

# De la fantasmagorie à la physique quantique : *Un revenant* de Rémi Tremblay

Jean Levasseur  
Université Bishop's

Science et fiction ne faisaient pas bon ménage dans le Québec du XIX<sup>e</sup> siècle; associées toutes les deux au libéralisme et à l'erreur, elles étaient rejetées et dénoncées par une église ultramontaine puissante, désireuse de préserver un ordre social qui la favorisait et qui convenait à son désir d'une société catholique répondant, selon elle, aux philosophies des Saintes Écritures telles qu'elle les interprétait alors : déférence inconditionnelle envers les autorités en place, acceptation des inégalités sociales, désirées par Dieu, primauté du spirituel sur le matériel et, donc, rejet du matérialisme à l'américaine, négation de l'individualisme, etc. En conséquence, rares furent

les ouvrages de fiction qui, à cette époque, osèrent explorer des imaginaires proposant des visions du monde sensiblement différentes de la leur.

Catholique fervent, pendant longtemps défenseur d'un conservatisme modéré à la fois politique et religieux, Rémi Tremblay (1847-1926) fit figure, sans doute un peu inconsciemment, et modestement — il faut l'admettre —, de pionnier et d'avant-gardiste dans le domaine de l'emploi de la science et de la présence d'une certaine science-fiction dans la littérature canadienne-française.

Presque cinquante ans après *Le Chercheur de trésors* (1968 [1837]) de Philippe Aubert de Gaspé fils (1814-1841), roman publié avant que ne déferlent sur le Québec les premiers effets conservateurs de la « réaction religieuse<sup>1</sup> » amorcée par l'évêque de Montréal, Monseigneur Ignace Bourget (1794-1885), ce Franco-Américain d'adoption fit paraître un ambitieux roman en partie autobiographique, *Un revenant* (2000 [1884]), où, en plus de décrire une certaine réalité de la Guerre de sécession américaine, il nous propose des héros qui, en désaccord avec les principes sacrés de l'ultramontanisme québécois alors dominant, se soulèvent contre les injustices faites à leur endroit, remettent en question les autorités dûment établies et embrassent l'idée du bien-être et de la fortune matérielle. Pour parvenir à ses fins, l'un d'entre eux, Eugène Leduc, empruntera à un domaine que le catholicisme d'alors entrevoyait avec doutes et craintes : la science. Et donc,

---

<sup>1</sup> Vaste entreprise d'ingérence et d'interventionnisme social et politique inaugurée au terme de la Rébellion des Patriotes et de l'Acte d'union, et dont les effets allaient se faire sentir pendant plus d'un siècle jusqu'à la Révolution tranquille, au début des années 1960.

par l'usage de la fantasmagorie, une science exploitée ici de telle façon qu'elle surpasserait rapidement les connaissances humaines d'alors, Leduc exploitera les auxiliaires traditionnels du catholicisme, les superstitions, éléments pourtant aux antipodes de la science, pour punir le mal et imposer, à une échelle réduite mais certaine, un nouvel ordre social. Qui plus est, dans l'exploitation littéraire de cette fantasmagorie, Tremblay, par l'intermédiaire de ses personnages et de ses anecdotes, exposera, sans doute bien inconsciemment, l'une des problématiques scientifiques les plus percutantes du XX<sup>e</sup> siècle à venir au cœur de quantité de romans de science-fiction : l'opposition entre les théories de la relativité et les principes de la physique quantique.

### ***Fantasmagorie et lanterne magique***

L'étymologie du mot *fantasmagorie* nous renseigne déjà beaucoup sur la philosophie inhérente à l'objet de sa manifestation pratique; elle relie le mot avec le grec *phantasma*, signifiant fantôme, et, élément particulièrement intéressant, avec *agoreuein*, « parler en public ». Qu'importe l'époque où on l'employa, la fantasmagorie fut en effet non pas un médium d'observation passive, mais plutôt de communication avec l'Autre, le public, à travers l'exhibition ouverte de ses terreurs et de son inconscient, faisant de lui un pur objet de fiction. Elle nous rappelle en outre son lien avec une curieuse invention, la lanterne dite « magique », dont la séculaire aura de mystère se vit amplifiée par l'incertitude de sa paternité. Longtemps, on associa sa naissance à Athanasius Kircher, qui en fit des projections dès les années 1640, à Rome. Toutefois, il appert

que son appareil n'aurait été qu'une modeste évolution de celle de l'Italien Giovanni de Fontana qui, vers la fin du Moyen Âge, avait déjà lui aussi réussi à projeter des images fixes, sans l'aide de lentilles. Nombre d'études laissent par ailleurs même croire à une existence antérieure à cette époque. En toute justice, il faudrait toutefois sans doute reconnaître la paternité de la lanterne magique à deux autres chercheurs, l'un Danois, l'autre Hollandais, qui parvinrent à transformer les théories diverses et les essais d'amateurs en un instrument véritablement pratique. L'astronome, physicien et mathématicien hollandais Christiaan Huygens (1629-1695), qui développa le premier télescope haute définition et qui perfectionna, entre autres découvertes optiques, l'art de poncer les lentilles, fabriqua plusieurs modèles de lanterne magique, dès 1659 (voir Warner, 2006, ch. 9). Il s'en servait, semble-t-il, comme amusement, pour effrayer ses amis. C'est toutefois le mathématicien danois Thomas Walgenstein (1627-1681) qui lui donna son nom définitif et qui en saisit tout le potentiel, tant artistique que commercial. Il passa ainsi une partie de sa vie à faire des tournées à travers l'Europe, profitant de la popularité de ses démonstrations pour vendre au public ses propres versions de lanternes magiques. Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'objet s'était donc suffisamment développé en Europe pour que nombre d'hommes de spectacle, à défaut d'un autre nom, proposent à une population peu éduquée et peu portée sur la chose scientifique des séances centrées sur la projection d'images horribles jouant sur les superstitions du public. Ces représentations prenaient le nom de « fantasmagorie » et la lanterne magique continua d'évoluer, pour être aujourd'hui considérée comme l'ancêtre direct du cinéma.

Le principe de la lanterne magique repose sur quatre éléments essentiels, évidents lorsque l'on s'y attarde un tant soit peu : une source de lumière, une forme à projeter, un objet (la lanterne, munie à cette époque de lentilles et d'un miroir) par lequel les formes prendront vie et, bien sûr, un écran. L'explication technique proposée par le personnage de Rémi Tremblay respecte adéquatement la science qu'elle représente :

Avec la lanterne magique, on fait paraître sur une toile des portraits et autres figures de grandeur naturelle. La lumière passe tout simplement à travers les dessins qui se reproduisent en grand sur la toile placée au fond d'une chambre obscure. Suppose maintenant que cette toile soit placée entre la lanterne et le spectateur. Alors, celui-ci voit les formes dans l'espace, comme si elles fondaient sur lui pour s'évanouir aussitôt. (p. 115)

Tremblay réfère sans doute ici à la notion d'écran transparent, une méthode que l'amuseur public liégeois Étienne Gaspard Robertson (1763-1837), l'un des projecteurs de fantasmagorie les plus célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle, employait régulièrement. Cependant, l'écrivain ne précise jamais comment il réalise cet exploit, ses formes à lui étant transmises dans le vide via le minuscule orifice de la serrure d'une porte de chambre d'hôtel. Il ne précise pas non plus dans son détail le type de lanterne utilisé, bien que dans ce cas particulier, il soit certain que la technologie s'était grandement améliorée durant le siècle et que l'avènement de la lampe à l'huile avait apporté une solution à l'un des problèmes majeurs de la lanterne — la puissance de la lumière — et avait ouvert la porte à des projections dans des espaces beaucoup plus restreints que par le passé. L'écrivain introduit aussi d'autres éléments reliés à la science, comme par exemple le dépôt de sodium et de potassium sur de la glace, qui provoque une émission de fumée, laquelle pourrait bien être cet

écran « transparent » qu'il n'explicite par ailleurs jamais. Néanmoins, cette science demeure, au mieux, incomplète, sinon légèrement fautive.

Il ne faut cependant pas en tenir rigueur à l'auteur; huit ans plus tard, Jules Verne sera à son tour fort vague dans sa description d'un appareil également capable de fabriquer des « effets fantasmagoriques » (1966 [1892], p. 161). Mis à part l'utilisation de l'électricité, source d'une « puissante lumière » et de « corruscations aveuglantes » (p. 89), Verne évite de fournir toute explication sur le fonctionnement précis de la « machinerie de Orfanik » (p. 217), du nom de son concepteur littéraire, qui permet de reproduire, à partir d'un portrait, l'image ici strictement immobile d'une cantatrice adulée par deux hommes, la Stilla, femme aux immenses talents malheureusement décédée dans des circonstances tragiques le soir où elle donnait sa dernière performance :

Or, au moyen de glaces inclinées suivant un certain angle calculé par Orfanik, lorsqu'un foyer puissant éclairait ce portrait placé devant un miroir, la Stilla apparaissait, par réflexion, aussi "réelle" que lorsqu'elle était pleine de vie et dans toute la splendeur de sa beauté. (p. 238)

Encore plus que Tremblay, Verne évacue donc à son tour la notion d'écran, élément constitutif essentiel à la fantasmagorie et à ce qui allait bientôt la faire oublier, le cinéma. L'objectif de Tremblay est néanmoins louable et, dans le cadre d'un roman qui comporte d'importants éléments réalistes, il propose, par l'utilisation de cette évolution technologique, un bouleversement de l'ordre de la société, sur lequel nous revenons plus loin. Il n'en fallait pas plus pour que cette science, dans une société canadienne-française relativement peu tournée vers le sujet, devienne rapidement une véritable science-fiction; car, si

les projections d'Orfanik sont suffisantes pour terrifier une population rurale roumaine peu sophistiquée, il semble que la situation soit comparable dans un Canada où « cet art est [aussi] peu connu même des personnes instruites » (p. 116), au dire de l'un des personnages de Tremblay<sup>2</sup>.

Ces omissions, qui choquent la pensée scientifique, plongent ainsi le lecteur de ces deux œuvres dans le domaine de la plus pure science-fiction, dans son acception générale, une science-fiction qui, contrairement à la pratique littéraire qui s'y développait progressivement, ne propose ici aucune explication rationnelle, mais qui, philosophiquement et, sans doute, inconsciemment, oppose les prémisses de la physique traditionnelle à la future physique quantique.

### ***De la relativité à la physique quantique***

Le prétexte littéraire à l'emploi de cette science encore mal connue est simple : en 1863, floué par un commerçant montréalais de petite morale du nom d'Auguste Grippard de l'argent destiné à un investissement, le jeune Léon Duroc se voit forcé de s'engager comme remplaçant dans l'armée de l'Union, afin de pouvoir rembourser le père de sa bien-aimée, qui s'avère être également son patron. Quelques mois plus tard, au cœur du conflit américain, il tombe au combat, mais non sans y

---

<sup>2</sup> Tremblay et ses personnages ont en cela bien raison. Les résultats du dépouillement de nombreux journaux anglophones du XIX<sup>e</sup> siècle laissent croire que le Montréal de cette époque se serait avant tout contenté de la projection d'images fixes, transparentes (courriel du professeur Gillian Leitch, de l'Université d'Édimbourg, 6 juin 2008 et « *The windows were occupied by transparencies of the King, Duke of Wellington, Sir Walter Scott [...]* », Anonyme, « St. Andrew's Day », *The Gazette*, 3 décembre 1836, p. 3).

avoir rencontré précédemment un autre Canadien, Eugène Leduc, qui cherchera, une fois la guerre terminée, à le venger. Pour ce faire, et par l'emploi de la fantasmagorie, Leduc ramènera donc Duroc à la vie, exigera le rétablissement de sa bonne réputation et le remboursement des sommes dérobées, événements qui culmineront par l'arrivée véritable du héros, miraculeusement échappé de la mort, mais fait prisonnier par les Sudistes, d'où son silence prolongé.

De par cette unique perspective, *Un revenant* répond fort bien à la typologie du roman d'aventures traditionnel généralement acceptée et connue : amour interdit, confrontation du bien et du mal, rebondissements de toutes sortes, exotisme (ici historique), etc. L'emploi de la fantasmagorie y va cependant bien au-delà du fort connu *deus ex machina*. La projection, dans la chambre d'hôtel occupée par le détesté Grippard<sup>3</sup>, d'« une série de diabolins et autres figures lumineuses » (p. 238) ne joue d'abord que sur les traditionnelles peurs liées à la notion de mort et d'inconnu, et témoigne de l'emploi, fréquent en Europe, et presque inconnu encore au Québec, de la lanterne magique. La suite s'avère toutefois bien plus révélatrice, alors que le décédé revient à la vie, « vêtu de l'habit qu'il portait lorsqu'il s'était jeté dans le fleuve » (p. 239) et qu'il apparaît, dans une suite métaphorique reliée au concept méphistophélique, « au-dessus du foyer ardent » (p. 239). S'ensuit une fascinante conversation qui témoigne de la

---

<sup>3</sup> Amoureux de Louise Latour, la fille de son patron, Léon Duroc est éloigné de celle-ci lorsque M. Latour l'envoie en apprentissage à Montréal chez un M. Grippard, accompagné d'une note de 1000 \$ qu'il doit déposer dans une banque. Homme d'affaires véreux, Grippard entreprend toutefois de subtiliser habilement cet argent, ce qui pousse le jeune homme à faire une tentative de suicide puis, pour se refaire un nom, à s'engager dans l'armée américaine, contre rétribution financière.



croissance en un univers parallèle qui évoluerait au même rythme que le nôtre et qui entretiendrait avec lui une communication constante : « Je suis obligé de revenir te voir [...]. Il y a au-delà d'un an que je t'ai commandé [...]. Tu vas donc écrire, séance tenante [...] un aveu du crime [...] et je vais le garder en ma possession pour m'en servir au besoin [...]. » (p. 239) Tout cela avant de le voir quitter la pièce, physiquement, par la porte, « qu'il ouvrit et referma avec fracas » (p. 239).

Sans en être tout à fait conscient sans doute, Tremblay faisait s'opposer dans son texte deux philosophies scientifiques fondamentales, qui ne s'affronteraient ouvertement qu'après qu'Einstein (1879-1955) eut établi les fondements de la relativité, d'abord avec ce qui fut appelé sa « théorie spéciale » de 1905, puis avec sa théorie dite « générale » sur le sujet, publiée en 1916 (1955). Selon Einstein, en effet, il existe dans l'univers une objectivité fondamentale qui permet de l'observer et de l'analyser sans que la présence de l'observant ne puisse venir le perturber. Les lois de cet univers sont pour lui indépendantes et immuables. L'espace-temps créé par Tremblay témoigne en ouverture de ces lois mises de l'avant par Einstein, alors que les diabolins ne servent qu'à insuffler la peur chez la victime, indice d'une action unidirectionnelle sans temporalité préalable. S'il peut exister un fantôme, ou un dieu, qui influe sur l'espace-temps humain, cela est en soi indubitable et est une partie constitutive des lois sous lesquelles l'être humain doit vivre. La relativité d'Einstein propose simplement une quête de la connaissance et de la compréhension de cet univers. En une longue suite philosophique née avec Aristote et depuis reprise siècle après siècle, Einstein croit en effet intimement à l'existence potentielle d'un savoir qui pourrait

mener à la compréhension ultime d'un univers qui existe et fonctionne tel quel, en attente, indistinctement de la nature de nos observations et de nos expérimentations sur lui.

Toutefois, l'interaction subséquente et simultanée des deux espaces-temps, proposée par Tremblay, même si ce n'est ici qu'un stratagème rendu possible grâce à une science qui n'est encore alors, en partie, que fiction, est en soi une révolution. Il faudra en effet attendre les réflexions du début de XX<sup>e</sup> siècle de Max Planck (1858-1947), d'Erwin Schrödinger (1887-1961), de Werner Heisenberg (1901-1976) et, surtout, du Danois Niels Bohr (1885-1962) pour venir proposer une tout autre vision de l'univers, une vision qui, curieusement, cadrerait fort bien avec la seconde partie de l'utilisation de la fantasmagorie par les personnages du Tremblay de 1884. Chez Bohr, dans une théorie de la physique quantique qu'il développa progressivement à partir de 1913, l'observant et l'observé ne peuvent en effet être que complémentaires, chacun influençant obligatoirement les actions de l'autre. Par ailleurs, puisque les deux sont toujours en mouvement, aucune loi ne peut jamais être définitive ou certaine (Peat, 2002). À l'assurance d'un monde aux lois immuables d'Einstein et de ses prédécesseurs, Bohr en affirmait plutôt l'incertitude naturelle. Et lorsque le supposé spectre de Duroc, personnifié par son ami vengeur, fait référence à ses demandes passées, auxquelles Grippard n'avait pas encore répondu<sup>4</sup>, il pose en principe la

---

<sup>4</sup> Plus tôt dans le roman, et insatisfaits de la maigre récompense qu'ils avaient reçue dans la ruse qui avait amené Léon Duroc à remettre l'argent de son patron à Grippard, deux de ses comparses, Bohémier et Brind'amour, avaient monté l'idée de frauder à leur tour Grippard par le biais de la fantasmagorie. Mis au courant de l'affaire, Leduc jouera sur la terreur créée préalablement chez Grippard par les deux vilains pour poursuivre sur leur lancée (p. 104-116).

croissance en l'existence d'un espace-temps parallèle, évolutif, changeant et donc dépendant de celui des personnages du présent du roman ainsi que des personnages appartenant en théorie au monde de l'au-delà, une version romancée de l'univers imaginé par Einstein. Traditionnellement, cette influence n'avait été qu'unidirectionnelle, un témoignage des incontournables lois naturelles que l'Homme devait chercher à comprendre, qu'elles soient scientifiques ou spirituelles, mais qui existaient quelque part, en attente de la découverte. De façon certainement inconsciente, Tremblay posait ainsi un premier jalon, « un petit pas pour l'homme », vers la physique quantique.

### ***La science-fiction au service de la démocratie du peuple***

Alors qu'Einstein et Bohr réfléchirent sur les calculs nécessaires à la compréhension de la vitesse de la lumière et de l'énergie fournie par les atomes, un Tremblay infiniment plus modeste, appartenant à une société pour qui les notions de relativité et de physique quantique n'existaient pas encore, empruntera le chemin de la représentation visuelle du concept du mal, opposant du bien. Beaucoup pourrait être dit de l'union, dans cet instrument qu'est la lanterne magique, entre la science et la fiction, entre la science, le paranormal et la science-fiction. C'est en effet à Saint-Augustin que l'on doit le principe selon lequel le diable ne serait pas l'opposé de Dieu, mais simplement son serviteur maléfique, maître du mensonge, mais incapable de performer, au contraire de son maître, de quelconques miracles. Son seul pouvoir véritable est la conjuration des

images, ce qui lui sert à engendrer, chez ses victimes, la tentation et le désir.

À la naissance de la lanterne magique, d'infinies possibilités s'offraient pourtant au possesseur de cet instrument optique qui, à l'instar de ses frères et sœurs (le microscope, le télescope, la lunette, etc.), aurait logiquement dû suivre l'idée traditionnelle du voir mieux et davantage. La lanterne magique avait à sa portée toute la beauté du monde; toutefois, ses inventeurs et ses utilisateurs ont invariablement choisi l'imagerie négative liée au mystère, à la pensée intime et au rêve; ils ont choisi la voie de l'illusion, ils ont choisi de projeter ce réel qui existe, croit-on, mais qui ne se voit pas. Dans l'univers tantôt relatif et tantôt quantique de Tremblay, cette illusion s'est matérialisée par des apparitions de types paranormales (fantômes, revenants, monstres de toutes sortes) et, bien sûr, par l'intervention, dans l'espace-temps humain, du diable lui-même, insatisfait, dans son propre espace-temps, des gestes de l'infâme Grippard. Avant d'être employée en conjonction avec un phonographe pour reproduire l'image et le son de la défunte cantatrice — une technologie donc beaucoup plus près du cinéma que de la simple fantasmagorie —, la machine d'Orfanik de Jules Verne avait, à l'instar de celle de Tremblay, servi à créer la terreur, dans le but d'effrayer la population d'un petit bourg roumain et la tenir loin d'un château que l'on croyait inhabité et qui servait de refuge à des personnages de morale douteuse.

Il est donc on ne peut plus paradoxal qu'un précepte spirituel catholique, celui de Saint-Augustin, ait servi de base, dans le roman de Rémi Tremblay, à l'élaboration d'un stratagème visant à contrecarrer un ou plutôt plusieurs autres

préceptes catholiques : le refus d'accepter l'idée de la prédestination, à la base de la notion de classes sociales invariables, la contestation de l'autorité « dûment » établie et donc voulue par Dieu, et la manifestation ouverte du droit au bien-être, sinon à la richesse. Le revenant de ce roman, victime de Grippard et héros disparu durant la guerre, est un être revendicateur de justice; contrairement au personnage traditionnel du même nom du folklore québécois toutefois, il ne revient pas sur terre pour réparer une faute; il y ressurgit plutôt pour exiger que des torts, dont un toujours vivant est responsable, soient réparés (Lemire, 1993, p. 229-236). Les maîtres de cette ruse croient alors nécessaire non pas de faire apparaître un Dieu de justice qui viendrait sermonner Grippard, mais plutôt, en ouverture, une « série de diabolins », à la suite desquels le « spectre » de Duroc se manifeste et s'exprime, vision de l'au-delà, d'« une voix caverneuse » (p. 245). Et, pour clore le tout, le fantôme du héros est finalement remplacé par Belzébuth lui-même, joué ici par Eugène : « Le fantôme de Duroc n'y était plus, mais Grippard recula d'horreur en voyant devant lui un diable noir pourvu d'une paire de cornes et de la queue traditionnelle. Le costume en batiste était couvert de raies phosphorescentes qui luisaient dans l'obscurité [...]. » (p. 246)

Curieusement, ce diable s'est manifesté non pas dans le but de proposer la convoitise, mais plutôt pour rendre justice, une justice morale éminemment acceptée par le lecteur du roman, mais une justice qui, encore une fois, venait contrecarrer les principes du catholicisme intransigeant alors particulièrement puissant au Québec. Eugène, le compagnon d'armes de Léon et la tête pensante de toute la stratégie, aurait-il pu agir de cette façon, avec une telle indépendance et un refus

du destin, s'il n'avait préalablement vécu aux États-Unis? L'Histoire nous enseigne que ce genre d'hypothèses est inutile; mais force est de remarquer que l'idéologie démocratique américaine, libéraliste, transpire dans cette action. Dans le second tome de *De la démocratie en Amérique*, Tocqueville avait bien souligné combien l'expérience de l'égalité, et peu sans doute n'est aussi égal que l'expérience de la misère et de la terreur dans la vie de tranchées durant une guerre qui fut une véritable boucherie, l'expérience de l'égalité donc, « développe dans chaque homme le désir de juger tout par lui-même; elle lui donne, en toutes choses, le goût du tangible et du réel, le mépris des traditions et des formes » ([1840] 1981, p. 44). Et, ajoute-t-il, « ceux qui cultivent les sciences dans les pays démocratiques [...] ne sont jamais disposés à jurer sur la parole du maître ». Fort de cette expérience et de ce sens de la réflexion, l'être humain peut ainsi aisément choisir de remettre en question les doctrines passées et présentes, imposées par une interprétation hiérarchique de la religion catholique que plusieurs considèrent déjà, dans un Québec dominé par l'ultramontanisme, comme exagérée et étouffante.

Au terme de ce roman d'aventures, un roman en partie réaliste et en partie autobiographique, la morale semble respectée : le bon a raison du méchant. Une lecture attentive, tout comme celle que fit par exemple Robert Major, qui sut découvrir la présence d'une idéologie libérale, pro-napoléonienne, dans les deux jusqu'alors interprétés comme très conservateurs *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie (1991, p.179-211), laisse toutefois dégager des conclusions bien différentes. Rémi Tremblay avait vécu de nombreuses années aux États-Unis, avant et après la guerre; enfant et adolescent, il avait subi dans les usines de la Nouvelle-Angleterre les

expressions violentes du racisme américain et de son sentiment de supériorité (Tremblay, 1923, p. 325-329). Jeune adulte, il avait vécu l'intransigeance ecclésiastique canadienne-française et avait été dénoncé en chaire parce qu'il avait organisé une cueillette de fonds en faveur des assiégés de Paris durant la guerre franco-prussienne (2007 [1884], p. 325-329). Conservateur par croyances personnelles profondes — ce parti était beaucoup plus près du catholicisme que le parti libéral —, il avait néanmoins entendu ses têtes de file prononcer nombre de critiques acerbes et méchantes envers les Franco-Américains, ces « traîtres à la nation », cette « canaille » paresseuse, dont il était et avait été lui-même (Tremblay, 1923, p. 246). Le conservatisme partisan de Tremblay se fera toutefois de plus en plus incertain, remise en question qui se manifeste dans *Un revenant* par des démonstrations pratiques qui contredisent certaines des philosophies les plus importantes du catholicisme ultramontain, des contradictions qui l'amènent, inconsciemment sans doute, à proposer une vision du monde originale et pour son époque nettement digne de la science-fiction : l'opposition de deux théories scientifiques qui n'existaient pas encore. L'une, la relativité, qui se manifestait pratiquement plus ou moins consciemment dans la pensée occidentale depuis Aristote, mais qui n'avait pas encore été dignement théorisée, et une seconde, qui lui répondrait bientôt, la physique quantique. Par l'usage de la science, alliée à la fiction, le citoyen Rémi Tremblay, ouvert aux idées de démocratie et de liberté proposées par la nouvelle société américaine, se dressait donc contre l'autoritarisme religieux de son époque. Cette association triple — science, science-fiction et éthique citoyenne — est unique dans l'histoire littéraire québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Bibliographie

- AUBERT DE GASPÉ fils, Philippe. (1968 [1837]), *Le Chercheur de trésors (ou L'Influence d'un livre)*, Montréal, L'Étincelle.
- DE TOCQUEVILLE, Alexis. (1981 [1840]), *De la démocratie en Amérique*, tome II, Paris, Garnier Flammarion.
- EINSTEIN, Albert. (1955 [1916]), *Relativity: The Special and General Theory*, trad. Robert W. Lawson, Princeton, Princeton UP.
- LEMIRE, Maurice (1993), *Formation de l'imaginaire au Québec, 1764-1867*, Montréal, L'Hexagone.
- MAJOR, Robert (1991), *Jean Rivard ou l'art de réussir*, Sainte-Foy, PUL.
- PEAT, F. David. (2002), *From Certainty to Uncertainty: The Story of Science and Ideas in the Twentieth Century*, Washington, Joseph Henry.
- TREMBLAY, Rémi. (2007 [1884]), *Aux chevaliers du nœud coulant*, Jean Levasseur (éd.), Sainte-Foy, PUL.
- . (2000 [1884]), *Un revenant*, Jean Levasseur (éd.), Sainte-Foy, La Huit.
- . (1923), *Pierre qui roule*, Montréal, Beauchemin.
- VERNE, Jules. (1966 [1892]), *Le Château des Carpathes*, Paris, Le Livre de Poche.
- WARNER, Marina. (2006), *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, New York, Oxford UP.



## Résumé

Le Canada français littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle compte des œuvres relevant de l'utopie et de la science-fiction. Rémi Tremblay, Franco-Américain d'adoption, présente avec *Un revenant* (1884) une œuvre unique. Huit ans avant Jules Verne dans son *Château des Carpathes* (1892), Tremblay introduit la fantasmagorie dans la fiction. La science permet de véhiculer des idées libérales, dans le sillage de l'idéologie démocratique américaine. Par ailleurs, l'originalité du texte se trouve aussi dans le traitement fictionnel de la lanterne magique, qui fait se confronter deux philosophies scientifiques du XX<sup>e</sup> siècle, la relativité d'Einstein et la théorie quantique.

## Abstract

Nineteenth-century French Canadian literature includes several works relating to utopia and science fiction. Rémi Tremblay, a Franco-American returned to Canada, presents a unique work with his novel *Un revenant* (1884). Eight years before Jules Verne's *Château des Carpathes* (1892), Tremblay introduced the phenomenon of the fantasmagoria into fiction. The discourse of science allows for the dissemination of liberal ideas influenced by American democratic ideology. The originality of the text shows clearly in its fictional treatment of the magic lantern, which features the confrontation of two twentieth-century scientific philosophies, Einstein's theory of relativity and quantum theory.