

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DÉSACRALISATION DE LA FIGURE DU DIABLE AU QUÉBEC : DU CONTE FANTASTIQUE DU
XIX^e SIÈCLE AU ROMAN CONTEMPORAIN POUR ADOLESCENTS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GINESTRA BURDUCEA

DÉCEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tenais tout d'abord à remercier Sylvain Brehm, mon directeur de mémoire, pour toutes nos rencontres, les nombreuses lectures et corrections qui m'ont permis de transcender mes conceptions de la littérature et de la rédaction d'un mémoire de maîtrise. Sans ses précieux conseils, sa disponibilité, sa grande rigueur intellectuelle, sa précieuse aide pour donner une tournure élégante à mes écrits, parfois empreints de ma langue maternelle intellectuellement présente, ce mémoire n'aurait pas été aussi réfléchi. Ses qualités comme pédagogue et être humain m'ont donné la possibilité de me dépasser et, chaque fois, de regarder mes progrès plus que mes inquiétudes.

Merci à mes enfants qui, malgré leur jeune âge, ont eu la sagesse de comprendre que maman ne peut pas jouer avec eux assez souvent qu'avant et ont attendu patiemment que je finisse ce travail. Je leur remercie de m'avoir donné le courage de continuer quant au but de souffle je pensais renoncer.

DÉDICACE

À mes enfants, Maria et Alex, avec beaucoup d'amour

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LA DIMENSION TRANSFICTIONNELLE DU PERSONNAGE DU DIABLE	5
1.1. Introduction au concept de transfictionnalité	5
1.2. Le personnage transfictionnel	9
1.3. Les postures métissées du Diable	13
1.3.1. Les premières manifestations du Diable	14
1.3.2. Le Diable personnage littéraire	16
1.4. Le Diable entre les contes fantastiques et le roman pour adolescents	19
1.4.1. Survol des contes	19
1.4.2. L'approche romanesque du Diable	24
CHAPITRE II LE DIABLE ET LE JEU DES SUBSTITUTS	30
2.1 Le Diable tentateur	30
2.1.1. L'homme, la forêt et le Diable	33
2.1.2. La forêt, espace mystérieux	34
2.2. Les Marionnettes ou un Diable matérialisé	37
2.2.1. Babiche, Jos Violon et Fifi Labranche, différentes voix du même discours ...	37
2.2.1.1. La Babiche, le corrupteur	37
2.2.1.2. Jos Violon, la voix moralisante	39
2.2.1.3. Fifi Labranche et l'esprit dionysiaque	42
2.2.2. L'esprit de la fête dans l'imaginaire populaire	42
2.2.3. La fête et le Diable	43
2.2.4. Le retour à l'ordre	45
2.3. <i>La chasse-galerie</i> : un Diable éthéré	47
2.3.1. Les postures contradictoires des personnages	47
2.3.1.1. Joe le <i>cook</i> ou la voix de la morale	48
2.3.1.2. Baptiste Durand, l'initiateur du pacte diabolique	49

2.3.2. La concrétisation du pacte diabolique	50
2.3.3. Un diable éthéré manifesté dans les actes de langage	52
2.3.4. La transgression du pacte diabolique	53
2.3.5. Un « pacte ironique »	55
2.4. La tentation, la femme et le Diable	57
2.4.1. La femme alliée du Diable	57
2.4.2. Les deux visages féminins du Mal : Rose Latulipe et La Corriveau	59
2.4.3. Rose Latulipe, la fille qui aime trop danser	60
2.4.3.1. Une rencontre prédestinée avec le Diable	61
2.4.3.2. Un Diable en chair et os	62
2.4.4. La Corriveau, la femme du Diable	65
2.4.4.1. La Corriveau, la sorcière et le Diable	67
2.4.5. Le Diable justicier dans une société patriarcale	71
CHAPITRE III UNE NOUVELLE HISTOIRE DE DIABLE	72
3.1. La réécriture, le passage du conte au roman pour adolescents	72
3.1.1. L'intention de la réécriture	72
3.1.2. Les techniques de réécriture	74
3.1.3. La réécriture et la transfictionnalité	77
3.2. Un Diable humanisé	78
3.2.1. Écrire aujourd'hui sur le Diable	78
3.2.2. La construction du roman	79
3.2.3. Du chronotopes du conte à celui du roman	80
3.2.4. La forêt, un lieu de perdition	81
3.2.5. Les jeux des personnages	84
3.2.5.1. Justin ou la voix moralisante	84
3.2.5.2. Jack ou la métamorphose du Diable	85
3.2.5.3. Les bucherons, la transformation des actants en personnages	87
3.2.6. La métamorphose des transgressions des contes	88
3.2.7. Le Diable : un personnage complexe dans un espace transfictionnel	92
3.3. Un Diable déchu	96
3.3.1. Une parodie de Diable	96
3.3.2. Grippette, un diable miséricordieux	99
3.3.3. Rose Latulipe et un voyage en enfer	104
CONCLUSION	107
BIBLIOGRAPHIE	113

RÉSUMÉ

Le présent mémoire s'intéresse aux liens transfictionnels existant entre des contes fantastiques québécois du XIX^e siècle et deux romans pour adolescents de Daniel Mativat qui utilisent ces récits courts comme hypotextes. L'objectif est d'analyser principalement la figure du Diable et la manière dont cette entité du Mal est sacralisée dans les contes et désacralisée dans les romans. Alors que le conte fantastique québécois est tributaire d'un contexte socio-historique ayant engendré une puissante figure maléfique dans le but d'orienter la population locale vers un comportement souhaité, le roman pour adolescents se détourne de l'objectif moralisant visé par les contes. La principale motivation du romancier dans la reprise du Diable comme personnage est de mettre en contact les nouvelles générations avec un passé littéraire tombé dans l'oubli et un mode de vie spécifique à ce territoire canadien. Il s'agit donc de voir comment le Diable se constitue comme personnage transfuge et s'adapte à un nouveau monde fictionnel en intégrant les métamorphoses auquel il est soumis lors de la migration des contes vers le roman.

Notre travail s'appuie sur une approche transfictionnelle et narratologique. Le premier chapitre sera construit autour de la théorie de la transfictionnalité. Les romans et les contes de notre corpus nous semblent en effet mis en rapport par la reprise du personnage du Diable et, à certains égards, par le prolongement d'une intrigue. Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse des contes fantastiques québécois du XIX^e siècle. Nous montrerons que le Diable se présente comme une autorité punitive, dont la puissance est égale à celle de Dieu, chargée de châtier tout être humain ayant transgressé les interdits établis par L'Église. Le troisième chapitre sera consacré en exclusivité à l'étude des romans pour adolescents, *Gripette, les malheurs d'un diable* et *Terreur sur la Windigo* de Daniel Mativat. Notre analyse mettra l'accent sur l'écart entre la figure du Diable, telle qu'elle se manifeste dans les contes étudiés précédemment, et dans le roman.

Mots-clés : contes fantastiques québécois, Diable, roman pour adolescents, transfictionnalité, narratologie, Louis Fréchette, Honoré Beaugrand, Daniel Mativat

INTRODUCTION

Jusqu'à la Révolution tranquille, le Québec vit sous l'égide d'un clergé omniprésent et tout puissant. L'inconscient collectif de la population qui habite ce territoire, modelé en fonction des contraintes cléricales, commence à se manifester dans les formes d'expression orale véhiculées au cœur même de la vie du peuple. Claude Duchet montre que toute création artistique est aussi une pratique sociale¹, aussi n'est-il pas étonnant que les chansons, les contes et les légendes des anciens Canadiens soient empreints d'éléments à la fois merveilleux et sociaux. En particulier, les contes littéraires fantastiques du XIX^e siècle, issus en majorité de la tradition orale, organisent leur trame narrative autour des forces du Mal qui guettent ceux qui s'éloignent de la parole sacrée prêchée par l'Église. Le diable, les sorcières, les revenants et les loups-garous, d'autres diabolins et « bêtes à grand-queue» qui s'y manifestent sont tous des symboles des forces du Mal auxquelles s'opposent évidemment celles du Bien, incarnées par le curé du village, qui sauve *in extremis* les âmes de ses paroissiens.

À partir de 1960, le contexte social change. La laïcisation grandissante de la société entraîne au Québec un détachement du sacré. Cette désacralisation, qui constitue aujourd'hui l'un des principaux vestiges de la Révolution tranquille, est accompagnée du développement d'une nouvelle épistémologie rationaliste². Les dogmes de l'Église ne trouvent plus leur écho dans la conscience du peuple québécois qui remet en question l'interprétation du monde et des lois naturelles données par le christianisme. Dans ce contexte de réformes et de libération, le merveilleux chrétien du siècle passé n'a plus d'emprise sur la population. Peu à

¹ Claude Duchet, *Un cheminement vagabond : nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 86.

² À ce sujet, voir Paul-André Linteau et al. « Sous le signe de la Révolution tranquille : de 1960 à nos jours », dans *Histoire du Québec contemporain*, tome II : Le Québec depuis 1930, Montréal, Boréal, 1989, p. 419-803 (particulièrement le chapitre 45, intitulé « La décléricalisation »).

peu, les contes et les légendes tombent dans l'oubli. Les récits d'Honoré Beaugrand, de Louis Fréchette, de Gaspé et d'autres auteurs restent le seul témoin d'un imaginaire collectif focalisé sur les manifestations du Mal, principalement sur la figure du Diable.

Aujourd'hui, le Diable ne fait plus vraiment peur. Le mode de vie qui a ancré dans la conscience collective cette figure de la corruption et de la punition est complètement étranger aux nouvelles générations. Ainsi, comment présenter la figure du Diable des contes fantastiques du XIX^e siècle aux jeunes de nos jours? Les romans *Terreur sur la Windigo* et *Grippette, les malheurs d'un pauvre diable*, de Daniel Mativat sont justement deux romans québécois contemporains destinés aux adolescents qui s'inscrivent dans une relation hypertextuelle explicite avec plusieurs contes du XIX^e siècle : *Rose Latulipe*, *Les Marionnettes*, *La Chasse galerie* et *Une relique (La cage de la Corriveau)*. Cependant, ces réécritures contemporaines font subir de multiples changements aux hypotextes.

Dans le cadre de notre mémoire, nous souhaitons nous intéresser plus particulièrement à la manière dont le Diable, personnage central des contes précités, devient une figure désacralisée et dépourvue de tout pouvoir dans un monde où il n'apparaît plus comme l'instrument de la tentation et du châtement. La transition de la figure du Diable du conte au roman constitue un processus transfictionnel qui affecte en premier lieu le personnage et dans une moindre mesure l'ensemble du récit.

L'analyse de la figure du Diable dans les contes fantastiques et dans les romans de Daniel Mativat sera soutenue par une démarche comparative qui s'appuiera sur les approches de la transfictionnalité et de la narratologie. Le premier chapitre sera construit autour de la théorie de la transfictionnalité. Les romans et les contes de notre corpus nous semblent en effet mis en rapport par la reprise du personnage du Diable et, à certains égards, par le prolongement d'une intrigue. Le recours aux travaux de St-Gelais nous permettra de rendre compte de trois aspects de la reprise du Diable des contes du XIX^e siècle dans des romans récents. Le premier élément à prendre en considération est le changement d'époque, donc le contexte culturel. Le deuxième est lié à la transgénéricité, en l'occurrence le passage du conte au roman. Le troisième élément porte sur les caractéristiques d'un genre, le roman,

destiné à un lectorat adolescent qui n'a qu'une connaissance faible, voire nulle du contexte social, culturel et religieux dans lequel ont été écrits les contes.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse des contes fantastiques québécois du XIX^e siècle. Nous montrerons que le Diable se présente comme une autorité punitive, dont la puissance est égale à celle de Dieu, chargée de châtier tout être humain ayant transgressé les interdits établis par L'Église. Le chapitre sera structuré en deux parties en fonction de la spécificité du thème des contes mentionnés. Dans un premier temps, la figure du Diable sera analysée dans les contes de chantier *La chasse galerie* (Honoré Beaugrand) et *Les marionnettes* (Louis Fréchette). Dans ces contes, l'accent sera mis sur le rapport entre le Diable et l'homme. Nous montrerons que la forêt est présentée, pour les jeunes garçons, comme un lieu d'initiation, de passage vers l'âge adulte, mais aussi comme un lieu de tentation. Le Diable apparaît à la fois comme celui qui corrompt et celui qui punit les hommes qui ont bravé les préceptes moraux et religieux. Dans un deuxième temps, l'étude des contes *Rose Latulipe* (Philippe Aubert de Gaspé, fils) et *Une relique* (Louis Fréchette) nous permettra d'examiner le rapport entre le Diable et la femme. Ce volet mettra en lumière la transgression des interdits liés à la sexualité et à l'autorité des parents. Les conséquences de la rencontre avec le Diable seront analysées comme la manifestation d'une justice immanente visant spécifiquement les femmes.

Le troisième chapitre sera consacré en exclusivité à l'étude des romans pour adolescents, *Grippette, les malheurs d'un diable* et *Terreur sur la Windigo* de Daniel Mativat. Notre analyse mettra l'accent sur l'écart entre la figure du Diable, telle qu'elle se manifeste dans les contes étudiés précédemment et dans le roman. Nous verrons plus particulièrement comment Mativat profane cette figure, dans tous les sens du terme, puisqu'il la prive de son caractère sacré et va même jusqu'à représenter le Diable sous les traits d'un itinérant (*Grippette, les malheurs d'un pauvre diable*). Nous commencerons par rappeler que les romans du corpus reposent sur « une translation proximisante³ » (Genette, 1982), car les contes utilisés comme hypotextes (par exemple *Rose Latulipe* et *La Chasse galerie*) sont

³ Gérard Genette., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 387.

« complètement sortis de leur contexte socioculturel et idéologique⁴ ». Puis, dans chacun des romans étudiés, nous mettrons au jour en quoi le Diable se voit dépossédé de son pouvoir. Quant à Mativat, il se livre, dans *Grippette, les malheurs d'un diable*, à une représentation parodique du Diable relégué au rang de mendiant et à un renversement de hiérarchies et des valeurs. Tout au long de ce chapitre, nous nous appuierons notamment sur les travaux de Genette et de St-Gelais pour analyser les effets, aux plans narratif, thématique et axiologique de la reprise de la figure du Diable présente dans les contes fantastiques du XIX^e siècle.

⁴ Françoise Lepage, « Les contes de la forêt canadienne et leur réappropriation dans la littérature québécoise pour la jeunesse » dans Perrot, Jean (dir.) *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2004, p. 94.

CHAPITRE I

LA DIMENSION TRANSFICTIONNELLE DU PERSONNAGE DU DIABLE

Dans ce chapitre, nous allons baliser le concept de transfictionnalité tout en survolant les principes directifs de cette approche théorique et la manière dont ces principes s'appliquent au sujet de notre mémoire. En même temps, nous mettrons l'accent sur le personnage transfictionnel du Diable dans le contexte de son passage du social vers le littéraire et nous allons suivre ses métamorphoses lors du changement d'époques et de la transgénéricité.

1.1. Introduction au concept de transfictionnalité

Les premiers à lever le voile sur le sujet du retour des personnages dans un nouvel univers fictionnel ont été Cerfberr et Christophe, en 1887. Ils rédigent un *Répertoire de la Comédie humaine* de Balzac, ouvrage qui aborde la problématique des personnages récurrents dans l'œuvre de l'écrivain. Ce volume de près de 600 pages est l'état civil détaillé de tous les protagonistes de la *Comédie humaine* poursuivant leur existence de différentes manières à travers les 50 romans constituant le chef-d'œuvre balzacien. Une longue période de silence suit les démarches de ces deux théoriciens jusqu'autour des années 1950 quand le phénomène des œuvres qui partagent le même monde fictionnel et les mêmes personnages attire de nouveau l'attention des spécialistes.

Ainsi, en 1984, dans son ouvrage *Palimpsestes*, Genette aborde le problème des relations existant entre les textes et forge un néologisme pour les désigner : la transtextualité. Selon la conception de Genette, il existe cinq types de relations transtextuelles. Le premier type de relation, dont il attribue la parenté à Julia Kristeva, est l'intertextualité, vue comme « une

relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre⁵. » Genette fait un court survol des trois autres types de relations textuelles, *la paratextualité*, *la métatextualité* et *l'architextualité*, pour s'arrêter délibérément sur *l'hypertextualité* qui fera l'objet de son travail.

Dans la conception de Genette, l'hypertextualité est la représentation de « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle d'un commentaire⁶ ». Le résultat de cette union textuelle est l'hypertexte, considéré comme un « texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple ou par transformation indirecte : nous dirions *imitation*⁷. » Le théoricien propose également une typologie de formes hypertextuelles en abordant le problème de la suite et de la continuation d'un texte littéraire. La différence entre les deux réside, entre autres, dans la production et dans le but de ces formes :

Lorsqu'une œuvre est laissée inachevée du fait de la mort de son auteur, ou de toute autre cause d'abandon définitif, la continuation consiste à l'achever à sa place, et ne peut être que le fait d'un autre. La suite remplit une tout autre fonction, qui est en général d'exploiter le succès d'une œuvre, souvent considérée en son temps comme achevée, en la faisant rebondir sur de nouvelles péripéties : ainsi la *Suite du Menteur* ou (sans le nom) la seconde partie de *Robinson Crusoé* ou celle du *Quichotte*, ou le *Mariage de Figaro* et la *Mère coupable*, ou *Vingt ans après* et *Le Vicomte de Bragelonne*, etc⁸.

Comme on peut le constater, avec cette approche théorique qui analyse les textes qui se trouvent en relation, Genette est le précurseur de la transfictionnalité. Pourtant, malgré son étude minutieuse des relations qui s'établissent entre les textes partageant le même univers fictionnel, Genette exclut un objet important de la « transtextualité » : le personnage. Ce dernier demeure un élément incontournable des relations transtextuelles, mais il n'est

⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 223.

peut-être pas aussi central que dans la relation transfictionnelle. L'approche genettienne laisse donc une place importante à l'analyse de la manière dont le personnage passe d'un univers fictionnel à l'autre.

Les travaux de Kristeva et de Genette ouvrent une voie d'accès vers ce domaine peu étudié auparavant. Cependant, en 2001, Richard Saint-Gelais, lors d'un colloque sur les frontières de la fiction, propose un nouveau concept théorique afin de mieux rendre compte du problème des mondes fictionnels partagés et de celui du personnage qui traverse les frontières de l'œuvre qui l'a vu naître. Ce nouveau concept portera le nom de *transfictionnalité* :

Par « transfictionnalité », j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnage, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel⁹.

Pour élaborer son concept théorique, Saint-Gelais part de la prémisse que la littérature en général est un mélange hétéroclite de textes, mais que dans certains cas, les œuvres littéraires présentent un dénominateur commun qui permet un rapprochement saisissable. Cet élément commun est l'univers fictionnel partagé. Richard Saint-Gelais va encore plus loin en soulignant que le partage des mondes fictionnels et des personnages « met en jeu et parfois en crise, les catégories majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception¹⁰ ». En effet, cet effritement entre les frontières des œuvres littéraires soulève de nombreuses questions :

Quelles sont les modalités, les conditions de possibilité et les conséquences de l'essaimage d'une fiction au-delà des frontières du texte? Quels sont les rapports avec le statut et l'autorité de l'auteur? Comment s'articulent récit et fiction dans une relation transfictionnelle? Est-il légitime de parler d'identité, s'agissant d'instances (personnages, lieux, évènements...) figurant dans des œuvres distinctes, parfois même contradictoires?¹¹

⁹ Richard St-Gelais, *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹ *Ibid.*

Partant de ces questions qui suscitent son intérêt et son attention, Saint-Gelais construit son approche théorique de la transfictionnalité. Le théoricien reconnaît que Genette a abordé la problématique de la transgression des frontières des œuvres littéraires, mais il considère qu'il n'a pas assez approfondi « cette variété curieuse de la paratextualité¹² ». En même temps, il admet que la transfictionnalité repose sur les relations qui existent entre les textes, mais que ces relations intertextuelles sont le plus souvent occultées dans le nouvel espace fictif où le personnage acquiert une identité propre.

Telle que conçue par Saint-Gelais, la transfictionnalité prend un contour précis, bien distinct de l'approche genettienne des relations transtextuelles. Dans ce contexte, une distinction entre la transfictionnalité et l'hypertextualité s'avère nécessaire parce que même si les deux notions peuvent être considérées comme voisines, elles ne couvrent pas les mêmes domaines, vu « qu'elles s'attachent à des propriétés, phénomènes et problèmes différents¹³ » :

La proximité de deux notions s'observe surtout sous l'angle de ce qu'en termes logiques on appellera leurs extensions respectives, qui présentent une intersection notable : ainsi les suites et les continuations sont à la fois des hypertextes et des transfictions. Mais il y a des hypertextes non transfictionnels (pastiche, parodie...) et réciproquement, des transfictions non hypertextuelles¹⁴.

Selon le théoricien, l'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation des textes tandis que la transfictionnalité est une relation fondée sur la migration des éléments diégétiques. C'est pour cette raison qu'une délimitation claire entre les deux notions doit être établie.

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*

1.2. Le personnage transfictionnel

L'un des principaux apports du concept de transfictionnalité est d'introduire l'idée que les entités fictives, les lieux et même les univers fictifs peuvent déborder des limites des œuvres où ils apparaissent initialement. Le lien transfictionnel entre deux ou plusieurs œuvres est possible seulement s'il y a une prétention à l'identité, une similitude évidente entre les univers fictifs ou entre les entités fictives de base et celles qui sont générées dans une autre œuvre comme Saint-Gelais le soutient : « L'établissement d'un lien transfictionnel demande la cohabitation au sein d'un même cadre diégétique¹⁵. » Cependant, ce lien transgressif n'implique pas une totalité supratextuelle, parce que la transfictionnalité suppose une traversée entre un point de départ et un point d'arrivée. Entre les deux moments, il y a un élément qui subit la transition, et une rupture, la reconstruction du même élément de transition dans un autre milieu, adapté à un autre lectorat :

Qu'on parle de « retour de personnages », d'« univers partagés », ou d'« identité à travers les mondes possibles », c'est, chaque fois, l'idée de ligature, de rassemblement, voire de totalité super-textuelle qui s'impose à l'esprit. Mais ces liens ne sont pas pensables – ou, plus exactement, ne sont transfictionnels – que s'ils composent avec une segmentation, une brisure¹⁶.

Comme on peut le constater, Saint-Gelais prend le soin d'intégrer dans le concept de la transfictionnalité la totalité des éléments qui peuvent subir la traversée des frontières intangibles des textes. Il parle du « retour des personnages », « d'univers partagés » et « d'identité à travers les mondes possibles » à la différence de Genette qui se limitait à la friction existant entre les textes. Pourtant, Saint-Gelais spécifie que le plus souvent c'est le

¹⁵ Richard Saint-Gelais, « Contours de la transfictionnalité », dans René Audet et Richard Saint Gelais (dir), *La fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Nota Bene/ Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

personnage qui est soumis à la transgression des frontières entre les œuvres, tout en se constituant comme le principal « marqueur transfictionnel¹⁷ ».

Le destin du personnage transfictionnel est particulier. Celui-ci doit assumer des identités multiples, à la fois semblables et différentes. Toutefois, une question importante détermine le cheminement de ce type de personnage : à quel moment cesse-t-il d'être le même et devient-il un autre? Comme il est travaillé de l'intérieur, à partir d'un modèle déjà existant, les identités qui lui sont proposées ne sont ni tout à fait les mêmes, ni tout à fait autres. Pourtant, il doit assumer un nouveau destin et s'adapter au monde fictionnel où il a migré. Pour mieux mettre en valeur cette construction, Saint-Gelais donne l'exemple des personnages comme Robinson Crusoé, Emma Bovary ou Sherlock Holmes qui ressuscitent dans des univers complètement distincts de l'univers qui les a générés. En même temps, ces personnages doivent s'adapter à des transferts génériques et historiques.

Les reprises des personnages sont le résultat d'une intention de prolonger leur existence fictionnelle à travers d'autres textes. Le plus souvent, cette transgression intentionnelle est faite « dans le but de prolonger un succès ou de ramener à la vie un personnage mémorable¹⁸ » et pour répondre au désir du lectorat de voir ses personnages préférés ramenés à la vie et prêts à accomplir d'autres aventures. Cependant, dans ce contexte se pose la question de savoir si le personnage transfictionnel peut répondre aux exigences souhaitées. Est-il capable de reprendre sa première existence, mais d'évoluer dans un milieu distinct de celui qui l'a engendré? Est-il apte à réconcilier la distance qui sépare les deux univers? Isabelle Daunais remarque cette difficulté que l'entité fictive du récit transfictionnel doit surmonter :

Le personnage transfictionnel est l'objet d'une pression presque insurmontable, à tout le moins fortement paradoxale : c'est en tant qu'il est mémorable (lointain) qu'il est appelé à une seconde existence, mais cette

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, p. 10.

seconde existence suppose en même temps que toute distance soit supprimée¹⁹.

Dans le même ordre d'idées, elle affirme que certains personnages voyagent mieux que d'autres, que Madame Bovary ou Don Quichotte sont plus souvent appelés à de nouvelles occurrences que Salammbô ou la Princesse de Clèves. Ces types de personnages, qui laissent une forte empreinte, sont les protagonistes de nombreux « retours » et s'ils ont la capacité de se déplacer d'un univers à l'autre, ils ont aussi la capacité de survivre aux changements. Pour compléter cette idée, Isabelle Daunais nous fait comprendre que le point d'appui nécessaire à la traversée et à la survie du personnage est la mémoire qui l'a ancré dans la conscience du lecteur dans un premier temps :

Il importe d'examiner plus avant le rôle de la mémoire dans la barrière qui sépare les deux fictions, mémoire d'autant plus frappante que Flaubert crée pour ses personnages un souvenir qui leur est, en tout réalisme, impossible d'avoir. La transfictionnalité est certes un acte de mémoire (le propre du personnage transfictionnel, comme du personnage intertextuel, est d'être un personnage conservé par la mémoire), mais elle en est aussi la suppression²⁰.

Cela est d'autant plus intéressant que le personnage transfictionnel doit sa nouvelle existence à la mémoire, reconfigurée pour lui par l'auteur, mais en même temps qu'il doit se détacher d'elle pour vivre sa nouvelle existence. Le but des récits transfictionnels n'est ainsi pas de reproduire l'existence première du personnage, mais de lui proposer une suite construite grâce à la mémoire du lecteur.

De son côté, Saint-Gelais considère également que la mémoire joue un rôle crucial dans la construction du personnage transfictionnel. Selon lui, ce type de personnage ne peut pas être réduit à une série d'énoncés. Par conséquent une comparaison et une confrontation des versions s'avèrent inutiles. L'entité fictive est plutôt le résultat d'une image plus au moins précise ou accentuée que le lecteur s'est construit du personnage et qu'il garde à l'esprit en faisant la lecture d'un récit transfictionnel. Comme le personnage est « la pièce

¹⁹Isabelle Daunais, « Condition du personnage transfictionnel », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir), *La fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Nota Bene/ Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 353.

²⁰ *Ibid.*

maîtresse de la conception idéaliste qui consiste à voir la fiction comme un espace autonome, régi par ses déterminations²¹ », il doit acquérir une identité propre malgré le poids de la mémoire qu'il doit supporter. Il est un être qui met en mouvement ses propres désirs, ses propres lois autour desquelles doit s'organiser tout l'univers fictionnel où il évolue. Par conséquent, la mémoire assure le point de contact et de rupture dont Saint-Gelais parlait en se référant au processus transfictionnel. Dans ce contexte, les lignes directrices établies par Saint-Gelais dans son approche théorique sur la transfictionnalité nous aident à comprendre le phénomène de migration des entités fictives. Mais un questionnement sur l'évolution des personnages transfuges apparaît nécessaire. Si ces personnages sont travaillés de l'intérieur et doivent répondre aux attentes d'un lectorat en conformité avec une empreinte imposée par la mémoire, quelle est leur liberté? Jusqu'à quel point ces entités ont-elles le droit de s'émanciper et de devenir autres? Est-il possible que le seul lien qu'elles gardent avec le premier récit soit le nom sous lequel elles ont pris naissance? Selon l'approche théorique de Saint-Gelais, il semble que les personnages, même s'ils s'émancipent et évoluent, doivent garder une prétention à l'identité première pour qu'on puisse parler de personnages transfuges. Donc, leur liberté est limitée et ils doivent toujours rester attachés à l'univers premier qui les a générés. D'ailleurs, cette limitation est la principale raison d'un « retour du personnage ». La coupure totale avec l'espace fictif qui les a engendrés est dans ce cas impossible, car les lecteurs veulent satisfaire leur curiosité et savoir ce qui se passe par la suite.

Cette situation nous ramène au paradoxe de la transfictionnalité identifié par Saint-Gelais lui-même : l'hypostase et la crise du personnage. L'hypostase donne la possibilité au personnage de sortir de l'univers qui l'a créé et où il était confiné pour s'émanciper étant

²¹ Richard Saint-Gelais, « Personnage et transfictionnalité », dans Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado, *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2007, p. 269.

donné qu'il appartient désormais à plusieurs récits. La crise résulte de cette « autonomie brutalement conférée aux personnages transfictionnels²² » qui peut paraître excessive.

Le paradoxe du personnage transfuge, mentionné par Saint-Gelais, trouve pleinement son expression dans le personnage du Diable qui dans le cas de notre corpus quitte le conte fantastique pour retrouver une posture reconfigurée par les contraintes génériques du roman pour adolescents.

1.3. Les postures métissées du Diable

L'approche théorique de Saint-Gelais présentée plus haut explique les mécanismes impliqués dans le phénomène du « retour du personnage ». Nous avons vu que certains personnages voyagent mieux que d'autres et que leur retour est conditionné en premier lieu par leur caractère mémorable. Comme nous l'avons déjà mentionné, le sujet du présent mémoire est relié à celui de la désacralisation de la figure du Diable. Mais, avant d'aborder la question et d'analyser les manifestations textuelles de cette désacralisation, démarche qui sera effectuée dans les chapitres deux et trois, il est important d'apporter quelques informations sur la manière dont cette figure a fait son apparition dans la conscience collective. Par la suite, nous allons voir comment le Diable est devenu un personnage littéraire. Finalement, nous établirons si le *Roi de l'Enfer* est effectivement un personnage transfuge.

²² *Ibid.*, p. 284.

1.3.1. Les premières manifestations du Diable

Les premières mentions du Diable se retrouvent dans l’Ancien Testament, mais dans ces écrits sacrés il s’agit plutôt du concept du Mal qui se manifeste sous diverses formes et remplit diverses fonctions. Ainsi, on retrouve le Diable dans le Jardin d’Éden sous la forme du serpent qui incite l’être humain à se rebeller contre un créateur despotique qui l’éloigne de la connaissance. La présence du Mal dans le Jardin paradisiaque relie le Diable à l’être humain d’une manière incontestable et le place dans une position de confrontation avec Dieu. C’est beaucoup plus tard, dans le Nouveau Testament, que la figure du Diable commence à prendre une forme concrète et à gagner en pouvoir parce que même le Fils de Dieu ne peut pas échapper à une confrontation avec lui. Malgré ces mentions dans le livre sacré, le concept du Mal se retrouve encore profondément intégré dans les religions polythéistes dans le premier millénaire chrétien et le Diable se fait discret, ce qui indique l’absence d’une « obsession démoniaque au cœur de la société²³».

Vers la fin du XII^e siècle, l’Église amorce un travail d’unification de la population sous une seule religion et le Diable, qui commence à incarner dans une forme unique toutes les représentations disparates du Mal des croyances polythéistes, constitue alors un élément fondateur de la religion²⁴ parce que Dieu ne peut pas exister sans son adversaire.

Ainsi, selon Muchembled, le Diable est une création datée, liée au jugement occidental sur le monde visible et invisible, sur le Bien et le Mal et sur la moralité et le pêché. En conformité avec cette nouvelle perspective d’unification religieuse, St-Augustin donne une nouvelle vision du combat cosmique entre le Bien et le Mal en inculquant l’idée que Dieu a permis le Mal pour en tirer le Bien. Dans ce système de valeurs, « le Diable est un instrument pour corriger les errements humains, en d’autres termes, l’ennemi de Dieu s’est

²³ Robert Muchembled, *Une Histoire du Diable*, Paris, Seuil, 2000, p. 21.

²⁴ Voir Maximilian Rudwin, “The Belief in the Devil”, *The Open Court*, 1930, Article 3, p. 155.

transformé en moyen de conversion²⁵ ». Ce concept sera vite assimilé et intégré dans la psyché collective parce que les hommes, par crainte du Diable, vont aller vers Dieu.

Dans ce contexte, le concept flou du Mal commence à s'incarner dans une forme et à posséder un visage, même si la figure du Diable nouvellement née subira de multiples transformations ultérieures. Si, jusqu'au Moyen Âge, le Diable est représenté par une créature hideuse, boiteuse et aux traits humains qui fait peur par sa difformité, à partir de la fin du XII^e siècle, ce Diable difforme va se métamorphoser en une figure puissante, surnaturelle dont la force est égale à celle de Dieu. D'ailleurs, c'est une construction alimentée par l'imaginaire collectif qui va progressivement intégrer les sphères politique, sociale, intellectuelle et culturelle de la société, débordant largement du strict cadre de la religion, comme le précise Robert Muchembled :

La montée en puissance de Lucifer n'est donc pas uniquement consécutive à des mutations religieuses. Elle traduit un mouvement d'ensemble de la civilisation occidentale, une germination de puissants symboles constitutifs d'une identité collective nouvelle, non sans charrier au même moment des contractions importantes. [...] La diffusion de ces tendances unifiantes dépasse désormais les cadres étroits de la société ecclésiastique ou monastique pour s'enraciner dans les villes [...], contaminer les grandes monarchies, envahir l'art et la littérature²⁶.

Dans ce contexte, la mutation de l'image du Diable se réalise dans un cadre dynamique et Satan devient un catalyseur qui, sur un plan subtil, conduit à l'unification des sociétés autour d'un concept clair par opposition à l'univers disparate et massivement surnaturel dans lequel vit la population.

L'évolution de la société et des mentalités va conduire progressivement à une modification, puis à un affaiblissement relatif de la figure du Diable jusqu'à l'époque des Lumières, période pendant laquelle le Tentateur perd de son pouvoir. La fin du XVIII^e siècle est, notamment, marquée par une régression des croyances dans le Diable qui « quitte le terrain

²⁵ Neil Forsyth, cité par Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 22.

²⁶ Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 34-35.

des pratiques sociales pour se réfugier dans le monde des mythes et des symboles²⁷ ». Ainsi, l'imaginaire diabolique commence à se fragmenter et graduellement se produit une transmutation de la figure du Diable du social vers le culturel, comme le remarque Robert Muchembled :

Devenue fréquemment trop humaine la part du diable n'était pas pour autant négligeable. Elle rejoignait alors ce que nous nommons l'imaginaire culturel, littéraire et artistique, léger et onirique par opposition au terrible pan de l'imaginaire social constitué par la croyance à la réalité du sabbat qui avait déclenché les grandes chasses aux sorcières. [...] Le phénomène se trouve directement relié à l'extension progressive d'une sphère intellectuelle gagnant lentement en autonomie par rapport aux pouvoirs politiques et religieux²⁸.

Le passage du Diable d'un plan social et religieux vers un plan artistique et littéraire s'accompagne d'une totale métamorphose de la figure du Mal, comme nous allons le voir dans la section suivante.

1.3.2. Le Diable, personnage littéraire

Les premiers à inclure la présence du Diable dans leurs écrits sont les auteurs médiévaux. Ainsi, créature du Mal, sans visage ni forme, le Diable est présent dans plusieurs récits édifiants²⁹, où il est vaincu *in extremis*, car ce type de littérature se met « au service d'une propagande en faveur de la contrition dont la première démarche est la crainte salutaire³⁰ ». Plus tard, on retrouve le Diable dans *La Divine Comédie*. Pourtant, dans ce chef-d'œuvre de Dante, il ne se présente pas comme un personnage. Il ne prend jamais la parole, mais

²⁷ *Ibid.*, p. 215.

²⁸ *Ibid.*, p. 217.

²⁹ Voir J. Frappier, *Châtiments infernaux et peur du Diable...* in *Cahiers des Études françaises*, n° 2, 5 Juillet 1953, p. 87 *sqq.* repris in *Histoires, mythes et symboles*, Droz, Genève, 1976, pp. 129 *sqq.* et par Jean-Charles Payen dans *Pour en finir avec le diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du moyen-âge ont-ils scrupule à croire au démon?* pp. 401-425, source : <https://books.openedition.org/pup/2675?lang=fr>

³⁰ Jean-Charles Payen, *op. cit.* p. 405.

malgré son manque d'individualisation, le Diable de Dante, créature hideuse à trois faces dévorantes, est le pilier nécessaire à la création d'une puissante image de terreur :

Ventre bestial, le terrible diable avale et rejette sans cesse les pécheurs, sur lesquels s'acharnent les dragons ou les serpents lui servant de siège et les innombrables séides diaboliques occupés à martyriser sadiquement des corps infiniment douloureux³¹.

Après Dante, Torquato Tasso, dans son œuvre *Gerusalemme Liberata* (1559-1575), offre une nouvelle version du Diable. Cette fois, on assiste à la représentation d'un personnage, car le Diable de Tasso présente la faculté de parler. Cette caractéristique marque un changement important dans l'évolution de la figure du Diable dans la littérature comme l'observe Elena Raisi dans son article sur la métamorphose de Diable :

[...] On dit que ce diable « parle » : cela est une question d'importance fondamentale tandis que la parole est une prérogative des êtres *libres* et son pouvoir est énorme ; dans la tradition précédente si les diables parlent, c'est surtout pour tromper quelqu'un, et souvent invoquer le nom du Dieu pour les vaincre³².

Malgré ses manifestations antérieures dans la littérature, c'est dans *Paradise Lost* de Milton (1667) que le personnage du Diable acquiert une nouvelle dimension et devient la source d'inspiration de toute une génération d'écrivains romantiques. Être multiforme, voué à l'échec dans toutes ses manifestations, accroché au passé, le Diable de Milton se promène sur une plage après sa chute. Il est présenté dans ses attributs humains, et il devient un emblème de l'homme révolté, proie du pouvoir et de la domination d'un système social :

Il n'y a aucun doute pourtant que le prince du Mal devrait nécessairement être le mauvais exemple de l'orgueil puni, mais c'est le fait de montrer ses défauts humains qui le rend charmant, surtout parce qu'il n'est plus une silhouette sans autre qualité que le fait d'être méchant et menteur, mais un personnage complexe, on peut écouter sa voix, ouïr son discours, partager aussi ses

³¹ Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 37.

³² Elena Raisi, *La Figure de Satan entre le XVI^e-XVII^e siècle. Métamorphose du Roi des Enfers entre tradition et innovation*, repéré : <https://fr.scribid.com./document/48757874/Histoire-de-la-Littérature/La-figure-du-Satan>. Consulté le 18 avril 2019.

émotions. Donc, on ne doit pas s'étonner si William Blake et les Romantiques ont vu dans celui-ci le vrai héros du *Paradise Lost* [...] ³³.

C'est intéressant de voir comment la figure du Mal destinée à soumettre l'être humain et à le circonscrire à l'univers limité de la religion devient un facteur qui éveille des consciences sur le chemin de la libération des contraintes sociales, politiques et religieuses. Ainsi, derrière ce Diable humanisé on n'entend plus la voix d'une institution dominante, mais la voix d'une seule personne, son auteur. À travers le cri de Satan s'entend le cri de l'individu attristé, désillusionné dans une société qui ne lui correspond pas, et qui veut expérimenter la liberté, peu importe le prix à payer. C'est justement dans ces voix en écho qu'on voit la complexité et l'importance de ce personnage.

Avec *Le diable boiteux* (1707) de Lesage, on se retrouve dans un registre différent. Dans cette œuvre, la figure du Diable est toujours alimentée par l'imaginaire populaire et les superstitions de la tradition médiévale mais, à la différence de tous ses prédécesseurs, Satan se voit explicitement attribuer un rôle de protagoniste. Lesage met en évidence les défauts physiques de ce dernier et lui confère la particularité morale d'avoir un penchant pour la franchise et la vérité. Contrairement à toutes les représentations précédentes de Satan, celle de Lesage donne aux humains l'amour de la connaissance, comme récompense pour l'aide reçue. Ce trait spécifique sera repris par Goethe, si ce n'est qu'en échange du cadeau donné, Méphistophélès prendra l'âme de Faust.

Le XIX^e siècle dépeint le Roi de l'Enfer totalement métamorphosé, il porte des vêtements d'homme, il est beau, séducteur et solitaire ³⁴, d'ailleurs c'est l'image reprise dans le conte de notre corpus *Rose Latulipe*. Ainsi, Méphisto dans *Faust* de Goethe deviendra une source d'inspiration pour les romantiques. Cette fois, Lucifer est vu comme la victime d'un Dieu impitoyable et il incarne les souffrances de toute une génération d'écrivains. Baudelaire, Hugo, Vigny, Lamartine, et de nombreux autres écrivains européens seront attirés vers ce Diable chassé du Paradis qui choisit son destin parce que « ce Diable prométhéen et

³³ *Ibid.*, p. 4-5.

³⁴ Xavier Coadic, *Présences du Diable*, Paris, Trajectoire, 2003, p. 37.

séducteur refuse de s'incliner devant Christ et attend, superbe et orgueilleux, son retour en gloire³⁵ ».

L'évolution de la figure du Diable ne s'arrête pas avec les Romantiques. De nombreux écrivains des temps modernes reprennent cette figure pour la remodeler. C'est d'ailleurs le cas de Daniel Mativat qui écrit plusieurs romans pour adolescents, inspirés des contes fantastiques dans lesquels le Diable est le principal protagoniste. Deux de ces histoires seront analysées dans notre mémoire.

1.4. Le Diable entre le conte fantastique et le roman pour adolescents

Dans la dernière partie de ce premier chapitre nous avons comme objectif d'analyser la figure du Diable dans son passage du conte fantastique québécois vers le roman pour adolescents.

La réactivation du Diable, dans deux genres littéraires bien distincts implique de multiples changements dans l'architecture même du personnage. En effet, si le conte fantastique construit en l'espace de quelques pages un Satan sans substance, voué à effrayer et donner une leçon à ceux qui transgressent l'interdit religieux, le roman présente un personnage complexe et avec une intériorité bien définie. Pourtant, pour mieux comprendre les transformations que le personnage du Diable subit dans son passage du conte au roman, quelques explications sur les deux genres littéraires s'imposent.

1.4.1. Survol des contes

La naissance, la structure et la fonction du conte ont donné lieu à de nombreux travaux et recherches. Les spécialistes dans le domaine sont arrivés à des conclusions contradictoires, mais tous se mettent d'accord sur son aspect immémorial, universel et pédagogique tout comme sur le fait que le conte est dérivé du mythe. Borislav Malinovski, par exemple, dans

³⁵ *Ibid.*

*Magic, Science et Religion*³⁶ considère le mythe comme une instance qui sauvegarde et impose des principes moraux, tout comme le conte. Pierre Erny, pour sa part, dans son livre *Contes, Mythes et Mystères*, parle d'une mystagogie, d'une pédagogie du secret qui se cache dans le mythe et qui a été transmise au conte : « Le secret valorise ce qu'il masque, exige une ambiance particulière faite de fascination, d'envie de savoir et parfois de crainte³⁷. » Ainsi, de tout temps, les contes, les fables, les mythes et les légendes ont été pour les humains des instruments pédagogiques, des moyens de socialisation majeurs adaptés aux capacités d'intégration des hommes à des contextes sociaux et historiques variés.

Dans *Morphologie du conte*, Vladimir Propp s'éloigne des théories sur la naissance et le rôle du conte. Il est le premier à faire une analyse détaillée de la structure et des fonctions du conte pour montrer que, dans ce type de récit court, l'action du personnage, qu'il nomme « fonction », est la seule qu'il faut prendre en considération. Malgré ce nouveau regard que Propp pose sur le personnage, sa théorie est remise en question par l'africaniste Denise Paulme. Dans son livre *La mère dévorante*, celle-ci récuse quelques-unes des règles canoniques de Propp. Elle affirme que les personnages des contes ne peuvent pas être réduits à des fonctions parce qu'ils ont une présence charnelle, une sensibilité, des idées parfois et sont même capables de s'autonomiser³⁸ :

Avant de dire que les personnages des contes sont dépourvus de toute psychologie et de tous sentiments, il faut peut-être se demander si le passage des mythes aux contes n'entraîne pas au contraire une certaine « humanisation morale et psychologique » des personnages des contes et des contes populaires tout particulièrement³⁹.

³⁶ Boris Malinovski, cité par Mircea Eliade dans *Aspects du mythe*, Paris, Galimard, 1988, p. 34.

³⁷ Pierre Erny, *Contes, mythes et mystères, Éléments pour une mystagogie*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 12.

³⁸ Jean George, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1990, p. 131.

³⁹ Denise Paulme, citée par Jean George dans *op.cit.*, p. 128.

La théoricienne ajoute que même si le personnage du conte n'affiche pas une complexité apparente, il amène le lecteur vers une identification à des conduites qui produisent des inquiétudes, des hésitations et des réflexions préalables, et pas seulement à des actions.

Comme nous pouvons le constater, le personnage est le vecteur principal qui produit les mouvements internes dans le récit. Ainsi, le héros devient le porteur d'un sens, d'une expérience vécue dans le but de rétablir l'ordre social perturbé⁴⁰. De cette manière, l'identification au personnage est complète et la démarche intérieure du protagoniste devient celle du lecteur qui veut arriver à résoudre son problème.

Les analyses entreprises par Propp et Denise Paulme mettent en valeur les mécanismes du conte qui peuvent s'appliquer à tous les contes merveilleux oraux ou écrits. Cependant, ces éléments peuvent-ils s'appliquer au conte fantastique québécois du XIX^e siècle et surtout au personnage du Diable?

Il est bien connu que Louis Fréchette, Honoré Beaugrand et Philippe Aubert De Gaspé ont utilisé les légendes de la tradition orale comme source d'inspiration pour leurs contes tout comme Grimm ou Perrault. À ce titre, les contes fantastiques québécois peuvent bénéficier des mêmes mécanismes internes que les contes classiques. Le héros est l'actant de l'histoire et il anime le récit.

Pourtant, la différence entre les contes fantastiques de notre corpus et les contes classiques est notable, car le Diable, dans notre cas, se présente comme un objet de croyance et non comme un être de chair qui agit et subit des conséquences. Toutefois, son statut particulier fait de lui le vecteur principal qui engendre le récit. Sa présence constitue un élément éducatif, pédagogique, et participe activement à maintenir l'ordre établi comme le constate Jean du Berger :

La légende du Diable qui vient danser avec une fille [...] est objet de croyance. Je me souviens d'avoir raconté cette légende à des étudiants au vieux presbytère de Deschambault et, après la soirée, d'avoir reçu la confidence du violoneux qui m'a confié que ça s'est passé à Saint-Basile de Portneuf. Il

⁴⁰ Algirdas Julien Greimas, cité par Jean Georges dans *op.cit.*, p. 103.

s'étonnait d'ailleurs du fait que cette histoire soit aussi connue à Québec et il ajoutait : « Vous faites bien de raconter ça aux jeunes. Ils ne sont pas au courant. Ça va les mettre en garde! » Pour lui, la légende du « Diable beau danseur » rapportait une expérience, un fait, qui pouvaient influencer la vie de ceux qui l'avaient entendue⁴¹.

Dans l'univers des croyances populaires exprimées dans les légendes, le Diable se constitue comme « un compagnon invisible qui entraîne les chrétiens sur des sentiers défendus malgré les sages conseils de leur ange gardien et que la tradition orale décrit comme un être avide d'âmes⁴² ». Cependant, il adopte une multitude de postures par rapport au héros. Le Diable est tantôt une figure menaçante et le mystérieux acteur d'un redoutable jeu dramatique dans lequel il prend toutes les formes possibles, tantôt un être bafoué et humilié. Cette multiplicité de formes, sous lesquelles il se présente dans les récits, esquisse les traits d'un personnage « ambigu, menaçant et vulnérable qui veut conclure des pactes avec les humains⁴³ ».

Dans les contes qui constituent notre corpus, le Diable apparaît toujours comme l'instance crainte, mystérieuse, muette, mais très présente. Son apparition est insoupçonnée, mais ses actes sont ressentis par tout humain qui transgresse l'interdit établi par l'autorité ecclésiastique. Ainsi, Rose Latulipe qui danse après minuit risque de se faire emporter par le Diable. La Corriveau poussée par le Mal, tue ses époux et trouve la mort. Les fêtards ne peuvent pas arrêter leur danse endiablée sur la musique d'un violon ensorcelé. Les bûcherons qui pactisent avec Satan risquent de perdre leur âme.

Pourtant, il est important d'apporter une précision sur le Diable des contes québécois de notre corpus. À la différence du Diable de Milton ou de Goethe, le Diable des contes fantastiques n'a pas une présence matérielle la plupart du temps. Il est l'être éthéré qui n'engendre aucun dialogue avec ses victimes ce qui nous met dans l'impossibilité de déceler son intériorité. Également, il est multiforme ce qui nous renvoie aux croyances sur le Diable

⁴¹ Jean du Berger, *Le Diable à la danse*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006. p. 16.

⁴² *Ibid.*, p. 20.

⁴³ *Ibid.*, p. 23.

de l'Europe des XII^e et XIII^e siècle. C'est pour cette raison qu'il est d'autant plus redoutable. Il peut prendre les formes les plus inattendues et apparaître dans les endroits les plus surprenants. Le Diable des contes habite la forêt des bucherons, croise la route de ceux qui se sont éloignés des préceptes religieux ou bien peut se faufiler parmi les fêtards dans le but de prendre leur âme.

L'imaginaire diabolique des contes québécois est en étroite corrélation avec le consensus religieux sur la conduite humaine et, dans cette perspective, ce type de récit court devient l'expression des comportements généralement acceptés par la société. Le Diable ne peut pas prendre la parole et construire sa propre complexité comme personnage parce que son rôle est de montrer l'image du Mal à laquelle il ne faut pas donner une voix, donc du pouvoir. D'ailleurs, Schaeffer mentionne dans sa théorie sur les genres littéraires qu'ils sont tributaires du contexte historique et social qui engendre tout acte de langage parlé ou écrit. Les contes fantastiques québécois du XIX^e siècle en sont un exemple éloquent en ce sens que la relation qui s'établit entre le conte, le conteur et le groupe social dans lequel ils s'inscrivent y est bien mise en valeur. De son côté, Lucie Guilbert remarque avec justesse cet aspect en affirmant que « non seulement le conteur a intégré les règles sociales du groupe et les transmet dans son récit, mais chaque individu (conteur et auditeur [lecteur]) se laisse parler par le conte et « parle » le conte⁴⁴ » :

Le conte constitue un lieu où se fabriquent les antidotes aux problèmes individuels et sociaux; il fournit des outils mentaux par lesquels on peut aborder des problèmes difficiles, des situations conflictuelles et les résoudre par la voie de l'imaginaire⁴⁵.

La mise en valeur de ces mécanismes internes qui relie le contexte social, le récit et le lecteur justifient les affirmations du violoneux du vieux presbytère de Dechambault cité par Du Berger. D'après lui, raconter aux jeunes un conte avec une morale peut leur donner un apprentissage à intégrer, « les mettre en garde », et donc leur offrir une solution à un

⁴⁴ Lucie Guilbert, « La tradition des contes et la culture québécoise », dans Gérard Bouchard et Serge Courville (dir.), *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*. Québec, Presses de l'Université Laval. 1993, p. 148.

⁴⁵ François Flahault, cité par Lucille Guilbert dans *op.cit.* p. 149.

possible problème. Cette *fonction sociale* va se perdre dans la transition des contes vers les romans de notre corpus.

1.4.2. L'approche romanesque du Diable

L'absence du caractère moralisateur des romans de Mativat peut être perçue comme une tentative de se dérober aux normes qui définissent la littérature jeunesse, à laquelle on attribue souvent une intention pédagogique. Dans son essai *La littérature de la jeunesse*, Nathalie Prince mentionne précisément cet aspect éducatif qui a longtemps été la priorité des écrits pour les jeunes :

Jusqu'en 1830 à peu près, une écriture non pas seulement morale, mais religieuse, dans l'esprit de Goodrich, envahit une grande partie de la littérature jeunesse, et pas seulement dans les pays anglo-saxons. [...] Cette veine moralisatrice restera longtemps une des constantes de la littérature jeunesse.

Sur le modèle des nombreux textes de Goodrich qui ont une immense influence sur la culture anglo-saxonne, une bonne partie de la littérature d'enfance et de jeunesse en France au début du XIX^e siècle reste marquée par un même rigorisme moral [...] ⁴⁶.

En dépit de cette approche éducative encouragée par la société, la littérature jeunesse a cherché son chemin vers la modernité, car le lecteur à qui elle s'adressait ne pouvait pas s'identifier à un type de personnage qui subissait des punitions corporelles et la haine de ses camarades. Nathalie Prince précise que, d'une manière paradoxale, la renaissance de la littérature pour les jeunes se produira grâce au refus du jeune lectorat de s'identifier à ce type de protagoniste.

Ce refus, précise Nathalie Prince, s'exprime déjà chez Rousseau, en particulier dans *Émile ou de l'éducation* : « Je hais les livres [...] La lecture est le fléau de l'enfance ⁴⁷ ». Pour Rousseau, éduquer l'enfant signifie faire attention à ses besoins et à son rythme de développement, d'où le besoin de l'écrivain de chercher une autre manière d'envisager l'enfant et d'écrire

⁴⁶ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse, Pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 38-39.

⁴⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, cité par Nathalie Prince dans *op. cit.*, p. 41.

pour lui. Selon Nathalie Prince, ce sont précisément les principes éducatifs proposés par Rousseau qui vont permettre « l'éclosion de la grande modernité de la littérature de jeunesse [...] [car] l'enfant devient possiblement sujet, ce que ne cessera de développer la littérature à partir du Romantisme⁴⁸. »

Depuis Rousseau, en effet, la littérature jeunesse n'a cessé d'évoluer et de trouver de nouvelles formes d'expression pour attirer le lecteur à qui elle est vouée, car comme son nom l'indique, elle est destinée à un public particulier. Toutefois, peut-elle se placer dans la position d'un genre distinct gouverné par ses propres lois? Nathalie Prince met en garde contre cette tentation : « Parler de littérature de jeunesse comme d'un genre, c'est s'exposer à bon nombre de dangers, et c'est prendre le risque de contradictions multiples⁴⁹. » Ce dilemme tient principalement à la nature du destinataire, car à l'intérieur du groupe « jeune public » les frontières ne sont pas bien définies, et plusieurs catégories d'âges se confondent. Clairement, Prince souligne cette difficulté à laquelle se confronte la littérature pour les jeunes :

En effet, définir un genre littéraire, c'est supposer qu'il y a une unité au sein d'une pluralité de textes, car un genre, c'est ce qui se constitue par la répétition des formes, d'unités, d'éléments permanents, invariants; l'identité du genre n'est que le produit d'éléments identiques, et penser la littérature de jeunesse comme un genre reviendrait alors à identifier ces identiques, à reconnaître ces invariants, à les fixer pour les reconnaître⁵⁰.

Prince évoque les difficultés du genre à établir une identité qui lui est propre, mais elle n'affirme pas que le roman pour les jeunes n'a pas de caractéristiques permettant de le distinguer des autres genres littéraires.

⁴⁸ Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁹ *Ibid*, p. 9.

⁵⁰ *Ibid*.

De son côté, Daniel Delbrassine⁵¹ cherche à élucider le problème en tentant d'identifier quelques caractéristiques du roman pour adolescents, catégorie dans laquelle se placent les romans de notre corpus. Pourtant, il précise que son champ d'investigation se limite au roman contemporain pour adolescents, sans aborder les controverses sur la littérature jeunesse en général.

Delbrassine établit trois critères essentiels du roman contemporain pour adolescents. En premier, le texte doit être *compris* par le lecteur. Pour cette raison, les auteurs utilisent un vocabulaire accessible et assez commun, les formes de discours sont renforcées et les incipits sont moins abrupts. Le deuxième critère proposé est « la séduction du lecteur ». Pour ce faire, les romanciers ont recours aux stratégies de la tension et de la proximité, qui reposent notamment sur une focalisation sur le « je » narrateur. L'utilisation principalement du présent et du passé composé est favorisée tout comme la disparition des descriptions et des digressions. Finalement, Delbrassine parle du « respect » du lecteur par « un travail intense d'édulcoration du contenu dans les romans adressés aux adolescents⁵² ». Comme nous le verrons lors de l'analyse des romans de notre corpus, ces caractéristiques jouent un rôle essentiel dans la mesure où il n'est pas possible de miser, a priori, sur une *connivence culturelle* entre les lecteurs de ces romans et le contexte sociohistorique auquel ils renvoient.

De quelle manière toucher un sujet tabou, comment présenter telle ou telle scène ou quoi passer sous silence? Ce sont les préoccupations permanentes des auteurs de ce type de littérature. Il est toutefois important de préciser un aspect généralement reconnu par les spécialistes de la littérature jeunesse : dans les livres pour les jeunes, l'intrigue est centrée sur le personnage principal. Il est « la machine personnage » comme le nomme Nathalie Prince, l'élément qui met en mouvement indéniablement le récit :

⁵¹ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématique et réception*, Paris, SCÉRÉN-CRDP de l'académie de Créteil, 2006, 444 p.

⁵² *Ibid.*, p. 199.

Dans la littérature de jeunesse, le personnage reste le plus souvent un indice et un élément embrayeur du récit, le nœud de l'intrigue ou l'un de ses constituants. En ce sens il (le lecteur) prend tous les caractères du personnage, le nom, la psychologie, le désir, les ambitions, les drames, mais il porte aussi avec lui des significations qui le dépassent, qui en font l'incarnation d'une idée ou d'une valeur, lourde de réminiscences inconscientes et intertextuelles⁵³.

Ainsi, selon Prince, le personnage, dans la littérature jeunesse, dépasse son statut d'actant dans la mesure où il est animé par des désirs, des valeurs, des projets qui peuvent lui conférer le statut de modèle à suivre par les lecteurs.

Pourtant, les personnages de Daniel Mativat, Justin, dans *Terreur sur la Windigo* et Grippette, dans *Grippette les malheurs d'un pauvre Diable* ne respectent pas cet aspect essentiel de la littérature pour adolescents, car l'aspect moralisant ou éducatif ne se fait pas ressentir dans les romans. L'objectif de l'écrivain est de ramener à la vie une partie du passé littéraire du Québec.

D'ailleurs, c'est la raison pour laquelle il utilise les contes fantastiques comme hypotextes. En même temps, grâce aux écrits de Mativat, le Diable refait surface, imprime sa marque sur le récit, car il devient le fil directeur de l'intrigue des histoires. Pourtant, son aura de pouvoir maléfique est juste un souvenir ravivé, dans les deux romans, grâce à l'analepse.

Pour construire ses histoires, Daniel Mativat fait appel à ce que St-Gelais nomme un « forum transfictionnel ⁵⁴», défini comme un rassemblement de plusieurs récits en un seul :

J'entends par là la forme extrême de croisement qui rassemble en un même récit non pas deux (ou quelques) fictions préexistantes, mais la totalité du champ fictionnel, ou à tout le moins un sous-ensemble significatif de celui-ci⁵⁵.

Pour exemplifier ce phénomène, St-Gelais parle de l'œuvre *L'Affaire D* (1989) de Carlo Fruto et Franco Lucentini, qui regroupe divers détectives célèbres provenant d'autres romans, dans le but de résoudre une grande enquête. Le théoricien tient à préciser que les forums

⁵³ Nathalie Prince, *op.cit.*, p. 120.

⁵⁴ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, p. 222.

⁵⁵ *Ibid.*

transfictionnels vont au-delà de l'intertextualité, car ce sont des lieux dans lesquels « coexistent diverses fictions sur la base d'une communauté⁵⁶ » et non un collage ou une alliance de récits.

Ce phénomène est présent dans *Terreur sur la Windigo*. Ici, la figure du Diable est construite à partir de fragments différents présents dans les contes. En même temps, le romancier essaye de garder la structure des premiers récits, car le Diable n'est pas le protagoniste principal, mais l'adversaire des humains. Pourtant, contrairement aux contes, il se constitue comme une entité avec une intériorité et une complexité surprenantes et même s'il n'est pas le personnage principal, toute l'attention du lecteur se concentre sur ses actes.

Mativat procède de la même manière dans *Grippette, les malheurs d'un pauvre Diable*. Toutefois, à la différence du premier roman, le Diable assume la fonction de personnage principal et incarne toutes les représentations qu'en donnent les contes fantastiques : Grippette affirme être celui qui a séduit Rose Latulipe, qui a fait voler les bûcherons (*La Chasse Galerie*) tout comme celui qui a ensorcelé le violon pour faire danser les fêtards jusqu'à la mort (*Money Musk*). Cependant, dans ce roman, Mativat nous présente un Diable dont la désacralisation est le résultat de la disparition du concept du Mal dans la conscience collective.

En somme, le Diable constitue la pièce essentielle des récits et permet la transition entre l'hypotexte et l'hypertexte. Ce personnage ambigu, controversé et mystérieux, assure le passage entre deux époques et s'insère facilement dans l'esprit des lecteurs contemporains grâce aux transformations génériques qu'il subit. Incarnation du Mal par excellence et actant sans voix dans les contes, le Diable devient un personnage complexe dans le roman. Le défi de créer un personnage mémorable est d'autant plus redoutable dans le cas de la littérature pour la jeunesse que ce type de lecteur doit être séduit. Aidan Chambers remarque avec justesse cet aspect lié au jeune public dans les années 1970 avant que les théories de la réception soient bien connues : « Ils souhaitaient que le livre leur convienne,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 224.

attendant de l'auteur qu'il les prenne comme il les trouve, plutôt que de prendre eux-mêmes le livre comme ils le trouve⁵⁷. »

⁵⁷ Aidan Chambers, cité par Daniel Delbrassine dans *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématique et réception*, Paris : SCÉRÉN-CRDP de l'académie de Créteil, 2006, p. 196.

CHAPITRE II

LE DIABLE ET LE JEU DES SUBSTITUTS

Ce deuxième chapitre se propose d'analyser en profondeur la manière dont se manifeste le caractère sacré du Diable dans les contes fantastiques québécois. Dans un premier temps, notre attention se portera sur les contes de chantier où la rencontre entre le Diable et l'homme est la conséquence de multiples transgressions masculines. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur la relation entre le Diable et la femme, dans laquelle cette dernière est considérée comme mauvaise de naissance, donc, fatalement prédestinée à rencontrer le Tentateur.

2.1. Le Diable tentateur

Compte tenu de la religiosité de la société à l'époque de la Nouvelle-France, la présence dominante du Diable n'est pas surprenante. La bonté et la miséricorde divine ne pouvant pas se manifester dans l'esprit des masses sans une force négative de même puissance, le Diable devient celui qu'il faut combattre à tout prix. Ainsi, l'imaginaire diabolique connaît une expansion dépassant largement la doctrine religieuse, pour devenir une croyance solidement ancrée et largement partagée, comme le remarque Michel Fournier: « L'imaginaire traditionnel qui nourrit les contes entretient une relation étroite avec l'univers des croyances superstitieuses qui s'expriment à travers la figure du diable, du sorcier, du loup-garou et du revenant⁵⁸ ».

⁵⁸ Michel Fournier, *op.cit.*, p. 119.

Daniel Mativat, qui a utilisé l'hypotexte des contes fantastiques québécois comme source d'inspiration pour ses romans, remarque aussi cette spécificité du Diable :

Enfin, contrairement aux autres personnages de pure fiction, il a une valeur référentielle, il a une existence hors-texte dans la réalité sociale de l'époque. Il est le diable des curés, des sermons et de la sorcellerie. Il est objet de croyance et de savoir et ne peut être utilisé que suivant les règles d'un certain code de la vraisemblance⁵⁹.

Ainsi, comme objet de croyance, le Diable occupe une place importante et particulière dans les contes québécois. En effet, bien que « la littérature s'affranchisse de la morale en France, au cours de la première moitié du XIX^e siècle, elle demeure, au Canada, ancillaire dans un champ entièrement structuré par la morale⁶⁰ ». Dans ce contexte, l'œuvre littéraire devient partie intégrante d'un système répressif où la peur du Diable est utilisée comme principal outil de rétablissement de l'ordre perturbé par « l'imaginaire de défoulement et de libération de tabous⁶¹ ».

Dans cette perspective, le conte littéraire permet de construire un contre-discours dans le but de condamner le hors-la-loi, représenté sous les traits du voyageur, du trappeur, du bucheron, du coureur des bois et du draveur qui « jouissent d'une liberté pré-institutionnelle où la loi et la morale ne sont pas encore instaurées, où chacun fait sa loi en donnant libre cours à ses pulsions libidinales⁶². » Ce contre-discours est forgé par les lettrés qui « ont opéré dans les croyances populaires une sélection en fonction de valeurs purement morales⁶³ ». Cette idée que le conte agit comme « un mécanisme de

⁵⁹ Daniel Mativat, *Le personnage du diable dans le conte littéraire québécois du XIX^e siècle : (étude socio-textuelle)*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1979, p. 14.

⁶⁰ Maurice Lemire, *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »*, Collection « Essais critiques », Nota Bene. Montréal, 2003 p. 148.

⁶¹ Pierre Rajotte, *La fête interrompue dans les contes littéraires québécois du XIX^e siècle*, *Littéralité*, vol. 5, n° 1, 1993, p. 76.

⁶² Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 150.

⁶³ *Op. cit.*, p. 1.

renforcement mutuel des règlements officiels⁶⁴ » est reprise par Lucille Guilbert dans son article « La tradition des contes et la culture québécoise ». Guilbert souligne la spécificité de la culture québécoise marquée par un double cheminement, la production savante d'une minorité bourgeoise et lettrée d'un côté et la trame vivante de la formation d'une culture populaire de l'autre côté :

On doit associer constamment ces deux aspects de la culture québécoise : d'une part, la construction savante comme représentation élitiste d'un peuple [...] ; d'autre part, la trame culturelle elle-même, tissée par tous les acteurs sociaux au jour le jour, sur un canevas coulé dans la longue durée dans les relations interpersonnelles et à la faveur des enjeux sans cesse réajustés⁶⁵.

Comme la théoricienne l'affirme, entre ces deux aspects il n'y a pas d'antinomie réelle, mais plutôt un entrelacs complexe reflété directement par l'entremise des genres narratifs, notamment le conte littéraire. S'il s'appuie sur une tradition orale et populaire extrêmement riche, il est également écrit en réaction à celle-ci, dans le but de « désamorcer les débordements carnavalesques trop souvent en rupture avec la morale officielle⁶⁶ ». Ainsi, ces récits donnent vie à un protagoniste – le Diable - qui s'affranchit des limites du cadre quotidien, car il n'est pas intégrable dans les grandes typologies universelles de personnages littéraires. Cependant, comme il reste toujours un « objet de croyance » dans les récits du XIX^e siècle, le Diable ne peut pas devenir un personnage au sens traditionnel du terme. Construit selon l'imaginaire théologique, il n'est qu'une présence éthérée dans les contes, intervenant plutôt rarement et symboliquement, comme nous allons le voir.

Pour montrer de quelle manière ce protagoniste craint et invisible se présente dans les contes, nous étudierons d'abord le rapport entre le Diable et l'homme dans les contes de chantier. Nous verrons à cette occasion que la forêt est utilisée comme lieu de transgression des interdits et de l'initiation des hommes montant au chantier. Ensuite nous examinerons le rapport entre le Diable et la femme. Ce volet mettra en lumière la transgression des

⁶⁴ Lucille Guilbert, *op. cit.*, p. 146.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Pierre Rajotte, *op.cit.*, p. 74.

interdits liés à la sexualité et à l'autorité paternelle et les répercussions pour la femme, vue comme l'alliée du Diable.

2.1.1. L'homme, la forêt et le Diable

Comme Jean Du Berger le montre dans son essai *Le diable à la danse*⁶⁷, nombreux sont les contes où l'homme rencontre le « Tentateur ». Cependant, les auteurs canadiens-français ayant puisé leur inspiration dans cette richesse, pour donner vie au conte littéraire, ont choisi uniquement les thèmes les plus significatifs et représentatifs de l'imaginaire populaire. Le vol galant et l'invocation des forces du mal en font partie. Par conséquent, le but de ce premier volet est d'analyser la relation qui s'établit entre l'homme et le Diable et de montrer de quelle manière cette force du mal est sacralisée dans les contes *Money Musk* et *La Chasse-galerie*.

Préalablement, nous allons apporter quelques informations sur la manière dont ces récits, que Lesage considère comme des « souvenirs réels et fictifs⁶⁸ », ont été influencés par le mode de vie de la population locale et les facteurs socio-historiques ayant conduit à une construction originale de la figure du Diable.

Sur le territoire canadien-français, le merveilleux doit sa naissance à une « transmission d'âmes féériques⁶⁹ » entre le vieux continent et le nouveau monde. Les contes, les légendes et les chansons qui ont accompagné les colons des pays d'Europe se retrouvent transplantés et acclimatés à la nouvelle terre. Le développement de l'imaginaire populaire est une conséquence naturelle d'un mode de vie et d'un environnement propices aux récits fantastiques, dans lesquels la relation entre l'homme et le Diable prend forme au cœur de la forêt, dans les chantiers.

⁶⁷ Jean Du Berger, *Le Diable à la danse*, Presse de l'Université Laval, Québec, 2006, 246 p.

⁶⁸ Jules S. Lesage, *Théorie du Merveilleux dans la Littérature Française et Canadienne*, Québec, imprimé par Léger Brusseau, 1902, p. 22.

⁶⁹ *Ibid.*

Alphonse Poitras⁷⁰, apporte encore plus de précisions sur la naissance des contes sur les chantiers :

Après le repas du soir, qui se composait de lard salé et d'un biscuit sans levain, chacun allumait sa pipe et ceux d'entre les voyageurs qui avaient déjà fait la même route racontaient aux jeunes conscrites leurs aventures. L'un exactement à la même place où l'on allait passer la nuit, avait vu, un an auparavant, un saumon plus au moins gros selon que son imagination le lui avait plus au moins grossi. Un autre avait vu, ce qu'il s'appelle vu, à l'entrée de la forêt, un animal d'une forme extraordinaire, comme il ne s'en était jamais vu et comme il ne s'en verra peut-être jamais; un autre et s'était pire encore avait vu au milieu de la nuit, par un beau clair de lune, et dormait certainement pas, un homme d'une taille gigantesque traversant les airs, avec la rapidité d'une flèche et ainsi de suite à tour de rôle⁷¹.

Ainsi, à chaque montée aux chantiers, des personnages surnaturels s'ajoutent au répertoire des conteurs. Les histoires de revenants, de sorcellerie et d'esprits malveillants à l'égard de l'homme nourrissent la superstition d'une population profondément religieuse. Sur ce terrain propice au fantastique, le Diable occupe une place dominante et c'est lui qui anime le plus souvent les contes.

2.1.2. La forêt, espace mystérieux

« Depuis les débuts de la colonie jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, la jeunesse canadienne a toujours été attirée par l'ailleurs⁷² », affirme Maurice Lemire dans son analyse des mythes fondateurs de l'imaginaire populaire canadien. Cet « ailleurs » représente la forêt mythique. Lemire insiste sur le fait que la forêt marque les nouveaux arrivants, qui apportent « un imaginaire sylvestre médiéval qui trouve ici son expression nouvelle⁷³ ».

⁷⁰ Alphonse Poitras cité par Jules S. Lesage, *op. cit.*, p. 28

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 25.

⁷³ *Ibid.*, p. 30.

Lionel Groulx, dans ses écrits, note aussi cette attirance envoûtante que la forêt exerce sur les colons :

Ces colons, comme il sera facile de les déraciner, de les pousser au nomadisme indien! Par une rencontre singulière, la forêt, agent de compression, conspire avec le fleuve en ce travail de déracinement⁷⁴.

« Espace mystérieux habité par les dieux⁷⁵ », la forêt, depuis la nuit des temps, a été considérée comme l'incarnation de la nature à l'état sauvage, l'espace de l'épreuve et de l'aventure de l'individu confronté aux forces nocturnes. Vu la multiplicité de *fonctions* attribuées à la forêt, cet espace boisé polyvalent est peuplé par l'imaginaire populaire de toutes sortes d'êtres fabuleux. Placée hors des limites du monde familier, comme un monde inséré dans un autre monde, la forêt devient un espace asocial, sans règle, où tout est possible et accepté. Les personnages s'y perdent, y rencontrent des créatures extraordinaires, subissent des sortilèges et affrontent leur destin. Ici, livré à lui-même l'homme est confronté à des forces qui échappent à sa compréhension et « le comble de la prouesse est [...] de conclure un pacte avec le diable, pour s'en faire un allié, quitte à lui livrer son âme⁷⁶. »

Envisagée dans cette perspective, la forêt devient l'espace privilégié de l'initiation. Dans le conte, l'initiation dans le bois peut être mieux comprise à la lumière des études de l'anthropologue allemand Van Gennep⁷⁷ qui aborde la problématique des rites de passage accompagnant les changements de lieu, d'état, d'occupation, de situation sociale et d'âge. Ainsi, Van Gennep insiste sur la similitude entre les rites de transition et les passages « matériels », comme il nomme, entre autres, le col d'une montagne, un cours d'eau, le

⁷⁴ Lionel Groulx, *Notre grande aventure*, p. 62, cité par Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁷ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Librairie Stock, collection « La Culture moderne » Paris, 1942, 124 p.

seuil d'une maison ou d'un temple, la frontière entre deux territoires ou pays⁷⁸. Ces rites comportent très souvent dans leur cérémonial le franchissement réel d'un passage matériel. C'est pourquoi la lisière de la forêt représente ce type de frontière. Les bucherons, les héros des contes, en franchissant le seuil de la forêt, vivent un changement, une transition d'un monde régi par des normes sociales vers un monde sans aucune loi, gouverné par la peur et le Diable.

Pour le coureur des bois canadien, cet « ailleurs » qui l'attire et l'envoûte représente l'espace initiatique où il doit devenir autre :

Le départ pour la forêt marque le passage à l'âge adulte. Le jeune homme qui va s'y mesurer prouve sa virilité. Les difficultés qu'il affronte sont d'abord d'ordre physique : rigueur du climat, vastes espaces à parcourir, lourds fardeaux à transporter. Mais au lieu de se lamenter, comme l'auraient fait des esclaves, il y voit l'occasion de rivaliser avec ses compagnons. Tous les travaux se transforment en concours où la prouesse triomphe. Dans ce milieu agonistique, la réputation l'emporte sur tout le reste. Les défis s'adressent autant aux hommes qu'aux êtres surnaturels, au diable et à Dieu lui-même⁷⁹.

Françoise Lepage parle aussi de ce double aspect qui caractérise le voyage des hommes dans la forêt. Selon elle, d'un côté, il y a la possibilité de se libérer de tabous. D'un autre côté, les jeunes sont initiés à un rite de passage vers l'âge adulte, pour obtenir le droit d'intégrer la société des hommes :

Monter au chantier, c'est se libérer des contraintes, transgresser des interdits. Pour un jeune de quatorze ou quinze ans, c'est entrer dans le clan des hommes, s'éloigner de la société tant religieuse que féminine [...]. La montée au chantier constitue une sorte de rite de passage de l'enfance à l'âge adulte⁸⁰.

Cependant, même si le conte ne précise pas cette libération de contraintes sociales, elle est sous-entendue, car l'aventure des héros, en soi, constitue un facteur essentiel de transformation de l'individu.

⁷⁸ *Ibid.* p. 27.

⁷⁹ Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁰ Françoise Lepage, « Les contes de la forêt canadienne et leur réappropriation dans la littérature québécoise pour la jeunesse » dans Perrot, Jean (dir.) *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2004, p. 90.

2.2. Les Marionnettes ou un Diable matérialisé

Inspiré par un conteur réel que Fréchette a connu pendant son enfance, Jos Violon passe maître dans l'art de raconter ses aventures de voyage dans les Pays-d'en-Haut. *Les Marionnettes*, c'est une de ces histoires où Jos Violon raconte le périple de Fifi Labranche, violoneux surdoué qui ose faire danser les aurores boréales (ou les « marionnettes ») sous les accords de son air préféré : le *Money Musk*. Les lumières du Nord sont craintes, car on leur attribue des pouvoirs maléfiques, mais Fifi ne résiste pas à la tentation de les voir giguer. Malgré les avertissements de Jos Violon, il réussit à faire danser ces esprits des cieux, mais frôle la mort. Après ce spectacle téméraire, il reste paralysé pendant quelque temps. Le *Money Musk* devient l'unique morceau du répertoire du violon. Seule la bénédiction de l'instrument par un curé peut le délivrer et lui permettre de jouer de nouveau comme avant.

2.2.1. Babiche, Jos Violon et Fifi Labranche, différentes voix du même discours

Le motif central du conte *Les Marionnettes* et l'élément transgressif, d'ailleurs, est la fête populaire. Autour de ce motif, l'auteur construit une structure narrative qui met en relation le Diable et les différents actants du récit, chacun d'eux, à tour de rôle, selon sa fonction dans le déroulement des événements, se retrouvant impliqué dans la diégèse. Ainsi La Babiche, Jos Violon et Fifi Labranche représentent les différentes voix d'un même discours qui, rassemblées en chœur, ont le rôle de transmettre une leçon de morale adressée à une société.

2.2.1.1. La Babiche, le corrupteur

Personnage ambigu, très peu décrit, La Babiche constitue un des éléments sur lesquels est construite la structure antagonique du récit. Il incarne l'homme libéré de toute contrainte sociale et religieuse, ce qui justifie son comportement transgressif. La Babiche n'est pas

apprécié pour sa bravoure, contrairement à l'image glorieuse dont est porteur le coureur des bois⁸¹, mais est plutôt l'image de l'homme qui fréquente le Mal et incite les autres à en faire autant. Son rôle est celui d'intermédiaire entre les hommes et le Diable, car il introduit auprès des bucherons la possibilité d'invoquer Lucifer sous la forme de marionnettes.

Bien qu'il constitue un élément essentiel du récit, l'auteur ne lui donne pas trop d'importance. La Babiche ne montre notamment pas des traits d'individualisation. Au début du conte, il se fond parmi les membres de la communauté d'hommes à laquelle il appartient. Par la suite, le récit distille des indices sur le caractère trouble du personnage : « Y en avait un – nommé Pierre Cadoret dit La Babiche - qu'avait emporté une poule noire avec lui⁸². » Ainsi, Fréchette laisse transparaître son lien avec un monde mystérieux qui échappe aux normes de l'Église, car La Babiche amène avec lui sur le chantier « une poule noire », élément qui renvoie à tout un imaginaire satanique et de sorcellerie : « Quoi c'qu'y faisait de ça? Le Bon Dieu le sait; ou plutôt le diable, parce que, tous les matins, au petit jour, la vingueuse de poule noire chantait le coq [...]»⁸³ ».

D'abord anodine, la présence de La Babiche s'avère décisive, puisque « l'homme à la poule noire » va exploiter le désir des autres bucherons de festoyer et de transgresser l'interdit en faisant également danser les astres :

-Quiens, c't'affaire! Que dit la Babiche, quand les hommes dansent pas, on fait danser d'autre chose.

-Qui ça? Les chaudrons, manquabe? Les tables, les bancs?

-Non, mais les marionnettes⁸⁴.

Pour La Babiche, l'invocation des marionnettes n'est pas une transgression, mais un héritage transmis de père en fils : « [...] J'ai appris ça tout petit, de mon grand-père, qu'était

⁸¹ Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 31.

⁸² Louis Fréchette, *op. cit.*, p. 274-275.

⁸³ *Ibid.*, p. 275.

⁸⁴ *Ibid.*

un fameux joueur de violon, lui étout, dans son temps⁸⁵. » C'est pour cette raison qu'il appelle le Diable sans aucune crainte de subir des conséquences irréversibles. Sa posture indique une préparation préalable et une pratique répétitive :

La Babiche, lui, marmottait on sait pas quelle espèce de zitanie de sorcier, les yeux virés à l'envers, en même temps qu'y faisait toutes sortes de simagrées avec son puce, par devant, par derrière, à gauche, à drette – comme on dit aux quatre vents.⁸⁶

En tant que maître de cérémonie, La Babiche assume une fonction essentielle dans le récit. En effet, sans lui, l'apparition du Diable n'aurait pas eu lieu : « En même temps on apercevait comme manière de petites lueurs grisâtres qui se répandaient dans le Nord, comme si on avait barbouillé le firmament avec des allumettes soufrées⁸⁷. » Fait surprenant, après cette invocation, La Babiche disparaît du récit sans qu'il ne soit fait mention d'une quelconque référence à une punition humaine ou divine. À la fois, provocateur, incitateur à la transgression et intermédiaire entre le monde céleste et le monde humain, ce double rôle tient précisément à la nature double du personnage : une apparence humaine pour une âme diabolique. Tous ses actes sont autant d'avertissements pour les lecteurs, des signaux d'alarme qu'un acte défendu est en train d'être accompli.

2.2.1.2. Jos Violon, la voix moralisante

Contrairement aux autres conteurs, Fréchette ne fait pas appel à des narrateurs multiples. Il confère tout le pouvoir à Jos Violon. Jos est à la fois le narrateur principal d'un récit dont il est l'un des protagonistes, mais aussi la voix de la *doxa*, de la morale. Les rôles assumés par Jos s'entrelacent dans l'histoire. En faisant découvrir les événements à travers le filtre objectif du narrateur et le filtre subjectif du protagoniste, l'auteur dirige habilement l'attention du lecteur dans la direction souhaitée.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 277.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 279.

⁸⁷ *Ibid.*

En tant que narrateur, Jos introduit les personnages en les plaçant dans une relation antagonique : « Fifi Labranche et pi moi [...]»⁸⁸ » d'un côté et « une gang de malvats⁸⁹ » de l'autre côté. Mais avant tout, Jos Violon, le narrateur, prend soin de donner des indices sur l'intention de son acte de contage : dénoncer une société d'hommes prêts à tout moment à transgresser l'interdit et à commercer avec le Diable; « Tous les soirs que le bon Dieu amène, sus les cages comme dans les bois, ces pendards-là ont toujours queuque sorcilège de paré⁹⁰. » Pour confirmer la légitimité de son acte, il s'appuie sur une autorité ecclésiastique: « Comme dit M. le curé, dis-moi c'que tu brocantes, et j'te dirai c'qui t'tuait⁹¹ ».

Cependant, comme narrateur, Jos Violon transgresse le rôle qui lui est attribué d'ouvrir et de fermer le récit, et intervient aussi dans l'histoire comme voix de la doxa : « Essentiellement moralisateur, Jos Violon ne se gêne aucunement pour intervenir dans le déroulement de son conte pour condamner la conduite de tel ou tel héros, qu'il transforme en antihéros pour mieux le réprimander⁹². » D'ailleurs, Maurice Lemire remarque cette particularité du personnage de Fréchette :

Louis Fréchette a recours à une technique qui lui est particulière pour dénoncer la déviance. Ne se limitant pas à une simple condamnation, il crée une dynamique du texte en mettant en rapport d'opposition le narrateur et le protagoniste. À la fois observateur et acteur, le narrateur est autorisé à intervenir dans la diégèse⁹³.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 275.

⁹² Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 195.

⁹³ *Ibid.*, p. 157.

Pourtant, l'objectivité, supposément conférée par son rôle de narrateur, est remplacée par un subjectivisme percutant, difficile à masquer une fois que Jos assume le rôle de protagoniste. Sa critique s'adresse à la société d'hommes à laquelle il appartient et qu'il doit intégrer. Son exclusion volontaire et les qualificatifs péjoratifs servant à décrire ses compagnons soulignent sa manière de condamner cette société :

Ce qui fait que je gobais pas fort c'te société-là. Mais j'étais matché avec Fifi Labranche, c'pas; je laissais le reste de la gang fricoter leurs sacrilèges entre eux; et après, les repas, on jouait une partie de dames à nous deux en fumant not' pipe, histoire de tuer notre temps sans mettre not' pauvres âme entre les griffes de Charlot⁹⁴.

Cette mise à l'écart volontaire lui offre une position neutre, de personnage modèle respectant la norme imposée. De ce point de vue, il peut dénoncer tout autre comportement que le sien, en le jugeant excessif et déviant. Les nombreux avertissements adressés à Fifi, qui se laisse tenter par La Babiche et invoque les œuvres du Diable, sont un avertissement et un rappel à l'ordre : « -Fifi, que j'y répète, prends garde! Tu devrais pas te mêler de ces paraboles-là. C'est des manigances du malin qu'y veulent te faire faire. Tu connais La Babiche... Et pi le jour de Noël encore!...⁹⁵ ». Dans ce contexte, Jos justifie sa participation au spectacle d'invocation à travers son rôle de dénonciateur, car il agit toujours avec justesse : « Je fis comme les autres en me disant : - Tant que je ne ferais rien que regarder, y peut toujours pas m'arriver grand mal⁹⁶ ». Pourtant, une fois l'acte transgressif accompli, Jos succombe à la peur qui devient très palpable : « Tout d'un coup, je sens comme un frisson de glace qui me griffait entre les épaules⁹⁷ ». En avouant ouvertement l'angoisse qui l'envahit, il souligne la gravité de l'acte posé par Fifi.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 275.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 278.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 279.

2.2.1.3. Fifi Labranche et l'esprit dionysiaque

Contrairement à Jos Violon et à La Babiche, les constituants de base de la structure antagonique du récit, Fifi Labranche a pour rôle d'harmoniser les pièces mises en place par son acte transgressif. Si La Babiche marchande avec le Diable et Jos réproouve ces agissements, aucun d'entre eux ne peut aller plus loin que le rôle qui lui est attribué. Donc, chacun essaye d'accomplir son intention à travers Fifi, la marionnette dont les ficelles se trouvent tour à tour entre les mains de l'un ou de l'autre. Cette bataille de pouvoir le piège dans un conflit qui le projette d'un univers à un autre. « Bon craignant de Dieu⁹⁸ » au début de l'histoire, il se laisse envouter par la proposition de La Babiche d'invoquer les marionnettes et de réveiller le ciel grâce à sa musique. Malgré les avertissements de Jos, Fifi ne peut pas échapper à la tentation de faire jouer les « marionnettes », donc d'instaurer le désordre, dont il est l'incarnation. À travers lui, son emportement et son orgueil, c'est l'esprit de la fête qui sera « puni ».

2.2.2. L'esprit de la fête dans l'imaginaire populaire

« L'imaginaire populaire dépend de ce que Nietzsche appelle *l'esprit dionysiaque*⁹⁹ », affirme Pierre Rajotte dans son article sur la fête populaire. Selon lui « l'esprit dionysiaque » revêt un caractère carnavalesque orienté vers la fête et le désordre, et celui-ci peut bien s'appliquer à l'état d'esprit qui dominait la population de l'Amérique française du XIX^e siècle. Comme « le peuple canadien-français se distingue par son penchant marqué pour la fête¹⁰⁰ » Fréchette place ce motif au centre de son conte dans le but assumé de faire un rappel à l'ordre. Ainsi, l'auteur construit une structure narrative qui se propose d'occulter la part libératrice et subversive de l'imaginaire populaire qui se manifeste dans la représentation de la fête au profit des préceptes qui renforcent l'ordre établi souvent

⁹⁸ *Ibid.*, p. 277.

⁹⁹ Pierre Rajotte, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 76.

menacé par les excès des fêtards. Compte tenu que « la fête est à la fois moment négatif où les normes sont abolies, mais aussi joyeuse promesse à venir de l'ordre ressuscité¹⁰¹ », Fréchette utilise la figure du Diable comme l'autorité punitive devant rétablir l'ordre perturbé, afin que les pécheurs, après avoir été subjugués par ses forces maléfiques, se conforment, dans leur conduite, aux préceptes religieux.

Si la figure du Diable est utilisée comme instrument de correction des comportements déviants, paradoxalement elle est considérée comme un prolongement de la morale religieuse. Ainsi, la fête prend un sens tout à fait distinctif et revêt un caractère fortement moralisateur qui impose le retour à l'ordre :

Ainsi, dans un imaginaire revu et corrigé par la classe dominante, la fête n'éclate que pour rendre plus manifeste le désordre à réprimer. Que ce soit par l'arrivée d'un invité inattendu, le plus souvent le diable ou un revenant, par le malaise d'un convive qui se transforme en loup-garou, ou par la voix d'un conteur, elle est toujours interrompue au profit du rétablissement de l'ordre¹⁰².

Pourtant, entre le commencement de la fête et sa fin, il y a un moment où elle bat son plein et engendre des conséquences lourdes à porter pour les participants.

2.2.3. La fête et le Diable

Les descriptions de la fête et de ses débordements de Fréchette sortent des sentiers battus. D'abord, l'auteur éloigne ses protagonistes de la collectivité où se tiennent habituellement les festivités, et les place dans le chantier, un espace isolé, replié sur lui-même.

Dans ce milieu clos, la manifestation du Diable est présentée graduellement aux lecteurs et préparée soigneusement par le narrateur pour la rendre plus inquiétante, car « dans une religion de peur, le diable est le principal atout de Dieu et plus il est terrifiant, plus Dieu y gagne¹⁰³ ». La description des aurores boréales par Jos Violon, avant même qu'il ne raconte l'histoire, éveille cette peur et a le but de décourager toute âme tentée d'invoquer les

¹⁰¹ Gilbert Durand, cité par Pierre Rajotte dans *op. cit.*, p. 7.

¹⁰² Pierre Rajotte, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 85.

marionnettes : « eh, ben, c'est des espèces de lumières malfaisantes qui se montrent dans le Nord. [...] Ça s'allonge, ça se racotille, ça s'étire et ça beurraille dans le ciel, sans comparaison comme si le diable brassait les étoiles en guise d'œufs pour se faire une omelette¹⁰⁴ ». Les mots habilement présentés par Jos Violon renvoient à une amplitude cosmique du phénomène qui dépasse largement le pouvoir des humains. L'image d'un Diable qui *joue* avec les étoiles renvoie à une puissance comparable à celle qui les a créés : Dieu. L'opposition Dieu-Diable est saisissable. On assiste à une confrontation de plus en plus forte entre les démiurges, mise en valeur tout au long du récit. À mesure que la fête avance, Jos revient sur la puissance de cette force nocturne par des métaphores très suggestives qui ont le rôle de garder vive l'image d'un Diable effrayant :

Comme de faite, les damnées lueurs arrivaient par-ci par-là tout doucement, se fauilaient, s'éparpillaient, se tordaient comme des pincées de boucane blanche entortillée après des éclairs de chaleur.

L'apparition des « damnées lueurs » est progressive, et fait penser à un serpent se faulant et s'entortillant pour inciter Ève à goûter la pomme, le tout projeté au niveau cosmique, au-dessus des humains témoins du déploiement du pouvoir céleste qui les hypnotise :

La Babiche étout envoyait fort, parce que v'là des flamèches, pi des étincelles. Pi des braises qui se mettent à monter, à descendre, à s'entrecroiser, à se courir après comme une sarabande de fi-follets qu'auraient joué à la cachette en se galvaudant avec des rondins de bois pourri¹⁰⁵.

Soumis à la puissance envoutante des marionnettes, les bucherons deviennent les esclaves d'un pouvoir plus grand, le Diable, qui les manipule à sa guise et auquel Jos Violon ne peut pas échapper non plus : « Et zing, zing, zing!... Les talons nous en pirouettaient dans le banc de neige malgré nous autres. Je cré que le v'limeaux avais jamais joué comme ça de sa vie¹⁰⁶. » Pourtant, grâce à son rôle de narrateur, Jos arrive à s'extraire de cet envoutement

¹⁰⁴ Louis Fréchette, *op. cit.*, pp. 276-277.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 279.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 278-279.

pour rappeler les conséquences à venir, « Fifi, viens-t'en, que j'y dis ; viens-t'en! le diable va en emporter queuqu'un, c'est sûr!¹⁰⁷ ». Mais Fifi lui résiste :

Mais le malheureux m'entendait pus. Y paraissait aussi possédé que les autres, et le Money musk retontissait sur son archette qu'on aurait dit des cris de chats sauvages écorchés par une bande de loups-cerviers¹⁰⁸.

La fête atteint alors son apogée et un point de non-retour. L'acte transgressif est accompli.

2.2.4. Le retour à l'ordre

La fête tourne mal, car le principal protagoniste qui l'anime s'arrête brusquement. Fifi perd connaissance et doit la quitter : « cinq minutes après, quatre hommes rapportaient le pauvre Fifi sans connaissance¹⁰⁹. » Son retour progressif dans le monde est envisagé par Jos Violon comme une conséquence directe de son acte démesuré :

Y fut une journée sans parler, pis trois jours sans pouvoir lever sa hache pour piquer. Il avait, à ce que disait le foreman, une détorse dans la langue, pis un torticolis dans le bras. C'est ce que le foreman disait, mais moi je savais mieux que ça¹¹⁰.

Le violon, complice de Fifi dans la transgression, se retrouve puni lui aussi. Il est, au sens propre comme au sens figuré, « l'instrument » de la transgression. C'est sûrement pour cela qu'il est « puni » plus longtemps. Son incapacité de jouer autre chose que l'air du Diable vise justement à rappeler à tous un sinistre avertissement. Cependant, si la punition de son maître ne dure que quelques jours, la sienne dure tout l'hiver et nécessite l'intervention du curé pour reprendre sa fonction. Cela laisse entendre qu'il a été ensorcelé par une force maléfique. Cette malédiction doit rappeler à Fifi son acte transgressif considéré comme un acte cathartique :

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 280.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Louis Fréchette, *op. cit.*, p. 280.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 281.

Elle (la narration) donne accès à un monde compensatoire, imaginaire, celui du désir où plus aucun interdit n'a force de loi. Dans cet intervalle peuvent se réaliser les rêves les plus fous, se commettre les méfaits qui dispensent d'avoir à les perpétrer soi-même, mais surtout dissuade de les faire, car dans le conte québécois « toute transgression entraîne obligatoirement une punition, toute faute nécessite, à coup sûr, réparation (Aurélien Boivin, 1987, p. 11).¹¹¹

En ce sens, la punition des bucherons qui veulent contrôler les astres dans un acte d'orgueil démesuré apparaît comme un acte d'expiation nécessaire, mais aussi comme le début du retour à l'équilibre.

Le conte insiste sur la transformation de l'individu et son retour vers l'ordre établi. Ainsi, le transgresseur « est victimisé et par ce rituel est commémoré le retour au chaos d'où doit sortir l'être régénéré »¹¹². D'ailleurs, les lettrés ont envisagé la meilleure manière de récupérer la fête en réduisant son aspect subversif au profit de son action régénératrice et du service de l'ordre social : « De par sa fonction cathartique et sa fonction répressive, l'image de la fête populaire dans les contes québécois du XIX^e s'inscrit tout à fait dans cette perspective¹¹³. » L'intervention du Diable n'est qu'un outil déjà présent dans l'esprit du peuple habilement manipulé par l'auteur afin de corriger un comportement non souhaité :

Généralement, les dénouements sont répressifs, en ce sens qu'ils sont provoqués par une intervention extérieure pour forcer le protagoniste à modifier sa conduite. Certes, ce dernier pourrait s'amender en faisant un simple retour sur lui-même, mais le « ferme propos » ne suffirait pas à frapper l'imagination populaire. Il faut des interventions extérieures, de préférence surnaturelles, qui ne laissent pas de choix à l'interprétant : elles sont des châtiments célestes¹¹⁴.

¹¹¹ Pierre Rajotte, *op. cit.*, p. 80.

¹¹² *Ibid.*, p. 91.

¹¹³ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁴ Maurice Lemire *op. cit.* p. 158.

« S'il est moralisateur, Jos Violon est aussi pédagogue, comme tout bon conteur qui maîtrise bien l'art de conter¹¹⁵ » déclare Aurélien Boivin à propos de cette figure légendaire du conte populaire. Comme il veut enseigner le Bien et révéler le visage du Mal, le conte, dans son intégralité, se construit comme une leçon de morale qui veut combattre les ravages des fêtes populaires. C'est d'ailleurs, la raison pour laquelle seuls Fifi et son violon se retrouvent punis et nul autre des participants à la transgression.

2.3. *La chasse-galerie* : un Diable éthéré

2.3.1. La posture contradictoire des personnages

Le conte de Beaugrand, *La chasse-galerie*, s'inscrit dans la même lignée moralisante que celui de Fréchette. La structure propre au genre est bien mise en évidence par la présence, d'un côté, des bucherons transgressant l'interdit et, de l'autre, du Diable punisseur. De même, tout comme chez Fréchette, la fête populaire reste le motif central du récit. Pourtant, la manière de l'aborder confère de l'originalité à l'histoire qui met en scène un des thèmes qui occupent une place privilégiée dans le folklore canadien-français : le vol galant. L'histoire débute sur un chantier de la Gatineau en 1858. Joe le *cook*, entouré de ses compagnons, raconte une aventure personnelle survenue à la même date, trente-quatre à trente-cinq ans plus tôt. Baptiste, le *boss* des piqueurs, le convie à une petite fête à Lavaltrie. Le voyage se fait en canot par chasse-galerie. Avec l'aide du Diable, le canot pourra s'envoler à condition de ne pas prononcer le nom de Dieu et de ne pas heurter les cloches de l'église. Le retour au chantier se fera le matin. Joe avoue sa peur devant un tel voyage, mais la perspective de danser avec Lisa l'emporte sur la crainte de perdre son âme. Il décide donc de se joindre aux six autres hommes.

À la différence de Fréchette qui construit son conte sur une structure antagonique, Beaugrand choisit une structure circulaire pour son histoire. Au début, en effet, on apprend que les protagonistes se trouvent sur le chantier, au cœur de la forêt sauvage : « On était à la veille de jour de l'an 1858, en pleine forêt vierge, dans les chantiers des Ross, en haut de

¹¹⁵ Aurélien Boivin, *op. cit.*, p. 201.

la Gatineau¹¹⁶. » Puis, on découvre les motifs qui poussent les héros à quitter le chantier pour se rendre à la fête après avoir signé le pacte avec le Diable : « [...] moi je m'en vais à Lavaltrie voir ma blonde¹¹⁷. » Finalement, on les retrouve de nouveau sur le chantier : « Vers les huit heures du matin, je m'éveillai dans mon lit dans la cabane, où nous avaient transportés des bucherons qui nous avaient trouvés sans connaissance [...]»¹¹⁸. En revanche, les personnages principaux du conte ont des rôles opposés : Joe le cook, narrateur et porte-parole de la doxa, et Baptiste qui joue le rôle d'intermédiaire entre les humains et le Diable. Comme nous allons le voir, leur relation conflictuelle prend tout son sens au regard de la visée idéologique du récit.

2.3.1.1. Joe le *cook* ou la voix de la morale.

A l'instar de Jos Violon, Joe, en racontant une histoire qu'il a vécue dans sa jeunesse, assume le rôle de voix moralisante. Cependant, son discours vise son propre comportement à l'époque où il « ne craignai[t] ni Dieu ni diable¹¹⁹ », qu'il oppose à celui adopté après les événements survenus sur le chantier : « [...] je n'entends plus risée des choses de la religion. J'vas à confesse tous les ans¹²⁰. »

Joe condamne ces errements qu'il associe à la fête et à ses débordements : « [...] dans ce temps-là, on buvait plus sec et plus souvent qu'aujourd'hui, et il n'était pas rare de voir finir les fêtes par des coups de poing et des tirages de tignasse¹²¹. » Ainsi, le personnage du

¹¹⁶ Honoré Beaugrand, *La Chasse-galerie*, dans *Les meilleurs contes fantastiques du XIX^e siècle*, Introduction et choix de textes Aurélien Boivin, Montréal, Fides, 2008, p. 176.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 177.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 187.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 176.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 176-177.

« voyageur », dont Joe est le représentant, devient à cause de son esprit dionysiaque objet de répression pour contrer un imaginaire trop porté vers le désordre¹²² ».

En dépit de son statut à la fois de narrateur et d'acteur, tout comme Jos, Joe n'est pas un personnage qui marque l'histoire ou influence son cours. Il adopte une attitude neutre dans le déroulement des événements même s'il fait partie intégrante du récit. Son rôle est celui de témoin d'un acte transgressif et de gardien de la morale dans le but de la transmettre aux générations futures. Ainsi, la reprise de la morale de l'histoire à la fin du récit peut être considérée comme un désir de renforcer chez le lecteur l'idée des dangers qu'il peut rencontrer s'il se laisse emporter par la fête :

Tout ce que je peux vous dire, mes amis, c'est que ce n'est pas si drôle qu'on le pense que d'aller voir sa blonde en canot d'écorce, en plein cœur d'hiver, en courant la chasse-galerie. [...] Si vous m'en croyez, vous attendrez à l'été prochain pour aller embrasser vos p'tits cœurs, sans courir le risque de voyager aux dépenses du diable¹²³.

Les affirmations de Joe nous amènent à remarquer que l'auteur met en relation de manière indissociable le Diable et la Fête, celle-ci conduisant le pêcheur directement vers celui-là.

2.3.1.2. Baptiste Durand, l'initiateur du pacte diabolique

Malgré le fait que Baptiste Durand soit l'élément catalyseur du récit, l'auteur n'apporte aucune spécification sur son identité. Tout ce que le lecteur apprend sur lui, c'est qu'il s'est libéré de toute crainte à l'égard des forces surnaturelles, sans pourtant être qualifié d'homme vicieux.

Tout comme Babiche, Baptiste joue le rôle d'instigateur, car c'est lui qui, par sa proposition de quitter le chantier, précipite les événements et rend possible la rencontre avec le Tentateur. De ce point de vue, Baptiste Durand est ambigu dans la mesure où il agit comme l'intermédiaire entre les humains et le Diable, même s'il apparaît de prime abord comme un

¹²² Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 153.

¹²³ Honoré Beaugrand, *op. cit.*, p. 188.

homme bravache et impénitent, autrement dit comme le stéréotype du bucheron évoluant dans le monde masculin et viril du chantier.

C'est également lui qui propose le vol en canot et introduit le pacte diabolique avec une légèreté surprenante au regard des conséquences de la transgression. Pour lui, le pacte avec le Diable est un contrat comme un autre : « il suffit d'en respecter les clauses pour en tirer les profits¹²⁴. » Il se vante de l'avoir renoué cinq fois et voyagé en chasse-galerie sans problème. De même, à Joe qui craint les conséquences, Baptiste réplique en invoquant les valeurs viriles des bucherons mentionnées plus haut et le Diable lui-même : « Une simple formalité, mon Joe. Il s'agit simplement de ne pas se griser et de faire attention à sa langue et à son aviron. Un homme n'est pas un enfant, que diable! Viens! Viens! ¹²⁵ ». Se présentant comme un *initié*, Baptiste s'arroge le rôle d'*initiateur* en enrôlant le reste de la troupe et en lui dictant les termes du pacte diabolique:

Il était à l'arrière, debout, et d'une voix vibrante, nous dit:

-Répétez avec moi !

Et nous répétâmes:

- Satan ! roi des Enfers, nous te promettons de te livrer nos âmes, si d'ici à six heures nous prononçons le nom de ton maître et du nôtre, le bon Dieu, et si nous touchons à une croix durant le voyage. À cette condition, tu nous transporteras, à travers les airs, au lieu où nous voulons aller et tu nous ramèneras de même au chantier.¹²⁶

Il est intéressant de noter, cependant, qu'en dépit de son rôle décisif dans la transgression des interdits moraux et religieux, Baptiste échappe aux jugements du narrateur et, comme ses collègues, aux griffes du Diable à la fin du récit.

2.3.2. La concrétisation du pacte diabolique

Dès l'instant où les personnages acceptent ce pacte et partent pour la ville, le récit de Beaugrand accumule toute une série de transgressions, à commencer par les lois de la

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Honoré Beaugrand, *op. cit.*, p. 178.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 179.

physique, comme la suppression des lois spatio-temporelles, du contrôle de la pesanteur et de la matière, mais aussi les lois morales comme le fait de s'adonner au plaisir de la danse et, bien entendu, de pactiser avec le Diable. Or, le pacte diabolique implique une transgression majeure, plus importante que toutes les autres : « Les histoires de *pacte avec le diable*, bien qu'une certaine morale religieuse s'y inscrive, ouvrent les volets sur des univers interdits qu'habitent des héros prêts à toutes les transgressions, loin des bénitiers et des confessionnaux¹²⁷ ». Cette transgression oblige l'homme à dominer sa peur, à s'en moquer même, pour prouver le dépassement de ses limites, et à obtenir ce qu'il veut aux dépens du Malin, précisément parce qu'il permet de se confronter à une figure aussi redoutée que sacralisée : « Pour le voyageur habitué à relever tous les défis, le plus grand était certes de se mesurer au diable lui-même, non seulement de l'affronter, mais de tenter de le déjouer¹²⁸. »

Dans le récit de Beaugrand, cependant, nous n'assistons pas à une manifestation spectaculaire du Diable comme dans *Les Marionnettes*. Sa présence n'en est pas moins perceptible pour le lecteur averti. En effet, dans le canot qui vole dans le ciel, les bucherons défient les lois de l'univers et tombent dans un état de transe. Joe a ainsi l'impression d'être « léger comme une plume¹²⁹ ». De même, ils filent « plus vite que le vent¹³⁰ » et « nagent comme des possédés¹³¹ » parce que, comme l'affirme le narrateur, « le Diable [...] les emport[e]¹³² ». De plus, l'auteur intègre dans le récit des indices laissant entrevoir l'action d'une force, aussi puissante que celle du Créateur, qui peut jouer avec les astres selon sa bonne volonté : la lune, par exemple, illumine le firmament « comme un beau soleil du

¹²⁷ Brigitte Purkhardt, *La chasse galerie de la légende au mythe*, 1986, Montréal, XYZ, p. 87.

¹²⁸ Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 169.

¹²⁹ Honoré Beaugrand, *op. cit.*, p. 179.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.* p. 179.

midi¹³³ » et malgré le froid glacial, tous les bucherons sont en nage. Joe explique tous ces phénomènes en invoquant une unique raison : « Ça se comprend aisément puisque c'était le Diable qui nous menait [...] ¹³⁴ ».

2.3.3. Un diable éthéré manifesté dans les actes de langage

Comme nous l'avons constaté, dans le récit de Beaugrand à la différence de celui de Fréchette, le Diable reste une présence immatérielle :

Dans la Chasse galerie de Beaugrand, le diable n'intervient pas en personne. On ne voit ni les cornes, ni les griffes, ni les sabots. On ne distingue aucun trait de noble gentilhomme. On ne perçoit aucun accent étranger. Sa présence demeure éthérée. Il plane comme une ombre¹³⁵.

Selon Daniel Mativat l'immatérialité du Diable tient à la profonde religiosité de la société au XIX^e siècle qui éprouvait « une répugnance ou crainte à mettre directement en scène un personnage qui gardait malgré tout une signification religieuse¹³⁶. » En revanche, Du Berger avance l'idée que l'élite littéraire a essayé de réduire le nombre de récits légendaires, comme une révolte contre les croyances populaires encouragées alors par le clergé. La non-représentation du Diable dans le récit peut être le résultat de cette démarche de laïcisation de la littérature :

Plus encore, pour ces hommes qui n'adhèrent plus aux dogmes de l'Église, la réduction de ces récits légendaires qui sont souvent reliés aux croyances religieuses est un jugement de valeur sur ces croyances ecclésiastiques. Plus qu'une tentative d'enlever au récit légendaire d'un pacte avec le Diable sa capacité de faire scandale, la réduction par l'écriture veut contribuer à affaiblir l'idéologie

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Brigitte Punckhart, *op. cit.*, p. 121.

¹³⁶ Daniel Mativat, *op. cit.*, p. 17.

de l'Église afin de la remplacer éventuellement par un autre discours, laïc celui-là¹³⁷.

Dans le récit, cette immatérialité du Diable n'équivaut néanmoins pas à une totale absence. En effet, le texte est saturé de références à un imaginaire diabolique : « le diable nous emportait », « nous filions toujours comme tous les diables », « [...] tu vas nous envoyer chez le diable ¹³⁸[...] », « et plutôt que de laisser nos âmes au diable qui se léchait déjà les babines en nous voyant dans l'embarras ¹³⁹[...] », « Nous voilà repartis sur un train de tous les diables ¹⁴⁰[...] ». Ces expressions figurées sont autant d'indices d'une sacralisation du Diable et de sa présence, même diffuse, dans l'imaginaire collectif. Si dans la langue courante contemporaine ce réseau sémantique associé au Diable a perdu toute charge émotive, ce n'est pas le cas dans les contes où des mots comme « diable » et « enfer », du fait de leur profond et lointain héritage culturel, continuent d'inquiéter. En outre, comme nous l'avons déjà mentionné, ce réseau sémantique lié au Diable va de pair avec celui de la religion (« Dieu », « église¹⁴¹ », « croix¹⁴² », « cloches de l'église¹⁴³ ») qui contribue, par antithèse, à la sacralisation de cette figure de pouvoir maléfique.

2.3.4. La transgression du pacte diabolique

Cette complémentarité du Diable et de Dieu se manifeste également dans les termes mêmes du pacte noué entre les bucherons et Satan. En effet, le pacte avec le Diable impose aux héros de nouvelles règles qui peuvent sembler paradoxales, puisqu'elles consistent à

¹³⁷ Jean Du Berger, *op. cit.*, p. 52.

¹³⁸ Honoré Beaugrand, *op. cit.*, p. 185.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 180.

adopter un comportement vertueux. Le changement de maître implique le changement d'attitudes ordinairement fondées sur de multiples transgressions des préceptes moraux et surtout religieux. Ainsi, dorénavant, les bucherons ont l'interdiction de prononcer le nom de Dieu. Or, on nomme celui-ci en le priant ou en jurant. Comme les bucherons sont peu enclins à la prière, ils doivent aller à l'encontre de leur habitude de *sacrer*. En signant le pacte diabolique, ils doivent aussi se retenir de boire alors que la boisson fait partie intégrante de leur mode de vie. En somme, le Diable représente la force qui oblige ces hommes impies à adopter un comportement-conforme aux dogmes catholiques par peur de perdre leurs âmes.

Paradoxalement, celui qui initie le pacte est également celui qui le transgresse : Baptiste retourne au canot après avoir « bu un coup¹⁴⁴ » et une fois embarqué il « commence à sacrer comme un possédé¹⁴⁵ ». En tant qu'initiateur, il déroge lui-même aux règles du protocole, mettant tout le processus en péril. Cette attitude, bien qu'elle ne soit pas expliquée par le narrateur, confirme l'hypothèse évoquée plus haut que Baptiste joue un rôle d'intermédiaire entre le Diable et les hommes. Daniel Mativat, pour sa part, avance l'idée que le Diable est un des rares personnages qui manque de sèmes d'individualisation qui lui sont propres et assurent sa cohésion : « Sa nature protéiforme ferait qu'il peut se substituer à n'importe quel personnage et qu'à la limite, il est tout le monde et personne¹⁴⁶. » À ce titre, Baptiste, qui ne se soumet pas aux règles du pacte qu'il a lui-même sollicité, peut être considéré comme une manifestation du Diable qui pousse les autres vers les flammes de l'enfer à cause de sa propre transgression.

¹⁴⁴ Honoré Beaugrand, *op. cit.*, p. 184.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴⁶ Daniel Mativat, *Le personnage du diable dans le conte littéraire québécois du XIX^e siècle : (étude socio-textuelle)* (Mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, 1979, p. 71.

2.3.5. Un « pacte ironique »

Le retour des bucherons au chantier marque la fin du récit. Compte tenu de la transgression de Baptiste, on pourrait s'attendre à une descente aux Enfers. Pourtant les bucherons s'en sortent miraculeusement indemnes. Baptiste semble d'ailleurs ne pas s'en étonner outre mesure: « Enfin, le principal, c'est que le diable ne nous avait pas emportés [...] »¹⁴⁷. C'est pour cette raison que Lemire considère le pacte des bucherons avec le Diable comme un « pacte ironique »¹⁴⁸. Maurice Lemire interprète ce dénouement inattendu comme l'empreinte de la pensée libérale de Beaugrand :

La chasse-galerie d'Honoré Beaugrand est un des seuls exemples où l'homme parvient à tirer avantage du diable sans en subir de dommage. Certains soutiendront que c'est parce qu'il appartient à un imaginaire mythique plus primitif. Peut-être qu'inconsciemment le libéral Beaugrand obéissait à cette contrainte, mais on peut croire qu'il a voulu montrer, avec beaucoup de précautions oratoires, la victoire de la crânerie sur la peur¹⁴⁹.

Brigitte Punkhart, quant à elle, voit dans cette fin heureuse un écart à la logique narrative des contes de ce type parce que, dans les histoires de Diable, la norme est le respect rigoureux des pactes :

Le diable est infiniment juste! Si on a raison de lui, il s'éclipse sans rechigner. Mais, s'il gagne, il met la griffe sur son dû sans aucune pitié. Or, dans le récit de Beaugrand, les bucherons ont perdu le pari par la faute de Baptiste. Pourquoi ne se réveillent-ils pas alors en enfer? Le diable se serait-il ramolli? À moins qu'ils n'ouvrent effectivement les yeux en enfer, là, au camp, au chantier perdu dans les bois, encerclés de montagnes neigeuses et de rivières gelées, loin des femmes et des lieux de plaisir? La mort et l'enfer, ici. La vraie vie, là-bas, au cœur de la fête¹⁵⁰.

Cette explication s'éloigne de la trame du récit fantastique et nous renvoie à la dimension réelle du conte où le chantier est vu comme un lieu de réclusion, de travail forcé et de

¹⁴⁷ Honoré Beaugrand, *op. cit.*, p. 187.

¹⁴⁸ Maurice Lemire, *op. cit.*, 177.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Brigitte Punkhardt, *op.cit.*, p. 97.

frustration. Cependant, aucun de ces aspects ne semble clairement spécifié dans le texte. Le conte nous oriente surtout vers la morale qui doit être assimilée. Les bucherons ont été épargnés justement pour faire leur retour au sein de la société religieuse, retour souligné dès le début par les aveux de Joe sur cette aventure. En effet, si l'apparition du Diable marque le point de rupture dans l'équilibre, créant le désordre et la panique, sa disparition annonce au contraire une phase de réparation. En ce sens, le Diable a une fonction essentielle, dans la mesure où il est un principe de changement:

Mais reste la mémoire de l'escapade et de la fête. Et subsiste la marque d'un désordre fécond [...]. Le vol magique procède, en ce sens, de l'extase dionysiaque : pour que l'ordre puisse vraiment exister, il faut le précéder d'une immersion dans le chaos. La mesure d'Apollon grâce à l'ivresse de Dionysos¹⁵¹.

Le chaos de la fête se dissipe pour être remplacé par un ordre qui ne doit plus être perturbé. Repentis, les bucherons réintègrent la société qu'ils ont fuie. La leçon est apprise, comme le laissent entendre les propos de Joe le Cook en introduction du conte. Quant à la conclusion de ce dernier, elle tient lieu d'avertissement moral à l'endroit des lecteurs.

Au regard de notre analyse des deux contes, on constate qu'ils visent à démontrer que la rencontre avec le Diable est une conséquence immédiate d'un manquement à une loi non écrite au sein d'une société profondément marquée par l'emprise de la religion catholique. Malgré le fait que les approches de Beaugrand et de Fréchette soient différentes dans la manière d'aborder la fête et ses débordements, le but est suivi par les deux écrivains est identique: canaliser les instincts et les débordements qu'ils suscitent. Immatériel ou matérialisé sous la forme d'un phénomène céleste (les « marionnettes », autrement dit les aurores boréales), le Diable des contes reste, dans la conscience de la population du territoire canadien-français du XIX^e siècle, cette présence crainte qui rôde autour des pécheurs et guette leurs dérapages.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 123.

2.4. La tentation, la femme et le Diable

2.4.1. La femme alliée du Diable

Nous avons vu que, dans les contes fantastiques, la rencontre entre l'homme et le Diable est une conséquence de la transgression des interdits. Dans les contes mettant en scène des personnages féminins, en revanche, la situation est quelque peu différente. La femme y apparaît comme la co-instigatrice de cette rencontre, puisqu'elle est vue par l'église catholique comme un être vil et méchant par naissance : « Il a beau jurer le contraire depuis quelque temps, le catholicisme n'a jamais beaucoup aimé la femme, (car) il l'a toujours soupçonnée de porter des tares de toute sorte¹⁵² ». Ainsi, selon Guy Bechtel¹⁵³, les postures attribuées aux femmes par la religion sont rigides et réduites à quatre hypostases : « une libidineuse, une compagne du Diable, une imbécile et quelques rares fois, une sainte, d'ailleurs embarrassante¹⁵⁴. » Pourtant, une autre image s'installe dans la conscience collective : celle de la Vierge Marie, la mère de Jésus. Objet de culte, elle deviendra un modèle de dévotion, de pureté et d'idéal de la perfection féminine pour le catholicisme.

Marie était l'idéal même, la femme conçue sans péché originel, mère sans avoir copulé, parangon de douceur et de pardon inégalé. Les autres femmes n'avaient qu'à lui ressembler et tout serait simple. Qu'elles soient, elles aussi, sans péché, vierges, bonnes et généreuses¹⁵⁵.

Ce modèle d'une femme éternellement pure est envoûtant, mais incompatible avec la contrainte imposée aux femmes d'assurer la perpétuation de l'espèce humaine. Bechtel affirme que ces deux images, la vierge et la mère, sont en contradiction, car ce modèle idéalisé de la femme ne peut pas exister. Par conséquent, comme elle n'incarne pas la Vierge Marie, la femme qui enfante perd tout intérêt aux yeux de l'Église. Pire encore, elle

¹⁵² Guy Bechtel, *Les quatre femmes du Dieu, La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*, Paris, Plon, 2000, p. 7.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Guy Bechtel, *La chair, le Diable et le confesseur*, Paris, Plon, 1994, p. 52.

constitue « une autre dimension de l'angoisse chrétienne, un péril permanent et terrible¹⁵⁶. » Incapable d'acquiescer cette aura de Sainte Vierge, la femme sera perçue comme l'héritière d'Ève, naturellement fautive. Alors que l'homme est à l'image de Dieu, la femme, aux yeux de l'Église, est considérée comme moralement inférieure, odieuse et incompréhensible. En outre, elle est un objet permanent de tentation pour l'homme car, évidemment, elle est belle. Cette contradiction a longtemps embarrassé les Pères de l'Église : « Pourquoi cette méchanceté et cette laideur internes, alors que l'apparence est fine et délicate? Pour mieux séduire, pour mieux conduire l'homme en enfer, car la femme est l'alliée du démon¹⁵⁷. » Ainsi, la fille d'Ève, par sa sexualité débridée, est une tentatrice qui corrompt et trompe. Elle est un piège matériel et spirituel permanent¹⁵⁸ que l'église propose de déjouer en la fuyant ou en l'épousant pour la garder soumise et silencieuse.

Durant une longue période, la femme a été associée à sa corporalité, un corps sans pensée, et pour cette raison souvent elle a été comparée à un animal. Les rapprochements entre les femmes et « les serpents », « les perroquets », « les araignées » ou « les pieuvres » se retrouvent fréquemment dans les écrits des siècles passés¹⁵⁹. En même temps, son manque de jugement, selon la croyance généralisée, justifie le geste « protecteur » de l'Église qui la place sous la tutelle d'un homme pour la corriger :

Cette créature faible, molle, peu intelligente, peu raisonnable « coquette et crédule » [...] devrait être guidée, dominée. La sévérité était justifiée et nécessaire. Livrée à elle-même, la femme ne faisait que des bêtises, comme l'indiquent quelques autres adjectifs que beaucoup de textes de clercs lui ont associés : bavarde, indiscrete, perfide, trompeuse, mélancolique, etc.¹⁶⁰.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁹ Guy Bechtel, *Les quatre femmes du Dieu, la putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*, Paris, Plon, 2000, p. 43.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 45.

Au fil des siècles, l'image de la femme change et se libère de ces attributs d'infériorité. Pourtant, cette évolution se produit avec une extrême lenteur, car cette représentation est le résultat de siècles de croyances profondément ancrées dans la conscience collective et est entretenue d'une manière prégnante dans la littérature.

Malgré les changements progressifs émergeant sur le Vieux Continent, le Canada français du XIX^e siècle reste plongé dans un catholicisme aveuglant entretenant une image de la femme comme éternelle pècheresse écervelée. La digne fille d'Ève peut d'autant moins s'affranchir de l'emprise de l'autorité ecclésiastique qu'elle est le sujet d'une stricte surveillance. Selon l'ordre social établi, les filles passent de la tutelle du père à celle de leurs époux.

Cet aspect institutionnel se retrouve avec prépondérance dans les anciens contes fantastiques. Plusieurs auteurs évoquent la rencontre des femmes avec le Diable, dans des récits consacrés exclusivement à leurs péchés. Bien que le lectorat ciblé soit différent, l'image dénaturée de la femme sert de toile de fond à l'histoire dont le message moralisant reste le même. Dans le répertoire des contes où la femme rencontre le Diable, parmi celles qui se démarquent on trouve notamment *l'Étranger* et *Une relique*, deux récits de notre corpus.

2.4.2. Les deux visages féminins du Mal : Rose Latulipe et La Corriveau

Contrairement à l'homme qui affronte le Diable dans la forêt, un lieu isolé, masculin et « sauvage », la femme n'a pas besoin d'un lieu éloigné et solitaire pour rencontrer le Tentateur. Afin d'exercer ses charmes maléfiques, elle évolue de préférence dans un espace urbain et surtout mixte. La croyance que la femme est « la porte du Diable¹⁶¹ », porteuse du germe du Mal, permet au Diable de faire son apparition dès que les hommes, chargés de la garder docile et soumise, abaissent leur surveillance et leur niveau de vigilance. C'est pourquoi, l'amour paternel reçu par Rose Latulipe et La Coriveau est perçu comme une faille

¹⁶¹ Guy Bechtel, *La chair, le Diable et le confesseur*, Paris, Plon, 1994, p. 54.

dans le système patriarcal, une faiblesse. Ce manque de rigueur dans la surveillance de la femme conduit à dévoiler le vrai visage de cette dernière.

Dans *L'Étranger*, pour montrer que c'est bien le père qui est responsable des agissements de sa fille, le conteur amorce son histoire en soulignant d'emblée l'amour *coupable* de cet homme pour sa fille : « Il y a avait autrefois un nommé Latulipe qui avait une fille dont il était fou¹⁶². » L'auteur utilise cette faiblesse du père comme explication à l'évolution de la nature mauvaise de Rose puisque, au lieu de la garder soumise, il lui donne la possibilité de se montrer telle qu'elle est. Le père de La Corriveau se trouve dans une situation similaire, car il accepte de sacrifier sa vie pour sauver celle de sa fille, mais ne reçoit aucune reconnaissance en retour.

2.4.3. Rose Latulipe, la fille qui aime trop danser

Le conte *L'étranger* relate la rencontre, lors d'une soirée de Mardi Gras, entre le Diable et Rose Latulipe, une jeune fille superficielle, infidèle et attirée par les fêtes. Comme l'histoire de Rose est porteuse d'un message moralisant, l'auteur veut s'assurer que la leçon est bien intégrée par le lecteur. Pour cette raison, il prépare minutieusement l'entrée en scène de la principale protagoniste et construit son récit sur deux plans temporeux. Ainsi, le conte commence dans un présent historique et surprend Charlotte, une jeune fille, en train de se préparer pour aller à une fête sous le regard approbateur de la mère et réprobateur du père :

[...] une jeune et jolie fille de dix-sept à dix-huit ans [...] chaussait un bas de laine bleue dans un coin de la chambre, le dos tourné à nous, bien entendu, en un mot, elle achevait sa toilette. [...] Sa mère la regardait en dessous avec complaisance, tandis que le bonhomme paraissait peu content¹⁶³.

Cette opposition entre l'attitude de la mère et celle du père souligne une fois de plus la croyance que la femme est être vil par naissance, héritage qu'elle transmet d'une

¹⁶² Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé, *L'étranger*, dans *Les meilleurs contes fantastiques du XIX^e siècle*, Introduction et choix de textes, Aurélien Boivin, Montréal, Fides, 2008, p. 30.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 27.

génération à une autre, tandis que le père se porte gardien des normes religieuses : « promets-moi toujours de ne pas danser sur le Mercredi des Cendres : tu sais ce qui est arrivé à Rose Latulipe...¹⁶⁴ .»

Le nom de Rose Latulipe, mentionné par le père de Charlotte, est utilisé par le conteur comme prétexte pour ouvrir un autre récit qui constitue en fait le noyau du conte. Grâce à cette mise en abîme, le conteur insiste sur l'idée de la perpétuation du caractère féminin à travers les siècles. Cependant, cette fois, les attributs de la jeune Rose ne sont pas suggérés comme dans le cas de Charlotte. La protagoniste est décrite sans détour : « c'était une jolie brune que Rose Latulipe, mais elle était un peu scabreuse pour ne pas dire éventrée¹⁶⁵. » Malgré cette description assez suggestive, la description morale du personnage n'est pas encore achevée. Des informations sur le caractère de la fille sont apportées progressivement pour compléter son portrait : « Elle avait un amoureux [...] qu'elle aimait comme la prune de ses yeux; cependant quand d'autres l'accostaient, on dit qu'elle lui en faisait passer¹⁶⁶. » En livrant ces informations, le narrateur met l'accent sur le caractère superficiel et volage du personnage de Rose Latulipe, d'autant plus qu'il suggère que son comportement est récurrent et que, lorsqu'elle passe la soirée uniquement en compagnie de son fiancé, cela paraît *nécessairement* douteux : « et Rose, contre son ordinaire, quoique coquette, avait tenu, toute la soirée fidèle compagnie à son prétendu¹⁶⁷. »

2.4.3.1. Une rencontre prédestinée avec le Diable

Compte tenu de la nature de Rose et étant donné que le conte sert d'avertissement, la jeune femme doit subir les conséquences de son comportement. La punition inévitable pour la fille qui aime trop danser ne peut être qu'une rencontre avec le Diable. Celui-ci se

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

présente à la jeune fille sous la forme d'un beau danseur qui la séduit au point de lui arracher la promesse d'être à lui. Plus grave encore, sa présence rend possible une triple transgression des interdits. La première transgression est de danser le Mercredi des Cendres, circonstance temporelle très importante puisqu'elle désigne un jour de pénitence qui marque le début du Carême: « le récit situe l'action dans un temps sacré et il y a transgression parce que l'on danse en un temps défendu¹⁶⁸ ». La deuxième transgression est d'ordre sexuel. Elle se traduit dans le conte par l'attitude inappropriée de Rose qui, même si elle doit se marier, accepte volontiers la proposition d'un bel étranger qui l'attire sexuellement. Le récit met en valeur cette transgression car « il est bien connu que la sexualité donne lieu à toute sorte de désordres bataille, jalousie, rixe, etc.¹⁶⁹», donc elle perturbe l'ordre établi. La dernière transgression se produit dès lors que Rose désobéit au régime patriarcal représenté par le père, incarnation de la Loi, et continue sa danse.

Ainsi, l'auteur construit la trame du récit autour du caractère amoral de Rose conduisant à l'affrontement final qui se produit « selon une dialectique triangulaire dont l'enjeu est Rose¹⁷⁰ ». La jolie brune scabreuse, qui aime les divertissements et abandonne son bon Gabriel en faveur d'un charmant inconnu, ne tient pas compte des avertissements et retourne auprès de celui qui veut l'enlever de son milieu naturel. Afin de souligner la gravité de son acte transgressif, la jeune fille est vouée à rencontrer le Diable afin que sa punition soit exemplaire.

2.4.3.2. Un Diable en chair et os

Comme la jeune femme est frivole et sensible aux plaisirs de la chair, le Diable se présente à Rose sous une forme humaine, à la différence des autres contes du corpus : « Il ôta cependant un superbe capot de chat sauvage et parut habillé en velours noir et galonné sur

¹⁶⁸ Jean Du Berger, *Le Diable à la Danse*, Québec, Les presses de l'Université de Laval, 2006, p. 110.

¹⁶⁹ Pierre Rajotte, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷⁰ *Ibid.*

tous les sens¹⁷¹. » Les termes du pacte qu'il lui propose font également explicitement référence à la promesse d'un plaisir éternel : « J'espère, ma belle demoiselle, que vous seriez à moi ce soir et que nous danserons toujours ensemble¹⁷². » Daniel Mativat explique cette métamorphose du Diable, d'un conte à l'autre, à la lumière de la théorie « du double » élaborée par Otto Rank dans son livre *Don Juan et le double*. Selon Otto Rank, le Diable se manifeste comme le « double du moi sous forme de copie exacte ou inversée¹⁷³ », car le double est primitivement l'ombre ou le reflet du moi :

Tout se passe comme si à l'apparition du diable, le héros ou l'héroïne se trouvaient face à face avec un autre lui-même ou plutôt avec la face cachée de sa propre conscience. À la jeune fille un peu lutine, comme Rose Latulipe, le diable apparaîtra donc sous l'aspect d'un galant cavalier [...]¹⁷⁴.

Selon ce point de vue, l'acceptation du pacte diabolique par Rose est une réponse à un conflit avec son narcissisme projeté à l'extérieur sous la forme du Diable. Cette théorie peut expliquer pourquoi le Diable apparaît sous une forme humaine pour Rose et non pour les autres protagonistes.

On peut, toutefois, proposer une autre interprétation qui tienne plus compte de l'horizon social dans lequel s'inscrit le texte. À ce égard, Jean du Berger affirme que Rose est intégrée dans un système social et que son rôle est d'assurer la survivance de celui-ci. Par conséquent, tout acte qui s'écarte des normes établies représente une menace au bon fonctionnement de la société où l'héroïne évolue. Il faut donc écarter du groupe la fille désobéissante. Elle ne pourra le réintégrer qu'après avoir expié sa transgression et avoir été de nouveau soumise à l'ensemble des normes qui le régissent : « La fille qui aime trop danser doit s'assagir et prendre époux¹⁷⁵! » En même temps, cet écart de conduite, cette

¹⁷¹ Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Daniel Mativat, *op.cit*, p. 69.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷⁵ Jean Du Berger, *op. cit.*, p. 191.

dérogation aux normes établies permettent de mettre en scène la figure d'un adjutant qui va secourir la faible pécheresse et la ramener sur le chemin du Bien :

Avant d'être le « Punisseur » de nos récits, l'Adversaire est donc un « Tentateur » qui pousse l'héroïne à la transgression pour l'arracher à son système social et l'intégrer à son propre système. Mais le système social de l'héroïne se défend dans le personnage de l'Aide qui met l'Adversaire en échec et lui arrache le sujet transgresseur qui, repent, réintègre le système social et se soumet à son ensemble normatif¹⁷⁶.

Comme attendu, l'Aide qui doit mettre l'Adversaire en échec est attribué à une autre instance, religieuse cette fois: le Curé. Ainsi, dans un songe, le Curé est averti du danger que Rose court et se précipite sans hésitation pour combattre le Diable : « Au bout de cinq minutes, le curé était sur le chemin qui conduisait à la demeure de Latulipe et, malgré le temps affreux qu'il faisait, avançait avec une rapidité incroyable¹⁷⁷ »

L'irruption du Curé enfreint le modèle du conte classique dans lequel le chevalier sauve sa princesse :

Conformément au modèle du bon chevalier délivrant la belle des griffes du dragon, le fiancé devrait normalement revenir délivrer sa bien-aimée et la légende se terminerait alors par leur mariage. Mais l'auteur opte de propos délibéré pour un dénouement qui met en valeur le rôle du curé¹⁷⁸.

De plus, paradoxalement, confronté au curé, le Diable devient le porteur du message moralisant : « Je ne reconnais pas pour chrétiens [...] ceux qui, par mépris de votre religion, passent, à boire et à se divertir, des jours consacrés à la pénitence par vos préceptes maudits¹⁷⁹ ». Une fois de plus, Dieu - à travers son représentant terrestre - et le Diable apparaissent *complémentaires*, ce dernier étant tout à la fois, pour reprendre les termes de Du Berger, un Tentateur et un Punisseur (ce qui permet aux auteurs des contes de ne jamais évoquer un Dieu infligeant un châtiment à celles et ceux qui ont péché). D'ailleurs, le conte

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 192.

¹⁷⁷ Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁸ Pierre Rajotte, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 35.

met l'accent sur l'acte de bienveillance de l'Église envers ceux qui reconnaissent leurs errements, car Rose est sauvée. Contrairement aux personnages masculins des autres contes, cependant, elle doit expier sa faute doublement : en entrant au couvent, puis en perdant la vie sans explication.

2.4.4. La Corriveau, la femme du Diable

Dans un contexte complètement différent, le conte *Une relique* relate l'histoire de Marie-Josephte Corriveau, une femme qui tue ses maris. Pour échapper à son châtiment, sans manifester aucun remords, elle laisse son père assumer la responsabilité de crimes qu'il n'a pas commis. Dans ce récit, l'accent est mis sur la méchanceté de la femme, masquée par une beauté si envoutante qu'elle aveugle l'homme, le rendant incapable de saisir ses manipulations. Au début du conte, Fréchette affirme que la Corriveau était « une femme remarquable de formes¹⁸⁰ ». Par la suite, il la décrit comme « la belle des belles de dix paroisses à la ronde [...] la timide et rougissante fiancée, Marie-Josephte Corriveau¹⁸¹ ». Mentionnée à maintes reprises, la beauté de la Corriveau révèle les projections de l'Église qui la considère comme l'arme utilisée par la femme contre les hommes.

Dans leur livre dédié à la Corriveau¹⁸², Catherine Ferland et David Corriveau estiment justement que c'est la beauté de Marie-Josephte qui a précipité sa mort :

Il est intéressant de voir que cette supposée beauté physique sert ici deux prétextes: si elle peut expliquer que Marie-Josephte trouve rapidement un premier mari, puis un second, elle est aussi présentée comme un facteur préfigurant les règlements de comptes auxquels se livreront certains Valliérois lors du procès de 1763¹⁸³.

¹⁸⁰ Louis Fréchette, *op. cit.*, p. 84.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁸² Catherine Ferland et David Corriveau, *La Corriveau de l'histoire à la légende*, Québec, Septentrion, 2014, 416 p.

¹⁸³ *Op. cit.*, p. 203.

Pourtant, le conte s'éloigne considérablement de la réalité. Dans le récit de Fréchette, la beauté de la Corriveau est surtout mise en relation avec son esprit maléfique et corrompueur qui passe inaperçu puisque sa beauté suscite la convoitise de nombreux hommes :

Plus d'un regard envieux saluait le jeune fermier à figure martiale qui, lui aussi, le bras appuyé sur celui de son père, entrain en même temps dans la petite église, heureux vainqueur dans une lutte où les plus beaux et les plus riches jeunes gens du district lui avaient disputé la palme¹⁸⁴.

Au fil de l'histoire, le conteur oriente l'attention du lecteur de l'aspect physique de la Corriveau vers son caractère diabolique qui, finalement, est dévoilé. Cela a lieu d'abord de manière allusive, en mentionnant la réaction de cette femme face à la mort de son premier mari (« La douleur de celle-ci parut si naturelle que nul soupçon ne se fit jour dans l'esprit de personne¹⁸⁵ »), puis explicitement quand on apprend que le sacrifice de son père la laisse indifférente : « La personne qui parut le moins émue fut la coupable elle-même. Elle accepta froidement le sacrifice de son père et laissa sans protester tomber la sentence suprême sur la tête de ce martyr de l'affection paternelle¹⁸⁶. »

Cependant, le narrateur ne peut surtout pas pardonner à la femme qui profite de l'amour paternel et il revient sur cette idée d'ingratitude et de méchanceté : « il s'achemina vers la prison, à côté de sa fille qui, affolée par la joie d'avoir échappé à l'échafaud, ne daigna pas même lui jeter un regard de pitié et de reconnaissance¹⁸⁷. » L'attitude froide et indifférente affichée par la coupable montre encore une fois la nature pervertie de la femme. Conséquemment, cette-ci est vouée à une double peine : elle subit la justice humaine du système patriarcal en étant condamnée à mort et la justice divine qui lui réserve une descente en enfer. En outre, contrairement aux autres personnages des contes étudiés jusqu'à présent, elle n'échappera pas à son châtement et ne bénéficiera pas de l'aide d'un

¹⁸⁴ Louis Fréchette, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 98.

curé, parce qu'elle est considérée comme une sorcière et, à ce titre, comme une créature entièrement vouée au Diable.

2.4.4.1. La Corriveau, la sorcière et le Diable

À la différence de Rose dont la rencontre le Diable apparaît comme une punition, celle entre ce dernier La Corriveau représente plutôt un retour dans la matrice démoniaque, puisque cette femme est suspectée de sorcellerie. Ainsi, l'image « d'une femme suppôt de Satan répandant ses maléfices sur la population environnante¹⁸⁸ » s'impose au lecteur et tous ses actes sont interprétés selon cette perspective. Toutefois, l'image de la sorcière jetant des sorts et préparant des potions magiques s'efface pour laisser place à une représentation totalement différente. D'ailleurs, dans leur livre, Catherine Ferland et David Corriveau mettent particulièrement l'accent sur la polysémie de cette notion de « sorcière » : « Comment définit-on la sorcière ? En fait, elle présente des visages multiples, mais une caractéristique est constante : son écart par rapport aux dictats sociaux et aux attentes d'une société largement patriarcale¹⁸⁹. »

Dans le même esprit, les deux auteurs reprennent l'idée lancée par Guy Betchel qui affirme que les femmes, dont l'irrégularité des actions et des comportements se démarque de ceux de la masse, sont à risque de passer pour des sorcières¹⁹⁰. Le conte *Une relique* l'illustre bien en semant dès le début le doute sur le mode de vie étrange du couple formé par la Corriveau et son nouveau mari. En effet, « contrairement à ce qui se passe d'ordinaire dans les ménages canadiens en général si féconds¹⁹¹ », même après de nombreuses années, les époux n'ont pas d'enfants. Cette situation représente un écart aux valeurs et aux modèles du groupe. L'absence d'enfants dans un couple marié est considérée comme suspecte :

¹⁸⁸ Catherine Ferland et David Corriveau, *op. cit.*, p. 198.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 198.

¹⁹⁰ Guy Bechtel, cité par Catherine Ferland et David Corriveau dans *op. cit.*, p. 200.

¹⁹¹ Louis Fréchette, *op. cit.*, p. 94.

« Que se passa-t-il d'étrange entre ces deux époux solitaires? Nul ne l'a jamais su¹⁹². » L'absence d'enfants est interprétée comme un signe supplémentaire de la nature diabolique de la Corriveau et « accentue son *aura* de sorcière, dans la mesure où la sorcellerie et les pouvoirs surnaturels se situent aux antipodes de la fertilité et de la vie familiale¹⁹³. »

Ainsi, dans le conte, l'image de sorcière de la Corriveau est construite à partir du non-respect des normes sociales. Non seulement cette femme ne remplit pas sa fonction de femme reproductrice, mais son mariage précipité après trois mois de veuvage la rend encore plus suspecte : « Pourtant, quand on la vit, avec un jeune homme du nom de Louis Dodier, convoler en secondes noces, trois mois seulement après la mort de son premier mari, cela fit jaser. On surveilla le nouveau couple¹⁹⁴. » La mort du deuxième mari ne fait que consolider son statut de sorcière :

Il y a aussi la question du veuvage. Comme on l'a vu précédemment, l'histoire occidentale a tristement montré que, sans la protection d'un mari, une femme est beaucoup plus vulnérable aux accusations de sorcellerie¹⁹⁵.

Les deux éléments combinés (une femme doublement veuve et sans enfants) sont suffisants pour exclure la protagoniste de la société dans laquelle elle vit. De plus, en raison de ses écarts à la norme, elle doit recevoir une punition incontestable et justifiable. Dans ces conditions, la sorcellerie reste la seule explication plausible et acceptable dans une société dominée par un catholicisme aveuglant.

En même temps, il est important de mentionner que l'histoire de la Corriveau est l'expression de l'affrontement entre le féminin et le masculin dans une société marquée par des valeurs patriarcales très rigides. D'ailleurs, c'est la raison pour laquelle cette transgression ne peut pas être pardonnée. Le sacrifice du père n'est pas envisageable, car il symboliserait le renversement de tout un système social bien établi. C'est pourquoi on

¹⁹² *Ibid.*, p. 86.

¹⁹³ Catherine Ferland et David Corriveau, *op. cit.*, p. 203.

¹⁹⁴ Louis Fréchette, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹⁵ Catherine Ferland et David Corriveau, *op. cit.*, p. 204.

assiste à l'aveu du père, à la dernière minute : « L'héroïque vieillard était chrétien; il aurait volontiers marché à l'échafaud pour sauver sa fille, mais il ne pouvait pas sacrifier son âme¹⁹⁶. » La référence à l'attachement du père à la religion catholique signale, implicitement, ce qui le distingue irrémédiablement de sa fille. Ainsi, il faut infliger à la Corriveau une punition exemplaire et « d'autant plus implacable pour la meurtrière qu'elle avait lâchement consenti à voir son vieux père subir le dernier supplice pour un forfait dont elle était seule coupable¹⁹⁷. » La jeune femme sera pendue et son cadavre suspendu dans une cage au bras d'un gibet.

Contrairement à tous les autres contes de notre corpus où les pécheurs rencontrent le Diable comme conséquence de leur transgression, mais échappent à l'Enfer en reconnaissant leurs erreurs et prêchant la bonne morale chrétienne, dans *Une relique* il n'y a pas de salut possible pour la coupable car, d'emblée, elle est présentée comme l'incarnation du Mal, l'épouse du Diable. La violence et le caractère exemplaire du châtimement qu'on lui réserve sont, dès lors, justifiés par sa nature diabolique et le fait que son âme ne peut être sauvée. Or, Comme si la punition n'était pas suffisante, même après sa mort, la Corriveau est condamnée à un destin singulier :

Pourquoi la Corriveau, à l'instar d'autres revenants légendaires, prend-elle apparemment plaisir à effrayer les manants qui osent s'aventurer aux abords de sa cage? Ses lamentations, menaces et supplications, voire ses attouchements, glacent le sang. Qu'est-ce qui empêche cette âme damnée de gagner pour de bon l'oubli éternel et de cesser d'errer dans cet entre-deux-mondes terrifiant? Apparemment, le repos éternel lui échappe¹⁹⁸.

Il est intéressant de constater que dans ce conte on retrouve tous les éléments disparates de l'imaginaire démoniaque des autres récits. Fantôme, la Corriveau devient un vampire qui assouvit « ses horribles appétits à même les tombes nouvellement fermées¹⁹⁹ ». Par la suite,

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Catherine Ferland et David Corriveau, *op. cit.*, p. 207.

¹⁹⁹ Louis Fréchette, *op. cit.*, p. 100.

elle devient la compagne des âmes en peine, les loups garous la demandent en mariage, de grandes bêtes noires lui chuchotent des secrets et elle fait le sabbat en compagnie des sorcières de l'île d'Orléans. Selon les habitants du lieu, l'herbe sous la potence était toujours brûlée et les feux follets s'agitaient autour de la cage. Le sol devenait maudit à l'endroit où cette âme damnée l'avait touché, aussi fallait-il l'intervention d'un prêtre pour conjurer le mauvais sort. Pourtant, la destination ultime de la pécheresse est dans les bras de Diable lui-même qui enlève la cage d'où la défunte terrorisait la contrée. En effet, plusieurs éléments de cette suite s'apparentent à la sorcellerie et suggèrent un pacte avec le Diable. Les affirmations de Saint Ligidus mettent bien en évidence le cercle vicieux où la femme tourne depuis toujours et auquel la Corriveau ne peut pas échapper : « Où est la femme, là se trouve le péché, où est le péché, là se trouve le Diable ; et où est le Diable, là se trouve l'enfer²⁰⁰. »

Une Relique est donc le seul conte de notre corpus où la présence du Diable n'est pas explicite, mais se fait sentir à travers un imaginaire qui s'incarne dans la représentation de la femme comme sorcière diabolique²⁰¹. Bien que l'image de la sorcière possédée par le Diable se forme entre la Renaissance et le début des Temps modernes²⁰² en Europe, elle s'enracine fortement dans la culture populaire. Des siècles plus tard, cet imaginaire transplanté dans la terre d'Amérique sera reconfiguré dans la légende de la Corriveau et construit selon une nouvelle structure comme nous l'avons montré.

²⁰⁰ Guy Bechtel, *Les quatre femmes du Dieu, La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*, Paris, Plon, 2000, p. 114.

²⁰¹ La sorcière diabolique ou de « deuxième type » est caractérisée comme la sorcière des sabbats, des balais, des messes à l'envers, des hosties profanées, des copulations bestiales et des meurtres d'enfants, que rend seule possible la croyance en Satan et en ses pouvoirs. Source : Éliane Viennot, « Guy Bechtel, *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, 733 p. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 8 | 1998, mis en ligne le 21 mars 2003, consulté le 03 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/330>

²⁰² Guy Bechtel, *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, 733 p.

2.4.5. Le Diable justicier d'une société patriarcale

Rose Latulipe et Marie Corriveau montrent deux images différentes de la femme dans la société religieuse. D'un côté, il y a la femme qui ne fait que frôler l'Enfer et de l'autre côté la femme qui habite l'Enfer, même si finalement toutes les deux sont porteuses du Mal. Si Rose Latulipe peut être sauvée (parce qu'elle ne s'est égarée qu'un moment, vu sa faiblesse d'esprit et son manque de jugement), La Corriveau défie toutes les lois humaines et masculines sans repentir. Son cadavre suspendu dans une cage doit rappeler aux femmes que la rébellion est le chemin qui mène à une perte irrévocable.

Ces deux personnages féminins dominent l'imaginaire des contes²⁰³ fantastiques québécois du XIX^e siècle. Poussées par la même force maléfique, elles évoluent cependant dans des directions opposées. Assoiffée de vie, Rose Latulipe transgresse l'interdit pour se délivrer des contraintes dont elle se sent prisonnière, par une rencontre dangereuse avec le Diable incarné. Sauvée par le Curé, elle peut se repentir, même si, par la suite, elle perd la vie sans aucune explication.

Au contraire, le Diable n'a pas besoin de s'incarner pour s'emparer de l'âme de la Corriveau, perçue comme sorcière et la représentation du Mal parmi les humains. Sa mort n'est qu'un retour dans l'Enfer d'où elle est sortie. C'est la raison pour laquelle elle n'a aucune chance d'être sauvée.

« Le diable est infiniment juste! Si on a raison de lui, il s'éclipse sans rechigner, mais s'il gagne, il met la griffe sur son dû sans aucune pitié²⁰⁴, », affirme Brigitte Purkhardt. Apparemment, cette justesse du Diable ne se manifeste guère dans les contes dont les protagonistes principaux sont des femmes. Alors que les hommes coupables d'avoir transgressé un interdit parviennent, grâce à cela à se dépasser et à s'amender, les femmes doivent payer de leur vie leurs écarts à la norme sociale et à la morale religieuse.

²⁰³ Selon les recherches de Jean Du Berger, La légende de *Rose Latulipe* connaît cinq cents versions à travers le Québec. La légende de la *Corriveau* a connu des suites et des transformations même si le nombre de ces réinterprétations n'est pas si impressionnant que celui de *Rose Latulipe*.

²⁰⁴ Brigitte Purkhardt, *op. cit.*, p. 97.

CHAPITRE III

UNE NOUVELLE HISTOIRE DU DIABLE

Ce chapitre porte sur les liens transfictionnels qui unissent les contes fantastiques aux romans de Daniel Mativat. L'analyse des romans *Grippette, les malheurs d'un diable* et *Terreur sur la Windigo* met en lumière les éléments transfuges issus des contes et la manière dont ils sont transformés lors du passage d'un univers narratif à un autre, et d'un genre littéraire à un autre. Nous examinerons, en particulier, les métamorphoses du Diable comme personnage transfuge. La première partie du chapitre sera consacrée au roman *Terreur sur la Windigo* dans lequel on retrouve de nombreuses références aux contes de chantier et à la relation entre le Diable et les hommes. La deuxième partie sera dédiée à l'analyse du roman *Grippette, les malheurs d'un pauvre diable* qui met plus particulièrement en scène le rapport entre la femme et le Diable.

3.1. La réécriture, le passage du conte au roman pour adolescents

3.1.1. L'intention de la réécriture

La multiplicité des textes transposés et réécrits prouve non seulement que la modernisation des contes anciens est possible mais également que la réécriture des contes est un phénomène récurrent dans la littérature. La transposition des textes d'autrefois crée une nouvelle matière offrant des regards différents sur des textes bien connus. Ainsi, des siècles

plus tard, les contes de Perrault ou Grimm ne cessent de susciter la curiosité et l'intérêt du lecteur et d'engendrer de nouvelles écritures et réflexions²⁰⁵.

Dans son essai *Les réécritures*, Catherine Durvy affirme que « Si la réécriture se fixe bien à la reproduction d'un modèle thématique, structurel, si elle recourt à des procédés divers, elle répond aussi à des intentions précises²⁰⁶. » Autrement dit, la réécriture implique, avant tout, une restructuration et une réorientation du contenu et de la forme du nouveau texte dans un but bien déterminé par les auteurs qui y ont recours. Comme nous allons le voir, Daniel Mativat ne fait pas exception à cette règle.

Dans une entrevue avec Françoise Lepage²⁰⁷, le romancier explique l'objectif poursuivi dans ses romans en affirmant que la culture des chantiers, aujourd'hui disparue, fait partie intégrante de l'histoire et de l'identité du Québec. Pour lui, cet héritage ne doit pas se perdre, mais plutôt être transformé et transmis aux nouvelles générations sous une forme accessible :

J'enseigne en cinquième secondaire, et la moitié de ma classe, peut-être même deux tiers, sont des élèves de différentes ethnies, souvent allophones à la maison, et je trouve terrible de voir ces jeunes s'installer dans un pays sans avoir la moindre idée de son histoire, de son passé. [...] Donc, reprendre, dans des histoires plus jeunes, plus modernes des aspects du passé québécois c'est aussi favoriser l'intégration des nouveaux arrivants²⁰⁸.

Pour Mativat, ce travail d'actualisation mémorielle doit favoriser l'acculturation des nouveaux arrivants. L'écrivain, lui-même d'origine française, porte un regard extérieur sur les contes, ce qui l'amène à repérer des éléments qu'il juge particulièrement important de porter à la connaissance du nouveau lectorat, comme la vie rude sur les chantiers ou l'assujettissement de la population locale aux croyances religieuses. En ce sens,

²⁰⁵ Cf. Fatima Ibrahim, « Le conte entre écriture et réécriture : tradition ou innovation? », *Synergies France*, n° 7, 2010, p. 89-98.

²⁰⁶ Catherine Durvy, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « Réseau » 2001, p. 107.

²⁰⁷ Françoise Lepage, « Entrevue avec Daniel Mativat » dans *Daniel Mativat*, Ottawa, David, 2003, p. 175-194.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 182.

l'actualisation des contes fantastiques lors de leur transposition romanesque permet une mise en relation entre le passé et le présent.

3.1.2. Les techniques de réécriture

Dans leur reconfiguration en romans pour adolescents, les contes fantastiques québécois de notre corpus subissent, en tant qu'hypotextes, une transformation générique. Dans ce contexte, il convient, au préalable, de déterminer les procédés de transformation textuelle à l'œuvre entre ces textes. Pour ce faire, les études de Genette, mais également celles de Jean de Palacio, apporteront des informations pertinentes à notre recherche.

Tout d'abord, notre attention se porte sur ce que Genette considère comme une « transformation sérieuse [...] sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles [...] par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines œuvres qui y ressortissent²⁰⁹ » : la *transposition*. Le théoricien estime que la *transposition* peut s'appliquer à des œuvres de vastes dimensions, comme *Faust*, dans laquelle l'amplitude textuelle et idéologique va jusqu'à faire oublier le caractère hypertextuel de l'œuvre qui en résulte. Pour Genette, les œuvres transpositionnelles se classent en deux catégories fondamentales. La première catégorie est la « transformation en principe » purement *formelle* qui, à l'instar des traductions, n'apporte des modifications au sens d'un texte que d'une manière accidentelle, donc non intentionnelle. La deuxième catégorie se compose des « transpositions ouvertement et délibérément *thématiques*²¹⁰ », dans lesquelles la modification du sens fait partie du projet. Genette affirme que la frontière qui sépare ces deux pratiques est très « fragile ». C'est pourquoi les textes peuvent parfois se prêter à de multiples analyses.

²⁰⁹ Gerard Genette, *op. cit.*, p. 293.

²¹⁰ *Ibid.*,

Dans son livre *Les perversions du merveilleux*²¹¹, Jean de Palacio apporte des éléments complémentaires aux théories de Genette sur les techniques de réécriture. Si Genette parle de *transposition*, Jean de Palacio qualifie les différentes logiques de détournement du merveilleux de « modalités de la perversion²¹² ». Selon lui, « pervertir un conte, c'est attenter à son sens, à son esprit, à sa lettre. [...] C'est faire violence, de quelque façon que ce soit, aux attendus du merveilleux²¹³ ». Une fois qu'il circonscrit la notion de « perversion », Jean de Palacio expose les trois formes que ce mécanisme peut prendre.

Le premier type de réécriture mentionné est la « perversion par extension » qui consiste à prélever un détail peu signifiant du premier texte pour en faire la matrice du texte dérivé. Dans le langage genettien ce procédé s'appelle la transthématisation. C'est la transformation du rôle thématique des personnages : des personnages secondaires d'un premier récit se retrouvent dans la posture du héros de l'histoire réécrite. Dans le cas des romans du corpus à l'étude, les actants des contes²¹⁴ deviennent des personnages avec une individualité et une intériorité bien définies dans le récit romanesque. Ils portent un nom, ont le droit à la parole, ils expriment leurs peurs et leurs inquiétudes.

Le deuxième procédé est la « perversion par la suite ». Ce type de transformation textuelle comprend les réécritures qui s'inscrivent dans la continuité de l'hypotexte, mais qui ne se trouvent pas en conformité avec ses valeurs initiales parce qu'il y a une dénaturation des intentions du « texte fondateur, en lui prêtant des mobiles qu'il n'avait jamais eus et un langage qu'il ne pouvait tenir²¹⁵ ». En ce sens, l'exemple de la Corriveau devenue une vedette et une femme d'affaires qui embauche finalement Grippette est particulièrement

²¹¹ Jean de Palacio, « Pour une merveilleuse fin de siècle » dans *Les perversions du merveilleux. Ma mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993. 273 p.

²¹² *Ibid.*, p. 38.

²¹³ *Ibid.*, p. 29.

²¹⁴ Vladimir Propp considère les héros des contes comme des actants et non des personnages.

²¹⁵ Jean de Palacio *op. cit.*, p. 38-40.

représentatif de ce type de « perversion ». La suite créée par Mativat dans son roman entraîne un changement de registre qui constitue l'essence même de la perversion.

Finalement, la « perversion par contrefaçon » consiste à introduire dans le conte des motifs qui se placent « à contrecourant des conventions du merveilleux traditionnel [dans le but de] susciter des préoccupations, des paroles et des décors opposés à la logique du conte²¹⁶ » tout en conservant son intrigue et sa structure originales. De fait, c'est avec cette forme de « perversion » que, selon Jean de Palacio, « la parodie et la dérision [...] font une entrée en force dans le merveilleux, dont elles deviennent le ressort [puisqu'elles] visent à [le] compromettre et à [le] dénaturer définitivement²¹⁷ ». Comme nous allons le voir, le roman *Grippette, les malheurs d'un pauvre diable*, dans son intégralité, se construit précisément comme une parodie des contes dans la mesure où le Diable est continuellement mis en échec et s'interroge sur la justesse de ses actes. Considéré de plus près, le décalage entre le personnage et son action qui, certes, forme le noyau même de la construction romanesque, ne prend pas toujours la même forme. Le fossé, source d'ironie, qui sépare l'individu de ses actes est très souvent creusé par les conséquences inattendues de ces derniers.

Comme nous le voyons, la réécriture se prête à diverses formes de détournement d'un texte initial. Les romans de Daniel Mativat, *Grippette, les malheurs d'un diable* et *Terreur sur la Windigo* se réclament de ce procédé d'altération du sens initial des contes : si le romancier emprunte au conte certains éléments, il en ignore complètement d'autres. Plus encore, il réunit dans une seule histoire des éléments disparates de plusieurs récits et les met en relation à l'aide de ce que Saint-Gelais nomme un « forum transfictionnel²¹⁸ ».

²¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

²¹⁸ Richard Saint-Gelais, *Fictions Transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 222.

3.1.3. La réécriture et la transfictionnalité

Le travail prolifique de Genette et les remarques de Jean de Palacio offrent une nouvelle perspective sur la réécriture. L'analyse et la compréhension des mécanismes internes des récits secondaires sont ainsi facilitées. Pourtant, comme spécifié dans le premier chapitre du présent mémoire, les réécritures peuvent être aussi le sujet de ce que Richard St-Gelais appelle « la transfictionnalité ». La réécriture et la transfictionnalité réactivent différents textes, des univers diégétiques ainsi que des personnages littéraires en leur permettant de prendre vie dans un nouvel espace d'imagination. Ainsi, l'approche théorique élaborée par St-Gelais sur la transfictionnalité vient clarifier des aspects que Genette a ignorés dans son travail, car même s'il a remarqué cette transgression des frontières entre les œuvres, il ne s'est pas intéressé au principal élément qui subit la transgression : le personnage. De plus, cette pratique transgressive impose « un prolongement du récit premier, en aval, en amont ou parallèlement à lui²¹⁹ » et la reprise intertextuelle du personnage « consiste à prolonger ou à réviser son existence fictive à travers d'autres textes²²⁰ » :

Il est net que la transfictionnalité constitue par là une exacerbation de l'illusion référentielle. En même temps, les mondes transfictionnels et les personnages qui les habitent relèvent de l'hypertextualité au sens que Genette donne à ce terme, et donc à une littérature au second degré, forcément consciente d'elle-même, et qui n'en fait pas trop mystère²²¹.

Il va de soi que les romans de Mativat se prêtent au phénomène de réécriture dans un but clairement assumé par l'auteur. Pourtant, toute réécriture ne relève pas nécessairement de la transfictionnalité²²². Alors, pouvons-nous affirmer que les romans pour adolescents de

²¹⁹ Richard Saint-Gelais, « Personnage et transfictionnalité », dans Lavocat Françoise, Claude Murcia et Régis Salado (dir.), *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2007, p. 270.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*, p. 173.

²²² Des amples explications sur toutes ces différences sont fournies dans le premier chapitre du présent mémoire. Leur reprise sera faite juste d'une manière ponctuelle dans la mesure où elles s'avèrent nécessaires à la compréhension de l'analyse des romans à l'étude.

notre corpus sont des œuvres transfictionnelles? Selon St-Gelais, le lien transfictionnel entre deux ou plusieurs œuvres est possible seulement s'il y a une prétention à l'identité, une similitude évidente entre les univers fictifs ou entre les entités fictives de base et celles qui sont générées dans une autre œuvre. Cependant, ce lien transgressif n'implique pas une superposition des textes, parce que la transfictionnalité suppose une traversée menant d'un point de départ à un point d'arrivée. Entre les deux, il faut un contact, l'élément qui subit la modification, et une rupture, la reconstruction du même constituant dans un nouveau milieu, adapté à un nouveau lectorat²²³. Selon le théoricien, c'est le personnage qui, le plus souvent, fait l'objet d'une transgression d'univers fictif, donc qui devient un personnage transfuge. Dans cette perspective, le Diable est bien un personnage transfictionnel, car il quitte les contes où il est sacralisé pour devenir le protagoniste de romans où il perd ses attributs de démiurge, même si, d'une certaine manière, l'intrigue du récit premier est reconstituée dans le second.

3.2. Un Diable humanisé

3.2.1. Écrire aujourd'hui sur le Diable

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que les contes et les légendes fantastiques québécois des siècles passés regorgent de sacré, car le Diable en est, sinon le personnage principal, du moins *l'acteur* essentiel. Comme il est le principal adversaire de Dieu, sa présence est invoquée, suggérée, attendue ou crainte. Dans tous les cas, elle est obligatoire. Contrairement au XIX^e siècle, écrire aujourd'hui sur le Diable, doit plutôt être envisagé comme une tentative de conférer un nouveau rôle, une nouvelle signification à une figure déjà désacralisée dans un contexte de laïcisation de la société québécoise. La tâche est d'autant plus difficile quand l'écriture s'adresse à un lectorat jeune, peu familier avec les réalités sociales, historiques et religieuses du passé. En effet, dans *Terreur sur la Windigo*, Daniel Mativat ramène en scène un Diable oublié, lui confère de nouveaux attributs et le présente à ses lecteurs sous une nouvelle forme, plus concrète et accessible. Par

²²³ Chapitre I, p. 11.

conséquent, le jeune lecteur assiste à une transmutation de l'univers du conte vers celui du roman et à l'incarnation d'un Diable en chair et en os dépourvu de sa sacralité.

3.2.2. La construction du roman

Passionné par l'uniformité de la figure du Diable des contes fantastiques et le mode de vie des bucherons, Daniel Mativat propose, dans son roman, de ranimer cet univers disparu et les protagonistes qui le peuplent. Ainsi, dans *Terreur sur la Windigo*, nous assistons au transfert de l'univers diégétique des contes vers celui du roman, restructuré et intégré dans une narration fluide, unitaire et cohérente. Dans le récit qui résulte de ce mélange hétéroclite, Justin, le narrateur, s'apprête à raconter des événements qui se sont déroulés dans sa jeunesse. Il se rappelle l'automne et l'hiver 1934-1935 qu'il a passés dans un chantier de la Haute-Mauricie, alors qu'il venait d'avoir quinze ans. L'adolescent, brutalement arraché à sa famille pour monter au chantier, reste profondément marqué par les événements qui s'y sont produits. L'arrivée au chantier d'un mystérieux étranger, Jack, la suite d'accidents qui commencent à se produire sans aucune explication, la folie de son oncle Ti-Rouge qui met le feu à la cabane et, finalement, la mort de tous les bucherons, tout cela le hante encore soixante ans plus tard. Justin pointe Jack du doigt et le considère comme le seul responsable de cette tragédie, car celui-ci est vu comme l'incarnation du Mal, du Windigo. Seul survivant de cette histoire, Justin souffre toute sa vie de dépression et d'hallucinations causées par les traumatismes subis à l'adolescence. L'annonce à la télévision de la mort de trois monteurs de lignes d'Hydro-Québec dans la région de Windigo pousse Justin à rompre le silence et à raconter ce qui s'est passé dans cette contrée maudite.

La narration adopte la structure circulaire spécifique aux contes, en ce sens que le narrateur, rendu à la vieillesse, raconte des événements survenus dans sa jeunesse. Pourtant, contrairement à ce que l'on observe souvent dans les contes, ce mouvement circulaire du roman n'a pas comme but l'apprentissage d'une leçon de morale, mais plutôt l'introduction de la figure du Diable sous un nouveau visage.

3.2.3. Du chronotope du conte à celui du roman

Dans son désir de rester le plus fidèle possible à l'esprit des contes, Daniel Mativat reprend et transforme les structures temporelles et spatiales des récits premiers qu'il tisse dans la toile du fond de l'histoire.

Dès le début du roman, la mise en abîme rappelant l'intervention des narrateurs multiples des contes, donne l'occasion au romancier de fixer les repères temporels. Tout comme Jos Violon ou Joe le *cook*, Justin alors vieillard commence l'histoire dans le présent tout en ouvrant une porte sur le passé : « Personne n'a jamais su ce qui s'est passé, cet hiver-là, au camp n° 3 de la Windigo. [...] Le seul qui connaisse la vérité, c'est moi. Parce que j'y étais. Parce que je suis le seul survivant de cette tragédie²²⁴ ». Après cette introduction, Justin se remémore son adolescence sur le chantier : « En 1934, je venais tout juste d'avoir quinze ans²²⁵ ».

Le roman s'achève par un retour au présent et des paroles de Justin, âgé et encore traumatisé par son passé. Ce glissement temporel entre le présent et le passé assure la cohérence entre les différentes parties de l'histoire pour leur donner une unité, mais, à la différence des contes, il ne débouche sur aucune conclusion moralisante.

En ce qui concerne l'espace, dans le roman, on constate une tendance à laisser aux protagonistes une plus grande liberté de mouvement que dans les contes. Si Fréchette fixe l'emplacement du chantier, « sus la rivière à Baptiste²²⁶ » et Beaugrand « dans les chantiers des Ross²²⁷ » Mativat fait évoluer ses personnages dans un espace compris entre la région de Trois-Rivières et le secteur forestier de la Windigo. D'un côté se trouve le point de départ, le village habité par Justin dans la région de Trois-Rivières, de l'autre l'emplacement du chantier dans les forêts de la Windigo. Malgré l'indication topographique, il n'existe aucune

²²⁴ Daniel Mativat, *Terreur sur la Windigo*, Ottawa, Pierre Tisseyre, 1997, p. 8.

²²⁵ *Ibid.*, p. 11.

²²⁶ Louis Fréchette, *op. cit.*, p. 274.

²²⁷ Honoré Beaugrand, *op. cit.*, p. 175.

information explicite sur le village que Justin habite. Seuls quelques indices glissés dans le texte nous aident à trouver les repères spatiaux : le vieux Justin lit le *Nouvelliste*, quotidien de Trois-Rivières, et le jeune Justin commence sa montée au chantier de la Windigo à la gare de Trois-Rivières. Le choix délibéré de l'auteur d'utiliser deux lieux pour le déroulement de l'action peut être vu comme un transfert du conflit des contes entre le village, l'espace régi par des normes religieuses et la forêt dépourvue de toute loi : « En outre, ces deux lieux représentent, l'un le domaine du connu et de la civilisation, l'autre le monde de l'inconnu et du mal²²⁸ ».

3.2.4. La forêt, un lieu de perdition

Dans son analyse du roman de Mativat, Françoise Lepage souligne l'importance et le caractère de la forêt créée par le romancier : « [...] le secteur de la Windigo est un lieu fermé, par son isolement total au milieu d'une forêt hostile²²⁹ ». En effet, la forêt est chargée dès le début du récit d'une lourdeur presque insoutenable. L'auteur en fait un espace de perte de tout repère où les hommes régressent à un état d'animal en quête de survie, car la mort y séjourne :

Cette fois, le lien tenu qui nous reliait encore au monde connu allait se rompre définitivement. Au nord, il n'y avait plus rien. Rien que le bois à l'infini et la solitude qui, j'allais vite apprendre, ne faisait qu'exacerber les passions et réveiller les instincts les plus bestiaux²³⁰.

D'ailleurs, toute la structure du roman est construite autour de l'image de la forêt comme territoire hostile. D'abord, le récit s'ouvre avec le décès de trois personnes dans la région forestière de la Windigo. Puis, la mort de tous les bucherons survient dans la forêt. Enfin, le jeune Justin est arraché cruellement et prématurément à sa famille pour aller au chantier, dans les bois :

²²⁸ Françoise Lepage, *Daniel Mativat*, Ottawa, David, 2003, p. 29.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Daniel Mativat, *op. cit.*, p. 24.

Il (l'oncle Robert) s'enferma avec maman pendant au moins deux heures et quand il sortit sur la galerie, il m'annonça presque brutalement : -Ti-gars, fais ton paqueton. Cet hiver tu montes aux chantiers avec moi. Comme c'est moi le boss, on trichera un peu sur ton baptistaire, mais ce n'est pas grave²³¹.

Le choix de mots dans « il m'annonça presque brutalement » répond à l'image de la forêt menaçante. C'est pour cette raison que le romancier met un accent particulier sur le moment de la rupture, de la séparation que Justin doit subir et qui prend un accent dramatique :

J'étais là tout seul et j'ai pris soudain connaissance que je ne quittais pas seulement la maison pour quelques mois, mais que je disais adieu à mon enfance. On me jetait sans ménagement dans un monde d'adultes où la valeur de l'individu se mesure à la force de ses poings et à l'audace ordurière de ses paroles²³².

Comme on peut le voir, les mots de Justin n'annoncent pas un processus initiatique de transformation du jeune en adulte, mais plutôt l'effacement d'un état et son remplacement par un autre, sans préparation. Plus précisément, le jeune garçon vit cette transition en accéléré, le temps du voyage entre le monde civilisé et celui de la forêt. L'entrée dans la région de la Windigo se fait néanmoins par étapes qui, à certains égards, rappellent les phases des rites de passage identifiées par Van Gennep. Au début, de leur périple, le groupe de bucherons se déchaîne. Ils boivent à en perdre toute raison. L'un d'entre eux coupe la grande croix de chemin au bord du Saint-Maurice et, faute d'argent pour dormir ailleurs, ils passent la nuit en prison.

Le moment intermédiaire est représenté par le chemin en train qui les éloigne de toute civilisation et place les protagonistes dans « cette joie sauvage qui semblait liée au fait de se sentir soudainement libéré de toute attache et de toute loi²³³ ». La migration d'éléments du conte vers le roman est explicite et faite à tous les niveaux, univers diégétique et

²³¹ *Ibid.*, p. 14.

²³² *Ibid.*, p. 15.

²³³ *Ibid.*, p. 17.

personnages. « Les enfants de perdition²³⁴ », comme les nommait Jos Violon, font leur apparition dans le roman de Mativat.

Finalement, le franchissement de la lisière de la forêt est la dernière étape du voyage vers le chantier avant de perdre le contact avec le monde civilisé. En déployant sur plusieurs pages le récit du franchissement des frontières symboliques Mativat prend le temps de représenter cet univers mystérieux et inconnu comme un territoire inhospitalier avant tout, ce que d'ailleurs Justin remarque avec justesse :

Il faut dire que notre progression à travers bois devenait difficile. Le chemin qui traversait maintenant des marécages était pointé à l'aide de billots à demi enfoncés dans la vase sur lesquels nous glissions et nous nous blessions les pieds²³⁵.

Pour Mativat, la forêt est l'espace d'aliénation qui prépare les héros à la rencontre avec le Diable. La nature déchainée, la chaleur suffocante inhabituelle pour la saison, « les stridulations des insectes cachés dans les broussailles²³⁶ », et l'orage « de fin de monde²³⁷ » s'associent avec la nature humaine déchainée. Les hommes « sacrent comme des démons²³⁸ » dans un état de « joie sauvage²³⁹ », mais cette joie cache « la peur sourde qui les habitait²⁴⁰ », car le chantier de la Windigo se profile devant eux.

²³⁴ Louis Fréchette, *Les marionnettes*, *op. cit.*, p. 274.

²³⁵ Daniel Mativat, *op. cit.*, p. 27.

²³⁶ *Ibid.*, p. 24.

²³⁷ *Ibid.*, p. 30.

²³⁸ *Ibid.*, p. 26.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

3.2.5. Les jeux des personnages

3.2.5.1. Justin ou la voix moralisante

Justin est le narrateur du récit et le témoin silencieux qui observe dans l'ombre les agissements des autres personnages. Son rôle axiologique, dans le récit, se précise progressivement : déjà, le garçon de quinze ans incarne la figure d'un modèle de comportement. Il ne boit pas et ne blasphème pas : « De mon côté, je n'avais presque rien bu, mais j'avais quand même mal à la tête²⁴¹ ». Il est porté à aider les autres et à compatir avec ceux qui souffrent, car il essaye d'aider de son ami le *cook* Gros-Gras qui tombe malade en route vers le chantier : « De mon côté, j'essayais tant bien que mal de le soulager²⁴² ». Notons que la répétition de « De mon côté » contribue également à singulariser Justin et à le distinguer du reste du groupe.

En effet, tout comme Jos Violon, Justin est celui qui respecte les règles et les croyances religieuses même au cœur de la forêt vierge. La scène du Jardin des Morts où Ti-Rouge oblige tous les bucherons à « mettre le bon Dieu en cache²⁴³ » est mémorable et Justin est le seul qui parvient à cacher sous sa chemise le scapulaire que sa mère lui avait donné comme une preuve de l'existence de Dieu. D'une certaine manière, ce jeune représente le lien avec le monde civilisé et la foi en Dieu que les bucherons, en pénétrant dans la forêt, laissent derrière eux. Pour mieux montrer cette caractéristique du protagoniste principal, le romancier lui adjoint un personnage complémentaire, le *cook* Gros-Gras. Tout comme Justin, le cuisinier cherche désespérément à garder ses repères dans ce lieu coupé du monde. La perte de ses objets religieux dans le Jardin des Morts le plonge dans un état

²⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

²⁴² *Ibid.*, p. 35.

²⁴³ *Ibid.*, p. 30.

cataleptique et il tombe malade : « Un mal bizarre. Comme une grosse fièvre accompagnée de délire²⁴⁴. »

Tout au long du roman, le cuisinier se constitue comme un écho de Justin. La prémonition de mort que l'adolescent ressent en descendant du train, devient un cri désespéré dans la bouche du cuisinier, un avertissement lancé à haute voix : « On l'avait couché dans une des waguines et, à chaque cahot, il se redressait, les yeux exorbités, criant comme un dément : - Tous damnés! Tous damnés! Au feu! Au feu!²⁴⁵ ». Par ses incessantes plaintes et ses avertissements, Gros-Gras est là pour confirmer ce sentiment prémonitoire funeste qui, pour Justin, n'est pas encore clairement défini. Le *cook* est une sorte de voix annonçant le malheur à chaque transgression: « - Petit! Sauve-toi pendant qu'il est encore temps. Ils brûleront tous en enfer et toi avec si tu les suis²⁴⁶. » Dans les propos du cuisinier résonnent ceux de Jos Violon qui met en garde Fifi Labranche chaque fois que le sacré est profané. Ainsi, la complémentarité entre les deux personnages est évidente, car à tour de rôle ils jouent le rôle de dénonciateur de la transgression.

3.2.5.2. Jack ou la métamorphose du Diable

À l'opposé de Justin se retrouve Jack, le mystérieux inconnu qui, un soir, en pleine tempête de neige, sortant de nulle part, se matérialise sur le chantier pour demander du travail :

La porte grinça sur ses gonds de bois et l'inconnu entra au milieu d'un nuage de vapeur et d'un tourbillon de neige. C'était un géant vêtu d'un capot d'ours et coiffé d'un casque en poil de loup. Il secoua les flocons qui recouvraient ses larges épaules, mais ne retira pas ses grosses mitaines perlées et ornées à l'indienne²⁴⁷.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

La référence au Diable des contes est indéniable : l'arrivée de Jack au chantier ressemble beaucoup à l'arrivée du Diable chez Latulipe, dans un nuage de vapeur, en refusant d'enlever ses gants et son casque²⁴⁸. Cette similarité n'a sans doute rien de fortuit, si l'on en juge par la signification que Mativat accorde à l'apparition du Diable dans les récits :

L'apparition et la disparition du diable introduisent dans l'univers du conte une autre dimension remarquable, celle de l'espace infini, celle de l'ubiquité et de l'omniprésence. Quand le diable apparaît, on ne sait pas d'où il vient, quand il disparaît, on ne sait où il va²⁴⁹.

En fait, les apparitions de nulle part et les disparitions mystérieuses du Diable font partie des principaux attributs qui lui confèrent son pouvoir. Il est ubiquiste, tout en étant polymorphe et omniprésent. Cette singularité est conservée dans le roman, mais reconstruite selon les lois du fantastique. La vraie nature de Jack n'est jamais confirmée, mais demeure toujours en suspens et fondée sur des descriptions, des souvenirs ou des déductions faites par le jeune :

Ce qu'il vit le laissa bouche bée. L'homme avait une taille si imposante que sa tignasse rousse touchait presque le plafond. Mais ce qui fascinait le plus Ti-Rouge, ce n'était ni la grandeur de l'étranger ni l'odeur abominable qu'il dégageait. Non, ce qui pétrifiait Ti-Rouge, ce qui nous pétrifiait tous, c'était ses yeux. Des yeux de chat sauvage qui brassaient dans l'ombre et vous fixaient avec la froide férocité du fauve à l'instant où il va bondir sur vous et vous planter ses crocs dans la gorge²⁵⁰.

Ainsi, le romancier reconstitue dans un mélange hétérogène les traits attribués au Diable dans les contes, comme son odeur abominable et sa stature imposante. La manière dont Jack est décrit suggère la présence d'une créature mystérieuse, même si le lecteur fait connaissance avec un personnage à la forme humaine. En effet, Jack reste un être insaisissable jusqu'à la fin du roman. Les informations à son sujet sont livrées au fil du récit. Son comportement est étrange : il ne parle à personne, reste toujours seul, ne dort jamais,

²⁴⁸ Voir chapitre 2.

²⁴⁹ Daniel Mativat, *Le personnage du diable dans le conte littéraire québécois du XIX^e siècle : (étude socio-textuelle)* (Mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, 1979, p. 89.

²⁵⁰ Daniel Mativat, *Terreur sur la Windigo*, p. 50.

n'a pas d'ombre et esquisse un sourire lorsqu'un malheur arrive sur le chantier. Il chasse seul, il émet des « feulements rauques²⁵¹ » tout en humant l'air comme une bête quand il a une forme humaine, il laisse la viande faisander avant de la dévorer tout seul dans un coin et finalement le cadavre de Gaston est déterré et dévoré. En laissant entendre que c'est Jack qui se transforme en loup-garou, le romancier rappelle le caractère multiforme du Diable des contes.

De plus, il laisse au lecteur le soin de participer à une chasse aux indices semées par Justin, car le jeune est le seul à percevoir la noirceur de Jack. Le contraste entre ces deux personnages est évident et nous amène à constater une différence importante entre le roman et les contes qui lui servent d'hypotextes. Le conflit entre le Bien et le Mal qui, dans les contes, était représenté par la confrontation entre le Diable et le Curé, se traduit, dans le roman, par un rapport d'opposition entre Justin et Jack, sans pour autant en conserver les effets. Si le Curé fait fuir le Diable, Justin n'est qu'un adolescent dans un monde d'adultes. Aussi ne peut-il être que le témoin de la présence du Diable sans pour autant pouvoir sauver les autres.

3.2.5.3. Les bucherons, la transformation des actants en personnages

Le rapprochement entre les contes et le roman se fait progressivement, les liens transfictionnels se tissant d'une manière allusive et détectable seulement par un lecteur avisé. Ainsi, dans cette entreprise transfictionnelle, on retrouve les bucherons de la *Chasse-galerie* et ceux de *Money Musk* tous confondus en différents protagonistes sans identité bien spécifiées, comme Fesse-à-l'air, Frappe-d'abord, Poches-Molles, Picoté ou Ti-Pou, Gros-Gras ou bien Alexis et Gaston. Malgré leurs surnoms plutôt piteux, les bucherons s'affirment comme des personnages qui agissent, se questionnent, expriment leurs sentiments ou leurs doutes. À tour de rôle, ils prennent (de la) place dans le récit romanesque à travers leurs interactions avec les autres protagonistes.

²⁵¹ *Ibid*, p. 69.

Parmi les bucherons, Ti-Rouge ou l'oncle Robert, qui prend Justin avec lui sur le chantier, a un rôle particulier. Dès le début du roman, il est le protagoniste hors caste, tant par son comportement que par son apparence physique :

Dans la famille, Ti-Rouge avait une méchante réputation. C'était un gars de chantier et on disait qu'il n'était pas du bois dont on fait les calvaires, « Un vrai esprit croche, répétait maman. [...] Elles (mes sœurs) se plaignaient qu'il puait le bouc et qu'il piquait quand il les embrassait. Elles prétendaient qu'il avait l'air de l'ogre du *Petit Poucet*²⁵².

Son statut de chef lui confère un certain pouvoir sur les autres. Tout ce qui se passe en chemin, sur le chantier et durant le séjour sur place se déroule selon sa bonne volonté. Délibérément, dans le Jardin des Morts, il oblige les bucherons à couper le lien avec leurs croyances, il refuse un office religieux à ceux qui meurent, et plus que tout, il se croit invincible face aux forces du Mal qu'il défie continuellement par ses discours et ses actes. Pour cette raison, il affronte Jack et entre en compétition avec lui. En ce sens, il ne fait aucun doute qu'il revêt le rôle d'instigateur et de tentateur du diable, joué dans les contes par Babiche et Baptiste.

3.2.6. La métamorphose des transgressions des contes

Sur le chantier, le soir de Noël, un moment d'apogée dans le récit romanesque, est l'occasion pour l'auteur de procéder à un rassemblement des hypotextes qui ont fait naître le roman. La « perversion par suite », dont parle Jean de Palacio, se voit exemplifiée par la métamorphose des transgressions.

Comme les protagonistes de la *Chasse-Galerie*, Fesse-à-l'air et Ti-Pou veulent voler en canot pour danser avec leurs amoureuses. Cependant faute de rabaska, ils se rabattent sur un vieux camion et s'en remettent au Malin pour arriver à destination :

-Mais on n'a pas de canot! Répéta Fesse-à-l'air d'une voix avinée.

-Nevermind! On prendra le vieux truck de la compagnie qu'est près d'la gare
[...]

²⁵² Daniel Mativat, *op. cit.*, p. 13.

-Sais... Sais-tu au mmmmmoins chau..chauffer?

-Pantoute, mais c'est pas grave, le diable tiendra l'volant²⁵³.

Pourtant, contrairement au conte, l'issue de ce « voyage » est dramatique : les protagonistes meurent de froid dans le camion qui devait les porter vers le bonheur de la danse.

Après la transgression du vol en « camion » de *Chasse-Galerie*, l'auteur met en scène celle reliée à la danse. Cette fois, l'attention de Justin, le témoin, s'oriente vers Ti-Rouge qui « complètement saoul lui aussi, bondit sur la table en brandissant un violon²⁵⁴ », instrument apparu de nulle part, et se déchaîne dans une danse endiablée, comme les marionnettes qui dansent sur la musique de Fifi Labranche. Comparable à la « bande d'insécables²⁵⁵ » de Jos Violon, le groupe de bucherons du roman de Mativat ne se contente pas de regarder, mais veut danser et suivre le *boss* sur les accords du violon qui, cette fois, est manié par Jack avec virtuosité :

[...], le camp tout entier vibrait maintenant au son de cette musique ensorcelée. Ti-Rouge était le plus enragé de tous les danseurs et Jack, par le pouvoir de sa musique, donnait l'impression de se jouer de lui comme s'il n'était qu'une marionnette accrochée à des fils invisibles²⁵⁶.

Les références aux contes sont explicites et le Diable, vu sa corporalité acquise dans le récit de Mativat, se réapproprie le pouvoir qui, dans l'hypotexte, est attribué à un violon ensorcelé. De plus, le motif transgressif de la danse sur le chantier est un élément important dans le roman, car c'est une source de déchaînement des instincts violents qui dominent les bucherons. Pour rendre la fête possible, le romancier attribue à certains hommes le rôle de femmes : « On dégagea la place et on forma des couples en nouant un mouchoir blanc au

²⁵³ *Ibid.*, p. 88.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 89.

²⁵⁵ Louis Frechette, *op. cit.*, p. 279.

²⁵⁶ Daniel Mativat, *op. cit.*, p. 90.

bras des danseurs qui pour la circonstance acceptaient de tenir le rôle de femmes²⁵⁷ ». Ainsi, les fêtards se laissent prendre au jeu de Jack qui les fait danser jusqu'à l'épuisement. « Le plus enragé de tous les danseurs²⁵⁸ » est Ti-rouge dont la manière d'agir est macabre. Il demande aux autres d'arracher la porte de la cabane pour qu'il puisse danser dessus : « On aurait dit que ses pieds avaient une vie à part et étaient devenus eux-mêmes musique en martelant le bois suivant le même tempo obsédant que leur imposaient Jack et son violon²⁵⁹ ». Justin considère cette scène belle et effrayante « comme ces images qu'on voit peintes sur les murs des anciennes églises et qui représentent la Mort souriante en train de danser avec les vivants²⁶⁰ ». Cette comparaison est lourde de sens, car elle contient à la fois un ultime rappel au monde d'avant (les anciennes églises) et une annonce du destin funeste qui guette les personnages. Or, comme on l'a vu précédemment, Justin est le seul (avec Gros-Gras) à incarner un discours moralisant: la lutte entre Ti-Rouge qui danse et Jack qui joue du violon continue jusqu'à minuit, heure où les protagonistes essoufflés quittent la cabane.

À ce moment, une autre transgression est introduite dans l'histoire: l'invocation des « marionnettes » par la musique envoutante de Jack. De nouveau, le rapport de pouvoir est rétabli. Les marionnettes ne représentent plus la manifestation d'un Diable immatériel, mais seulement un outil qui obéit à son maître : « Et Jack, lui, jouait de son violon toujours plus vite toujours plus fort... Et tout le ciel maintenant flamboyait tel un gigantesque incendie. On aurait dit que la musique avait déclenché quelque chose de formidable. Quelque chose de terrifiant²⁶¹ ».

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 91.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 94.

La voix moralisante de Gros-Gras, tout comme celle de Jos Violon dans le conte, marque le retour à la réalité sans toutefois manquer de rappeler la transgression commise : « -C'est assez, les gars! Ti-Rouge, descends! Et toi Jack arrête! Faire danser les marionnettes, il ne faut pas faire ça. C'est comme inviter les démons de l'enfer au party²⁶² ». Malgré son avertissement, ce n'est pas le cuisinier qui annonce la fin tragique qui s'en suivra, mais Justin qui accepte la punition des bucherons et sa propre punition comme le seul moyen de sauver leur âme : « Cette nuit-là, je compris confusément que nous avions vraiment commis quelque chose d'irréparable et qu'il nous faudrait payer cette faute²⁶³. » La reconnaissance de la transgression et l'acceptation de la punition qu'il voit comme nécessaire équivalent au retour des bucherons repentis dans les bras nourriciers de l'Église qui les sauve.

Cependant, dans le roman, il n'y a pas de pardon possible. Tous les bucherons, sans exception, trouvent la mort dans la forêt : morts de froid dans l'attente d'un Diable invisible pour qu'il les porte sur son dos, brûlés ou noyés. Le seul survivant et témoin de cette aventure est Justin. Pourtant, lui aussi est puni, car il était présent :

Quand les draveurs me retrouvèrent par hasard, bête errante et dépenaillée, j'avais, paraît-il, un air halluciné. Ils me racontèrent que j'avais atteint la voie ferrée du CN et que je marchais avec King entre les rails sans me soucier de la locomotive armée d'un chasse-neige qui fonçait vers moi²⁶⁴.

La conclusion du récit laisse entendre que le choc a produit des effets irréversibles, puisque Justin se désigne lui-même comme un « vieux fou²⁶⁵ ». Ironiquement, le récit de ce qui aurait dû être une initiation à l'âge adulte devient celui d'une régression à l'âge enfantin, car si « toute transgression entraîne obligatoirement une punition, toute faute nécessite, à coup sûr, réparation²⁶⁶ ».

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 95.

²⁶⁴ Daniel Mativat, *op. cit.*, p. 127.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 129.

²⁶⁶ Aurélien Boivin, « Le conte surnaturel au Québec », *Québec français*, n° 50 (mai 1983), p. 34-39.

3.2.7. Le Diable : un personnage complexe dans un espace transfictionnel

Identifié et reconnu comme une instance punitive par Justin, qui estime que « si notre châtement avait un visage, il avait celui de Jack²⁶⁷ » le personnage de Jack condense tous les fragments de l'imaginaire démoniaque des contes : il est à la fois le Diable de *Rose Latulipe*, celui de la *Chasse-Galerie* et celui des *Marionnettes*.

À ce propos, dans son approche théorique de la transfictionnalité, St-Gelais discute le destin particulier du personnage transfuge. L'entité fictive est ramenée à la vie dans l'intention de prolonger son existence qui se construit grâce à la mémoire du lecteur. Pour le dire autrement, selon lui, la teneur du récit « dépend en partie du travail inférentiel du lecteur²⁶⁸ ». Cependant se pose la question de la possibilité, en particulier pour de jeunes lecteurs, de procéder à un tel travail inférentiel alors qu'ils ne sont pas forcément familiers avec la figure du Diable des contes traditionnels. De plus, comme le précise St-Gelais lui-même :

Rien ne dit de toute façon que le lecteur jugera prioritaire, ou même seulement pertinente, cette question d'identité transfictionnelle [...] C'est dire que, si le passage par la lecture est inévitable, il ne faut pas en attendre de certitudes fixes et rassurantes²⁶⁹.

Ainsi, comme l'intention de l'auteur est de transmettre un héritage littéraire et culturel aux nouvelles générations, il donne naissance à un personnage, Jack, différent de celui des contes tout en incarnant l'ensemble des images disparates du Diable des contes. Le mélange de tous ces portraits hétéroclites dans un seul personnage conduit à la désacralisation de la figure du Diable. Si, dans les contes, il s'oppose à Dieu, mais est de force égale, dans le roman il perd ce pouvoir en apparaissant sous des traits humains. Sa corporalité tangible

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 96.

²⁶⁸ Raphaëlle Decloître et Nicolas Gaille, « Les possibilités de la fiction – Entretien avec Richard St-Gelais », dans la *Revue Chameaux* (Revue d'études littéraires de l'Université Laval), ressource en ligne : <https://revuechameaux.org/numeros/culture-pop/les-possibilites-de-la-fiction-entretien-avec-richard-saint-gelais/>

²⁶⁹ *Ibid.*

l'empêche d'accéder au rang d'être surnaturel : il travaille, transpire en jouant du violon et est considéré par les bucherons comme un homme mystérieux plus que comme un être aux pouvoirs surnaturels. Certes, Jack s'impose devant les autres personnages par sa force physique, sa taille, sa présence et son regard qui pétrifie. Néanmoins, Ti-Rouge se mesure à lui, le provoque et vit avec le sentiment que c'est lui qui domine Jack par sa position au chantier depuis son arrivée mystérieuse. Il ne se laisse pas non plus impressionner par la taille de Jack, le traite avec supériorité et lui pose des conditions pour l'engager sur le chantier : « Tu m'as l'air d'un drôle de chrétien. T'as un nom au moins? En tout cas t'a l'air costaud... Tiens si tu me bats au tir au poignet, j't'engage²⁷⁰. »

De plus, même si le lecteur peut lui supposer des attributs surhumains, la confirmation de ce pouvoir n'est jamais avérée précisément parce qu'il n'est pas soupçonné d'être l'auteur de tous les malheurs qui arrivent sur le chantier, étant donné qu'il est considéré comme un être humain par les autres protagonistes du récit. En outre, bien que les silences mystérieux sèment le doute dans l'esprit de Justin (et donc, possiblement dans celui des lecteurs), sa culpabilité demeure sujette à caution puisque Justin laisse entendre qu'il n'est lui-même pas sain d'esprit.

Cette constante indétermination, caractéristique du fantastique²⁷¹ place le lecteur devant la question : croire ou non? Pourtant, l'histoire racontée par Justin est très claire et précise. L'introduction d'une multitude de détails réalistes joue en sa faveur et encourage le lecteur à croire ce qui est raconté. Cependant, le même narrateur affirme avoir perdu contact avec la réalité et tous les repères qui définissent son identité, tout en avançant en aveugle dans un monde régi par la peur. Le recours à un narrateur non fiable qui nie son propre récit en utilisant la maladie comme justification mine ainsi la crédibilité même du récit : « Le temps a passé bien sûr. Qui se souvient aujourd'hui de cette poignée de bucherons disparus sur la

²⁷⁰ Daniel Mativat, *op. cit.*, p. 50-51.

²⁷¹ Cf. Rogers Caillois, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1965.

Windigo, il y a de cela plus de soixante ans? Qui peut s'intéresser aux radotages d'un vieux fou comme moi? Personne²⁷². »

La présence du narrateur non fiable, selon Frank Wagner est « la résultante des efforts interprétatifs que déploie le lecteur pour résorber ou neutraliser (« naturaliser ») ce qui lui apparaît comme autant de dissonances incompréhensibles²⁷³ ». Étonnamment, la désacralisation du Diable se produit à travers ces jeux de miroirs, placés stratégiquement au début et à la fin du roman et encadrant l'analepse interne où la figure du Diable semble se profiler dans le personnage de Jack. En effet, la première partie du roman raconte la manifestation de la maladie du jeune garçon retrouvé errant sur la voie ferrée dans un récit du même personnage soixante ans plus tard. La fin du roman, quant à elle, a pour rôle de déconstruire le récit central et de nier/confirmer l'existence de l'être surnaturel ayant causé la mort de tous les bucherons et la maladie du seul survivant :

Moi-même j'ai longtemps cru que le passé et que la science, en répondant à toutes les questions, avait relégué depuis longtemps le diable, le Windigo et les autres forces surnaturelles qui nous terrorisaient autrefois, au rang d'épouvantail à moineaux.

Je n'en suis plus si sûr.

Quelqu'un a déjà dit que la plus belle ruse du Démon était d'avoir réussi à nous faire croire qu'il n'existait pas. Je trouve ça plein de bon sens.

Au fond le mystère reste entier et, hier soir, j'en ai eu la preuve en vivant des évènements qui ont fait ressurgir tous les fantômes de ma jeunesse²⁷⁴.

L'oscillation permanente entre les divers états mentaux du personnage fait intervenir un double discours, un discours raisonnable, conscient, lucide et soudain un discours frénétique, délirant qui penche vers l'existence du Diable car, dans cette perspective, le protagoniste du récit trouve une justification pour la réapparition des symptômes : « Mais

²⁷² *Ibid.*, p. 129.

²⁷³ Frank Wagner, « Quand le narrateur boît(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) » dans *Arborescence*, n° 6, Septembre, 2016, p. 157.

²⁷⁴ Daniel Mativat, *op cit.*, p. 130.

allez donc savoir pourquoi, la peur me fit frémir des pieds à la tête comme si... mes nerfs étaient devenus des cordes de violon²⁷⁵. »

Cette succession de « dissonances incompréhensibles », pour reprendre les mots de Franck Wagner, conduise les lecteurs à questionner l'identité diabolique de Jack. Dès lors que son existence est placée sous le signe du doute, le Diable perd son pouvoir et son emprise sur les lecteurs.

En somme, cette désacralisation du Diable, par l'entremise du personnage de Jack, s'explique par la volonté de Mativat, non pas de transmettre une (autre) morale religieuse, mais plutôt de mettre en contact les nouvelles générations avec un mode de vie qui n'existe plus:

Dans cette réappropriation des contes de chantier, Mativat respecte l'esprit des contes, leur dimension surnaturelle, transgressive, religieuse et superstitieuse, mais pas la lettre. En lisant l'œuvre, le jeune lecteur n'apprend pas à connaître la teneur de chacun des contes qui en alimentent la trame, mais par contre, il acquiert une bonne idée de ce que c'était la vie et la culture des chantiers²⁷⁶.

En ce sens, l'actualisation de la figure du Diable, dans *Terreur sur la Windigo*, a surtout une finalité mémorielle en inscrivant ce roman dans la continuité thématique des contes qui lui servent d'hypotextes, et en initiant ses lecteurs à un pan de l'histoire, souvent méconnue, du Québec.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 131.

²⁷⁶ Françoise Lepage, « Les contes de la forêt canadienne et leur réappropriation dans la littérature québécoise pour la jeunesse » dans Perrot, Jean (dir.) *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2004, p. 97.

3.3. Un Diable déchu

3.3.1. Une parodie de Diable

Bien que Grippette possède « un molosse aux yeux rouges qui brill[ent] dans le noir ²⁷⁷ », qu'il inspire une crainte immédiate aux enfants et qu'il ait des « yeux jaunes comme de l'or avec des pupilles étroites semblables à celles des chats²⁷⁸ », autant de traits qui renvoient de près ou de loin à ceux que le Diable revêt dans certains contes fantastiques, il apparaît surtout comme un diable déchu. Non seulement est-il loin d'être une force maléfique omniprésente et omnipotente, chargée de punir les pécheurs, mais il se présente rapidement comme un Diable enjoué, drôle, qui accumule les échecs et accepte avec sérénité ses défaites. D'ailleurs, le nom du personnage, en soi, donne déjà le ton puisque la combinaison du radical « grippe » et du suffixe « ette » évoque une « petite grippe ».

De plus, si les contes font appel à de multiples narrateurs qui préparent l'intervention d'un Diable craint, dans *Grippette*, cette multiplicité de voix disparaît. C'est le Diable qui assume le rôle de narrateur de sa propre histoire. Son intrusion dans le texte fait disparaître le mystère entourant sa présence nécessaire pour créer une tension, un effet de peur comme dans les contes. Au contraire, le récit de Grippette désamorçe dès les premières pages du roman la menace potentielle représentée par cette figure diabolique: « Moi, je n'étais encore qu'un modeste diable en bas de l'échelle, chargé d'alimenter les chaudières infernales, quand, il y a environ quatre siècles, le grand patron me fit appeler²⁷⁹. » Cet aveu a pour effet de confronter le lecteur à un Diable qui n'a aucune prétention de détenir le pouvoir absolu: « Inutile de vous dire que j'étais dans mes petits sabots, parce que lorsque le grand Satan vous convoque, ça sent le roussi et ça va chauffer²⁸⁰. » Le prince de l'Enfer, Satan, principale figure du pouvoir maléfique du conte, est remplacé par un Diable qui

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 8

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁸⁰ *Ibid.*

occupe une position insignifiante dans la hiérarchie infernale. Ce changement dans les rapports de pouvoir constitue le fil conducteur des (més)aventures de Grippette qui deviendront un perpétuel reflet de son statut précaire. D'ailleurs, on apprend à la fin du roman que, privé de son pouvoir comme Force du Mal, Grippette a perdu quasiment tous ses attributs surnaturels et vit au milieu des humains, en bas de *leur* échelle sociale:

L'éternité c'est long pour un démon qui n'a plus de but dans la vie. Résultat : j'ai fini en prison. Je me suis mis à boire et à me bourrer moi-même de pilules. J'ai perdu mes crocs, puis mes cornes, mes sabots et tout mon poil. Je ne suis plus que l'ombre de moi-même²⁸¹.

La fin de cette citation mérite qu'on s'y arrête un instant, car on peut se demander de *qui*, autrement dit de *quel* diable, Grippette est vraiment l'ombre. En effet, la représentation du Diable que propose Mativat dans ce roman n'a de sens qu'en référence à celle qui circule dans l'imaginaire collectif et que l'on retrouve dans les contes fantastiques étudiés précédemment. Or, Grippette constitue une figure inversée du Diable « traditionnel » et, en ce sens, il est intéressant de le considérer Grippette comme un personnage parodique, tel que l'entend Nathalie Martinière²⁸². Selon cette dernière, la parodie « relève très exactement de la même logique que le double « psychologique » : elle est considérée comme une forme inférieure, au mieux critique, de son original²⁸³ » et le personnage du récit parodique peut être vu comme « le double » dégradé de l'original issu du texte d'origine.

La parodie du Diable des contes traditionnels se manifeste également dans le rapport de Grippette avec les femmes, en particulier la narratrice première du roman. Alors que les contes font appel à de multiples narrateurs qui préparent l'intervention d'un Diable redouté parce qu'invisible et puissant, le fait que la narration soit d'emblée confiée à une femme, de surcroît dans une position de supériorité (elle est debout alors que Grippette est assis, elle

²⁸¹ *Ibid.*, p. 82.

²⁸² Nathalie Martinière « Théories de la parodie et pratiques contemporaines », dans *Figures doubles. Du personnage au texte*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008 p. 87-117.

²⁸³ *Ibid.*, p. 87.

est à l'aise financièrement alors qu'il est à la rue) annonce une relation bien différente entre le Diable et la gent féminine.

Pour ce faire, l'auteur renvoie d'une manière subtile aux hypotextes du roman en faisant référence à l'imaginaire de la femme comme être superficiel toujours à la recherche de nouvelles manières de séduire les hommes à l'aide de son corps, donc en contact avec un pouvoir diabolique²⁸⁴ :

J'avais les bras chargés de paquets de chez *Holt Renfrew* et je gelais des pieds dans mes souliers *Louboutin* doublés... [...] Je relevais mon col de manteau de fourrure en me penchant pour lui faire l'aumône de toute la monnaie que je pus trouver au fond de mon sac *Vuitton*²⁸⁵.

De prime abord, la narratrice manifeste un attachement certain au luxe et assume le pouvoir de séduction qu'elle semble chercher à acquérir. Cependant, si on le met en relation avec certains passages des contes (comme *Rose Latulipe*), cet extrait apparaît comme leur double parodique. En effet, dans un article intitulé « Ironie et parodie : stratégie et structure²⁸⁶ », Linda Hutcheon fait de l'ironie le « principal mécanisme rhétorique²⁸⁷ » de la parodie et définit cette dernière comme une « imitation qui se caractérise par une inversion ironique²⁸⁸ ». Cependant, Hutcheon propose une nouvelle conception de la parodie dont l'objectif est « une ironique distanciation critique²⁸⁹ » entre le texte source et le texte cible :

Dans cet usage moderne, la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie. Mais cette ironie est plus

²⁸⁴ Voir chapitre 2 où nous avons donné d'abondantes explications sur la relation entre la femme et le Diable et comment cet imaginaire s'est construit au fil du temps.

²⁸⁵ Daniel Mativat, *op. cit.*, p. 8.

²⁸⁶ Linda Hutcheon, « Ironie et Parodie : Stratégie et Structure », *Poétique*, vol. 9, n°36, 1978.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 467.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 468.

euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice²⁹⁰.

En ce sens, l'intention parodique que l'on peut rattacher au discours de la narratrice, dans l'extrait de *Grippette* cité plus haut, est liée au fait qu'il dénonce implicitement les commentaires et jugements dépréciatifs du narrateur d'un conte comme *Rose Latulipe* au moment où Charlotte se prépare à aller au bal. Toutefois, comme le précise Hutcheon, l'intention parodique ne peut être reconnue que si l'on décèle le lien avec l'hypotexte. C'est la raison pour laquelle Mativat sème des indices invitant ses lecteurs à plonger dans le passé:

Vous n'ôtez pas votre manteau, mademoiselle? Ôtez au moins vos verres fumés et baissez votre capuchon, je ne vois pas votre visage que je devine très joli. C'est drôle... Il me semble que je vous ai déjà rencontrée. Non? Peut-être dans une autre vie alors...²⁹¹

Ainsi, la rencontre de Grippette avec la belle inconnue renvoie à la croyance qui a longtemps nourri l'imaginaire collectif sur la relation entre la femme et le Diable et qui, au fil du temps, a pris différentes formes.

La réécriture du conte *La Corriveau*, que nous aborderons dans la section suivante, est une tentative de reconfigurer cet imaginaire féminin, imprégné de mysticisme et de préjugé misogynes, pour le réhabiliter.

3.3.2 Grippette: un Diable miséricordieux

Comme nous l'avons mentionné plus haut, Mativat invite ses lecteurs à une plongée dans le passé. Cette incursion n'est pas seulement intertextuelle, l'histoire de Grippette se confondant avec une partie de l'Histoire du Québec, depuis la fondation de la Nouvelle-France et l'implantation du catholicisme. Grippette évoque, à cette occasion, ses actions malicieuses auprès de quelques religieuses telles que Marie de l'Incarnation ou Catherine de

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

Saint-Augustin²⁹². Toutefois, il observe partout « un manque d'envergure du Mal²⁹³ » qu'il explique par l'emprise de l'Église catholique:

Pendant les deux siècles qui suivirent, j'eus bien de la misère à exercer mon métier de diable agréé. [...] je doute fort que vous soyez capable d'imaginer l'atmosphère étouffante qui régnait ici il y a un siècle et demi. La belle province de Québec était devenue, plus que jamais, une terre de curés²⁹⁴.

La dimension ironique de cette déploration tient au fait que l'on est amené à adopter le point de vue de Grippette et, ainsi, à accepter l'inversion des valeurs en considérant que l'Église est la responsable des malheurs du Diable. Or, précise Danielle Forget, « [l'] ironie est [...]un véhicule privilégié de la critique et elle semble d'autant plus percutante qu'elle porte sur les institutions ou sur l'exercice du pouvoir politique²⁹⁵. » Le destin tragique de La Corriveau, tel qu'exposé par Grippette, va être l'occasion d'une nouvelle charge contre l'Église catholique.

L'histoire de La Corriveau racontée par Grippette ne respecte pas son hypotexte à la lettre. L'écrivain transforme le conte pour édifier un nouveau regard sur la femme, qui entre en contradiction avec celui du récit source : si, dans le conte, l'image de la femme inculquée par l'Église, est celle d'une sorcière, méchante de naissance et digne héritière d'Ève, dans le roman, Mativat construit plutôt le portrait d'une femme doublement victime des hommes dans une société patriarcale. En premier, elle est brutalisée par son mari et par la suite elle joue le rôle d'objet sexuel, car on la retrouve dans une maison close fréquentée par les soldats anglais, dont Grippette qui prend le visage d'un soldat.

²⁹² Daniel Mativat, *Grippette ou les malheurs d'un diable*, op. cit., p. 26. Cf, à ce propos, Dominique Deslandres, « " Le Diable a beau faire... ", Marie de l'Incarnation, Satan et l'Autre », *Théologiques*, 5 (1), 1997, p.23–41.

²⁹³ Daniel Mativat, *Grippette ou les malheurs d'un diable*, op. cit., p. 28.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁹⁵ Danielle Forget « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif » dans *Études littéraires*, Le littéraire et le politique : points d'ancrage Volume 33, n° 1, automne–hiver 2001, p. 46. Repéré sur <https://id.erudit.org/iderudit/501277>

Contre toute attente, le Diable se positionne cette fois comme le dénonciateur de la violence faite aux femmes. Il devient le confident de la victime et ne peut s'empêcher d'observer son corps couvert de bleus et son visage tuméfié. L'attitude de Grippette envers La Corriveau non seulement ébranle le discours consacré sur la femme, mais aussi celui sur le Diable comme entité tentatrice et punitive. Cette nouvelle inversion des valeurs conduit à faire de Grippette le sauveur de La Corriveau et du mari le symbole d'une société brutale et injuste avec les femmes : « En un mot : il [le mari] a le diable au corps. Toi, tu n'es pas comme lui. Tu as les mains douces et tu sais parler aux filles²⁹⁶ ». Dans ces circonstances, *faire le mal* est légitimé et le conseil de Grippette de tuer le mari violent apparaît comme l'unique moyen de défense d'une femme vulnérable et sans autre recours : « J'ai fait comme tu m'as dit, m'avoua-t-elle fièrement. Je l'ai tué. Il était saoul. Il m'a cognée et m'a encore tripotée avec ses mains sales avant de s'endormir sur moi. [...] Mais tu avais raison: ça fait *diablement* du bien²⁹⁷ »

Dans le même ordre d'idées, on observe que le rapport entre le Diable et la femme évolue à mesure que Grippette découvre la vie de La Corriveau. Les premiers supposés indices de la mauvaise nature de La Corriveau (« Belle à faire pendre ou à être pendue et, surtout délurée à souhait²⁹⁸ ») laissent place au constat que la jeune femme manifeste, après le meurtre de son époux, de « la candeur dans le mal²⁹⁹ ». De fait, la rencontre entre La Corriveau et le Diable n'est plus vue comme une punition pour la femme, mais comme une réunion dans la joie. Accusée de meurtre et mise en prison, La Corriveau est heureuse de voir Grippette quand il lui rend visite : « Marie-Josephite me reçut dans sa cellule. Vous

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 30.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 30.

auriez dû la voir. Elle se croyait sauvée, me sautait au cou et m'embrassait en se mettant sur la pointe des pieds³⁰⁰ ».

L'épisode, aussi odieux que tragique, au cours duquel La Corriveau accuse son propre père du meurtre est l'occasion d'évoquer un autre préjugé misogyne (la « rouerie féminine³⁰¹ ») en vigueur au XVIII^e et même au XIX^e siècle. Néanmoins, il laisse rapidement place au long récit de la violence de son exécution et du traitement de sa dépouille. Ainsi, les marques d'empathie (« J'eus presque pitié d'elle³⁰² ») font ressortir la distance critique de Gripette vis-à-vis d'un système sociopolitique qui rend le « petit peuple prompt à condamner sans procès les trop jolies filles soupçonnées de courir la galipote³⁰³ » et le tribunal anglais peu soucieux de rendre la justice : « La sentence fut sans appel : Guilty, Hanged en chaines³⁰⁴ ».

À ce titre, Gripette se révèle témoin de l'injustice perpétuée à l'endroit des femmes et fait preuve d'une ingénuité qui le rapproche du sot rabelaisien dont « l'incompréhension intentionnelle³⁰⁵ » l'amène à faire des remarques sur l'ordre établi dans le but d'en dénoncer les « conventions pernicieuses³⁰⁶ ». En même temps, il se démarque de l'image du Diable à la fois corrupteur et punisseur. Il se distancie, d'ailleurs, de Satan lui-même et éprouve des émotions humaines (comme la compassion) en constatant que le corps de La Corriveau est voué à pourrir dans une cage: « Épouvantable et inhumain, n'est-ce pas ? Je

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*, p. 32.

³⁰³ *Ibid.*, p. 30.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 32.

³⁰⁵ Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987, p. 309.

³⁰⁶ *Ibid.*

suis bien d'accord avec vous. Moi-même, j'en fus émus et, pendant, deux mois, chaque jour, je vins me recueillir sur les lieux³⁰⁷ ».

Enfin, il est intéressant de voir que le Bien, représenté par le curé dans le conte et par Justin dans le premier roman, est incarné par le Diable qui joue le rôle de justicier et met son pouvoir au service des humains : « C'est ainsi qu'une nuit, j'allai décrocher la cage... [...] Je lui redonnai vie³⁰⁸. » La suite de l'histoire racontée par Grippette n'est qu'une reprise d'éléments disparates de plusieurs contes inspirés par la légende de La Corriveau et reconfiguré en fonction du nouveau statut du Diable, de punisseur du Mal sous ses diverses formes. Ainsi, la belle sorcière ressuscitée devient la complice de Grippette. Son rôle est d'épouser des hommes pécheurs et de les tuer. C'est de cette manière que le Diable protecteur des femmes abusées continue sa mission. Par la suite, elle doit hanter les lieux où elle a été pendue en se montrant la nuit aux voyageurs avec sa cage sur le dos. Son geste peut être interprété comme une manière de garder vivant le souvenir de l'injustice qui lui a été faite. Pourtant, comme le ton du roman est parodique, le dénouement de la situation doit s'accorder avec le style adopté. Par conséquent, fidèle à son sauveur pour un bon moment, la belle femme rebelle décide que c'est le temps d'être indépendante et disparaît. Le Diable se retrouve de nouveau mis en échec.

Le roman s'achève sur un ultime renversement des rôles et des valeurs: la narratrice première révèle, dans les dernières pages du récit, être La Corriveau. Résolument féministe, elle se moque du Diable et loue ses propres accomplissements: « Pendant que tu perdais ton temps avec tes canots volants, moi, j'ai décidé de changer le monde³⁰⁹ ». Ce dénouement imprévu est le coup de grâce pour Grippette qui, plus tôt dans le roman, reconnaissait déjà sa perte d'influence: « au Québec on cessa de croire en moi. Remarquez, c'était inévitable, puisqu'on cessa même de croire en Dieu. Les églises furent désertées et

³⁰⁷ Daniel Mativat., *op. cit.*, p. 32.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 32-33.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 83.

peu à peu tombèrent en ruine³¹⁰ ». En reprenant la parole, La Corriveau réduit définitivement le Diable au silence. De plus, après avoir été sa servante, c'est elle qui lui propose de le sortir de la misère en l'embauchant pour « détrôner[...] définitivement Dieu et chasser[...] ce qui reste de diables dans les enfers³¹¹ ».

3.3.3. Rose Latulipe et un voyage en enfer

Si dans la réécriture de la légende de *La Corriveau*, le lecteur fait face à un Diable miséricordieux qui sauve la femme, dans la reprise du conte *Rose Latulipe*, au contraire, aucune transformation spectaculaire du Diable n'est mentionnée. Le romancier se contente de garder la figure du Diable de l'hypotexte, mais de le désacraliser grâce aux ressorts propres à la parodie.

Le discours ironique vise d'une manière encore plus explicite les institutions religieuses, car le Diable dénonce l'absurdité de certaines contraintes imposées par l'Église :

Heureusement pour moi, un gros évêque de Montréal qui voyait le mal partout vint à mon aide sans le vouloir. Ce prélat bedonnant plus catholique que le pape venait de partir en guerre contre la danse, sous prétexte qu'il trouvait ce divertissement indécent et pernicieux³¹².

Comme Mativat veut conserver une fluidité entre les récits qui composent les différents chapitres du roman, l'image de la femme victime d'une société patriarcale est reprise et soulignée par la spécification que la danse est interdite seulement aux femmes, contrairement au conte où les hommes étaient également visés :

Évidemment, toujours aux dires de ce zélé monseigneur, cette menace s'adressait en particulier aux jeunes filles, à toutes les écervelées qui ne pensaient qu'à s'étourdir aux bras des garçons, lesquels, au milieu d'un

³¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

³¹¹ *Ibid.*, p. 83- 84.

³¹² Daniel Mativat, *op. cit.*, p. 48.

tourbillon de plaisirs, les entraînaient au bord du gouffre du vice où le Diable n'avait plus qu'à leur faire une jambette...³¹³.

Pourtant, à la différence du récit précédent, consacré à La Corriveau, Grippette ne défend pas la femme, mais se montre impartial et se contente de chercher une belle âme pour l'envoyer en enfer. À l'instar de l'héroïne du conte de Gaspé, Rose, dans *Grippette*, se montre rebelle, affranchie des contraintes sociales et en quête de plaisirs, soucieuse de sa liberté « Rien ne m'empêchera d'aller danser et je danserais même avec le Diable³¹⁴ ». De plus, elle n'hésite pas à défier l'autorité parentale, donc l'ordre social en se sauvant par la fenêtre pour aller danser: « Comme Rose devrait se marier à Pâques [...], c'était sa dernière chance de s'amuser et de lâcher son fou avant qu'on lui passe la bague au doigt et la corde au cou³¹⁵ ». Cette attitude et ces idées font d'elle, bien entendu, une candidate parfaite pour une rencontre avec Satan. C'est pour cette raison qu'elle cède sans hésitation à Grippette alors même que son entourage semble avoir des soupçons sur l'identité de Grippette: « Il y a du Malin là-dedans³¹⁶ ». Rose, pour sa part, cède aux plaisirs de la danse et à la tentation d'être séduite par Grippette, qui lui apparaît sous les traits d'un beau jeune homme. Elle n'hésite donc pas lorsqu'il lui propose de se défaire du symbole de sa foi catholique en échange d'une belle parure :

-Rose, ma Rose, me feriez-vous une faveur? Ce collier que vous portez au cou avec cette petite croix en pendentif me semble indigne de votre beauté. Laissez-moi vous l'enlever. À la place, je vous en offrirai un en or serti de perles, de rubis et de diamants³¹⁷.

Le récit vire à la farce lorsque Rose découvre qui est vraiment Grippette. Son enlèvement vers l'Enfer est retardé par l'irruption du curé arrivé à la dernière minute pour sauver la fille qui se bat avec le Diable et parvient à lui arracher son chapeau. Contrairement à ce qui se

³¹³ *Ibid.*, p. 48.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

passé dans le conte de Gaspé, l'intervention du curé échoue de manière grotesque: « D'un geste théâtral, il trempa son goupillon dans le vase qu'il avait emporté et s'avança résolument vers moi en projetant des gouttes d'eau bénite autour de lui avec la vigueur d'un pompier qui veut éteindre un gros incendie³¹⁸ ».

Tout laisse croire que, pour une fois, le Diable est vainqueur et qu'il accomplit victorieusement sa mission en châtiant une femme frivole. D'ailleurs, Grippette ne se prive pas d'exprimer sa « jubilation³¹⁹ » en se souvenant avoir fait « tomber dans le même piège diabolique non pas une, deux ou trois autres danseuses impénitentes, mais des escadrons de jolies filles³²⁰ ». Pourtant, malgré sa réussite, l'arrivée de Rose en enfer n'est pas une victoire pour Grippette. Au contraire, il est de nouveau admonesté par le « grand boss » qui lui révèle, que, « d'après Méphistophélès, [l']expert en droit infernal, il y a vice de forme et, contrairement à ce que prétendent les curés, la danse n'est pas un péché mortel. ³²¹». Dans ce monde renversé, ce sont paradoxalement Satan et ses subalternes qui érigent les préceptes moraux et préfèrent relâcher des victimes plutôt que de punir des innocent(e)s. Quant à Grippette, prisonnier d'un corps humain et habité par le sentiment de la défaite, il apparaît une fois de plus comme un être aussi impuissant qu'inutile: « J'ai mis plusieurs mois à me remettre de cette fâcheuse erreur. Tant d'efforts pour si peu de résultats me dépriment au point que je décidai de faire retraite afin de réfléchir à mon avenir de malheureux démon³²² ». Le Diable des contes, craint et redouté, qui rivalisait en puissance avec Dieu, se voit ici dépossédé de ses attributs de démiurge et devient tout simplement Grippette, un diable déclassé, tourné en ridicule et totalement déconsidéré.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 54.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*, p. 55.

CONCLUSION

Depuis toujours, la figure du Diable s'est profilée dans l'esprit des masses comme une menace ou bien comme un espoir de libération, car côtoyer le Diable signifie transgresser l'interdit et implicitement se perdre ou dépasser ses limites.

Encore aujourd'hui³²³, une peur incomprise ou bien un mouvement de recul traverse l'individu chaque fois que le nom du Satan est prononcé, car les humains ont divisé le monde invisible et insaisissable en deux : le Bien associé à Dieu et le Mal identifié au Diable. La croyance au Diable, alimentée principalement par la religion, au fil des siècles, s'est également transmise à travers les contes et les légendes d'une génération à une autre.

Dans le cadre de ce mémoire nous avons cherché à montrer la spécificité de la figure du Diable dans les contes littéraires fantastiques québécois du XIX^e siècle, et observer de quelle manière l'image du Prince des Ténèbres est reprise et restructurée, deux siècles plus tard, dans les romans pour adolescents de Daniel Mativat. Notre recherche s'est concentrée principalement sur les outils qui ont permis au conte de présenter la sacralité du Diable en opposition avec les romans où cette figure du Mal se retrouve dépourvue de tout aspect sacré.

Pour atteindre le but visé, nous avons étudié la figure du Diable à partir de plusieurs perspectives. Nous avons d'abord tenté de circonscrire les conditions ayant favorisé l'apparition du Diable comme une force menaçante et punitive dans l'esprit des peuples. En nous basant sur les travaux de Guy Betchel, nous avons démontré que la figure du Diable est une construction de l'Église catholique qui désirait réunir sous l'égide d'une seule croyance

³²³ Voir Patrick Lagacé, « Cachez ce diable que je ne saurais voir, *La Presse*, 20 novembre 2019. Repéré à : <https://www.lapresse.ca/actualites/201911/19/01-5250419-cachez-ce-diable-que-je-ne-saurais-voir.php>

monothéiste la population assujettie aux religions polythéistes. Ainsi, la figure du Diable, pour répondre à ses attributs de force punitive, subit une transformation spectaculaire passant d'une créature hideuse et difforme, mais d'apparence humaine, à une entité multiforme, immatérielle et surtout d'une puissance égale à celle de Dieu.

Par la suite, nous avons constaté que l'affaiblissement du pouvoir du Diable dans la société a permis la transition de cette figure du Mal de l'espace social vers celui du littéraire. Ainsi, il devient le protagoniste de nombreux récits véhiculés tant dans la tradition populaire, les contes et les légendes, que dans des œuvres littéraires classiques et modernes. Certains écrivains, chez les romantiques par exemple, utilisent cette figure du Mal comme un signe de révolte, d'autres comme un moyen d'annoncer un affranchissement du pouvoir religieux, par sa désacralisation, comme cela s'est produit au Québec.

Ainsi, la multitude d'œuvres qui consacrent au Diable un rôle dans l'histoire soulève le problème du passage du personnage d'une œuvre littéraire à une autre et le type d'identité qu'il acquiert lors de cette traversée. Dans le cadre de ce questionnement nous avons cherché à approfondir la dimension transfictionnelle du Diable et à voir dans quelle mesure il peut être considéré comme un personnage transfuge étant donné que les contes fantastiques constituent l'hypotexte des romans de notre corpus. Lors de notre recherche, les travaux de Genette et ceux de Richard St-Gelais sur la transfictionnalité, expliquée par le théoricien comme un partage d'univers fictionnels et implicitement de personnages, nous ont aidé à baliser cette notion.

Après avoir circonscrit les bases théoriques de notre mémoire dans le premier chapitre, nous nous sommes tournés, dans le chapitre deux, vers le corpus de contes fantastiques afin de comprendre de quelle manière la figure du Diable est sacralisée dans ces récits courts. L'analyse de ces histoires nous a permis de les classer en deux catégories : d'une part les contes de chantier, *Les Marionnettes* de Louis Fréchette et *La Chasse-galerie* d'Honoré Beaugrand dans lesquels les hommes, éloignés de la société et de ses normes, rencontrent le Diable comme conséquence de leurs multiples transgressions; d'autre part, *L'Étranger* de Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé et *Une relique* de Louis Fréchette nous ont permis

d'aborder la relation entre le Diable et la femme. Dans ces contes nous avons constaté que l'image de la femme qui rencontre le Diable est tributaire des représentations façonnées par l'Église qui la considère comme l'héritière d'Ève, mauvaise par naissance et donc l'instrument du Diable.

En nous appuyant sur les travaux de théoriciens tels qu'Aurélien Boivin, Pierre Rajotte et Françoise Lepage, nous avons constaté que les lettrés de l'époque ont utilisé l'imaginaire populaire, notamment la figure du Diable, dans un but délibérément moralisant. Ils cherchaient à canaliser les instincts et les agissements de la population locale qui montrait un fort penchant pour l'alcool et les fêtes. En même temps, la sacralisation du Diable dans les contes est une conséquence directe d'un contexte sociohistorique. Dans une société soumise à un catholicisme aveuglant, la figure du Diable doit être aussi puissante et omniprésente que celle de Dieu, aspect qui disparaît dans les romans de Daniel Mativat.

Ainsi, le dernier chapitre de notre mémoire expose la désacralisation du Diable dans les romans pour adolescents, *Terreur sur la Windigo* et *Grippette, les malheurs d'un pauvre diable*, écrits par Daniel Mativat. Les études théoriques de Genette et de Jean de Palacio, cette fois, nous ont donné la possibilité de circonscrire la notion de réécriture à laquelle s'adonne Mativat en reprenant le noyau des contes pour le transposer dans des œuvres actuelles.

Comme le chapitre trois se construit en écho à celui qui le précède, la désacralisation du Diable est examinée d'abord dans le roman *Terreur sur la Windigo* où est traité le rapport entre le Diable et les hommes. Pour ce faire, le romancier donne une individualité bien distincte au Diable, qui passe d'une présence éthérée à une présence palpable. Jack, l'inconnu qui se matérialise sur le chantier un soir de tempête rassemble tous les morceaux disparates du Diable des contes. Afin d'analyser la désacralisation de cette figure de pouvoir maléfique, le romancier lui donne une corporalité tangible, ce qui prive le personnage du statut d'être surnaturel. En même temps, Daniel Mativat recourt aux dispositifs du fantastique voués à discréditer le discours du principal témoin, Justin, devenu un narrateur non-fiable. On remarque également dans le roman une transposition quantitative des

éléments de plusieurs contes dans le but de construire une image unitaire du Diable. Ainsi, l'auteur fait appel à ce que Saint-Gélais, nommait un « forum transfictionnel ». Les protagonistes de plusieurs contes se retrouvent réunis dans un seul récit et leur passage d'un univers à un autre implique, donc, une reconfiguration. Les bucherons qui veulent voler en canot font appel à un camion, les marionnettes ne sont plus une manifestation d'un Diable absent, mais des forces nocturnes qui répondent à l'appel de leur maître, Jack, qui les fait venir.

Finalement, la deuxième partie du chapitre trois s'arrête sur l'analyse du roman *Grippette, les malheurs d'un pauvre diable*. Cette fois, nous sommes témoins de la relation entre la femme et le Diable. En décidant de reprendre la figure du Diable dix ans après *Terreur sur la Windigo*, Mativat abandonne le ton grave du premier roman au profit de l'humour. L'écrivain fait entrer en scène un Diable rabaissé et souvent mis en échec. Étranger au monde auquel il appartient, Grippette peut être vu comme un hors-caste, car il n'est ni humain ni pleinement Diable. Sa situation est comparable à celle du fou ou du bouffon, personnages présents dans la littérature du Moyen Âge qui, par leur statut particulier, se permettent de rire et de critiquer la société qui les a exclus. Dans ce deuxième roman, le principal outil de désacralisation du Diable est l'ironie. Les concepts théoriques de Linda Hutcheon, Nathalie Martinière et Danielle Forget nous ont permis de circonscrire la dimension parodique du roman et du personnage vu comme « le double » de son original. En effet, Grippette, se constitue comme une copie du Diable des contes, déformée par l'ironie. Pourtant, nous avons remarqué que la transformation du Diable a impliqué une transformation de son rapport avec la femme. Dans la nouvelle hypostase, Grippette n'est plus le tentateur, mais le sauveur de la femme considérée comme la victime d'un système patriarcal injuste et rigide.

En somme, notre travail dans son ensemble révèle un système dichotomique construit sur l'opposition entre le conte et le roman, l'homme et la femme, la sacralisation et la désacralisation du Diable.

Ainsi, nous pouvons faire valoir les aspects positifs de nos recherches : nous avons présenté une étude sur les contes fantastiques du XIX^e siècle, répertoire littéraire moins présent dans les recherches actuelles. Nous avons clairement distingué les contes où le Diable rencontre les hommes de ceux où il rencontre les femmes, avec l'intention de montrer que les différences sexuées de ces récits prouvent qu'ils sont assujettis aux normes sociales et religieuses. En même temps, l'étude nous a permis de découvrir le décalage important entre la représentation du Diable au Québec et celle sur le Vieux Continent. Si, en Europe, le Diable devient le signe de la révolte pour les auteurs romantiques, en Nouvelle France, à la même période, on retrouve le Diable effrayant du Moyen Age dont le rôle est strictement moralisant. Par la suite, les contes fantastiques ont été mis en rapport avec les romans pour adolescents de Daniel Mativat pour montrer de quelle manière cet héritage culturel et littéraire a été réinvesti dans des œuvres actuelles. Nous avons également identifié les stratégies précises qui ont permis au romancier de désacraliser cette figure de pouvoir.

Ce travail approfondi de recherche est toutefois confronté à des limites.

1. Le corpus de contes fantastiques est assez large. Donc nous avons dû faire de nombreuses études pour sélectionner, parmi les multiples versions, les plus pertinentes pour le sujet choisi.
2. Peu de travaux traitent spécifiquement de la désacralisation du Diable ou donnent des explications concluantes sur les raisons pour lesquelles, dans les contes, le Diable est absent, la plupart du temps. Cette constatation est d'autant plus intrigante que tous ces récits sont animés par un Diable particulièrement craint bien qu'éthéré.
3. Étant donné la direction et les objectifs de notre mémoire, nous avons dû mettre de côté l'analyse approfondie de plusieurs caractéristiques du conte, comme son aspect initiatique que nous avons tout juste effleuré. Nous avons été confrontés au même problème dans l'analyse du corpus de romans : nous avons très peu évoqué les spécificités du roman pour adolescents et la manière dont Mativat les utilise dans son œuvre.
4. Notre plus grande contrainte dans l'analyse de nos romans fut le manque de références sur l'œuvre de Daniel Mativat. Ne disposant d'aucune base critique

solide, l'étude de ses deux romans relève essentiellement d'une interprétation personnelle.

À la lumière de ces constats, nous recommandons des études soutenues sur des œuvres actuelles ayant repris des écrits appartenant au patrimoine littéraire du Québec. Ainsi, un passé littéraire tombant peu à peu dans l'oubli pourrait être réactualisé pour séduire les nouvelles générations.

En définitive, notre recherche enrichit les références sur le thème de la figure du Diable dans la littérature québécoise, et plus spécifiquement sur le passage de cette créature du conte littéraire au roman pour adolescents. Elle pourra servir d'appui ou de référence pour une recherche plus approfondie ou plus élargie sur le personnage du Diable dans les récits québécois, sur la littérature actuelle pour adolescents ou tout thème en lien avec le sujet de notre mémoire.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

Contes

Beaugrand, H. (2008) *La chasse galerie*, dans *Les meilleurs contes fantastiques du XIX^e siècle*, Introduction et choix de textes, Boivin, A., Montréal, Fides, 359 p.

De Gaspé, P. A. fils, (2008) *Rose Latulipe*, dans *Les meilleurs contes fantastiques du XIX^e siècle*, Introduction et choix de textes, Boivin, A., Montréal, Fides, 359 p.

Fréchette, L. (2015) *Une Relique (La cage de la Corriveau)* dans *Contes de Louis Fréchette*, Boivin, A. (dir.) Montréal, Planète rebelle, 399 p.

_____, (2015) *Money Musk*, dans *Contes de Louis Fréchette*, Boivin, A. (dir.) Montréal, Planète rebelle, 399 p.

Romans

Mativat, D. (1997) *Terreur sur la Windigo*, Rosemère, Pierre Tisseyre, 132 p.

_____, *Grippette, Les malheurs d'un pauvre diable*, Rosemère, Pierre Tesseyre, 2014, 81 p.

Corpus théorique

Les travaux en sociocritique

Bakhtine, M. (1982) *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 480 p.

Duchet, C. (2001) *Un cheminement vagabond : nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris : Honoré Champion, 266 p.

Linteau, P.-A., Durocher, R., Robert, J.-C. et Ricard, F. (1989) « Sous le signe de la Révolution tranquille : de 1960 à nos jours », dans *Histoire du Québec contemporain, tome II : Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, pp. 419-803.

La transfictionnalité et les relations transtextuelles

Daunais, I. (2007) « Condition du personnage transfictionnel », dans Audet, R. et Saint Gelais, G. (dir), *La fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Nota Bene/Presses Universitaires de Rennes, pp. 349-361.

Genette, G. (1976) *Figures III*, Paris, Seuil, 286 p.

_____, (1982) *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 558 p.

Schaeffer, J.-M. (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil, 184 p.

Saint-Gelais, R. (2007) « Contours de la transfictionnalité », dans Audet, R. et Saint Gelais, G. (dir), *La fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Nota Bene/Presses Universitaires de Rennes, p. 5-22.

_____, (2007) « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité » dans Gefen, A. et Audet, R. *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/Presses Universitaires de Bordeaux, coll. Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée, p. 269-286.

_____, (2007) « Personnage et transfictionnalité », dans Lavocat, F., Murcia, C. et Salado, R. *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, coll. Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée, 2007, p. 269-286.

_____, (2011) *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 601 p.

Wagner, F. (2016) « Quand le narrateur boît(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) » dans la revue *Arborescence*, N° 6, Septembre, p. 148-175.

Le conte

Boivin, A. (1987) « La littéralisation du conte québécois : structure narrative et fonction moralisante », *Le conte*, Montréal, Didier, p. 103-118.

- _____, (1991) « Contes populaires », dans Lemire, M. (dir.) *La vie littéraire au Québec* Tome III : « Un peuple sans histoire et sans littérature », Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 151-153.
- _____, (1993) « Le conte surnaturel au Québec », *Québec français*, N° 50, p. 34-39.
- _____, (1995) « Jos Violon, un vrai conteur populaire du XIX^e siècle », *Francophonies d'Amérique* 5, p. 189-207.
- Bouvet, R. (2007) *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Presse de l'Université du Québec, 252 p.
- Caillois, R. (1965) *Au cœur du fantastique*, série Beaux Livres, Gallimard, Paris, 192 p.
- Claude, J. (1999) *Le XIX^e siècle fantastique en Amérique française*, Québec, À lire, 365 p.
- Courtés, J., *Le conte populaire: poétique et mythologie*, Paris, Presse Universitaire de France, 254 p.
- Du Berger, J. (1990) « Lieux de pouvoir et figures traditionnelles au Québec dans Turgeon, L. (dir.), *Les productions symboliques du Le diable à la Danse*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2006, 246 p. *pouvoir XVI^e-XX^e siècle*, Québec, Septentrion, p. 139-162.
- _____, (2006) *Le Diable à la danse*, Québec, Presses de L'Université Laval, 248 p.
- Dupont, J.-C. et Jacques, M. (dir.), (1986) *Héritage de la francophonie canadienne : traditions orales*, Québec, Presse de l'Université Laval, 269 p.
- Durvyne, C. (2001) *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « Réseau », 375 p.
- Eliade, M. (1988) *Aspects du mythe*, Paris, Galimard, 256 p.
- Erny, P. (2000) *Contes, mythes et mystères, Éléments pour une mystagogie*, Paris, L'Harmattan, 245 p.
- Ferland, C. et Corriveau, D. (2014) *La Corriveau de l'histoire à la légende*, Québec, Septentrion, 416 p.
- Forget, D. (2001) « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif » dans *Études littéraires*, Le littéraire et le politique : points d'ancrage vol. 33, N° 1, (<https://id.erudit.org/iderudit/501277>).

- Fournier, M. (2013) « Le diable, le saint, le revenant et la fée : le conte de fées classique et la sécularisation de l'imaginaire merveilleux canadien-français », *Féeries* (<http://feeries.revues.org/884>).
- Genep, A. van (1942) *Les rites de passage*, Collection « La Culture moderne » Paris, 124 p.
- George, J. (1990) *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 239 p.
- Guilbert, L. (1993) « La tradition des contes et la culture québécoise » (p. 145-149), dans Bouchard, G. et Courville, S. (dir.), *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Gruffat, S. (2010) « Les passeurs de contes ou la « reconfiguration générique », *Acta fabula*, vol. 11, N° 8, Notes de lecture, (<http://www.fabula.org/acta/document5841.php>).
- Harisson, R. (1992) *Forêts, Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 395 p.
- Hutcheon, L. (1978) "Ironie et Parodie : Stratégie et Structure" *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, N° 36, p. 467-477.
- Ibrahim, F. (2010) « Le conte entre écriture et réécriture : tradition ou innovation? », *Synergies France*, N° 7, p. 89-98.
- Jean, B.-N. (1983) *Les contes et leurs fantasmes*, Paris, Presse Universitaire de France, collection Écriture, 184 p.
- Lemire, M. (2003) *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »*, Collection « Essais critiques », Nota Bene. Montréal, 242 p.
- Lepage, F. (2000) « Le concept d'adolescence, évolution et représentation dans la littérature québécoise pour la jeunesse », *Voix et images*, vol. 25, N° 2.
- _____, (2001) *Histoire de la littérature pour la jeunesse : Québec et francophonies du Canada*, Ottawa, David, 596 p.
- _____, (2003) *Daniel Mativat*, Ottawa, David, 277 p.
- _____, (2004) « Les contes de la forêt canadienne et leur réappropriation dans la littérature québécoise pour la jeunesse » dans Perrot, J. (dir.) *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, p. 87-102.
- Lesage, S. J. (1920) *Théorie du Merveilleux dans la Littérature Française et Canadienne*, Québec, imprimé par Léger Brusseau, 50 p.

- Martinière, N. (2008) « Théories de la parodie et pratiques contemporaines » *Figures doubles. Du personnage au texte*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 206 p.
- Palacio, J. de (1993) « Pour un merveilleux fin de siècle » dans *Les perversions du merveilleux. Ma mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 273 p.
- Pichette, J.-P. (1994) « La diffusion du patrimoine oral des Français d'Amérique », *Langue, espace, société*. Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 127-143.
- Propp, V. (1970) *Morphologie du conte* (2^e éd.), Derrida, M., Todorov, T. et Khan. C. (trads), Paris, Seuil, « Poétique », 256 p.
- Purkhardt, B. (1986) *La chasse galerie de la légende au mythe*, Montréal, XYZ, 208 p.
- Rajotte, P. (1993) « La fête interrompue dans les contes littéraires québécois du XIX^e siècle », *Littérealité*, vol. 5, N° 1, p. 75-95.
- Tenèze, M.-L. (1996) « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte » In : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, N° 5, p. 1104-1120.

Le diable

- Betchel, G. (1994) *La chair, le Diable et le confesseur*, Paris, Plon, collection « Le doigt de Dieu », 438 p.
- _____, (1997) *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 733 p.
- _____, (2000) *Les quatre femmes du Dieu, La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*, Paris, Plon, 333 p.
- Coadic, X. (2003) *Présences du Diable*, Paris, Trajectoire, 135 p.
- Lagacé, P. (2019). « Cachez ce diable que je ne saurais voir, *La Presse*, 20 novembre 2019.
Repéré à : <https://www.lapresse.ca/actualites/201911/19/01-5250419-cachez-ce-diable-que-je-ne-saurais-voir.php>
- Mativat, D. (1979), *Le personnage du diable dans le conte littéraire québécois du XIX^e siècle : (étude socio-textuelle)* (Mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, 120 p.

Muchembled, R. (2000) *Une histoire du Diable, XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 403 p.

Raisi, E. *La Figure de Satan entre le XVI^e-XVII^e siècle. Métamorphose du Roi des Enfers entre tradition et innovation*, ressource en ligne : (<https://fr.scribid.com./document/48757874/Histoire-de-la-Littérature/La-figure-du-Satan.>)

La littérature pour adolescents

Delbrassine, D. (2006) *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématique et réception*, Paris : SCÉRÉN-CRDP de l'académie de Créteil, 444 p.

Prince, N. (2010) *La littérature de jeunesse Pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, 244 p.

Thaler, D. et Jean-Bart, A. (dir), (2002) *Les enjeux du roman pour adolescents : roman historique, roman-miroir, roman d'aventure*, Paris, L'Harmattan, 330 p.