleurs. Ésimésac croise en effet le fou qui dort paisiblement et change ses souliers de direction, ayant comme conséquence le retour de Babine à son point de départ. Ainsi, tous les contes tournent autour du fou du village, de près ou de loin.

---

<sup>151</sup> Demers et Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », (1976), *op. cit.*, p. 9.

## La structure du recueil

Il est composé de treize chapitres dont un avant-propos agissant comme formule introductive et l'épilogue, mentionné plus tôt, servant de formule conclusive. Ce qui, lors du spectacle, peut sembler être plutôt un très long conte ou plusieurs longs contes est maintenant découpé de manière claire en chapitres, puis en sous-parties séparées par trois astérisques, ce qui facilite les arrêts et reprises de lecture. De longueurs différentes, chaque chapitre correspond à un conte complet ou à un épisode. Cette distinction claire entre les chapitres permet de voir l'œuvre davantage comme un recueil qui rassemble plusieurs portraits de la vie du même personnage. Ici, chaque chapitre possède sa propre formule d'ouverture, un contexte très défini, un enchaînement d'actions clair et cohérent ainsi qu'une résolution (complète ou partielle, selon que le conte se continue dans un prochain chapitre ou pas). Cependant, si la structure dans le spectacle se devait d'être très claire à l'aide des différentes parties du schéma quinaire<sup>152</sup>, particulièrement la résolution et la situation finale, elle est un peu moins définie à l'écrit. La structure rigide amène en fait la possibilité d'insérer un plus grand nombre de contes dans le livre. Certains chapitres contiennent plusieurs contes ou récits courts, souvent séparés par des astérisques, et ont donc plusieurs résolutions et situations finales. C'est le cas du chapitre « Il faut prendre le taureau par les contes ». La première résolution arrive quand le taureau quitte le village, et la situation finale qui l'accompagne serait un retour à l'ordre établi : « Petit bonheur, tout de même : on n'a plus jamais revu le taureau à Saint-Élie. » (IFP [recueil], p. 45). Pellerin enchaîne immédiatement avec un discours sur la météorologie populaire qui disparaît des mœurs, pour revenir au récit de Babine : il est condamné à mort, par guillotine cette fois. Sa condamnation représente la deuxième résolution : elle ne résout pas le problème de la présence du taureau, mais plutôt celui de punir le coupable. Une deuxième situation finale

---

<sup>152</sup> Voir chapitre I, p. 22-23.

s'ensuit, avec un équilibre nouveau : le soleil, que Babine avait poussé à se coucher pour se débarrasser du taureau, se lève et se couche maintenant seul. Tout compte fait, le format strict du recueil ne nécessite pas un développement narratif aussi défini que le spectacle puisque la division en chapitres force une structure claire.

Cette autonomisation des contes permet de développer plus de récits courts et, surtout, d'utiliser ceux-ci afin d'approfondir le personnage de Babine. Par exemple, l'épisode de la naissance du fou est suivi de sa croissance en tant qu'enfant (IFP [recueil], p. 17-22). Le lecteur y découvre Babine qui tarde à parler, puis tout le village qui s'en mêle sans aucune considération pour l'enfant. Ce court conte présente une nouvelle facette de sa mère. Elle qui, dans le conte oral, était une sorcière dont on ne savait presque rien, devient une mère dévouée, prête à défendre son fils avec fougue. Le chapitre suivant (IFP [recueil], p. 23-26) s'attarde également à l'enfance du fou et, surtout, à sa différence. Exempté d'éducation, il rêvait de jouer avec les jeunes de son âge, mais en était privé, les autres préférant le rejeter. Dès ses sept ans, son désir d'inclusion se faisait sentir, mais il restait quand même positif, mettant de l'avant une de ses grandes qualités : la résilience. C'est aussi avec ce conte que Pellerin introduit un problème récurrent de la vie de Babine, c'est-à-dire les fameuses condamnations à mort d'où il sort toujours vivant. D'autres nouveautés aident également à broser un tableau plus complet du personnage principal. Le cinquième chapitre, « Par la peau des fesses » (IFP [recueil], p. 47-56), nous apprend que Babine partage sa vie avec un chien. Son inquiétude lors de la disparition de son compagnon met en évidence une sentimentalité qu'on ne lui connaissait pas dans la version orale. Le chapitre « Le dresseur de vent » (IFP [recueil], p. 59-67) présente, quant à lui, un Babine débrouillard, déterminé et dévoué à son village. Les chapitres « Ailleurs » (IFP [recueil], p. 93-95) et « Ici » (IFP [recueil], p. 107-109) dressent un portrait du fou en quête de bien-être, alors que son bonheur se trouvait, depuis toujours, chez lui. Bref, l'ajout de

nombreuses informations sur Babine est rendu possible grâce à la distinction claire entre les chapitres.

Dans la forme écrite, Pellerin emploie également le procédé du *récit-cadre* pour structurer ses contes. Comme le recueil s'éloigne de la forme orale du conte, le *récit-cadre* permet d'en garder un aspect : celui d'un premier niveau de narration dans lequel est inséré le second niveau de narration, soit celui du conte lui-même. Pour maintenir le *cercle* bien fermé, Pellerin instaure un *récit-cadre* dans l'avant-propos : c'est le premier niveau de narration, celui où Bernadette Pellerin s'adresse à son petit-fils. Le second niveau correspond, quant à lui, à celui où le narrateur-conteur écrit pour ses lecteurs.

Le *récit-cadre* réapparaît à quelques reprises pour lier les différents contes. L'alternance entre ceux-ci et les événements du *récit-cadre* lui-même s'avère souvent contraignante, mais efficace pour participer à l'*effet-conte*<sup>153</sup>. Dans le recueil qui nous intéresse, ce n'est toutefois pas la grand-mère qui revient entre les contes. C'est plutôt le narrateur-conteur qui prend en charge le premier niveau de narration en tenant des propos sur son village natal et sa réalité. En fait, le *récit-cadre* n'est pas seulement celui de Bernadette Pellerin qui parle à son petit-fils, mais englobe la réalité du conteur, ce qui inclut sa grand-mère, mais aussi d'autres personnages de son village avec qui il entretient des conversations. La formule de conclusion, comme nous l'avons vu, retourne au monde réel de Pellerin et de Saint-Élie de Caxton. Et à la toute fin du recueil, les annexes font la même chose. La première annexe relate la façon traditionnelle des Caxtoniens de prévoir la météo pour l'année à venir, la deuxième consiste en une liste d'informations sur la municipalité de Saint-Élie et la troisième rapporte un article de journal à propos de Roger Lafrenière, le sonneur de cloches du village mauricien. Le *récit-cadre* se distingue ainsi de

---

<sup>153</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 62.



la tradition en entourant le conte (deuxième niveau de narration) de la vraie vie du narrateur-conteur (premier niveau de narration). *Il faut prendre le taureau par les contes !* reprend donc les codes de la soirée de contes avec le *récit-cadre* en plus de structurer ses contes grâce à la forme du recueil.

### **La fragilité du cercle**

Tout comme dans la forme orale du conte, l'univers narratif ne peut être maintenu à tout moment. C'est le cas lorsque le taureau fait son apparition. Pellerin met en garde le lecteur quant au danger imminent de la bête, présumant qu'il risque d'avoir peur. Évidemment, rien ne peut l'effrayer réellement, car le récit se pose en fiction, mais cela fait partie de la convention fictionnelle entre le narrateur-conteur et le lecteur. Voici l'avertissement : « (Et il ne faut surtout pas avoir peur. Lisez lentement. Ce qui suit ne comporte aucun danger. Si jamais quelque chose d'étrange survenait, fermez le livre rapidement, et rien n'en sortira !) » (IFP [recueil], p. 37) Le contenu ressemble à s'y méprendre à l'avertissement qu'on retrouvait dans le conte oral, mais certaines particularités les distinguent. D'abord, la mise en garde se trouve à l'écrit entre parenthèses, suggérant l'ajout d'information facultative dans l'histoire. Pourtant, elle n'est pas facultative. Sa présence crée un effet de distanciation avec l'univers narratif, ce qui provoque, en retour, un effet de rapprochement avec le monde réel. Pellerin instaure surtout des procédés qui visent le rapprochement avec l'univers narratif, mais ce qui distancie le lecteur du conte a aussi sa fonction : celle d'ancrer le fictif dans la réalité. En outre, les parenthèses servent à délimiter un espace extérieur au récit, espace complice où le partage d'information entre le narrateur-conteur et son lecteur se fait de façon privée, loin du conte, mais près l'un de l'autre. L'adresse directe aux lecteurs vise le même but, car c'est un

procédé courant pour établir un lien avec eux. Aussi, le conseil de lecture, « Lisez lentement », ainsi que la solution ultime, « fermez le livre rapidement », responsabilisent le lecteur. Plutôt que de laisser le déroulement de la soirée entre les mains, et surtout la parole, du conteur, comme c'était le cas dans le spectacle, le lecteur du livre prend maintenant en charge son expérience.

Une autre façon de consolider le *cercle* est de créer une unité narrative dans l'ensemble de l'œuvre du conteur, pas seulement dans les pages du recueil. Pellerin récupère un procédé de son conte oral : celui du retour des personnages d'une œuvre à l'autre. De l'oral à l'écrit, Babine, Toussaint, le curé neuf et la sorcière reviennent tous, et ont des rôles plus substantiels dans cette deuxième version qui contient plus de contes et d'anecdotes. Dans l'univers global de Pellerin, plusieurs personnages font une apparition dans différents spectacles et recueils. Certains personnages récurrents sont fictifs, c'est-à-dire que s'ils ont existé dans la réalité de Saint-Élie, Pellerin les a reconstruits dans ses contes, comme Eugène Garand et son coq, le Docteur Cossette, Ésimésac et sa mère, Madame Gélinas, Mégilde Rivard et la nièce du curé neuf. D'autres personnages reviennent également, dont Louis Cyr, Victor Delamarre, Jos Montferrand et les sœurs de L'Assomption<sup>154</sup>. Ceux-ci ont toutefois une particularité : ce sont des personnages ayant réellement vécu. L'effet d'historicisation atténue la dimension fictive des contes au profit d'un effet de réel : le fait d'« inclure des éléments véridiques à ses récits [appuie] ses propos<sup>155</sup> ». Même si on sort légèrement du *cercle du conte* à ce moment-là, c'est pour mieux exploiter les connaissances présumées du lecteur à propos des contes de Saint-Élie

---

<sup>154</sup> Pour une liste exhaustive des personnages qui font un retour dans les cinq premiers spectacles et recueils de Pellerin, voir Morneau, *op. cit.*, p. 134-137.

<sup>155</sup> Roussel, *op. cit.*, p. 41.

et la culture commune au conteur et à son lecteur — mais nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

Pellerin fait même référence à des événements précis de ses contes antérieurs. Une note de bas de page renvoie par exemple à la lecture du recueil *Dans mon village, il y a belle Lurette* (IFP [recueil], p. 49), incitant à aller explorer les autres livres et tissant un lien tangible avec le vaste univers créé autour de Saint-Élie de Caxton. L'unité entre les contes va même au-delà des personnages, du village et des récits qui s'entremêlent. Ancré profondément dans les œuvres de Pellerin, le système de valeurs transmis par ses contes forme aussi un tout homogène<sup>156</sup>.

Tous ces points communs permettent d'affirmer que l'univers de Pellerin est beaucoup plus vaste qu'une seule de ses actualisations médiatiques. Stéphanie Roussel va jusqu'à proposer que les trois premiers recueils du conteur équivalent à trois chapitres d'une œuvre complète. Réunis sous le même boîtier par la maison d'édition Planète Rebelle et comportant le même sous-titre, les premiers recueils de Pellerin témoignent d'une continuité servant à « [mettre] en place [un] univers et [une] galerie de personnages attachants que nous retrouverons par la suite dans toutes ses créations<sup>157</sup> ».

Le village de Saint-Élie de Caxton constitue ainsi un lieu où se rencontrent les personnages, les légendes, les récits. Il sert donc beaucoup plus qu'à installer le conte dans

---

<sup>156</sup> Dix catégories de valeurs récurrentes ont été identifiées par Louis Morneau à partir des cinq premiers recueils du conteur. Il y a les valeurs vitales, dont la plus notable est le plaisir; les valeurs économiques, c'est-à-dire le travail, l'égalité et l'entraide; les valeurs affectives, en particulier l'amour et l'amitié; les valeurs intellectuelles, représentées par l'imagination; les valeurs esthétiques, telle la beauté physique et intellectuelle; les valeurs sociales, soit la justice et la générosité; les valeurs juridiques, comme la franchise, la droiture, le respect des promesses et des lois; les valeurs idéologiques religieuses, particulièrement l'espoir et la foi; les valeurs idéologiques laïques, surtout la liberté, la patrie, la puissance et la paix; et, enfin, les valeurs ultimes, à savoir le bonheur et l'immortalité. Voir Morneau, « Chapitre III », *op. cit.*, p. 58-88.

<sup>157</sup> Roussel, *op. cit.*, p. 5.

un lieu, mais met en place un univers narratif complet et accueillant, ce qui aide le lecteur à se laisser transporter dans ce lieu hors du quotidien pour qu'il reste captivé par le conte.

### **De conteur à narrateur : feindre la coprésence**

Dans le conte oral, la présence du conteur aide à maintenir le *cercle*, ou l'univers narratif, fermé. Le format de livre écarte *de facto* cette possibilité, car « l'espace mental (toujours éphémère) qui lit le conteur à son auditoire » ne se matérialise que lors de leur coprésence<sup>158</sup>. La forme écrite oblige ainsi la relation, qui était directe lors du spectacle, à devenir une relation indirecte. Le narrateur-conteur se voit forcé de feindre la coprésence en instaurant un contexte de trois manières : la mise en scène du conte, l'influence du conteur sur le récit et la construction de l'auditoire.

#### La mise en scène du conte

Le premier procédé de Pellerin pour imiter la coprésence typique du conte oral est de faire allusion au conte lui-même. Si ce procédé créait un effet de distanciation dans la version orale, car il affaiblissait les frontières de l'univers fictionnel, à l'écrit, il éloigne de la fiction dans l'optique de rappeler la forme orale, et, du même coup, la présence du narrateur-conteur. Celui-ci est imaginé par le lecteur parce que le narrateur-conteur reprend une des caractéristiques fondamentales du conte que nous avons déjà vue : celle de l'identifier comme conte<sup>159</sup>. Lorsque « les signaux syntaxiques, sémantiques ou verbaux qui le présentent comme conte<sup>160</sup> » sont omniprésents, Demers et Gauvin parlent de *sur-*

---

<sup>158</sup> Massie, *op. cit.*, p. 85.

<sup>159</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 54.

<sup>160</sup> Demers et Gauvin (1982), *op. cit.*, p. 7.

*écriture*<sup>161</sup>. Celle-ci se trouve chez de nombreux conteurs, dont Honoré Beaugrand qui l'emploie « pour recréer l'atmosphère d'une veillée de contes, au profit de ses lecteurs, qui ont l'impression d'y assister<sup>162</sup> ». Pellerin fait de même, avec une *sur-écriture* qui met en scène le conte.

Par exemple, le narrateur-conteur mentionne une caractéristique du genre, montrant qu'il souscrit à ses codes pour que ses contes soient réussis : « Rien d'acquis, mais quand même certains éléments de conte assez tenaces, dont cette tendance à tout faire arriver au dernier moment. » (IFP [recueil], p. 55) Il discute aussi de ses choix en tant qu'écrivain : faire ou non des chapitres (IFP [recueil], p. 44) ou encore omettre certaines parties de récit (IFP [recueil], p. 45). Quelques chapitres plus loin, Pellerin profite du fait que Babine voit son village sous un nouveau jour enchanteur pour rappeler le lieu d'origine de ses contes : « Il concevait Ailleurs comme un village de contes. Un patelin parfait. » (IFP [recueil], p. 94) Le narrateur-conteur tente d'ailleurs d'adapter ses commentaires à la nouvelle actualisation médiatique en soulignant, cette fois-ci, que les lecteurs ne sont pas seulement absorbés par un conte, mais par celui-ci sous forme livresque : « ...on en est quand même à la page 71... » (IFP [recueil], p. 73) Pellerin montre même les défis de l'adaptation du conte oral au conte littéraire, comme de devoir choisir certains éléments au détriment d'autres: Alors, plutôt que de me mettre à sacrer, à barbouiller, j'en tairai des miettes. Et pour compenser, en guise de contrepartie aux coupures, j'en ajouterai un peu dans certains passages. (IFP [recueil], p. 73) Ces allusions au conte, moins nombreuses que celles retrouvées dans la forme orale, servent, en somme, à faire un clin d'œil au lecteur. En effet, celui-ci est bien conscient de se trouver dans un conte, mais la convention fictionnelle lui permet de s'amuser de ces interventions habituelles au genre. De plus, ces allusions au

---

<sup>161</sup> Deux articles abordent le sujet, soit Demers et Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante » (1976) et Demers et Gauvin (1982).

<sup>162</sup> Massie, *op. cit.*, p. 56.

conte s'inscrivent dans une visée plus grande : chaque tentative de reproduire des caractéristiques du conte oral devient, dans le contexte du conte littéraire, un procédé compensatoire<sup>163</sup>.

### L'influence du conteur sur le récit

La deuxième façon de feindre la coprésence est de mettre en scène, à l'écrit, le narrateur-conteur, ce qui est le procédé compensatoire le plus marquant<sup>164</sup>. Déjà, certains signes de sa présence se trouvent parsemés partout à travers le recueil, particulièrement grâce à l'emploi des pronoms « je », « nous » et « on » à de nombreuses reprises. La plupart du temps, ces pronoms ont une fonction principalement référentielle, c'est-à-dire qu'ils servent surtout à désigner le contexte du message<sup>165</sup> qui, dans un conte, est indissociable de son destinataire, soit le conteur. La fréquence à laquelle ces pronoms paraissent permet de rappeler sans cesse la présence et l'importance du narrateur-conteur, de s'assurer que le lecteur sache à tout moment qui tire les ficelles du récit. Certaines apparitions du narrateur-conteur ont toutefois une seconde fonction : « À un moment donné, et je ne sais d'ailleurs pas pourquoi ceci se retrouve dans l'histoire... » (IFP [recueil], p. 25) Cette digression détourne l'attention du lecteur de la fiction vers Pellerin dans l'optique d'évoquer les détours fréquents que prennent les contes sous leur forme orale. Ces détours, lors des spectacles, simulent une part d'improvisation que l'auditoire croit réelle, s'apparentant à une simple conversation avec un proche, ce qui souligne l'authenticité du conteur. En écrivant une telle incise, qui n'a par ailleurs aucune importance au niveau de la diégèse, Pellerin garde ses lecteurs à l'affût de sa présence. Contrairement à ce que croit Booth, qui

---

<sup>163</sup> Demers (1982), *op. cit.*, p. 10.

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> Jakobson, *op. cit.*, p. 213 et 221.

soutient que le narrateur « ne semble garder droit de regard sur le tissu narratif que par des incisives<sup>166</sup> », le narrateur-conteur se dévoile aussi lorsqu'il porte des jugements sur les personnages, comme quand il accuse le forgeron Riopel d'être paresseux (« ...se donnant une belle excuse pour ne rien faire de trop forçant », IFP [recueil], p. 60) ou quand il traite carrément Babine de « niaiseux » (IFP [recueil], p. 72). Ces incursions du narrateur-conteur sont plutôt directes, c'est-à-dire qu'elles laissent voir sa présence de façon assez transparente, mais Pellerin se fait sentir, à de nombreuses autres occasions, de manière plus détournée.

#### Pellerin, l'inventeur

La présence indirecte du conteur transparait dans sa façon d'écrire. En fait, ce qui distingue Pellerin de ses collègues conteurs et qui permet de le reconnaître à tout coup, même à l'écrit, c'est incontestablement l'originalité de sa langue. Roussel la décrit comme suit :

L'écriture de Fred Pellerin semble [...] édifier un langage nouveau ; une langue qui lui est propre, dans laquelle on trouve à la fois des archaïsmes et des néologismes et au sein de laquelle mots-valises, jeux de mots, calembours et autres procédés stylistiques se côtoient pour ainsi dire naturellement<sup>167</sup>.

Certaines figures de style permettent d'entrevoir la façon de s'exprimer et de jouer avec le langage de Pellerin. En effet, le style d'écriture propre à Pellerin est truffé d'images. Alors que Louis Morneau affirme avec justesse que les figures d'analogie sont

---

<sup>166</sup> Booth, *op. cit.*, p. 30.

<sup>167</sup> Roussel, *op. cit.*, p. 67-68.

les préférées de Pellerin<sup>168</sup>, un autre procédé d'écriture est aussi indissociable de son style : la métonymie. À l'oral, celle-ci apparaît régulièrement, mais à l'écrit, son utilisation explose. Dans le contexte du passage à l'écriture, un travail de modification/suppression/addition est inévitable<sup>169</sup>. Pour assurer la lisibilité d'un texte auparavant destiné à être conté oralement, il faut surtout supprimer les « surcharges du conte oral<sup>170</sup> ». Celles-ci peuvent être de l'ordre des répétitions de descriptions et d'explications ou encore d'apostrophes et d'avertissements au lecteur<sup>171</sup>. Pellerin, quant à lui, évite ces surcharges en usant de figures de substitutions, et particulièrement de métonymies. Il emploie donc une variété d'expressions pour représenter une même réalité. En moins de trois pages, le conteur désigne les dentiers de sa grand-mère en ces termes : « relique », « dents », « bijou de famille », « appareil », « râteau », « bouche », « prothèses », « mords », « héritage » et « buccal » (IFP [recueil], p. 13-15). Certaines métonymies jouent simplement avec la notion de contenant et contenu : « dents », « bouche ». D'autres soulignent l'aspect fonctionnel des dentiers : « appareil », « râteau », « prothèses ». Dans les cas de « relique », « bijou de famille » et « héritage », le caractère précieux des dentiers les élève au rang d'objets de valeur. Enfin, « mords », et « buccal » changent de catégorie syntaxique. Ils passent respectivement de verbe et adjectif à noms communs, déjouant les attentes linguistiques du lecteur. L'accumulation de métonymies va bien plus loin que la seule tentative de varier le vocabulaire, elle a un effet comique alors que le lecteur se demande quelle substitution farfelue le conteur va lui proposer ensuite et quel sens supplémentaire cela apportera au texte.

---

<sup>168</sup> Morneau, *op. cit.*, p. 25.

<sup>169</sup> Demers et Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », (1976), *op. cit.*, p. 8.

<sup>170</sup> Lemieux, Germain, « Introduction », *Les vieux m'ont conté. Contes franco-ontariens*, t. 1, Bellarmin, Maisonneuve et Larose, Montréal et Paris, 1973, p. 17.

<sup>171</sup> Demers et Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », (1976), *op. cit.*, p. 9.



Pellerin se fait également reconnaître à l'écrit grâce à son imagination foisonnante quand il joue avec la langue. On le remarque lorsqu'il invente des mots : « - GLORY ALÉLUMINIUM ! » (IFP [recueil], p. 67) Ce mot-valise formé des mots « alléluia » et « aluminium » unit les deux termes sous une même signification : le fou du village est soulagé d'avoir réussi à installer une girouette métallique au sommet de l'église grâce à sa concoction magique. Les néologismes de Pellerin sont souvent construits ainsi, c'est-à-dire en alliant deux mots pour en inventer un nouveau dans un mot-valise : « À savoir à qui reviendrait la tâche ? Babine fut élu à l'automaticité... » (IFP [recueil], p. 75) Plutôt que d'être élu à l'unanimité comme l'exige la coutume, aucun vote ne prend place dans le village de Saint-Élie de Caxton. Au contraire, comme la responsabilité des tâches désagréables incombe toujours à Babine, c'est tout simplement automatique qu'il soit l'heureux (ou plutôt malheureux) élu, alors Pellerin combine le mot « automatique » avec le suffixe « -ité », qu'on retrouve dans « unanimité ».

D'ailleurs, le changement de suffixe peut être une façon simple de modifier des mots qui seront faciles à déchiffrer, comme quand le conteur parle des parents d'Ésimésac en les désignant comme des « géniteux » (IFP [recueil], p. 99) plutôt que de géniteurs. Le suffixe « -eux », particulièrement présent au Québec, se classe dans le registre populaire et même péjoratif<sup>172</sup>. Pellerin fait le même changement de suffixe lorsqu'il discute de son art. Il se qualifie en fait de « conteux » plutôt que de « conteur ». Interrogé à ce sujet dans une entrevue, il répond ceci :

Dans le « x » du conteux, il y a la dimension artisanale de l'approche. Je suis conteux comme il y a les violoneux qu'on distingue des violonistes ; les accordéoneux des accordéonistes. Je me suis attribué ce « x » pour avoir vu, avant même de savoir que j'étais conteur, des grands parleurs tels Alain Lamontagne, Jocelyn Bérubé, Michel Faubert. Comme je ne me sentais pas

<sup>172</sup> Corbett Noël, Lynn, *Langue et identité : le français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec, Presses Université Laval, 1990, p. 278.

la même taille de semelles jasantes que les leurs, je me suis « ixé » pour distinguer mon artisanat de leur art.<sup>173</sup>

Pellerin considère le suffixe « -eux », qu'il identifie seulement par la dernière lettre, le « x », comme étant un indicateur du niveau de professionnalisme de l'artiste. Les « géniteux » sont désignés ainsi parce qu'ils élèvent leur marmaille sans mode d'emploi, en faisant simplement de leur mieux, ce qui les rend tout à fait attendrissants, ajoutant encore plus à la compassion ressentie par le lecteur alors qu'une sorcière jette un sort à leur enfant. Les nombreux néologismes de Pellerin servent donc à assurer que le conteur n'est jamais bien loin de son conte, même à l'écrit.

L'originalité de Pellerin touche aussi les règles grammaticales. Le danger que la langue écrite soit « vidée de son sens par les trop nombreuses règles à appliquer qui détournent l'attention et qui laissent échapper l'essentiel du discours, sa spontanéité, son authenticité<sup>174</sup> » ne guette pas Pellerin qui manie le verbe en repoussant les limites des règles de grammaire et de syntaxe à de nombreuses reprises. En effet, il accorde parfois des adverbes : « ...il fallait recrinquer l'horloge souventes fois par tranche de temps. » (IFP [recueil], p. 75) Si l'usage de « souventes fois » est plutôt archaïque<sup>175</sup>, bon nombre de lecteurs penseront que Pellerin l'a inventé. D'autres fois, il crée de nouvelles terminaisons verbales, en plus de fusionner le verbe « refermer » avec la locution nominale « fermeture éclair » : « L'enfant refermetura l'éclair en vitesse puis déguerpit. » (IFP [recueil], p. 26). Ces modifications sont toujours aisément déchiffrées, ne laissant pas la modification du code brouiller le message. Selon les facteurs de la communication établis par Jakobson, le code correspondrait à la langue commune entre le destinataire et le destinataire, c'est-à-dire

---

<sup>173</sup> Gingras, Chantale, « Pellerinage au cœur du conte : Incursion dans l'univers du conteur Fred Pellerin. » *Québec français*, n° 150 (2008), p. 42.

<sup>174</sup> Lavoie, Christelle, *Fred Pellerin sur les traces de Louis Fréchette : l'évolution de l'horizon d'attente du conte littéraire québécois à travers l'œuvre de deux conteurs*, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 2009, p. 79.

<sup>175</sup> Souventefois, dans *Trésor de la langue française informatisé*, repéré à <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?25;s=2306218725;cat=0;m=souventes;>

le français québécois dans le cas qui nous intéresse. Chez Pellerin, le code subit des modifications, mais pas assez substantielles pour que le destinataire — le lecteur — ne comprenne pas le message — ce qui est dit — du destinataire — le conteur<sup>176</sup>. À l’oral comme à l’écrit, ces inventions grammaticales constituent des ajouts superflus, des détails qui ne provoquent pas l’hilarité, mais qui s’accumulent pour instaurer un code qui se distingue des autres : la langue poétique de Fred Pellerin.

L’imagination du conteur le pousse à tirer pleinement profit des possibilités qui s’offrent à lui via la nouvelle médiatisation de son œuvre. C’est le cas lorsqu’il exploite les signes typographiques pour amener ses contes plus loin que les idées préconçues qu’un lecteur peut se faire d’un texte narratif. Par exemple, dans l’avant-propos, Pellerin explique que sa grand-mère se tenait immobile quand il nettoyait ses dentiers. Elle était « [f]igée sur le bout de l’élan. Arrêtée dans l’action. Pause/still. ►/|| » (IFP [recueil], p. 15). Le symbole de la pause force justement l’arrêt du lecteur dans sa lecture. Sans ajouter grand-chose au sens du texte, le signe typographique surprend plutôt le lecteur avec un symbole qui lui est bien connu et qui rappelle le contraste entre le format livresque et le disque qui l’accompagne. Les attentes du lecteur envers le texte littéraire sont également déjouées, ce qui donne le ton au reste de l’œuvre : le lecteur doit être prêt à ce que le narrateur-conteur s’amuse avec la notion de conte écrit.

Un peu plus loin dans l’œuvre, quand Babine joue une pièce d’harmonica, le lecteur peut voir ceci : « – ♪ » (IFP [recueil], p. 43). Le symbole des notes de musique remplace, en quelque sorte, la trame musicale qui se fait entendre lors du conte oral. Évidemment, sa présence est moins efficace que celle du morceau d’harmonica qui crée, dans le spectacle,

---

<sup>176</sup> Jakobson, Roman, *op. cit.*, p. 213-223.

une ambiance sonore, mais c'est tout de même un ajout qui permet au lecteur de s'arrêter pour prendre le temps de s'imaginer ce que la pièce aurait pu être.

L'auteur utilise également la typographie majuscule plutôt que l'explication afin de décrire de la grosseur d'un animal : « TAUREAU » (IFP [recueil], p. 37) Le lecteur, agressé par les majuscules, se souvient du poids exagéré de l'animal, 19 tonnes, et le perçoit d'autant plus comme une menace chaque fois qu'il croise ce nom commun.

De plus, le média écrit permet de jouer avec la disposition des phrases sur la page pour stimuler l'imagination du lecteur. Au moment où Babine remonte l'horloge au presbytère, la nièce du curé l'interpelle. Elle laisse ensuite tomber son gant blanc dans l'escalier pour attirer le fou au premier étage et, éventuellement, dans sa chambre :

Une fine dentelle de neige,  
                   qui plana tout en douceur,  
                   qui voleta en se berçant,  
                   pour s'écrouler sur la première marche  
                   au bas de la suite. (IFP [recueil], p. 82)

Dans cet extrait, la disposition des phrases en forme d'escalier invite à visualiser le décor de la scène, mais surtout, d'installer une sorte de légèreté dans la lecture. En effet, le découpage de la phrase en plusieurs parties aère la lecture et permet des coupures et des respirations qui changent la lecture pour un rythme doux, comme le gant qui vole telle une plume pour se déposer sur l'escalier. En résumé, les signes typographiques participent à rendre l'expérience de lecture imaginative.

Selon André Gaudreault et Philippe Marion, l'adaptation d'un récit à un nouveau média se heurte à une difficulté : l'opacité du média lui-même. Cette opacité est indésirable ; elle correspond à la résistance du média à disparaître derrière le récit qu'il porte. En revanche, pour que la transparence se concrétise, le récit doit aller à la rencontre de cette opacité qui impose ses propres contraintes. Dans le passage d'un conte oral à un

conte littéraire, la contrainte majeure réside évidemment dans l'écriture qui détermine la plupart des changements nécessaires. Ce que les théoriciens avancent, cependant, c'est que la contrainte n'équivaut pas à une limite. Au contraire, elle est « génératrice de contenu, voire source décisive de création<sup>177</sup> ». Donc, le passage au conte écrit amène de nouvelles possibilités scripturales qui permettent de faire foisonner l'imagination.

Nous pourrions reconnaître Pellerin à travers son recueil grâce à ses interventions directes, mais aussi indirectes dont font partie ses manipulations inventives de la langue française et les nouvelles possibilités du média écrit. Son humour particulier, basé en grande partie sur les jeux de langage, fait de lui un conteur unique en son genre. Par conséquent, à l'écrit, son humour se fait remarquer et permet au lecteur de le sentir présent. Nous discuterons plus en détail de son humour dans le deuxième chapitre à propos de la création de *l'aire de farine grillée*.

#### Quand l'oralité émerge de l'écrit

Les nombreuses marques d'oralité des contes de Pellerin évoquent également sa manière de s'exprimer, ce qui recrée partiellement le style du contage oral et participe, finalement, à consolider l'*effet-conte*. C'est d'ailleurs la spécificité du conte littéraire : « [celui-ci] n'existe comme conte que s'il emprunte à l'oralité<sup>178</sup>. » Nous avons divisé les marques d'oralité en cinq catégories : le registre de langue, l'accent, la syntaxe, le ton et le rythme.

---

<sup>177</sup> Gaudreault, André et Philippe Marion, « Transécriture et médiatique narrative : L'enjeu de l'intermédiarité », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, Québec, Éditions Nota Bene, 1993, p. 47.

<sup>178</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 84.

Le premier type d'oralité du recueil est le registre de langue de Pellerin, qui se distingue par ses allées et venues entre différents registres. À l'oral comme à l'écrit, il voyage entre des expressions et du vocabulaire soutenus et du langage familier, voire populaire. Ces deux registres se côtoient en proximité, formant des phrases incongrues : « Cette vibration sur son tympan déclencha une glande au cerveau qui stimula un transfert de synapses encéphalocrites ou quelque chose de même. » (IFP [recueil], p. 78) L'explication d'un phénomène biologique a, de prime abord, une allure savante, à cause de l'expression « synapses encéphalocrites ». Cependant, bien que le nom soit un terme véritablement scientifique, l'adjectif qui s'y rapporte est un leurre. Le préfixe « encéphalo- » correspond effectivement à un terme médical, mais le suffixe « -crite » y a été collé pour créer un nouveau mot qui imite le jargon médical. Immédiatement après, l'explication pseudo-savante est suivie de « ou quelque chose de même », comme si le conteur ne savait pas vraiment de quoi il parle, alors qu'il vient de faire étalage de son savoir. Le mélange des registres donne, dans ce cas-ci, une impression de fausse modestie.

Les québécois émergent partout dans l'œuvre pour souligner le registre populaire dans la langue du conteur : « garnotte » (IFP [recueil], p. 78), « canter » (IFP [recueil], p. 104). Certains sont écrits avec une graphie modifiée pour mieux représenter les particularités orales apportées par la population aux mots concernés. Des régionalismes, désignés comme « patois archaïsants » par Stéphanie Roussel, traversent aussi le recueil<sup>179</sup> : « marles », « esbailler » (IFP [recueil], p. 25). Ceux-ci mettent de l'avant non seulement les particularités régionales du langage de Saint-Élie de Caxton, mais célèbrent aussi les tournures familières de la vieille langue des contes, elle qui se transmet souvent d'une

---

<sup>179</sup> Roussel, *op. cit.*, p. 62.

génération à l'autre. Le choix d'employer le lexique de la Mauricie sans compromis traduit une fierté, mais aussi une volonté de valoriser la diversité des accents.

La langue québécoise populaire intègre aussi plusieurs expressions anglophones, ce que Pellerin reproduit grâce à de nombreuses incursions du côté de l'anglais, telles que « le souffle à off<sup>180</sup> » (IFP [recueil], p. 37), « Flusher un grand coup<sup>181</sup> » (IFP [recueil], p. 14), « il dézippa ses culottes<sup>182</sup> » (IFP [recueil], p. 26). Les deux derniers exemples montrent que les incursions d'anglais peuvent s'inscrire dans la logique syntaxique du français : « flush » et « zip » deviennent des verbes conjugués selon les règles grammaticales françaises. En plus, l'auteur a fait le choix de ne pas mettre en italique ou entre guillemets les expressions anglaises qui traversent le conte. Cette décision met en évidence le fait que ces mots sont incorporés à la langue du conteur ; ils ne s'en distinguent pas, ils sont aussi légitimes que ceux du français normatif. En outre, l'anglais intégré au français sans distinction est, au Québec, plus courant en langue orale qu'en langue écrite, rappelant du même coup l'origine orale du genre. De cette façon, Pellerin « me[t] de l'avant une langue qui représente de manière juste et précise la réalité du peuple québécois tout en se moquant des règles qui en régissent l'utilisation<sup>183</sup> ».

Pellerin ose même s'aventurer dans la vulgarité : « Il fallut donc attendre qu'il chie sur le curé » (IFP [recueil], p. 19) L'expression vulgaire est toutefois précédée du verbe « falloir » conjugué au passé simple de l'indicatif. Bien que ce temps verbal soit typique des formes narratives, dans un conte, la proximité entre le conteur et le lecteur (ou l'auditoire) offre plutôt un contexte où la simplicité est de mise. C'est pourquoi sous forme orale, Pellerin s'exprime en utilisant le passé composé. À l'écrit, cette modification du

---

<sup>180</sup> La traduction littérale serait « le souffle fermé », mais la signification particulière correspond plutôt à « retenir son souffle ».

<sup>181</sup> Pour « tirer la chasse d'eau ».

<sup>182</sup> Pour « Il ouvrit la fermeture éclair de ses pantalons. »

<sup>183</sup> Roussel, *op. cit.*, p. 61.

temps verbal principal vient, une fois de plus, faire glisser l'expression vers le langage soutenu. Bref, même si le registre familier est le plus commun du recueil, Pellerin manie les changements de registre de façon à créer des associations inattendues, que ce soit au moyen du vocabulaire familier ou soutenu, de québécoismes ou de temps verbaux, et cette façon singulière de jouer avec les niveaux de langue laisse transparaître sa présence en rappelant l'oralité du conte et la singularité de Pellerin en tant que conteur, pas seulement en tant que narrateur.

Le deuxième type d'oralité présent est l'accent québécois transposé à l'écrit. Dans le recueil, il est plus ardu d'entrer dans le monde particulier du conteur que dans le spectacle parce que la syntaxe et le vocabulaire suivent, la plupart du temps, les règles du français écrit normatif. Le narrateur n'a pas d'accent comme le conteur, mais quelques représentations graphiques de mots laissent deviner son accent. Ceci se remarque particulièrement dans quelques dialogues, alors que l'accent des Caxtoniens est reproduit par la graphie, faute d'être reproduit par la voix du conteur : « – Il va vous sentir les mains, m'sieur l'curé... » (IFP [recueil], p. 52), « Si la paroisse souffre, c'est que le péché z'y règne. C'est pas sa faute, z'à ce pauvre fou, mais z'il faut le débarrasser du maléfice. » (IFP [recueil], p. 88)

La narration comporte également des prononciations typiquement québécoises. Celles-ci résultent de la colonisation française, mais l'isolement du territoire de la Nouvelle-France explique une évolution de la langue différente de celle observée en France<sup>184</sup>. Par exemple, le « t » en position finale devenue sonore, comme dans « nuit » prononcé « nuite », proviendrait des régions rurales de l'ouest et du centre de la France<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> Pavel, *op. cit.*, p. 147.

<sup>185</sup> Walter, Henriette, *Le français d'ici, de là, de là-bas*, Paris, JCLattès, 1998, p. 247. Cité par *Ibid.*, p. 160.



Transposés à l'écrit, certains termes se terminent par un « t » adventice<sup>186</sup>: « lette » (IFP [recueil], p. 19) pour « laid », « frette » (IFP [recueil], p. 31) pour « froid ». Ici, c'est sans aucun doute le « d » final qui s'est transformé en « t » avec l'usage. Pellerin laisse aussi entendre son accent personnel grâce à la modification de la graphie, comme c'est le cas avec « Por-Cogne » (IFP [recueil], p. 34) plutôt que « popcorn », « Cirque DÉMônia » (IFP [recueil], p. 32) pour dire « Cirque de Mônia » et « pourde » (IFP [recueil], p. 60) à la place de « poudre ». Cependant, ces clins d'œil à l'accent de Pellerin sont peu nombreux, ne permettant pas à eux seuls d'imaginer complètement le conteur en pleine séance de contes. C'est plutôt l'accumulation de différentes techniques d'écriture qui évoque la présence du conteur.

Le troisième type d'oralité constitue la syntaxe orale de Pellerin : « – Ça mord-tu ? » (IFP [recueil], p. 112) La présence du « tu » explétif après le verbe est une forme syntaxique répandue exclusivement dans le français parlé du Québec. Cette particule postverbale tire sa provenance de l'inversion du sujet et du verbe dans la phrase interrogative. La liaison produite par la terminaison verbale et le pronom « il », combinée à la chute de la consonne finale du pronom personnel, a transformé la forme standard « vient-il ? » en « vien-ti ? ». Alors que cette forme syntaxique a virtuellement disparu de la France, au Québec, le « ti » est devenu « tu », probablement à cause de « l'incapacité générale des locuteurs à identifier la séquence phonétique [tsy] comme autre chose qu'un pronom<sup>187</sup> ».

Outre des formulations syntaxiques exclusivement orales, le recueil regorge de phrases dont la syntaxe ne peut être attribuable qu'à Pellerin, le conteur : « On a les

---

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> Picard, Marc, « Aspects synchroniques et diachroniques du *tu* interrogatif en québécois », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 21, n° 2, 1992, p. 70.

tympan vifs à la captation des cachotteries. » (IFP [recueil], p. 77) Cette phrase est typique de Pellerin, car il aime particulièrement user de métonymies pour créer un résultat curieux dans le but de faire rire. Le conteur-narrateur remplace ici « oreilles » par « tympan », « à l'affût » par « vifs », « écoute » par « captation » et « secrets » par « cachotteries ». Cette phrase exprime simplement le fait que les habitants de Saint-Élie sont à l'écoute des potins. Mais la précision du vocabulaire de Pellerin donne vie à l'image mentale que le lecteur se fait du propos. Plutôt que de l'expliquer naturellement, le conteur-narrateur complexifie la phrase avec le vocabulaire, ce qui crée une curieuse formulation et force le lecteur à se rappeler la présence constante de Pellerin.

Cependant, certaines phrases s'éloignent de la syntaxe orale alors que Pellerin change complètement son fusil d'épaule pour célébrer les variantes que peut apporter à son œuvre la forme écrite. Par exemple, lorsque le contexte s'y prête, Pellerin tire profit des particularités de la nouvelle actualisation médiatique pour changer de ton : « Ne restait plus, de tous ces moments partagés dans la voûte de petites planches, que des braises chaudes et fumantes. Le curé y fut consumé, croyait-on, car depuis la nuit de ce grand feu, on ne l'a plus revu. » (IFP [recueil], p. 60) Plusieurs éléments permettent de constater le passage d'une syntaxe orale, ou du moins hybride, à une syntaxe écrite. D'abord, l'adverbe de négation « ne », éclipsé de la langue québécoise de registre familier, s'y trouve à deux reprises. On remarque aussi la conjonction de coordination « car », encore une fois rarement employée en langue orale. Ensuite, l'omission du « il » impersonnel, dans le rôle de sujet, constitue un choix syntaxique peu commun. Enfin, l'insertion de compléments de phrase et d'une incise en milieu de phrase n'est peut-être pas notable à première vue, mais si l'extrait avait été prononcé tel quel, sa clarté en aurait souffert. Tous ces détails, combinés avec la sobriété du vocabulaire de Pellerin qui se distingue de sa langue habituellement déjantée, instaurent un ton plus sérieux, afin d'honorer le vieux curé en

racontant sa mort en toute dignité. En somme, Pellerin n'hésite pas à alterner entre des formulations syntaxiques orales ou écrites selon le contexte : la grande majorité du temps, le ton humoristique convient parfaitement à la fantaisie des phrases, mais une syntaxe plus élaborée peut servir lorsque le conte devient plus dramatique.

Le quatrième type d'oralité se trouve dans la variété de tons qui coexistent dans l'œuvre. Les différents tons suggérés par le texte aident à visualiser le conteur partageant son conte oralement. De façon flagrante, l'utilisation de majuscules implique un ton fort : « – QUE LE SPECTACLE COMMENCE ! » (IFP [recueil], p. 34) Puisque la phrase présente le numéro de Mônia, les majuscules permettent d'imaginer qu'elle est prononcée par un annonceur qui doit se faire entendre dans tout le chapiteau, peut-être même à l'aide d'un porte-voix.

À d'autres occasions, les majuscules sonorisent la lecture, ce qui oblige à entrer dans l'oralité : « Suffisait d'ouvrir la porte puis de lui en envoyer une bonne. CLAQUE ! » (IFP [recueil], p. 24) Dans cet exemple, « CLAQUE » fait office d'antécédent pour le pronom « en », devenant un élément essentiel à la phrase qui a toutefois été détaché de celle-ci par un point. Ceci ajoute de l'impact au terme, alors qu'avant de le lire, on sent qu'il manque une information pour saisir tout à fait la phrase. Les majuscules indiquent que la lecture du mot doit se faire, mentalement, comme un cri. Ce faisant, « CLAQUE » se transforme en l'interjection « CLAC », et le simple nom commun devient le bruit de ce qu'il désigne.

En plus des majuscules, le ton du narrateur-conteur paraît aussi dans le choix de ponctuation :

La longue rangée de lumières à l'huile, les instruments de musique couchés dans leur boîte, la machine à boucane débranchée. (Machine à boucane ! C'est Pépère Eugène Garand, installé dans une boîte de carton, qui fumait des Peter Jackson King Size !) » (IFP [recueil], p. 38)

Ici, le premier point d'exclamation a une valeur ironique alors que la machine à boucane n'en est pas vraiment une. La réelle provenance de la fumée est révélée ensuite, également suivie du point d'exclamation, pour finir la blague en force. Et les parenthèses révèlent aussi qu'il s'agit d'un clin d'œil, d'un secret de polichinelle que Pellerin partage avec ses lecteurs sur le ton de la confiance comique. La ponctuation peut ainsi instaurer une variété de tons.

De leur côté, les points d'interrogation indiquent évidemment une élévation de l'intonation sur la dernière syllabe d'une phrase, ce qui montre que le lecteur fait face à une question<sup>188</sup>: « Son destin accompli ? Trois enfants, dont un Roi ? » (IFP [recueil], p. 104) Toutefois, dans ce contexte, la question ne s'adresse pas à autrui, c'est plutôt une réflexion du personnage d'Ésimésac rapportée par Pellerin. L'intonation apporte de l'information sur la façon dont le lecteur devrait s'imaginer le conte : le narrateur-conteur pose une question qui amène à visualiser Ésimésac se questionnant sur sa vie. L'écriture majuscule et la ponctuation parviennent donc à ajouter un sens supplémentaire à la seule forme écrite ; l'irruption de l'oralité dans l'œuvre fait voir la présence constante de Pellerin en tant que conteur.

Enfin, le cinquième type d'oralité du recueil laisse transparaître le rythme du contage. Alors que le débit du conteur, à l'oral, permet de faire durer le suspense ou d'augmenter l'enthousiasme de la salle<sup>189</sup>, l'aspect auditif est repris à l'écrit, du moins en partie, pour tirer profit de cet outil essentiel au conte. Le rythme de contage se transforme en rythme de lecture. Le premier signe d'un changement de rythme est la ponctuation. Les points de suspension viennent par exemple ralentir la lecture et laisser une image s'attarder

---

<sup>188</sup> Malmberg, Bertil, *La phonétique*. Vendôme, Les Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1964, p. 94.

<sup>189</sup> Dans la première partie du présent mémoire, nous décrivons l'impact du rythme du contage à deux reprises : quand Mônia fait son numéro de toréador (p. 68) et quand le taureau s'envole pour quitter Saint-Élie (p. 69).

un peu plus longtemps dans l'esprit du lecteur: « Juste à s'imaginer... » (IFP [recueil], p. 25) Ceci est exacerbé par le verbe « imaginer », qui suggère au lecteur d'accomplir ladite action, et par le fait que la phrase termine un paragraphe, laissant sur la page un espace concret durant lequel le lecteur n'a pas à continuer sa lecture, mais peut plutôt s'arrêter un moment pour contempler l'image mentale qu'il s'est créée. D'autres conseils sont également parsemés à travers l'œuvre, notamment sur le rythme de lecture : « Lisez lentement. » (IFP [recueil], p. 37) Cette indication incite le lecteur à prendre son temps pour lire les phrases suivantes, imitant le débit ralenti de Pellerin dans la version orale du conte. Même la disposition des phrases change le rythme :

1. Placez les cheveux au centre de la table.
2. Installez des chandelles sur chaque coin.
3. Prononcez les paroles magiques.

...

X. Placez la couette sur la branche d'un arbre mort. Le lendemain matin, vous cueillerez comme un fruit mûr la personne que vous souhaitez revoir.  
(IFP [recueil], p. 39)

Dans ce cas, la lecture des étapes de la recette magique implique une action dans la diégèse, mais celle-ci n'est pas nommée. Entre chaque indication, Babine fait un geste que le lecteur visualise avant de passer à la phrase suivante, ralentissant une fois de plus la lecture pour laisser place à l'imagination. Bref, la ponctuation, les conseils de lecture et la disposition des phrases sur la page influencent tous le rythme de lecture, reproduisant un effet semblable à celui du conteur ralentissant son débit de voix.

En somme, l'influence du conteur sur le récit est essentielle au maintien d'un univers narratif clos. Son rôle de narrateur est donc bonifié alors qu'il se transforme plutôt en narrateur-conteur puisque le lecteur peut facilement s'imaginer en sa présence. De nombreux aspects de son écriture renforcent le procédé compensatoire par lequel le conteur se fait reconnaître, dont les indices directs ou indirects de sa présence et les marques

d'oralité. Parmi celles-ci, on retrouve les voyages fréquents entre les différents registres de langue, les reproductions graphiques de l'accent de Pellerin, la cohabitation entre des syntaxes orales et écrites, les variations de ton et le rythme du conteur. Chaque page d'*Il faut prendre le taureau par les contes !* regorge de traces, d'indices laissés par le narrateur-conteur qui le dévoilent. En lisant ses contes, nul ne peut ignorer sa présence qui apparaît tout au long de son recueil. Ceci crée un effet de coprésence nécessaire à l'établissement de l'*effet-conte* et, par extension, à la formation du *cercle*. Il ne reste qu'à mettre en scène le lecteur, et les deux se côtoieront comme s'ils partageaient un même espace mental éphémère, celui du *cercle du conte*.

#### Quand le texte construit le lecteur

Pour feindre la coprésence, en plus de reproduire son style ou son oralité, Pellerin doit mettre en scène un lecteur qui serait l'équivalent de l'auditeur, question de « présenter un cadre dans lequel l'histoire est racontée<sup>190</sup> », ce qui constitue, dans les termes de Demers, le *cercle du conte*. Pellerin le fait en s'adressant directement au lecteur de diverses manières, mais surtout en instaurant un lien avec lui. Le contact entre les deux est primordial<sup>191</sup> pour que le lecteur reste absorbé par l'univers narratif.

Le narrateur-conteur s'adresse fréquemment au lecteur comme s'il faisait partie d'un auditoire plus vaste. En effet, le lecteur est traité comme s'il était auditeur ; le narrateur-conteur « peut [l']interpeller, [le] questionner [et le] contredire<sup>192</sup> » selon sa fantaisie. Le pronom « vous » fait parfois référence à un particulier, parfois à une foule, ce qui interpelle à la fois le lecteur en tant qu'individu et lui rappelle le format d'origine du

---

<sup>190</sup> Massie, *op. cit.*, p. 86 .

<sup>191</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 58.

<sup>192</sup> *Ibid.*

conte où de nombreux autres auditeurs partagent l'expérience. De cette façon, le lecteur peut s'imaginer partager son plaisir avec des co-auditeurs<sup>193</sup>. Tout comme c'est le cas avec l'utilisation récurrente du « je », certaines adresses au lecteur ont une fonction strictement référentielle, c'est-à-dire qu'elles cherchent simplement à évoquer le contexte<sup>194</sup> de contage ainsi que la coprésence. Les pronoms collectifs « nous » et « on » servent également à interpeller le lecteur et à l'inclure dans la fiction. Le narrateur-conteur sollicite même une réponse de la part de son lecteur lorsqu'il l'interroge : « À qui la faute ? » (IFP [recueil], p. 64) Comme tout, à Saint-Élie de Caxton, est toujours la faute de Babine, le narrateur-conteur a confiance que son lecteur trouvera facilement la réponse. D'autres adresses vont plus loin et cherchent à établir un lien entre le narrateur-conteur et son lecteur. Par exemple, certaines teintent le recueil de familiarité : « ...maintenant qu'on se connaît... » (IFP [recueil], p. 69) Parfois, le narrateur-conteur profite de l'adresse à son lecteur pour insérer une touche d'ironie à son conte : « Babine était bossu, pour ceux qui ne le savent pas. » (IFP [recueil], p. 36) Évidemment, comme le narrateur-conteur a décrit le fou et sa bosse à maintes reprises, le lecteur pourrait difficilement avoir raté l'information. Une fois, Pellerin a recours au discours rapporté pour présenter un personnage qui prend le rôle de l'auditeur<sup>195</sup>. Pendant le procès de Babine, Toussaint Brodeur, faisant office de juge de fortune, tente d'avoir l'air professionnel avec des expressions spécifiques tirées du jargon légal. Malheureusement pour lui, il ne les maîtrise pas, et fait plutôt un mélange sans queue ni tête d'expressions bourrées de vocabulaire erroné. Un habitant du village réagit à ce discours insensé, disant tout haut ce que les autres témoins du procès et, du même coup, ce que le lecteur, pensent : « On comprend rien de ce qu'il dit ! » (IFP [recueil], p. 117) C'est un procédé classique, dans le conte littéraire, qu'un

---

<sup>193</sup> Demers et Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante » (1976), p. 17.

<sup>194</sup> Jakobson, *op. cit.*, p. 213 et 221.

<sup>195</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 58.

personnage interrompe le narrateur-conteur, comme le ferait spontanément un auditeur dans un conte oral<sup>196</sup>. Cependant, cette fois, c'est Toussaint qui est interrompu par le personnage-lecteur. Cette modification au procédé permet à un personnage de jouer le rôle du lecteur tout en restant à l'intérieur du *cercle* afin de garder l'univers narratif bien fermé.

Le lien entre le narrateur-conteur et son lecteur va même jusqu'à devenir amical, notamment lorsque Pellerin se montre rassurant : « Mais il ne faut pas s'en faire avec ça parce qu'il a été condamné à mort toute sa vie. » (IFP [recueil], p. 44) Enfin, comme il a été mentionné précédemment<sup>197</sup>, le conteur-narrateur montre une grande confiance en son lecteur en le responsabilisant en lui offrant une solution si le conte s'avérait trop inquiétant : « (Et il ne faut surtout pas avoir peur. Lisez lentement. Ce qui suit ne comporte aucun danger. Si jamais quelque chose d'étrange survenait, fermez le livre rapidement, et rien n'en sortira !) » (IFP [recueil], p. 37). La solution proposée par Pellerin suggère le souci du bien-être de son lecteur, comme si ce dernier et le conteur partageaient une relation de proximité beaucoup plus grande que ce qu'elle est en réalité. Cette proximité interpersonnelle rappelle d'ailleurs la veillée de conte, où le conteur était souvent un ami, un cousin, un oncle ou quelqu'un du village avec qui l'auditoire entretenait un lien d'amitié. Cette confiance se montre à divers moments, comme lorsque Pellerin informe son lecteur qu'il a le choix « de lire ou non certains extraits » (IFP [recueil], p. 59) du recueil ou de croire ou pas à ses contes (IFP [recueil], p. 125). Dans ces paroles, le narrateur-conteur abandonne une part de son contrôle sur le récit pour céder la place au lecteur qui peut modeler son expérience de lecture à sa guise. C'est donc en instaurant la présence d'un lecteur grâce à des adresses fréquentes, mais surtout en développant un lien

---

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> Cet exemple prouve qu'une même phrase peut jouer sur plusieurs niveaux. Dans le cas qui nous intéresse, il peut à la fois fragiliser le *cercle*, comme nous avons pu le voir à la page 89, mais aussi définir le lien entre le narrateur-conteur et son lecteur.



avec lui que le narrateur-conteur arrive à le construire, ainsi, à imiter, aussi efficacement que le média écrit le lui permet, la coprésence si spécifique au genre du conte.

Somme toute, la coprésence observable dans le conte oral ne peut vraisemblablement être identique lors du passage du conte à l'écrit. Cependant, le narrateur-conteur peut mettre en œuvre plusieurs stratégies pour reproduire certains aspects de cette coprésence. Nous avons pu constater que les allusions au contexte de contage, au conteur lui-même ainsi qu'au lecteur, particulièrement à ce dernier en tant que membre d'un auditoire nombreux, permettent au lecteur de s'imaginer dans l'espace partagé du *cercle du conte*, hors du réel. Cependant, plus que simplement signaler leur présence par certains pronoms, le narrateur-conteur doit, pour instaurer un *effet-conte* efficace, établir et entretenir un lien étroit avec l'auditoire. C'est en fait ce lien, plus que tout le reste, qui donne la chance au lecteur de se laisser envoûter par la fiction et au narrateur-conteur de maintenir bien fermé le *cercle du conte*.

## Chapitre V : L'aire de farine grillée ou la connivence virtuelle

Quand le *cercle du conte* est bien fermé, le moment est venu pour le narrateur-conteur de saupoudrer l'espace du conte de farine grillée, c'est-à-dire de créer une connivence entre son lecteur et lui. Pour l'instaurer, le narrateur-conteur doit commencer par répondre, du moins en partie, à l'horizon d'attente du lecteur. La majorité des attentes du lecteur face au genre qu'est le conte s'applique autant à la forme orale qu'écrite. Les deux médiatisations d'*Il faut prendre le taureau par les contes !* répondent de façon comparable aux six caractéristiques du conte identifiées par France Vernier<sup>198</sup>, car leur contenu diffère très peu. C'est plutôt la manière de conter qui change en passant du spectacle au recueil, mais celle-ci se doit toujours de satisfaire l'*idée-conte* du lecteur. Celui-ci s'attend en fait à une série de caractéristiques qui proviennent du conte oral, dont la présence du conteur ainsi que de l'auditoire qui réagit au conte, au point de contribuer à son élaboration<sup>199</sup>. C'est pourquoi les nombreux procédés compensatoires que nous avons vus dans le dernier chapitre et qui mettent en scène la coprésence du conteur et de son auditoire ne font pas que garder le *cercle* fermé, ils fondent du même coup les bases de la connivence en correspondant aux attentes du lecteur quant au contexte de contage.

Une fois que le lien entre le narrateur-conteur et le lecteur a été établi par le biais de la mise en scène de leur coprésence, ce lien doit être renforcé pour accentuer la

---

<sup>198</sup> Rappelons que Vernier identifie six « lois du genre » : un enchaînement fantaisiste des événements, même s'ils sont dépourvus de vraisemblance, une accumulation exagérée d'aventures, des interventions surnaturelles, des personnages typiques, des rappels constants du statut fictionnel du conte, un contexte (lieu et époque) hors du réel. (Vernier, p. 16, cité dans Demers et Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », (1976), *op. cit.*, p. 159-160.)

<sup>199</sup> Demers et Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », (1976), *op. cit.*, p. 16.

connivence qui saura captiver le lecteur et l'amener vers le dernier moment du conte : le *showing*. Les techniques pour favoriser cette connivence se basent encore une fois sur le discernement et l'expérience du lecteur grâce auxquels Pellerin tente de jouer avec la frontière entre la vérité et la fiction, de stimuler les connaissances du lecteur et de le faire réagir.

## 1. Jouer avec le lecteur : fiction ou vérité ?

D'abord, pour pouvoir jouer avec les notions de fiction et de vérité, le narrateur-conteur doit établir son autorité. C'est ainsi qu'il arrivera à faire adhérer le lecteur aux histoires les plus abracadabrantes de son répertoire. Tout comme dans le spectacle de contes, Pellerin attribue ses propos à sa grand-mère, ce qui lui donne une légitimité. C'est une façon détournée d'instaurer son autorité : le narrateur-conteur affirme que le lecteur doit le croire parce qu'il rapporte les dires de sa grand-mère à qui on prête une sagesse due à son âge<sup>200</sup>. Pellerin assume également une autorité qui lui est propre, notamment lorsqu'il met en évidence le fait que c'est lui qui mène le récit :

Pour sûr, et je vous comprends, que vous voulez savoir qui c'était. Toutefois, vous comprendrez qu'étant donné la situation, je me vois dans l'obligation de ne pas vous l'identifier. Seul indice que je me permettrai : il restait dans le quatrième rang. (IFP [recueil], p. 80)

Le narrateur-conteur possède des informations qui sont inconnues de son lecteur, mais il prend la décision de les garder confidentielles. Ceci instaure une relation hiérarchique où l'un a plus de connaissances que l'autre ; ce dernier est forcé de rester dans le noir et, malgré son ignorance, de faire confiance à Pellerin.

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 17.

Le lecteur fait également confiance au narrateur-conteur grâce à son authenticité, c'est-à-dire à sa sincérité. Celle-ci rend Pellerin plus humain et facilite la formation du lien de proximité avec son lecteur. Par exemple, même si Pellerin laisse paraître, à plusieurs reprises, qu'il manipule le conte, il le fait en toute modestie, admettant qu'il n'est pas parfait :

C'est la légende d'un homme qui a vécu... Mais j'ai déjà à moitié peur d'avoir l'orthographe qui flanche. Car un récit comme celui-là, sur les touches d'une grammaire — et ça aura beau être le modèle le plus open —, ça risque toujours de pas être à la hauteur. Soit dit entre parenthèses : (je ne m'attends pas à tout dire parce qu'il y a bien des bouts qui ne s'écrivent pas). Ça me prendrait un alphabet de soixante-deux lettres pour m'en tirer. Puis encore. Il y a les mots qui manquent quand ça devient trop... Alors, plutôt que de me mettre à sacrer, à barbouiller, j'en tairai des miettes. Et pour compenser, en guise de contrepartie aux coupures, j'en ajouterai un peu dans certains passages. Permettez-moi. (IFP [recueil], p. 15)

Pellerin évoque, dans ce passage, certaines modifications qu'il a dû faire en passant du conte oral au conte écrit. Cependant, il montre aussi qu'il est conscient des limites du média en expliquant que l'alphabet régulier ne rendrait pas justice à ses contes. Pour sa part, Lavoie suggère ceci : « En avouant d'emblée la faiblesse de son récit, le narrateur des contes de Fred Pellerin désavoue en quelque sorte son rôle de conteur, ce qui affaiblit la dynamique qui doit absolument se former entre le conteur et le lecteur<sup>201</sup>. » À ses yeux, cette modestie s'opposerait même à l'horizon d'attente du lecteur, qui cherche à se faire guider par un narrateur-conteur sûr de lui, voire téméraire<sup>202</sup>. Si cette dernière affirmation est vraie, la précédente ne l'est qu'à moitié. Bien sûr, Pellerin expose les limites de ses contes lorsqu'ils sont adaptés à une nouvelle forme. Mais cela n'affaiblit pas le lien entre le narrateur-conteur et le lecteur. Au contraire, une faute avouée n'est-elle pas à moitié pardonnée ? En s'attaquant de front à une potentielle critique, Pellerin fait disparaître la nécessité d'une telle critique, allant même jusqu'à susciter de l'empathie chez le lecteur

---

<sup>201</sup> Lavoie, *op. cit.*, p. 82.

<sup>202</sup> *Ibid.*

qui apprécie son honnêteté. Ceci rend également le personnage du narrateur-conteur plus humain : il n'est pas défini seulement par sa capacité exceptionnelle à conter, il doit surmonter des défis avec des moyens qui lui sont propres. En plus, il fait preuve d'humilité lorsqu'il demande au lecteur, de façon courtoise, la permission de se tromper. Pellerin reconnaît même qu'il ne connaît pas tout ce dont il parle : « Certains signes ne trompant pas (je me demande toujours lesquels), le vieux curé ne passa pas l'hiver. » (IFP [recueil], p. 59) De tels moments de doute permettent au lecteur de s'identifier au narrateur-conteur qui, avec ses imperfections, devient attachant, renforçant plutôt le lien de connivence entre les deux. Le lecteur peut donc faire confiance au narrateur-conteur, car si son autorité n'est pas sans conteste, il se montre imparfait en tant qu'être humain, le lecteur peut s'attacher à lui comme à un ami.

L'authenticité, élément clé du lien de proximité, vaut pour le conteur, précédé par sa « réputation d'homme simple, naturel et profondément authentique », mais également pour son message, alors que l'histoire racontée, elle, tend du côté de la fiction<sup>203</sup>. Pellerin, toutefois, fait croire à ses contes en mettant en place un jeu créant une hésitation entre fiction et vérité. Lorsque le lien entre le lecteur et le narrateur-conteur est établi, ce dernier peut instaurer des procédés de véridiction, comme il le faisait dans le spectacle.

Dans la forme orale du conte, le procédé de véridiction le plus fréquent est celui d'affirmer la véracité des contes. À l'écrit, Pellerin l'emploie plus rarement, et quand il le fait, c'est avec moins de fermeté. La première fois que le narrateur-conteur fait une telle affirmation, le doute règne quant à la véracité de ses propos : « Si tout ça est vrai, ça ne me regarde même pas. C'est parce que c'est arrivé comme tel et rien d'autre. Alors on ne va pas s'arrêter chaque fois que les informations sont floues parce qu'on n'en finira pas. »

---

<sup>203</sup> Morneau, *op. cit.*, p. 40.

(IFP [recueil], p. 17-18) La possibilité que les contes soient fictifs transparait dans la présence de la conjonction « si » ainsi que dans l'adjectif « floues », qui signale un manque de clarté camouflant peut-être la vérité. À d'autres occasions, la modestie de Pellerin réapparaît et montre que ce dernier a une foi aveugle en ce qu'il raconte : « Je n'y comprends rien, mais j'en suis convaincu. » (IFP [recueil], p. 69) En affirmant sa confiance, le narrateur-conteur suggère implicitement au lecteur de faire de même. Le narrateur-conteur peut aussi être inconséquent, alors qu'il s'aventure à formuler une mise en garde :

Loin de moi l'intention de vous décevoir, mais il faut malheureusement apprendre à ne pas vous fier à tout ce qu'on vous dit. La vérité, je la tiens et vous l'offre. Parce que je n'ai pas l'habitude de mentir. Et si je m'enfarge de temps à autre, faut simplement savoir que c'est pour mieux me le faire raconter encore. (IFP [recueil], p. 107)

Ce conseil, selon lequel il ne faut pas faire preuve de naïveté, joue sur deux niveaux : en le prévenant de ne pas gober tout ce qu'il entend, Pellerin avise son lecteur de ne pas croire ceux qui mettraient en doute sa parole tout en les mettant en garde de ne pas croire non plus sa propre parole. De plus, il ajoute ensuite qu'il est fiable, car il ne ment pas, mais admet quand même être une source imparfaite lorsqu'il évoque ses écarts face à la vérité. À la toute fin du recueil, dans l'épilogue, le narrateur-conteur est, pour une fois, sans équivoque quant à la véracité : « Voilà comment ça s'est passé. » (IFP [recueil], p. 121) Néanmoins, quelques lignes plus loin, il se contredit : « D'abord vous confesser une chose : le nom véritable de Babine fut Roger. J'ai osé changer de nom pour me permettre de colorer quelques parties de récit qui auraient manqué de teintes aux yeux de ceux qui ne l'ont pas connu. » (IFP [recueil], p. 121) En « colorant » l'histoire de Roger, Pellerin admet qu'il y a une part d'invention dans ses contes. Le mystère entre ce qui tient de la fiction ou de la vérité n'est donc jamais élucidé, laissant au narrateur-conteur la liberté de puiser des éléments d'un côté comme de l'autre.

Certaines parties de la narration servent à ancrer les contes dans le réel et, du même coup, dans la véracité. Par exemple, Pellerin commence son premier conte en expliquant le véritable chemin pour se rendre au village de Saint-Élie de Caxton : « Saint-Élie de Garnotte, sortie 166 de l'autoroute 40, à droite au T puis à gauche à la troisième lumière, toujours tout droit ensuite, malgré les portions de terre battue, c'est mon village. » (IFP [recueil], p. 17) Parfois, ce sont des détails qui permettent de croire à la véracité du conte, comme lorsque le narrateur-conteur fait référence à un membre de sa famille, son oncle Jean-Louis<sup>204</sup>, pour nous faire voir une parcelle de réel dans une mer de fiction.

Ce désir de démontrer la véracité des contes va même jusqu'à la recherche de preuves concrètes. Pellerin en insère dans les pages de son recueil pour donner du poids à ses contes. Des photographies historiques de lieux importants du village transportent le lecteur dans le berceau des contes. Des documents (photographies, article nécrologique, article de journal) à propos de Roger Lafrenière rappellent, quant à eux, l'origine réelle du personnage de Babine même s'ils accentuent, du même coup, la distance entre l'homme véritable et l'homme fictif. Ces preuves tiennent en fait le même rôle que celui de l'illustration dans la tradition des contes pour enfants : celui d'« [a]jouter du réel au texte écrit<sup>205</sup> » renforçant du même coup l'*effet-conte* primordial à la forme écrite. Et plus ces effets de réel sont nombreux, plus le narrateur-conteur gagne en crédibilité<sup>206</sup>.

Tout compte fait, le narrateur-conteur instaure une relation de connivence avec son lecteur grâce à un jeu complice entre fiction et vérité qui se base sur la capacité de juger de ce dernier. Pour que ce jeu puisse prendre forme, Pellerin doit établir son autorité qui, loin d'être absolue, est plutôt teintée de familiarité. Contrairement à la version spectaculaire des

---

<sup>204</sup> « L'année précédente, ce fut son fils, équilibriste, qui marchait sur les mains pour cinq cennes. Mon oncle Jean-Louis en avait pris pour vingt-cinq piasses, et le petit gars ne revint pas l'année suivante. » (IFP [recueil], p. 33)

<sup>205</sup> Demers (2005), *op. cit.*, p. 71.

<sup>206</sup> Demers et Gauvin (1982), *op. cit.*, p. 15.

contes, le narrateur-conteur cherche à garder le mystère sur ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. Les procédés employés servent soit à rester vagues sur la distinction entre vérité et fiction, soit à poser un cadre réel autour de contes merveilleux et c'est au lecteur de distinguer le vrai du faux. De toute façon, Pellerin défend l'idée selon laquelle la vérité est teintée de subjectivité<sup>207</sup>. C'est peut-être pourquoi il conclut son recueil ainsi : « Tout ce qui se trouve dans ces pages est environ vrai et très vérifiable. C'est vrai, et on n'est même pas obligé d'y croire. Parce que l'important, ce n'est pas d'y croire. L'important, c'est que c'est vrai. » (IFP [recueil], p. 125) Alors, peu importe la vérité des contes, tant que le lecteur y adhère, la relation de connivence se développera et le plaisir pourra être atteint.

## 2. Réveiller les connaissances du lecteur

Pour instaurer efficacement l'*aire de farine grillée*, le narrateur-conteur doit se baser sur l'expérience de son lecteur. Cependant, comme la forme écrite rend impossible la coprésence, le narrateur-conteur ne peut vraisemblablement connaître son lecteur — et encore moins tous ses lecteurs — personnellement. Pour combler cette lacune, le narrateur-conteur s'adresse à un lecteur imaginé, qui interpréterait le texte de la façon exacte dont l'auteur le prévoyait lors de sa rédaction : c'est le Lecteur Modèle<sup>208</sup>. Une fois que l'auteur a choisi une « cible<sup>209</sup> », c'est-à-dire un type de lecteur avec lequel il communique, il ne doit pas simplement s'imaginer son existence. Il doit construire son Lecteur Modèle dans son texte<sup>210</sup>. Pour ce faire, il devra choisir « les degrés de difficultés linguistiques, la richesse des références et insér[er] dans le texte des clés, des renvois, des possibilités,

---

<sup>207</sup> Réseau de l'information, *op. cit.*

<sup>208</sup> Eco, *op. cit.*, p. 71.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 72.



même variables, de lectures croisées<sup>211</sup> », tout cela, en présumant que son Lecteur Modèle a le même ensemble de compétences que lui pour comprendre le texte tel qu'il a été pensé<sup>212</sup>.

Les degrés de difficulté linguistique sont variables. Comme vu précédemment, Pellerin sait diversifier son registre de langue pour aller chercher un public très large. Lorsqu'il a recours à des régionalismes, le contexte permet la majorité du temps de déchiffrer sa pensée. C'est la même chose pour les termes en anglais, mais si le contexte n'est pas suffisamment clair, Pellerin explicite davantage au moyen d'une définition personnelle en note de bas de page<sup>213</sup>. Provenant, pour la plupart, du spectacle, les références sont également de tout horizon. D'ordre politique, médiatique, historique ou géographique, celles-ci fusent de toute part pour s'assurer que le lecteur s'y retrouve. Ainsi, si le lecteur réel ne comprend pas une référence, le narrateur-conteur ira le chercher la fois suivante<sup>214</sup>.

De nouvelles références font toutefois leur apparition à l'écrit, la plus notable servant à accentuer la présentation du village de Saint-Élie de Caxton comme un lieu de création de culture et de patrimoine québécois. Déjà, nous apprenions, dans le spectacle, qu'Ésimésac Gélinas et ses fluides corporels étaient à l'origine de la formation des rivières Saint-Maurice et Yamachiche, des Grands Lacs ainsi que du fleuve Saint-Laurent (IFP [performance], piste 5). Saint-Élie aurait aussi vu naître une croyance météorologique maintenant répandue à la grandeur de la province<sup>215</sup>. Le lien d'homologie est plus travaillé

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

<sup>212</sup> « Si le texte est un tissu de signes et de blancs, le Lecteur Modèle possède la capacité, grâce à son encyclopédie [ou ses compétences], de remplir ces blancs au meilleur de sa connaissance et ce, en fonction de son bagage social, encyclopédique et des conventions culturelles. En effet, l'auteur aura prévu un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement [c'est-à-dire dans la production du texte] ». *Ibid.*, p. 71.

<sup>213</sup> Définition de « chiment » selon Pellerin : « De l'anglais "to chim", qui veut dire "ajuster avec ce qu'on a sous la main pour empêcher que ça branle. Bizouner." » (IFP [recueil], p. 100)

<sup>214</sup> Eco, *op. cit.*, p. 70-71.

<sup>215</sup> « ...quand le coucher de soleil est rouge, il fait toujours beau le lendemain. » (IFP [recueil], p. 45)

dans la version écrite avec l'ajout de la création du drapeau québécois par Babine. En effet, au sein du recueil, un conte inédit relate l'invention du fleurdelisé, le drapeau du Québec. Babine, ayant été accusé, évidemment, de la cécité du curé, fut forcé de trouver une solution pour que l'homme d'Église puisse, malgré sa myopie, recommencer à admirer le ciel à son habitude. Le fou eut l'idée farfelue de rapprocher le ciel du curé plutôt que de lui proposer des lunettes. Débrouillard, Babine monta en haut du clocher de l'église, remplit ses poches de bouts de ciel, puis les tissa jusqu'à obtenir ce résultat : « Un carreaux sans prétention, seulement quatre pièces cousues de fils blancs. Une couverture à quatre carreaux avec des traces de nuages bien disposées, comme des fleurs lisses autour des coutures croisées blanches. » (IFP [recueil], p. 89) Une fois accroché au hêtre du presbytère, le tissu flottait au vent et avait tout pour devenir le drapeau emblématique du Québec : « Aujourd'hui, à la grandeur du territoire, on compte des milliers de ciels bleus fleuris blancs arborés en fier. » (IFP [recueil], p. 90) L'invention du fleurdelisé confère une certaine noblesse au village, mais met également en lumière le patriotisme de son auteur<sup>216</sup> qui est aussi fier de son patelin que de sa nation. De cette façon, Pellerin relie Saint-Élie au Québec en entier pour susciter un sentiment d'appartenance chez le lecteur qui perçoit tout un peuple en observant un petit village mauricien. C'est ainsi que Pellerin réussit à fonder une relation de connivence avec le lecteur : l'héritage culturel commun instaure des bases où chaque lecteur peut se reconnaître et se sentir interpellé, jusqu'au point de s'attacher aux personnages et au village de Saint-Élie de Caxton.

---

<sup>216</sup> Roussel, *op. cit.*, p. 45.

### 3. Provoquer une réaction chez le lecteur

La relation entre le lecteur et le narrateur-conteur s'approfondit lorsque celui-ci stimule sa capacité de jugement, notamment en le forçant à distinguer le vrai du faux, et le recours à son expérience, par exemple en incorporant des connaissances de culture générale au conte. La connivence est toutefois à son apogée quand le narrateur-conteur fait réagir le lecteur. Mais puisque le lien est difficile à consolider à cause de la forme médiatique rendant impossible la coprésence, le narrateur-conteur doit redoubler d'efforts pour provoquer deux réactions principales : le rire et l'émotion.

#### **Le rire : créateur de connivence**

Dans le texte comme dans le spectacle, les jeux de mots servent à donner une tonalité comique à l'œuvre. Comme mentionné auparavant, Pellerin est reconnu pour sa façon de jouer avec le langage, de l'étirer jusqu'à ses limites afin de faire rire, ce qui contribue aussi à atteindre le but ultime : le plaisir du conte.

Pellerin fait de nombreux jeux de mots avec des proverbes, ce qui évoque l'oralité. Selon André Jolles, cette forme actualisée de la simple locution est indissociable de l'oralité. En effet, l'origine des proverbes est attribuable aux langues parlées des peuples. Comme le peuple en tant qu'entité ne peut inventer quelque chose, Jolles, qui se base sur les recherches de Frédéric Seiler avant lui, avance que les proverbes existent grâce à des individus qui les ont énoncés, puis que d'autres individus, les ayant appréciés, les répandirent en les retaillant et les retouchant jusqu'à ce que leur « validité soit générale<sup>217</sup> ». Pellerin ne conserve toutefois pas les proverbes intacts, c'est-à-dire sous la

---

<sup>217</sup> Jolles, *op. cit.*, p. 124.

formulation qu'ils ont dans la langue de tous les jours. Au contraire, il les transforme presque toujours pour leur attribuer un second sens, comme nous l'avons vu brièvement avec le titre du recueil. De nombreux autres exemples habitent ses contes, dont celui-ci : « Il faut semer les uns les autres ! » (IFP [recueil], p.72) Ici, le verbe « semer » remplace son paronyme « s'aimer ». Avec la métaphore de la phrase précédente « faire pousser de l'espoir », l'amour s'inscrit dans un discours plus large où le bonheur peut être trouvé dans la communauté à Saint-Élie de Caxton à travers le jardinage. Ce double sens est un procédé que Pellerin emploie autant dans son spectacle que dans son recueil, mais l'avantage de la forme écrite, c'est que le lecteur n'est pas limité par la vitesse prédéfinie par le débit de voix du conteur. C'est un procédé qui fonctionne particulièrement bien à l'écrit, alors que le lecteur a le temps de s'arrêter pour réfléchir aux subtilités des nouvelles significations apportées par les nombreux jeux de mots. La présence de proverbes rappelle donc l'origine orale du conte tout en mettant en valeur l'humour de Pellerin, basé sur les inventions verbales.

D'autres jeux sur les mots caractérisent l'humour de Pellerin, dont les figures de style liées à la phonétique. Pellerin les utilise à profusion, tentant, la plupart du temps, de les lier avec le contenu de ses contes. C'est le cas des nombreux homophones. Par exemple, changer « l'art » par « lard » est inattendu et provoque le rire par le calembour. L'expression célèbre « dans les règles de l'art » a un caractère élitiste, et le narrateur-conteur la tourne en ridicule avec une association à une matière peu noble : de la graisse de porc. Lorsqu'il parle d'« hêtre suprême » (IFP [recueil], p. 90), Pellerin fait référence à l'arbre se situant dans la cour du presbytère, lui attribuant du même coup une grandeur hyperbolique digne de celle de Dieu grâce à l'adjectif provenant de la locution « être suprême ». De plus, Pellerin joue avec les sonorités grâce à des assonances et des allitérations fréquentes : « la chute chuinte. » (IFP [recueil], p. 104), « Ainsi, à son insu... »

(IFP [recueil], p. 70). Tous ces procédés musicaux, soit l'homophonie, la paronymie, l'assonance et l'allitération, marient l'écrit à la sonorité, question de faire entendre le texte au lecteur qui peut s'imaginer Pellerin prononcer ces paroles tout haut.

Outre les jeux de mots signature de Pellerin, d'autres types d'humour provoquent le rire. Bien que le conte oral bénéficie du *timing* comique de son conteur, la forme écrite possède quant à elle l'avantage de permettre de s'attarder à une compréhension plus approfondie des blagues. Ceci est essentiel parce que le narrateur-conteur en insère à la pelletée, à un point tel qu'il nous semble impossible d'arriver, un jour, à toutes les déceler. Même si bon nombre de blagues sont limpides, certains sous-entendus ou certaines références peuvent passer sous le radar d'un lecteur pressé, et encore plus d'un auditeur qui doit suivre le rythme de la parole du conteur sans pouvoir s'attarder à son choix de vocabulaire par exemple.

Les blagues, qu'on retrouve partout dans l'œuvre, ont la possibilité de susciter différentes réactions. Bien sûr, leur but premier est de faire rire. Certaines fois, l'effet est très réussi, particulièrement quand elles créent une association inattendue qui surprend le lecteur : « Côté sonore, il engloutissait tout, comme un trou noir. Troublant. » (IFP [recueil], p. 20) Pellerin utilise également des figures de styles pour imaginer ses dires : « Le coq snooza. » (IFP [recueil], p. 40) Cette métaphore suscite le rire parce qu'elle mélange deux univers qui s'opposent, soit la vie sur la ferme représentée par l'animal et la technologie de notre époque représentée par un réveille-matin. Mais la présence d'une blague ne suffit pas à créer le rire à tout coup. Souvent, un jeu de mots souligne l'ingéniosité du narrateur-conteur, et le lecteur s'en trouve plutôt impressionné : « Le forgeron Riopel avait sculpté son poulet depuis des semaines, [...] mais, enfin, il dévoilerait son œuvre-à-la-coq après la cérémonie officielle du coupage de ruban. » (IFP [recueil], p. 61) Le forgeron avait été désigné pour fabriquer la girouette de l'église, traditionnellement

un coq. Sa girouette était si réussie qu'elle était une véritable œuvre d'art<sup>218</sup>. Pour donner à la girouette des lettres de noblesse, Pellerin amalgame des mots pour en faire une nouvelle expression : « œuvre » et « coq » remplacent « œuf » et « coque » dans l'expression « œuf à la coque » pour former « œuvre-à-la-coq ». Plutôt que de seulement rire, le lecteur attentif remarque les nombreux liens qui mettent en valeur l'étendue de l'imagination de l'auteur.

À d'autres moments, certaines blagues frisent le mauvais goût, particulièrement quand Pellerin se laisse aller à des grivoiseries. Par exemple, quand la séduisante Mônia joue à la dresseuse d'animaux, le public de Saint-Élie de Caxton devient émoustillé : « Les animaux défilaient [...]. Singe, serpent, licorne... puis le cochon défrisait la queue ! - Il est pas le seul ! » (IFP [recueil], p. 34-35) Ce type d'humour peu subtil et facile à prédire donne envie de rouler les yeux. Mais si l'effet escompté n'est pas advenu, c'est plutôt le côté ridicule et attendu de la blague qui provoque un rire forcé.

Le plaisir du rire est souvent atteint par des jeux syntaxiques. Les blagues découlant de la syntaxe sont, la plupart du temps, difficiles à déchiffrer à l'oral, alors Pellerin s'en donne à cœur joie dans son recueil. Il profite du fait que le lecteur a le temps et la liberté de revenir en arrière pour décoder des formulations syntaxiques audacieuses. Par exemple, ces phrases cachent un nouveau sens lorsque certains termes sont remis dans leur ordre habituel : « Les animaux défilaient, on se serait cru dans le logement de Pépère Noé. L'arche du triomphe pour cette dresseuse faisant démonstration de son pouvoir de charmeuse sur son troupeau. » (IFP [recueil], p. 34) Le lecteur doit faire un travail de déchiffrage : en inversant le dernier mot de la première phrase et le début de la seconde, on obtient une référence bien connue : l'arche de Noé. Le lecteur attentif comprend, grâce à l'expression hyperbolique, que Mônia avait dressé un nombre impressionnant de bêtes pour

---

<sup>218</sup> Ceci rappelle de nombreuses œuvres de l'artiste Jean-Paul Riopelle, dont sa *Série des coqs* (1968) et les sculptures *Les Girouettes en folie — la nuit — le jour* (1984) et *Le Coq* (1969-1972). Pour la liste complète de ses œuvres, voir Riopelle, Jean-Paul et al., *Jean-Paul Riopelle : catalogue raisonné*, t. 1 1939-1953, t. 2 1954-1959, t. 3 1960-1965, t. 4 1961-1971, Montréal, Hibou Éditeurs, 1999-2014.

le spectacle. Les jeux syntaxiques peuvent aussi se montrer efficaces tout en étant simples : « - Ça doit être la faute à Babine, pensa Spontanément. » (IFP [recueil], p. 50) Dans cet extrait, l'utilisation d'une classe de mots à la position syntaxique d'une autre surprend le lecteur. En effet, l'adverbe « spontanément » nécessiterait, si Pellerin avait respecté les règles syntaxiques, d'être suivi par un nom. Cependant, la majuscule confère à l'adverbe la fonction d'un nom propre, complétant, du même coup, la phrase. « Spontanément » devient ainsi personnage, créant un décalage avec les attentes du lecteur. Celui-ci, anticipant une suite à la phrase, est coupé dans sa lecture et s'amuse de la ruse du narrateur-conteur. La forme écrite permet donc de s'attarder davantage aux blagues les plus subtiles du recueil, ce qui aide à constater toute la variété de l'humour de Pellerin.

### **Se lier d'amitié grâce au partage d'émotions**

La seconde réaction suscitée par le narrateur-conteur qui témoigne de sa proximité avec son lecteur, c'est l'émotion. Bien que certains moments d'émotion se fassent voir au fil du recueil, notamment à la mort d'Ésimésac, l'homme fort du village, le paroxysme de la tristesse se trouve à la toute fin du recueil, dans l'épilogue qui fait office de formule de conclusion. Le choix d'émouvoir à la fin de l'expérience de lecture est tout sauf anodin. Après avoir traversé les nombreux contes avec son lecteur, le narrateur-conteur sait que leur relation est plus solide que jamais, ce qui lui donne l'occasion d'aller chercher plus profondément la sensibilité de son lecteur.

L'épilogue commence alors qu'on apprend l'identité du Caxtonien qui a inspiré le personnage de Babine : Roger à Ti-Mac Lafrenière. Pellerin enchaîne avec le récit de la fin de sa vie, ce qui teinte l'histoire de la « légende » de tristesse. Lorsque la mort concernait un personnage semi-fictif, rien ne semblait grave, les personnages secondaires et le

narrateur-conteur allant même jusqu'à apprécier les condamnations de Babine : « La foule criait : - La mort ! La mort ! » (IFP [recueil], p. 46) Le discours du narrateur-conteur tombe maintenant dans le dramatique, puisque les dernières années du Caxtonien le présentent comme esseulé dans une résidence loin de son village : « Mais on raconte que Roger ne voulait voir personne. [...] À la fin, on lui avait tout enlevé. » (IFP [recueil], p. 122), « Oublié. Roger n'habitait déjà plus nos mémoires. » (IFP [recueil], p. 123) Le service funéraire semble aussi rempli d'émotions. Une triste ironie laisse comprendre que peu importe l'existence menée par un individu, rien ne garantit de ne pas finir sa vie seul : « Lui qui a toujours pensé qu'à son tour ce serait plein parce qu'il avait toujours assisté aux funérailles des autres. Mais il n'y avait pas pensé. Les morts n'étaient pas là, seulement les vivants. Et bien peu. Trop peu. » (IFP [recueil], p. 123) Les remords du narrateur-conteur sont aussi palpables : « On n'a pas été fins avec le fou. » (IFP [recueil], p. 123) Ensuite, on apprend que Roger ne pourra pas être enterré dans la dignité, car le cercueil dans lequel il est allongé est loué. Refusant de mettre le fou en terre dans une simple couverture, Michel Brodeur, le fils de Toussaint Brodeur, le personnage du conte, a l'idée de l'enterrer dans le coffre d'une horloge grand-père, la même que Babine a fait pousser après avoir planté la montre à gousset offerte par Baptiste Lagraine. Après l'enterrement, Eugène Garand partage une sage pensée avec son petit-fils, notre narrateur-conteur : « Quand on se met à oublier nos fous avant même l'heure de leur mort, quand on laisse enterrer et pourrir les horloges grand-père, c'est l'Ancien Temps qui disparaît, mon p'tit homme... » (IFP [recueil], p. 124) Cette réflexion pousse Pellerin à se confier sur son appréhension des temps nouveaux et de tous les changements de société qu'ils provoquent :

Mais je ne peux pas croire qu'on a jeté la sagesse avec l'eau du bain. Je ne peux pas penser que les fleurs ne finiront pas par faire craquer l'asphalte complètement. Je ne peux pas croire que les étoiles ne brilleront plus quand le dernier lampadaire sera éteint. Je ne peux pas croire qu'on



ne retrouvera pas la vue pour refaire du ciel véritable un drapeau unanime.  
(IFP [recueil], p. 125)

L'anaphore négative met en évidence le déni dans lequel se trouve le narrateur-conteur, lui qui voudrait s'accrocher à plus d'espoir. Cette tirade éclaire des émotions intenses que le narrateur-conteur partage avec son lecteur. Cette intimité devient possible à la fin du conte parce que Pellerin a su créer une solide connivence avec le lecteur. Le contact entre les deux est complètement différent de celui du conte sous forme de spectacle. Alors que la coprésence entre le conteur et l'auditoire favorise un fort lien, le nombre de spectateurs rend ce lien plus amical qu'intime. La présence d'autrui peut ainsi inhiber des émotions profondes, telles que la tristesse. En passant d'un moment partagé dans une collectivité à la lecture, activité intrinsèquement solitaire et personnelle, le conte peut oser émouvoir le lecteur puisque celui-ci entre dans son intimité. Terminer sur une note émouvante laisse les sentiments ressentis s'attarder un moment dans l'esprit du lecteur qui ferme le recueil pour sortir de la fiction et retourner à sa réalité.

En bref, le lien de connivence devient de plus en plus solide au fur et à mesure que le conte avance. La relation s'établit d'abord au moment où le narrateur-conteur répond aux attentes du lecteur face au genre qu'est le conte. Ensuite, elle s'approfondit lorsque le lecteur doit user de son jugement pour discerner le vrai du faux et quand le narrateur-conteur réveille les connaissances du lecteur pour confirmer leur proximité culturelle. Enfin, les réactions créées par les contes et leur contenu sont à la fois preuves et initiatrices de proximité. Le rire, par exemple, est atteint parce que le narrateur-conteur devient un ami avec qui le lecteur partage un bon moment, mais contribue également à nourrir ce lien de proximité. La même chose est vraie pour l'émotion, ne faut-il pas se sentir lié d'amitié avec autrui avant de devenir suffisamment à l'aise pour se montrer vulnérable ? Après avoir vécu de

tels moments dans la compagnie fictive du narrateur-conteur, le lecteur s'y attache comme jamais et l'*aire de farine grillée* est définitivement mise en place pour que les *traces de sabots* puissent y apparaître.

## Chapitre VI : L'apparition des traces de sabots : écriture et imagination

Dans les trois moments du conte selon Demers, les *traces de sabots* correspondent au moment où le but du conte, le plaisir, est atteint sans équivoque. Pour y arriver, il faut, au préalable, que le narrateur-conteur ait instauré un *cercle* figuré entre son lecteur et lui. Le *cercle* représente un espace hors du réel où le lecteur peut complètement s'abandonner au récit merveilleux et adhérer à la proposition fictionnelle. Le narrateur-conteur doit aussi fonder les bases d'une relation de connivence, relation qui croît au fur et à mesure du conte. Quand ces conditions sont remplies, le lecteur est entièrement accroché au conte et peut, si le narrateur-conteur décrit l'arrivée d'un cheval, voir, sur l'espace délimité et enfariné du conte, des *traces de sabots* apparaître. En d'autres mots, le troisième moment a lieu au moment où le lecteur devient témoin du conte grâce à son imagination. C'est ce que Booth appelle le *showing*. Comme dans la première partie de ce travail, nous étudierons le phénomène selon deux définitions distinctes. La première correspond au sens strict : le *showing* représente le fait de montrer sans avoir à raconter<sup>219</sup>. Afin d'y arriver, Pellerin doit rapprocher le lecteur des événements du conte et vice-versa<sup>220</sup>. La seconde définition, quant à elle, implique plutôt que la façon de narrer du conteur peut amener l'action à se dérouler devant les yeux du lecteur<sup>221</sup>.

---

<sup>219</sup> Booth, *op. cit.*, p. 28.

<sup>220</sup> Demers (1973), *op. cit.*, p. 9.

<sup>221</sup> *Ibid.*

## 1. Lecteur ou personnage ?

Déjà, les différentes techniques pour fermer le *cercle* et créer une connivence entre le narrateur-conteur et le lecteur favorisent du même coup le rapprochement de celui-ci avec les événements du conte<sup>222</sup>. Pellerin inclut d'abord le lecteur en l'interpellant, notamment les nombreuses fois où il s'adresse directement à lui, comme nous l'avons vu avec la construction du lecteur. La deuxième façon de pousser le lecteur vers le conte, c'est en lui faisant sentir qu'il fait lui-même partie de l'univers du conte. À de nombreuses occasions, Pellerin s'adresse au lecteur comme s'il était un habitant de Saint-Élie : « On vous le déposait sur la galerie. » (IFP [recueil], p. 24), « Saint-Élie de Castor : qui vous ronge quand il vous manque. » (IFP [recueil], p. 47) Ce second exemple présume même un lien d'attachement entre le lecteur et le village, comme s'il y avait vécu avec le narrateur-conteur. D'autres fois, le lecteur accompagne Pellerin qui observe l'enquête de Babine : « Le suspect sombre filait, notre filature demeurait à ses trousses... » (IFP [recueil], p. 79) Les pronoms personnels collectifs invitent ainsi le lecteur à se rapprocher des événements. Pellerin utilise une troisième méthode pour y arriver, celle de construire le lecteur comme étant un témoin privilégié du conte. C'est le cas notamment quand il partage avec lui des secrets : « Je vous demanderais juste de ne pas parler de ce qui suit à qui que ce soit. Ce n'est pas tout le monde de la famille qui est au courant, faudrait pas qu'ils apprennent ça trop sec. » (IFP [recueil], p. 14), « (Ce qu'on ne lui avait pas dit, à Babine, c'est que Mônia portait une perruque. Ce qu'il avait pris pour des cheveux n'était en fait qu'une touffe emmêlée de poils de queue du TAUREAU.) » (IFP [recueil], p. 40) Le secret crée une connivence tout en intriguant le lecteur qui se sent plus près du conteur, mais aussi du conte et de ses personnages.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*

## 2. L'écrit comme outil de rapprochement

Pour devenir témoin du conte, il faut non seulement que le lecteur s'en rapproche, mais aussi que le narrateur-conteur arrive à pousser les événements vers le lecteur. Pour ce faire, un procédé incontournable est de remplacer la narration par des dialogues<sup>223</sup>. Le texte passe donc d'une énonciation unique, dans la forme orale, à une énonciation multiple. Ce procédé offre la possibilité que la scène se déroule sans filtre devant le lecteur puisque ce dernier peut imaginer les personnages s'exprimer sans l'intermédiaire du conteur<sup>224</sup>. Les dialogues permettent de supposer les intonations et les mimiques des personnages<sup>225</sup>: « - M'as t'arracher la peau des fesses ! » (IFP [recueil], p. 54) Ici, la ponctuation, combinée avec le sens de la phrase, laisse deviner un ton rageur. À d'autres moments, le lecteur décèle la force de la voix grâce à un procédé graphique, soit l'utilisation de majuscules : « VOICI LE CLOU DU SPECTACLE, COMMANDITÉ PAR LA QUINCAILLERIE GENDRON ! » (IFP [recueil], p. 35) Tel que vu précédemment, Pellerin ne se gêne pas non plus pour transcrire l'accent québécois particulièrement dans les dialogues, ce qui ajoute une information supplémentaire nourrissant l'imagination du lecteur : « —Moi, je sacre mon camp d'icitte ! - Grouille pas d'là, niaiseux ! » (IFP [recueil], p. 37) De plus, l'absence d'incises après la majorité des dialogues ajoute au *showing*, car le narrateur-conteur disparaît et laisse au lecteur la liberté de s'imaginer quel villageois s'exprime et de quelle façon il le fait. Le changement de l'énonciation unique à l'énonciation multiple ne peut être attribuable qu'au changement de médiation.

Pellerin a aussi recours à différents procédés graphiques pour rapprocher le conte du lecteur. Les majuscules ont une signification particulière lorsqu'elles nomment le

---

<sup>223</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> *Ibid.*

taureau : « TAUREAU » (IFP [recueil], p. 37). Le *showing* est frappant : le lecteur visualise un animal d'autant plus gigantesque que le mot qui le désigne domine les autres dans la phrase. Plus loin dans l'œuvre, la mise en page permet également au lecteur de se retrouver devant les faits quand la nièce du curé l'avertit de son arrivée imminente au village :

*Mon Oncle, je m'en viens passer ma  
dernière semaine de vacances chez vous.*

(IFP [recueil], p. 76)

D'abord, la phrase se démarque du corps du texte grâce à des sauts de lignes et à un alignement au centre de la page. Mais c'est surtout en changeant la police pour une autre qui imite l'écriture à la main que le lecteur se retrouve dans les souliers du curé, devant la lettre de sa nièce. À cet instant, le lecteur peut difficilement se situer plus près du récit du conte. Outre les procédés visuels, certains procédés sonores aident à pousser le conte vers le lecteur. Alors que le spectacle de cirque débute, un roulement de tambour introduit le numéro de dressage d'animaux : « Rrrrrrrrrrrroulements de tambourrrrrrrrrrrrr. » (IFP [recueil], p. 34) La répétition de la lettre « r » reproduit le son d'une caisse claire faisant, justement, un roulement de tambour. Cette sonorisation du texte réveille l'imagination du lecteur qui entend sans équivoque l'instrument, se transportant sous le chapiteau pour assister au numéro.

Bref, le *showing*, dans sa première définition, réussit à présenter une scène devant le lecteur plutôt que de décrire ce qui s'y déroule. La mise à l'écrit force le narrateur-conteur à user de stratégies pour arriver à rapprocher le lecteur du conte et le conte du lecteur. Dans le premier cas, le lecteur est inclus dans la fiction, alors que dans le second, les manipulations graphiques activent son imagination pour qu'il se transporte dans le conte.

### 3. La puissance de l'évocation

De prime abord, le *showing* et le *telling* semblent incompatibles : le premier suppose le fait de montrer l'action, telle une scène, alors que le second, implique de rapporter les événements, tel un résumé<sup>226</sup>. Mais Booth suggère que leur mise en œuvre est souvent simultanée. En effet, le narrateur-conteur peut réaliser le *showing* si sa façon de conter met en action l'imagination du lecteur au point où les images de la scène apparaissent devant lui. Pour ce faire, la technique narrative principale qu'utilise Pellerin est la description. Au spectacle du cirque de Mônia, après que la dresseuse ait fait défiler une dizaine d'espèces animales, arrive enfin le clou du spectacle :

Là-bas, au fond, la toile de la tente s'est dézippée. On a vu la porte s'ouvrir sur deux grandes surfaces luisantes. Dans l'ombre, comme des yeux, mais incroyables par leur dimension. Deux grands globes humides difficiles à déduire. Des bulbes oculaires et occultés qu'aucun animal connu ne pouvait supporter.

Trois pas en avant : la terre a tremblé. Il s'agissait bien d'yeux. (Et il ne faut surtout pas avoir peur. Lisez lentement. Ce qui suit ne comporte aucun danger. Si jamais quelque chose d'étrange survenait, fermez le livre rapidement, et rien n'en sortira !)

Ce qui se tenait au centre de l'arène : la silhouette énorme d'un TAUREAU. Une bête de 19 tonnes. Pas une taurette, mais un TAUREAU, en lettres majuscules. Le monstre s'avança vers le public. Personne ne bougeait plus, bouche bée, le souffle à off. Un TAUREAU au poil noir, lustré-luisant. Noir comme le charbon. Avec ça, deux grands yeux. Des yeux rouges, chauffés au bois de corde ! Avec la fumée des cheminées par les narines. Le mastodonte posa son abondant regard sur la foule. Cent personnes, à cinquante par rétine. Tout le monde était en joue.

(IFP [recueil], p. 36-37)

Comme le numéro de cirque est déjà entamé depuis quelques pages, Pellerin commence cette nouvelle séquence en attirant l'attention du lecteur sur un endroit particulier du chapiteau dans une sorte de *zoom* : la toile au fond de la scène. Une fois la porte ouverte, le lecteur s'attend à comprendre ce qui s'y trouve, mais le narrateur-conteur laisse planer

---

<sup>226</sup> Booth, *op. cit.*, p. 155.

le mystère en décrivant « deux grandes surfaces luisantes ». Le complément de phrase « Dans l'ombre » incite à visualiser la noirceur, et cette noirceur instaure en même temps une ambiance effrayante. Ensuite, la phrase envoie le lecteur sur une fausse piste, notant la ressemblance avec des yeux, mais également l'impossibilité que ce soit cela. Cette stratégie déjoue les attentes du lecteur et fait durer le plaisir du mystère. Les phrases suivantes font office d'indices : « Deux grands globes humides difficiles à déduire. Des bulbes oculaires et occultés qu'aucun animal connu ne pouvait supporter. » (IFP [recueil], p. 37) Elles nous approchent peu à peu du dévoilement au paragraphe suivant : « Trois pas en avant : la terre a tremblé. Il s'agissait bien d'yeux. » (IFP [recueil], p. 37) Pellerin indique enfin une bribe d'action : la bête avance. Tout de suite après, sa conséquence concrètement imaginable, suivie du dévoilement partiel. Les doutes du lecteur sont confirmés. Mais le fait de montrer progressivement l'animal par des parties de son corps (ses yeux gigantesques, ses pattes qui marchent) ne fait qu'augmenter l'appréhension. C'est une technique plutôt célèbre dans le cinéma d'horreur, alors que les spectateurs n'aperçoivent que brièvement la créature cachée dans l'ombre. Dans le film *Jaws*<sup>227</sup>, le montage révèle seulement l'aileron du requin pendant de nombreuses scènes avant de le montrer en entier, ce qui crée une tension dramatique<sup>228</sup>, car la révélation graduelle laisse le spectateur s'imaginer le reste, faisant grandir son sentiment d'angoisse avant même de voir le monstre. Au cinéma, toutefois, la frayeur ne peut que diminuer lors du dévoilement complet, car aucune technologie ou aucun effet spécial ne peut rivaliser avec les images mentales terrifiantes qu'un esprit apeuré invente. Pellerin a donc un avantage. En présentant son taureau ainsi, il s'assure que le lecteur laisse son imagination s'emporter et qu'il se construit une bête encore plus menaçante que tout ce qu'il aurait pu décrire.

---

<sup>227</sup> Spielberg, Steven, *Jaws*, Universal Pictures, 1975.

<sup>228</sup> Sinyard, Neil, *The Films of Steven Spielberg*, London, Hamlyn Bison, 1989, p. 36.



Vient ensuite une digression : « (Et il ne faut surtout pas avoir peur. Lisez lentement. Ce qui suit ne comporte aucun danger. Si jamais quelque chose d'étrange survenait, fermez le livre rapidement, et rien n'en sortira !) » (IFP [recueil], p. 37) Si les descriptions créent un décalage entre le rythme de l'action et le rythme de lecture, il en va de même pour la digression. Dans les deux cas, Genette appelle « pause » ce ralentissement du récit<sup>229</sup>. C'est que le narrateur-conteur continue à décrire, expliquer ou interagir avec le lecteur, mais le récit, pendant ce temps, n'avance plus. Plus Pellerin prend son temps avant de dévoiler son monstre, plus l'appréhension augmente chez le lecteur. Le narrateur-conteur le sait et s'en délecte.

Mais il ne peut laisser durer la torture indéfiniment et finit par céder : « Ce qui se tenait au centre de l'arène : la silhouette énorme d'un TAUREAU. » (IFP [recueil], p. 37) Même le dévoilement se fait le plus tard possible, c'est-à-dire à la fin d'une phrase. Pellerin prend soin de le présenter avec un pronom démonstratif, « Ce » et à l'aide des deux-points, un signe de ponctuation servant justement à introduire. En plus, il précède la révélation de l'animal d'un groupe du nom décrivant encore une fois sa taille, s'assurant d'y venir seulement à la toute fin de la phrase pour finalement libérer le lecteur de son attente. Une phase de description reprend de plus belle, abordant pour la première fois le corps du taureau. Quand l'animal s'approche du public, le narrateur-conteur change le point de vue pour montrer au lecteur la réaction du public, dans une sorte de *reaction shot* : « Personne ne bougeait plus, bouche bée, le souffle à off. » (IFP [recueil], p. 37) La description se termine ensuite comme elle avait commencé, sur les yeux du taureau : « Un TAUREAU au poil noir, lustré-luisant. Noir comme le charbon. Avec ça, deux grands yeux. Des yeux rouges, chauffés au bois de corde ! Avec la fumée des cheminées par les narines. Le mastodonte posa son abondant regard sur la foule. » (IFP [recueil], p. 37) Et enfin, le plan

---

<sup>229</sup> Genette, *op. cit.*, p. 133.

suisant revient une dernière fois à la foule, seulement pour que le lecteur l'imagine reflétée dans le regard de la bête : « Cent personnages, à cinquante par rétine. Tout le monde était en joue. » (IFP [recueil], p. 37)

Somme toute, les descriptions imagées de Pellerin transforment le *telling* en *showing*. Même à l'écrit, il arrive à raconter de façon à imposer des images au lecteur. Néanmoins, cette imposition ne devient pas limite : alors que le narrateur-conteur dirige la pensée de celui qui le lit, l'imagination de ce dernier contient un monde de possibilités. Ceci rend le rôle du lecteur essentiel dans l'efficacité du *showing*. Bien sûr, Pellerin a dû créer un *cercle* et le fermer, puis accrocher son lecteur à la matière du conte grâce à la connivence, mais sa façon de conter pour stimuler l'imagination du lecteur nécessite la bonne volonté de ce dernier, qui doit adhérer à la convention fictionnelle, pour que le *showing* soit réussi.

## Conclusion

Le présent mémoire s'est penché sur deux actualisations médiatiques d'*Il faut prendre le taureau par les contes !* de Fred Pellerin, soit le spectacle et le recueil de contes, dans le but de voir ce qui les distingue et les rapproche. Les modifications relevées sont principalement déterminées par le changement de média, mais certaines sont aussi liées à des améliorations que Pellerin a apportées à la version littéraire du conte. Si « la mise à l'écrit [est] un aspect superflu, selon la vision du conteur, [et ne sert qu'à] atteindre un plus large auditoire », elle enrichit grandement l'univers narratif de Pellerin. Pour comparer les deux formes médiatiques et montrer les nouveaux niveaux de sens amenés par le conte littéraire, nous avons abordé les objets à l'étude par le biais de la théorie de Demers sur les trois moments significatifs du genre du conte, lesquels mettent en évidence que le lien entre le conteur et l'auditoire (ou le lien narrateur-conteur et lecteur) est central pour réaliser l'effet escompté : atteindre le plaisir du conte.

Le premier moment, celui de la création du *cercle du conte*, fait référence à la façon dont l'auditoire forme traditionnellement un cercle autour du conteur dans les veillées pour instaurer un espace imaginaire fermé, hors du réel, où chacun peut se laisser guider dans un univers merveilleux. Pour établir le *cercle*, le conteur utilise des formules d'introduction et de conclusion. À l'oral, ces formules sont particulièrement codées pour délimiter clairement la fermeture du *cercle*, alors qu'à l'écrit, elles prennent plutôt l'allure des formes narratives écrites que sont l'avant-propos et l'épilogue. La structure de deux actualisations médiatiques est aussi définie par ces formules alors que chaque nouveau conte nécessite une ouverture et une fermeture partielles. Le format fixe du recueil permet toutefois plus de liberté quant à la structure interne des contes. La manière dont s'effectue le maintien du

*cercle* différencie également les deux actualisations : alors que le spectacle bénéficie de la présence du conteur, le narrateur-conteur doit user de stratégies pour imiter des caractéristiques du spectacle de contes. Ceci passe particulièrement par des procédés pour feindre la coprésence du conteur et de l'auditoire, entre autres par les manipulations langagières caractéristiques de l'écriture de Pellerin et par les nombreuses adresses au lecteur.

Le deuxième moment du conte, la réalisation de l'*aire de farine grillée*, correspond au développement d'un lien de connivence entre le conteur et son auditoire ou son lecteur afin que ces derniers s'accrochent à la matière du récit. Pour ce faire, Pellerin doit répondre, du moins en partie, à l'horizon d'attente que ceux-ci se sont créé à partir de leur expérience préalable du genre. Des six caractéristiques du conte identifiées par France Vernier, toutes sont exploitées par les deux formes d'*Il faut prendre le taureau par les contes !*, exception faite de l'absence d'un l'espace temporel identifiable. La présence d'un tel espace, qui inscrit Saint-Élie de Caxton comme lieu de développement de légendes, semble battre en brèche l'idée d'une universalité du conte. Le public du conte et celui du recueil s'attendent aussi à être guidés par un conteur passé maître des codes du genre, c'est pourquoi Pellerin établit, dans les deux médiations, son autorité, par son authenticité grâce à laquelle le public peut s'attacher à lui, le conteur. La relation de connivence s'approfondit à l'aide des références à la culture générale commune au public et au conteur, laquelle rappelle au lecteur ou à l'auditeur sa proximité avec le conteur. Le paroxysme de la connivence se trouve ainsi dans le partage de bons moments, et les réactions créées par Pellerin sont à la fois preuves et initiatrices de proximité. Elles peuvent tendre vers le rire, causé surtout par les jeux linguistiques, ou encore vers l'émotion. Provoquer la tristesse est davantage possible à l'écrit, car le caractère individuel et intime de la lecture enlève les inhibitions et favorise une réaction plus sentie.

Enfin, le troisième moment du conte constitue l'atteinte du plaisir par le *showing*, qui permet à l'action de se dérouler devant le public. Wayne C. Booth identifie deux façons de produire le *showing*. La première est réalisée en montrant directement l'action plutôt qu'en la décrivant. Pellerin le fait dans le conte oral grâce à la manière dont il fait usage de son corps qui évoque des sons du conte et grâce à sa voix qui en représente des personnages. À l'écrit, le narrateur-conteur rend plutôt manifestes des éléments du conte en les reproduisant par la mise en page. La seconde façon de réaliser le *showing*, mélange les deux techniques narratives : l'alliance des deux réaliserait un *showing* encore plus réussi. Ce qui les distingue des actualisations, c'est que le conteur bénéficie des manipulations du rythme de sa voix pour faire augmenter la tension dans la salle et suggérer des images à l'esprit de son auditoire, moyen que la version écrite ne possède pas. Cependant, les deux médiatisations utilisent des descriptions rappelant des techniques de montage cinématographique pour mettre en action l'imagination de leur public respectif. Quand le *showing* est réalisé, le plaisir du public est palpable, car il participe à la création d'images et, par conséquent, à la création du conte. En somme, les trois moments du conte interagissent pour que chaque spectateur ou lecteur puisse tirer le maximum de son expérience.

Alors que le poète Achim von Arnim affirme que « le conte fixé (définitivement) [par l'écrit] finirait par être la mort de tout l'univers du conte », cette recherche met en lumière le contraire. La doxa tend souvent vers une appréciation plus grande des œuvres originales au détriment des adaptations, mais nous avons pu constater que l'écrit offre des possibilités qui sont impensables à l'oral. Chaque actualisation médiatique a ses forces, ses limites aussi, mais le spectacle et le recueil se complètent pour enrichir l'univers de Fred Pellerin.

Le conte se prête ainsi à différents traitements médiatiques qui en complexifient la forme. En fait, Jeanne Demers défend l'idée que le conte possède une force lui permettant, à cause de son ancienneté, de faire face à toutes les manipulations, aussi audacieuses soient-elles. Le métissage fait déjà partie intégrante du genre, avec ses différents niveaux de langage, son constant va-et-vient entre tradition et modernité et ses références à des horizons variés. Peut-on ajouter à cette liste les changements de forme médiatique ? Nous avons soutenu que c'était possible à l'écrit, alors pourquoi pas au cinéma ? Chaque prestation du conte oral comporte déjà son lot d'ajouts, d'ajustements, de détours particuliers qui sont tous des adaptations en soi.

La coprésence entre le conteur et son auditoire, essentielle au genre selon Demers, peut mettre en garde contre une adaptation dans un média où cette relation semble disparaître. Mais si on pouvait penser cela du recueil, Pellerin a prouvé qu'il pouvait feindre la coprésence de façon convaincante. Gaudreault et Marion croient que les caractéristiques d'un nouveau média n'offrent pas que des contraintes, mais aussi des possibilités créatrices importantes, qui poussent le créateur à chercher des outils et des techniques pour déconstruire et reconstruire l'œuvre sous une nouvelle forme. C'est pourquoi la plus récente actualisation médiatique d'*Il faut prendre le taureau par les contes !*, le film *Babine*<sup>230</sup>, se prêterait bien à l'analyse selon les trois moments du conte.

L'équilibre qui doit être reconstruit par une œuvre n'a pas à être identique, mais cherche à être équivalent. Les équivalences cinématographiques pourraient arriver à recréer les trois moments significatifs identifiés par Demers. Le *cercle du conte* s'ouvre en effet grâce à la narration en voix *off* de Pellerin et se ferme avec un retour à la réalité : les acteurs devant la tombe de Roger Lafrenière. Le lien de connivence, quant à lui, se développerait moins entre le conteur et son auditoire, qu'entre les spectateurs et les personnages auxquels

---

<sup>230</sup> Picard, Luc (réalisateur) et Fred Pellerin (scénariste), *Babine*, Montréal, Cité-Amérique, 2008.

ils s'identifient. Les références à la culture commune peuvent transparaître dans les dialogues, les décors et les costumes. Et les réactions sont exacerbées par le support visuel ainsi que par la construction narrative : alors que moins de blagues peuplent le film, certaines émotions fortes prennent le dessus pour que le public en veuille au curé neuf ou pour qu'il ressente du chagrin pour Babine. Finalement, le *showing* n'est-il pas l'essence même du cinéma : montrer plutôt que décrire ? Toutefois, l'imagination du spectateur n'est plus stimulée par le fait de devoir créer des images, car elles lui sont désormais fournies, mais cela ne signifie pas que sa participation est moins active. Il doit constamment analyser les codes cinématographiques, les implications narratives, et bien d'autres choses certainement. Donc, à la question « le conte traditionnel peut-il survivre au cinéma ? », nous répondrions : fort probablement. Ne reste plus à ce que la recherche se charge de le prouver.

## Bibliographie

### 1. Corpus

Pellerin, Fred. *Il faut prendre le taureau par les contes ! Contes de village*. Montréal, Éditions Planète rebelle, Collection « Paroles », 2003, 133 p.

Pellerin, Fred. *Il faut prendre le taureau par les contes !* [Disque compact], Montréal, Éditions Planète rebelle, Collection « Paroles », 2002, 1 disque compact.

### 2. Autres œuvres considérées

Ernest-Béatrix, Frère. « Le corbeau décepteur », *Chez les Sauvages*, Montréal, Frères Maristes, 1951, 158 p.

Dupont, Jean-Claude. *Légendes du Saint-Laurent I : De Montréal à Baie-Saint-Paul*, Québec, Bibliothèque nationale du Québec, 1985, 67 p.

Dupont, Jean-Claude. *Légendes du Saint-Laurent II : De L'île aux coudres à l'île d'Anticosti*, Québec, Bibliothèque nationale du Québec, 1985, 67 p.

Hugo, Victor. *Notre-Dame de Paris*, Paris, Éditions Flammarion, 2009, 738 p.

Pellerin, Fred. *Dans mon village, il y a belle Lurette...* Captation de spectacle [Disque compact], Montréal, Éditions Planète rebelle, Collection « Paroles », 2000, 1 disque compact.

Pellerin, Fred. *Dans mon village, il y a belle Lurette... Contes de village*. Montréal, Éditions Planète rebelle, Collection « Paroles », 2001, 140 p.

Picard, Luc (réalisateur) et Fred Pellerin (scénariste). *Babine*. Montréal, Cité-Amérique, 2008.

Perro, Bryan. *Contes cornus, légendes fourchues*, Shawinigan, Éditions les Glanures, 1997, 126 p.

Riopelle, Jean-Paul et al. *Jean-Paul Riopelle : catalogue raisonné*, t. 1 1939-1953, t.2 1954-1959, t. 3 1960-1965, t. 4 1961-1971, Montréal, Hibou Éditeurs, 1999-2014.

Spielberg, Steven. *E.T. the Extra-Terrestrial*, Universal Pictures, 1982.

Spielberg, Steven. *Jaws*, Universal Pictures, 1975.



### 3. Pellerin et son œuvre

- Barma, Catherine et Laurent Ruquier (producteurs). « Fred Pellerin, conteur québécois », *On n'est pas couché*, Paris, TV5, 1er juin 2013.
- Cardinal, Chantal. *Lecture pragmatique de trois contes québécois contemporains : Jos Gallant d'André Lemelin, Ti-Pinge de Joujou Turenne et L'entrain à vapeur de Fred Pellerin*, Montréal, Université de Montréal, 2010, 150 p.
- Gingras, Chantale. « Pellerinage au cœur du conte : Incursion dans l'univers du conteur Fred Pellerin », *Québec français*, n° 150 (2008), p. 39-43.
- Labrecque, Marie. « Il était une voix », *Entre les lignes*, n° 22, 2006, p. 18-21.
- Lavoie, Christelle. *Fred Pellerin sur les traces de Louis Fréchette : l'évolution de l'horizon d'attente du conte littéraire québécois à travers l'œuvre de deux conteurs*, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 2009, 99 p.
- Lepage, Guy A. et Luc Wiseman (producteurs), Brisebois, Manon (réalisatrice). « Moulin à paroles », *Tout le monde en parle*, Montréal, ICI Radio-Canada, 2014.
- Morneau, Louis. *La figure de l'espéreur dans l'œuvre de Fred Pellerin : transmission de l'équation caxtonienne*, Québec, Université Laval, 2012, 139 p.
- Production Occhi Neri, Patrick Demers et François Méthé (réalisateurs). « Fred Pellerin », *Cabine C.*, Montréal, ARTV, 2007.
- Réseau de l'information. *Présentation spéciale avec Marie-Claude Lavallée*, Montréal, ICI Radio-Canada, 31 décembre 2005.
- Roussel, Stéphanie. *Le mal du pays : nostalgie et retour aux sources dans les contes de Fred Pellerin*, Ottawa, Université d'Ottawa, 2016, 98 p.
- TV5 Monde. « Fred Pellerin », *L'invité*, Paris, 24 octobre 2017.

### 4. À propos des contes

- Boivin, Aurélien. « Introduction », *Le conte fantastique québécois au XIXe siècle*, Montréal, Éditions Fides, Coll. « Bibliothèque québécoise », 1987, 440 p.
- Boivin, Aurélien. « Introduction », *Le conte littéraire québécois au XIXe siècle. Essai de bibliographie critique et analytique*. Montréal, Éditions Fides, 1975, p. XIX.
- Boivin, Aurélien. « Introduction », *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIXe siècle*. Montréal, Éditions Fides, 1997, 361 p.
- Demers, Jeanne. « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », dans *Études françaises*, vol. IX, n° 1, 1973, p. 3-13.

- Demers, Jeanne. *Le conte — du mythe à la légende urbaine*. Montréal, Éditions Québec Amérique, Coll. « En question », 2005, 144 p.
- Demers, Jeanne et Lise Gauvin. « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », dans *Études françaises*, n° 12, 1976, 157–177.
- Demers, Jeanne et Lise Gauvin. « Frontières du conte écrit : quelques loups-garous québécois », dans *Littératures*, n° 45, 1982, p. 5-23.
- Demers, Jeanne et Lise Gauvin. « Le conte écrit, une forme savante », dans *Conte parlé, conte écrit, Études françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 3-24.
- Dupont, Jean-Claude. « Avant-propos », *Légendes du Saint-Laurent I : De Montréal à Baie-Saint-Paul*, Québec, Bibliothèque nationale du Québec, 1985, p. 5-6.
- Jolles, André. *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 212 p.
- Lemieux, Germain. « Introduction », *Les vieux m'ont conté. Contes franco-ontariens*, t. 1, Montréal et Paris, Éditions Bellarmin, Maisonneuve et Larose, 1973, 311 p.
- Massie, Jean-Marc. *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain - Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Éditions Planète Rebelle, 2001, 91 p.

## 5. Théories du récit

- Booth, Wayne C. *The rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 455 p.
- Eco, Umberto. « Le lecteur modèle », *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset, 1985, p. 64-86.
- Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 89 p.
- Genette, Gérard. « Discours du récit », *Figures III, « Poétique »*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 285 p.
- Jakobson, Roman. « Linguistique et Poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 213-222.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.
- Larivaille, Paul. « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1972, 518 p.

## 6. Sur la langue française

Authenticité, dans *Trésor de la langue française informatisé*, repéré à <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=501357285;>

Corbett Noël, Lynn. *Langue et identité : le français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec, Presses Université Laval, 1990, p. 278.

Malmberg, Bertil. *La phonétique*, Vendôme, Les Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1964, 126 p.

Pavel, Maria. *Le Canada francophone. Dynamique et diversité du français*, Iași, Éditions Demiurg, 2008, 257 p.

Picard, Marc. « Aspects synchroniques et diachroniques du *tu* interrogatif en québécois », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 21, n° 2, 1992, p. 65-74.

Robert, Paul. « Authenticité », dans Rey-Debove, Josette et Alain Rey, *Le Petit Robert 2014*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

Souventefois, dans *Trésor de la langue française informatisé*, repéré à <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?25;s=2306218725;cat=0;m=souventes;>

## 7. Autres articles et ouvrages théoriques

Bazin, André. « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 81-106.

Gaudreault, André et Philippe Marion. « Transécriture et médiatique narrative : L'enjeu de l'intermédiarité », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, Québec, Éditions Nota Bene, 1993, p. 31-52.

Rousseau, Jacques. « Pour une esquisse biogéographique du Saint-Laurent », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 11, n° 23, 1967, p. 181-241.

Sinyard, Neil. *The Films of Steven Spielberg*, Londres, Éditions Hamlyn Bison, 1989, 128 p.

Stein, R. A. « Chapitre VII : Le barde et ses affinités », *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet*, Paris, Presses universitaires de France, 1959, p. 317-416.