

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

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

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

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

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

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

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

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

Université de Montréal

Diable et diableries : l'identité québécoise à travers
les contes de chasse-galerie

par

Elisabeth Cormier

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)

Août 2006

© Elisabeth Cormier, 2006



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Diable et diableries : l'identité québécoise à travers
les contes de chasse-galerie

Présenté par :

Elisabeth Cormier

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Élisabeth Nardout-Lafarge

Directrice de recherche : Micheline Cambron

Membre du jury : Francis Gingras

Mémoire accepté le : _____

Résumé

Ce travail se fonde sur l'hypothèse que le motif de la chasse-galerie en canot d'écorce est constamment repris, adapté et travesti dans la littérature québécoise parce que son sens dépasse le simple énoncé narratif, et qu'il participe de la construction d'une vision du monde propre au peuple québécois. L'objectif principal de ce mémoire est de montrer que les mises en texte du diabolique dans les contes de chasse-galerie révèlent certaines représentations identitaires québécoises.

Dans un premier temps, le conte est défini de manière à être considéré comme une forme d'expression carnavalesque, en marge des discours dominants. La popularité du motif du vol magique, et plus particulièrement de sa variante typiquement québécoise, la chasse-galerie en canot d'écorce, montre que la question de la transcendance est très présente dans l'imaginaire et profite de la forme populaire du conte pour exprimer librement un certain besoin ou désir d'évasion.

Le deuxième chapitre rappelle ce que le diable signifie dans l'histoire culturelle occidentale et indique comment ses différents traitements ont influencé la représentation du diabolique dans le conte québécois en général, et plus spécifiquement dans celui de la chasse-galerie. L'étude des textes du corpus a permis, en outre, d'ajouter aux représentations traditionnelles du démon trois réalisations particulières aux chasses-galeries québécoises, lesquelles font jouer au diabolique un rôle d'allié, de héros ou de représentant populaire, ou, à l'inverse, un rôle d'adversaire socio-historique du peuple québécois.

Enfin, le dernier chapitre présente l'analyse de cinq contes québécois de chasse-galerie écrits entre 1900 et 2003 par Honoré Beaugrand, Louis Fréchette et Jocelyn Bérubé, où les différentes mises en conte du diable en tant qu'héros ou ennemi du peuple font ressortir les constantes et les innovations dans l'actualisation du personnage et leurs possibles significations dans un contexte de chasse-galerie.

Mots clés : Honoré Beaugrand – Louis Fréchette – Jocelyn Bérubé – conte québécois – chasse-galerie – identité québécoise – diable

Abstract

This master's thesis is based on the assumption that the chasse-galerie (flying canoe legend/tale) motif is continuously represented, adapted and transformed in the Québec literature because its significance rises above the simple narrative statement and takes part in the construction of a world vision specific to the Québec people. Its objective is to show that the written representations of the devil in the chasse-galerie folktale reveal some Québec identity perceptions.

In a first phase, the folktale is defined as a carnival art form isolated from the prevailing discourses. The popularity of the magical flight, and more particularly of its Québec typical variation on the birch canoe demonstrates that the subject of transcendence is present in the imaginary field and expresses itself through the popular form of the folktale.

The second chapter recalls the devil's significance in the Western cultural history and shows how these various approaches had an effect on the representation of the devil in Québec folktales at large, and more specifically in the chasse-galerie tales. Three main versions of the devil emerge from the Québec chasse-galerie folktales, which all refer to a certain type of popular hero representative of the Québec people or, by contrast, to its socio-historical opponents.

Finally, by analyzing five Québec chasse-galerie folktales written between 1900 and 2003 by Honoré Beaugrand, Louis Fréchette and Jocelyn Bérubé, the third chapter points out how the devil is represented in various tales and presents the main innovations and constants in those representations.

Key words : Honoré Beaugrand – Louis Fréchette – Jocelyn Bérubé – Québec tales – Québec legends – chasse-galerie – Québec identity – devil

Table des matières

Résumé	III
Abstract	IV
Table des matières	V
Remerciements	VII
Introduction	1
Chapitre 1 – Le genre et le motif	10
Problèmes de genre	11
Théories et approches définitionnelles du conte	14
La fête du langage	18
Pour une définition carnavalesque du conte	20
Le motif du vol magique	23
Courir la chasse-galerie en canot d'écorce	26
Chapitre 2 – Le diable et la chasse-galerie	30
Histoire et histoires du diable	33
Le diable conté	35
Arlequin, meneur de chasses-galeries ?	36
Le diable québécois danse, construit, canote	42
Diableries québécoises en canot d'écorce volant : trois traitements du diabolique de chasse-galerie	48
1. Le personnage du diable	49
2. Le héros diabolisé	54
3. La langue du diable	56

Chapitre 3 – Exemples et analyses	59
Un diable éthéré et un diable de cuistot : « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand	59
Le diable compagnon et le bûcheux maudit (en textes et en images) : « Titange » & « Tom Caribou » de Louis Fréchette	69
Un glouton diabolique : <i>La chasse-galerie</i> de Jocelyn Bérubé	85
Le touriste et l'insulaire : un duo d'enfer dans « Le violon d'Aurélien » de Jocelyn Bérubé	88
Conclusion	101
Les diableries identitaires	101
Joies et dangers de la chasse-galerie	103
Annexe 1 – texte	107
Annexe 2 – illustrations	109
Bibliographie	114

Remerciements

J'aimerais remercier ma directrice de maîtrise Micheline Cambron ainsi que les membres du Département d'études françaises de l'Université de Montréal, d'abord pour leurs commentaires éclairants et leurs conseils judicieux, ensuite d'avoir parfois su faire preuve de souplesse et de compréhension.

J'aimerais surtout souligner la grande écoute, l'amour et l'amitié sans faille de mes amis et des membres de ma famille, Albert Cormier, Marie-Odile Cormier et Louisette Landreville Cormier. Un merci particulier à cette dernière pour son dévouement, ses habiletés linguistiques et sa rigueur.

Merci de tout cœur à mon Olivier d'avoir contribué et cru à la fin heureuse de cette histoire même lorsque « l'héroïne » tirait le diable par la queue.

Enfin, merci aux conteuses et jongleurs d'hier et d'aujourd'hui, et particulièrement à celles et ceux du *Dimanche*^{*}, de permettre à notre langue et à nos histoires de s'élever bien au-dessus des forêts d'épinettes et même des gratte-ciel pour atteindre la lune et les étoiles.

* Les conteurs des *Dimanches du Conte* prennent la parole chaque fin de semaine au resto-bar *Le sergent recruteur*, 4801 rue Saint-Laurent à Montréal, pour notre plus grand plaisir.

À nous.

Introduction

« Acabris ! Acabras ! Acabram !
[Satan] fais-nous voyager par dessus les
montagnes! À peine avions-nous prononcé les
dernières paroles que nous sentîmes le canot
s'élever dans les airs [...] »
Honoré Beaugrand, « La Chasse-galerie »

Pour ne pas s'être aperçu de l'omniprésence du conte sur la scène culturelle québécoise, il faut, comme la Belle au bois dormant, avoir été victime d'un ensorcellement et dormir profondément depuis 100 ans. Pire, si le joyeux tapage mené par le conte depuis les dix dernières années n'a toujours pas réussi à nous faire ouvrir l'œil, aucun baiser magique n'y parviendra ; il faut craindre un sortilège beaucoup plus grave, de pétrification assurément. En effet, après s'être dit à la lueur des feux de foyer campagnards et avoir inspiré les auteurs de la toute jeune littérature canadienne-française de la fin du 19^e siècle, après avoir absorbé les folkloristes (Marius Barbeau et Luc Lacoursière en tête) et s'être constitué en véritable objet d'étude pour des chercheurs issus de domaines variés dès la fin des années 70, le conte a resurgi en pleine ville vers 1990¹, gigotant comme tous les diables et hurlant comme le gueulard du Saint-Maurice ! Cette nouvelle vitalité et surtout cette grande visibilité, que la critique a convenu d'appeler le « renouveau » ou la « résurgence » du conte², a de quoi surprendre. Comment expliquer le retour en force des recueils et des soirées de contage à l'ère des écrans géants, des consoles vidéo et d'Internet³ ? Plus étrange encore, lorsque l'on s'arrête à ce qui se raconte en 2000, on s'aperçoit que malgré une certaine intégration du moderne dans le contenu et une mutation⁴ occasionnelle de la forme, le conte contemporain ressasse beaucoup de (très) vieux démons...

¹ Notamment par le biais des *Contes Urbains* d'Yvan Bienvenue présentés au théâtre *La Licorne* à chaque mois de décembre depuis 1990.

² Expression consacrée dans le dossier intitulé « Paroles contemporaines. Le renouveau du conte », publié dans la revue *Spirale*, n° 192, septembre – octobre 2003.

³ Par exemples, les recueils contemporains publiés par la maison d'éditions Planète rebelle, les festivals, les soirées de contage dans les restos-bars, etc.

⁴ Jean-Marc Massie, *Delirium tremens*, Montréal, Planète rebelle, 2002, 69 p.

C'est le cas du thème traditionnel de la chasse-galerie. Des auteurs du début du 20^e siècle comme Louis Fréchette et Honoré Beaugrand ont couché sur papier cette histoire populaire, dont l'origine remonte aux croyances païennes européennes et qui fut relayée jusqu'en Nouvelle-France par une succession infinie de bouches et d'oreilles. Son contenu a inspiré nombre d'écrivains et d'artistes de talent¹ pour se tailler aujourd'hui une place de choix, non seulement sur les petites scènes des restaurants, des bars et des cafés² (lieux privilégiés du renouveau du conte), mais dans l'imaginaire collectif québécois, où il a acquis le statut de symbole national. Parmi ses apparitions culturelles les plus parlantes, citons seulement le récit de chasse-galerie que le personnage Josaphat-le-Violon fait au petit Marcel dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay³ et la récupération du thème dans les chansons⁴ ou par les agences de marketing...

Mais qu'est-ce que la chasse-galerie ? Dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, Jacques Ferron dit s'être longtemps penché sur cette « énigme » et résume ainsi le propos de l'histoire :

c'est l'hiver, des gars de chantier veulent aller voir leur blondes, il y a un moyen : enlever son scapulaire, prononcer la formule conjuratoire : Acabri, Acabra, Acabram, sauter dans le grand canot, le grand canot s'envole – il le faut bien car c'est l'hiver. À la condition de ne point prononcer le nom de Dieu, de ne pas toucher au clocher des églises, les gars pourront arriver à destination, danser avec les blondes toute la nuit et être revenus aux chantiers avant le lever du soleil. Et le Diable dans tout cela ? Encore une fois des Canadiens hardis et farauds se sont servis de lui impunément, prouesse d'autant plus agréable qu'il porte, bien entendu, un nom anglais. Bref, la chasse-galerie est un canot volant, un conte nocturne qui tourne bien. Et cette imagerie explique tout⁵.

Des gars de chantier prisonniers de l'hiver, un pacte satanique, un canot d'écorce volant, une fête et des filles... Dans cet extrait, Ferron énumère les quelques personnages et événements qui composent le schéma narratif traditionnel sur lequel le conte québécois de chasse-galerie est généralement construit et qu'Honoré

¹ Comme Henri Julien, Serge Rousseau, Rachel Bourque, Fernand Thifault, etc.

² Par exemple, le café *Soho*, le resto-bar *Le Sergent recruteur* et le bar *Au Diable vert*.

³ Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1990, 303 p. Nous reviendrons brièvement sur ce texte dans la conclusion.

⁴ Les versions les plus connues sont celles de Michel Rivard (écrite pour le groupe La Bottine souriante), de Claude Dubois et du groupe Mes Aïeux.

⁵ Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 56-57.

Beaugrand a contribué à ériger en modèle, dès la fin du 19^e siècle, dans son récit « La Chasse-galerie ». Ferron réduit encore sa définition à deux éléments essentiels en concluant : « Bref, la chasse-galerie est un canot volant ». Le « thème » de la chasse-galerie subsiste souvent dans l'imaginaire québécois indépendamment des récits desquels il a émergé, simplement à travers l'image fantastique du canot volant. Cette image qui, comme dans le dicton populaire, vaut (presque !) les mille mots de toutes les histoires de chasse-galerie québécoises, illustre en fait le « motif », ou le « micro-récit⁶ » de la chasse-galerie, réduit à son expression minimale d'un canot qui vole, et qui peut ensuite être développé à l'intérieur des contes. La chasse-galerie en canot d'écorce est une réalisation régionale d'un motif merveilleux universel : le vol magique⁷.

Dans un article intitulé « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir⁸ », Francis Gingras confronte différentes définitions de la notion complexe de motif. Si pour plusieurs folkloristes, dont Stith Thompson, le motif désigne « le plus petit élément du conte ayant le pouvoir de se maintenir dans la tradition⁹ », la définition proposée par Greimas et Courtès, de même que celle de Nicole Belmont – elles aussi présentées par Gingras – l'éclairent davantage. Pour les premiers, les motifs sont des

unités figuratives transphrastiques, constituées en blocs figés, des sortes d'invariants susceptibles d'émigrer, soit dans des récits différents d'un univers culturel donné, soit même au-delà d'une aire culturelle, tout en persistant malgré les changements de contexte et de significations fonctionnelles secondaires que les environnements narratifs peuvent leur conférer¹⁰.

⁶ Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir », *Revue des langues romanes*, tome 101, n°1, 1997, p. 164.

⁷ Dans ce travail, l'expression « contes de chasse-galerie » désigne les contes qui développent le « motif » de la chasse-galerie ou du vol magique. Le vol magique (magic flight, magische flucht) correspond au numéro D670D ou FFC XC11 dans la classification de Annti Aarne et Stith Thompson. Voir Stith Thompson, *Motif-Index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, 6 vol., Bloomington, Indiana University Press, 1955-58.

⁸ Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir », *loc. cit.*, p. 164.

⁹ Stith Thompson, *The Folktale*, New York, Dreiden Press, 1946, 510 p. Cité par Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir », *loc. cit.*, p. 164.

¹⁰ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, 422 p. Cité par Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir », *loc. cit.*, p. 164.

Nicole Belmont, quant à elle, pose la « question du sens » et de la « valeur anthropologique du motif » en invitant à lire

le sens latent, le plus souvent inaccessible à la conscience claire du conteur et de son auditoire, d'où découle son efficacité symbolique. L'arbitraire qui semble présider parfois aux fantaisies des conteurs relève en fait d'une autre logique, celle de la pensée mythique, de la pensée sauvage, voire de l'inconscient¹¹.

La combinaison de ces deux définitions générales du motif permet en outre de mieux comprendre le sort particulier réservé au motif de la chasse-galerie¹² dans la culture québécoise. Le fait que, comme dans la définition de Greimas et Courtès, l'image du canot volant migre, tout en restant essentiellement la même, entre les différents récits de l'« univers culturel » du Québec, semble pouvoir s'expliquer par la valeur mythique et l'« efficacité symbolique » que Belmont reconnaît à tout motif. On peut donc considérer que, toutes époques confondues, les nombreuses représentations visuelle, littéraire, orale, etc. de chasses-galeries sont bien des réalisations d'un même motif et que, si ce dernier a acquis autant d'importance, c'est qu'il est particulièrement efficace sur le plan symbolique au Québec.

En partant du constat que le vol magique est abondamment représenté dans la culture québécoise – surtout à l'intérieur du genre du conte et généralement sous la forme d'un canot volant – nous tenterons, dans le présent travail, d'offrir des pistes explicatives de ce succès. Nos postulats sont les suivants :

1. Le motif de la chasse-galerie est constamment repris, adapté et travesti dans les contes québécois parce que son sens dépasse le simple énoncé narratif et participe, spécialement dans sa réalisation particulière en canot d'écorce, de la construction d'une vision du monde propre au peuple québécois.
2. Dans les contes de chasse-galerie, le personnage du diable (ou ses substituts) cristallise soit les caractéristiques d'un certain type de héros populaire représentant du peuple québécois, soit, à l'inverse, celles de ses adversaires socio-historiques.

¹¹ Nicole Belmont, « L'enfant cuit », *Ethnologie française*, vol. XXV, n° 2, 1995, p. 278-286. Cité par Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir », *loc. cit.*, p. 167.

¹² Nous retiendrons assez librement ici que le « motif » est une unité sémantique récurrente, généralement composée d'un thème (canot) et d'un prédicat (volant), comportant une valeur symbolique et actualisée de différentes manières. Le motif de la chasse-galerie en canot d'écorce volant est une variante régionale particulièrement significative du motif universel du vol magique.

L'analyse comparative et thématique de différentes réalisations du motif du vol magique et de l'élément diabolique dans cinq contes québécois écrits entre 1900 et 2003, nous permettra de faire ressortir une certaine vision de l'être au monde québécois.

Le premier chapitre servira à démontrer le statut particulier du motif de la chasse-galerie à l'intérieur de la forme du conte. Pour ce faire, nous devons tout d'abord cerner les problèmes inhérents à la définition du genre. En effet, le conte est une forme très ancienne dont les réalisations orales premières ont fortement influencé ses réalisations écrites postérieures et ont contribué à sa « porosité » structurelle et thématique. Aussi, le conte entretient-il des rapports génériques flous avec la légende, la nouvelle, le poème, la fable ou la chanson. Depuis le catalogue universel des motifs folkloriques de Antti Aarne, en passant par l'analyse morphologique des contes merveilleux de Vladimir Propp, ou même par l'étude des caractéristiques du fantastique de Tzvetan Todorov, plusieurs chercheurs ont tenté de délimiter et de déterminer le genre du conte. Après avoir très brièvement résumé les approches définitionnelles les plus marquantes, nous tenterons d'établir une définition de travail du conte inspirée par les recherches de Jeanne Demers et celles de Mikhaïl Bakhtine. Les travaux de Jeanne Demers délaissent le contenu ou l'organisation des éléments constitutifs du conte pour se concentrer sur « la relation langagière de type jubilatoire¹³ » que le texte, oral ou écrit, établit entre un auteur-conteur et son public-lecteur. Ainsi, tout texte qui reproduit ou provoque, par différents procédés, l'intimité, le lien de connivence, le rire, le plaisir et les interactions propres au contage oral, est un conte, peu importe son propos. La définition de Demers, axée sur la reproduction du contexte communautaire de contage ayant comme but principal « le plaisir¹⁴ » de la parole, permet de décrire autant les réalisations du conte dans les *Cent nouvelles nouvelles* de Boccace¹⁵, que celles qui ont lieu dans le cadre des rencontres du « renouveau du conte », qualifiées

¹³ Jeanne Demers, *Le conte, du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec/Amérique, 2005, p. 87.

¹⁴ Jeanne Demers, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », *Études françaises*, vol. IX, n° 1, 1973, p. 9.

¹⁵ Les *Cent nouvelles nouvelles* servent de base aux observations de Jeanne Demers dans son article « L'art du conte écrit ou le lecteur complice ».

de « fête[s] du langage¹⁶ » par Jean-Marc Massie dans son *Petit manifeste du conteur contemporain*. Les éléments du rire, de la fête et du plaisir collectif nous amènent ensuite à rattacher le conte aux formes d'expression du comique populaire théorisées par Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Si le conte « fête de la parole » entretient des liens avec les manifestations du carnaval, et plus particulièrement avec les « oeuvres comiques verbales », sa forme peut contenir, à l'instar de ces dernières, des « hardiesses légitimées par le carnaval¹⁷. » Nous retenons donc que le conte est une forme d'expression populaire libérée et joyeuse, potentiellement subversive, et que les sujets qui y sont traités bénéficient d'une licence complète. Puisqu'au Québec la chasse-galerie est un des contenus privilégié du genre, on doit s'interroger sur les sens que le motif véhicule et qui auraient avantage à être protégés par la liberté de parole concédée au conte. Dans plusieurs ouvrages, Micea Eliade étudie la signification de thèmes communs à l'ensemble des religions et des croyances populaires et montre que le vol magique occupe une place prépondérante dans nombre de cultures. Selon Eliade, le motif s'y réalise de plusieurs façons mais porte toujours une double intentionnalité de transcendance et de liberté :

le symbolisme de l'ascension signifie toujours l'éclatement d'une situation « pétrifiée », « bouchée », la rupture de niveau qui rend possible le passage vers un autre mode d'être¹⁸.

La forme libérée d'expression populaire qu'est le conte permettrait donc aux conteurs et à leurs publics-lecteurs d'exposer les envies ou les besoins plus ou moins réprimés – voire répréhensibles – de transcendance d'une communauté donnée à travers les reprises, les adaptations et les travestissements du motif de la chasse-galerie. Par exemple, dans le Québec paysan du début du 20^e siècle, le désir de fête qui pousse les hommes à conclure une alliance avec le diable dans plusieurs voyages en canot volant peut rendre compte d'une volonté du peuple de se soustraire aux diktats moraux de l'Église catholique. Cette « insubordination » ne serait

¹⁶ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, 2001, p. 36.

¹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 21.

¹⁸ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 149. Voir aussi, du même auteur, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, 238 p. et *Aspects du mythes*, Paris, Gallimard, 1963, 246 p.

communicable et admissible que sous la forme du conte, sorte de carnaval de la parole.

Les définitions, les significations et les éléments particuliers aux réalisations québécoises de la chasse-galerie en canot d'écorce seront ensuite présentés.

Au Québec, très peu de chasses-galeries sont contées sans que le diable n'intervienne au sein du récit de quelque manière que ce soit. Aussi, le deuxième chapitre sera consacré à rappeler ce que le diable représente dans l'histoire culturelle occidentale¹⁹ et montrera comment les différents traitements du diable ont influencé sa représentation dans le conte québécois en général, et dans celui de la chasse-galerie en particulier²⁰. Nous nous servons de nouveau du système d'imagerie carnavalesque élaboré par Bakhtine pour démontrer, entre autres, que parallèlement à la conception menaçante et officielle du diable, survit une conception joyeuse et subversive du personnage, issue du comique populaire, dont la fonction sociale ou artistique se rapproche de celle des bouffons et des diabolotins du carnaval médiéval ou encore de celle de l'Arlequin du théâtre comique italien. Le rôle du diable dans les premières formes de chasses-galeries, appelées « chasses volantes » ou « chasses furieuses » dans les croyances populaires nordiques et païennes, manifeste aussi une certaine résistance face aux visées centralisatrices des autorités religieuses et politiques dès le milieu du Moyen Âge et réaffirme le potentiel historique de subversion du personnage et du motif. Si les personnages diaboliques conservent beaucoup de leurs caractéristiques et fonctions historiques dans les contes québécois, trois traitements particuliers du démon y seraient cependant privilégiés d'après Brigitte Purkhardt : celui du diable beau-danseur, celui du diable constructeur de ponts et d'églises et celui du diable instigateur de pacte. Selon la chercheuse, les contes de chasse-galerie ne mettraient en scène que ce dernier type, c'est-à-dire un personnage de diable servant uniquement au marchandage des âmes contre le pouvoir de voler. À la fonction de « pactisant », l'analyse des cinq contes du corpus permet toutefois d'ajouter trois types fondamentaux de représentations

¹⁹ Voir l'ouvrage de Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2000, 403 p. et l'essai de Philippe Walter, *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1997, 174 p.

²⁰ Voir l'ouvrage de Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1992, 207 p.

démoniaques dans les chasses-galeries québécoises. Si le diabolique intervient parfois « physiquement » dans ces récits en tant qu'allié ou agresseur, visible ou invisible, c'est à travers les personnages « humains » diabolisés et à l'intérieur de la langue et des expressions populaires de ceux-ci et des narrateurs que la présence et le rôle du « diable » semblent les plus significatifs. Dans tous les cas, les réalisations du diabolique portent tour à tour une volonté d'émancipation populaire ou, à l'inverse, nomment et incarnent les réalités ou les entités qui lui font obstacle.

Les analyses de cinq contes de chasse-galerie, présentées dans le dernier chapitre, ont donc non seulement permis d'ajouter à l'unique fonction « d'instigateur de pacte » reconnue au diable par Brigitte Purkhardt trois nouveaux traitements du diabolique de chasse-galerie, mais de réaliser aussi son importance et sa complexité sémantique. Les textes à l'étude ont été choisis parmi la multitude de versions existantes, principalement parce qu'ils répondent à la définition du genre du conte résumé plus haut. En tant que formes festives de l'expression populaire, ces contes donnent libre-accès aux aspirations et préoccupations sociales et identitaires symbolisées par le motif de la chasse-galerie. De plus, les contes choisis sont tous d'un grand intérêt sur les plans historique et esthétique, et présentent un traitement particulièrement représentatif ou, à l'inverse, inédit du diable et du motif du vol magique. Il s'agit de « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand, des contes « Tom Caribou » et « Titange » de Louis Fréchette, et, enfin, de *La chasse-galerie* et du « Violon d'Aurélien » de Jocelyn Bérubé²¹. Le conte de Beaugrand occupe une place unique dans le folklore, puisque sa structure, ainsi que les thèmes et les éléments narratifs qui le composent, ont contribué à *fixer* la forme particulière du vol magique québécois *en canot d'écorce* et semblent avoir influencé son traitement dans l'ensemble des réalisations ultérieures. Par exemple, le conte contemporain *La chasse-galerie* de Jocelyn Bérubé s'inspire directement de celui d'Honoré Beaugrand publié en 1900. Les contes « Titange » et « Tom Caribou » de Louis Fréchette sont contemporains de « La Chasse-galerie » de Beaugrand et leur intérêt réside dans le fait qu'ils offrent du motif des versions complètement différentes, d'inspiration moins fantastique que réaliste ou anecdotique. « Le violon

²¹ Voir le corpus primaire dans la bibliographie pour les références complètes.

d'Aurélien » de Bérubé, publié en 2003, retravaille quant à lui les caractéristiques traditionnelles du démon, tout en modernisant de façon surprenante le motif du vol magique. Le rapprochement entre les trois premières chasses-galeries, datant du début du 20^e siècle, et les deux dernières, écrites au début du 21^e, offre plusieurs points de comparaison intéressants et permet d'étudier dans chacun des textes la présence ou le travestissement d'éléments tels que la forêt, le voyage, la fête, le personnage du conteur et, bien entendu, le diable.

Enfin, il apparaîtra que la valeur identitaire conférée au motif de la chasse-galerie au Québec, peut entraîner des traitements plus ou moins négatifs de ce type de vol magique. En effet, au fil des ans, le sens positif « libérateur » attribué à la chasse-galerie par les artistes québécois dérive parfois vers la notion de fuite, surtout lorsque le projet de libération identitaire incarné par le motif demeure à l'état de rêve ou entraîne le déni ou l'évitement d'une réalité donnée, comme c'est le cas dans les textes de Michel Tremblay et de Gilles Marcotte survolés rapidement en conclusion.

1

Le genre et le motif

« Cric, crac, les enfants ! »

Louis Fréchette, « Tom Caribou »

Dites la formulette et le conte suivra²²... S'il était aussi facile d'entrer dans l'univers théorique du conte que dans la maisonnette de Mère-grand, aïeule célèbre du Petit Chaperon rouge, les chercheurs ne risqueraient pas si souvent de se perdre dans la forêt touffue des définitions du genre. Car, lorsque l'on tire la « chevillette » du « Il était une fois... » et qu'un récit s'ouvre, bien malin qui peut dire *ce qu'il est*, et prédire ce qu'on va y trouver. Les formules d'ouverture des conteurs traditionnels représentent bien une promesse d'histoire, mais n'en garantissent nullement le type – sans compter que le conte ne s'annonce pas toujours aussi clairement. Les « Cric crac » et les « Dans un lointain royaume » offrant peu de secours, traquer les bonnes fées marraines, les dragons et les princes charmants semble être une bonne alternative pour se saisir du genre. Le conte ne fait-il pas essentiellement la chronique du Pays des Merveilles et de ses fabuleux habitants ? Malheureusement, la piste des personnages merveilleux est constamment coupée par celles, louches et erratiques, d'un loup qui parle, d'un Ti-Jean malicieux, du curé respectable de la paroisse voisine, ou de huit bûcherons en canot volant... Décidément : le conte résiste à sa capture théorique.

Une définition *spontanée* du conte (qui rejoint en fait celle du conte merveilleux) ne pourrait pas faire l'économie des éléments typiques que sont effectivement les formules d'introduction rituelles et, surtout, les personnages fabuleux et leurs objets magiques. Les appellations *contes de fées* ou *contes merveilleux* que la critique savante donne à ce type d'histoires sont d'ailleurs sans équivoque : le merveilleux y est si légitime que citrouilles, baguettes et tapis s'y animent sans soulever la moindre objection rationnelle de la part des protagonistes comme du public-lecteur. Bizarrement, alors que sur le plan théorique le merveilleux et les formulettes sont tout à fait insuffisants pour définir le conte en général, les

²² Charles Perrault, « Le Petit Chaperon rouge », dans *Contes*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1967, 329 p. La formule originelle se lit : « Tire la chevillette et la bobinette cherra ».

mêmes éléments, sur le plan pratique, ne sont tout simplement pas nécessaires pour que l'ensemble des réalisations du conte soient reconnues et appréciées par les amateurs. Ces derniers semblent effectivement capables d'identifier d'instinct les imprévisibles et mouvantes réalisations du genre, et ce, simplement à l'écoute ou à la lecture. Comme Poucet ses petits cailloux, le public-lecteur repère à l'œil (et à l'oreille) les marques traditionnellement attestées du genre, s'amusant même, de connivence avec le conteur, de leur constante déformation et, ultimement, de leur absence. Cette aisance et cette familiarité face au genre est attribuable à l'omniprésence du conte dans la vie intime et collective des individus, ce qui laisse croire que, depuis l'apparition du langage, l'être humain (ra)conte comme il respire. Le conte prête, emprunte et joue depuis tellement longtemps avec les caractéristiques structurelles et thématiques des autres types de récits oraux et littéraires (le mythe, la fable, la nouvelle, la légende, la poésie...) qu'il a peu à peu pris l'apparence d'un immense casse-tête générique. Et si les amateurs du genre semblent s'y retrouver sans problème, les chercheurs peinent parfois à agencer tous les morceaux.

Problèmes de genre

Le cas des contes de chasse-galerie illustre bien la relation trouble que le conte peut entretenir avec certains genres, particulièrement ceux de la nouvelle et de la légende. Par exemple, les cinq récits de vol magique retenus dans le cadre de ce travail sont généralement qualifiés de contes par leurs auteurs et traités comme tels par la critique savante. L'éloquente mise en scène d'un personnage de *conteur*, l'utilisation de la langue populaire et de formules d'ouvertures traditionnelles et, bien entendu, la présence du merveilleux, paraissent justifier cette classification. Or, dans ces contes, le vol magique – motif très populaire dans le folklore merveilleux – n'est pas posé dans le contexte habituel de fabulation merveilleuse propre au conte, mais dans un réel connu et même vécu par le public-lecteur. L'intrusion du merveilleux dans le quotidien et la normalité fait dévier le conte vers un autre type de littérature : le récit ou la nouvelle fantastique. Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov définit le « fantastique » comme « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un

événement en apparence surnaturel²³ », et l'oppose au « merveilleux », dans lequel « les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez les lecteurs implicites²⁴ » puisqu'ils y sont attendus et acceptés. Ainsi, l'élément surnaturel du vol magique n'a rien d'étonnant dans les contes merveilleux russes où la sorcière Baba Yaga²⁵ zigzague sur une branche ensorcelée entre les nuages d'un monde enchanté à la poursuite d'Yvan et de ses alliés magiques. Par contre, dans les contes de vol magique à l'étude, la vision du canot d'écorce volant au-dessus de forêts, de rivières et de villes québécoises bien réelles, cause, chez tous, beaucoup d'émoi. Dans ces récits, le conteur ou les personnages témoins de l'inquiétant phénomène doivent d'ailleurs surmonter les protestations et l'incrédulité générale en prouvant, comme le Jos Violon de Louis Fréchette, leur honnêteté et leur bonne foi :

[...] je l'ai v[u] passer en l'air, dret devant l'église de Saint-Jean-Deschaillons sus mon âme et conscience, comme je vous vois là! C'était un canot qui filait, je vous mens pas, comme une ripouste, à cinq cents pieds de terre²⁶.

Bienvenu dans tous les boisés enchantés, le « merveilleux » en pleine forêt laurentienne pose problème. En plus de confronter le possible et l'impossible, les auteurs des récits de chasse-galerie utilisent d'autres procédés littéraires identifiés par Todorov, qui contribuent à créer l'atmosphère fantastique d'hésitation ou de peur et nourrissent un effet de suspense. Dans les récits de chasse-galerie, comme chez Théophile Gautier et Edgar Poe, le soin de départager le surnaturel du rêve, de la folie, des hallucinations, et de décider, au final, quelle attitude adopter entre la peur, le doute ou une complicité amusée, est laissé aux personnages et aux lecteurs. Or, malgré ces liens apparents entre la chasse-galerie et le fantastique, les histoires de canots volants se laissent difficilement ranger du côté de la nouvelle ou même du conte fantastique.

²³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 29.

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ Baba Yaga est le nom traditionnel du personnage de la sorcière dans les contes russes. Voir plus particulièrement le chapitre intitulé « Fonctions des personnages » dans Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points » 1971, p. 35-80.

²⁶ Louis Fréchette, « Tom Caribou », dans *Contes I – La Noël au Canada*, préface de Maurice Lemire et Jacques Roy, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1974, p. 148.

En effet, la littérature fantastique est avant tout une littérature de création dont le sujet est original. En traitant un thème appartenant à l'imaginaire populaire, les auteurs de récits de chasse-galerie produisent aussi des textes uniques, mais dont le canevas est toujours plus ou moins connu d'avance. La part de réelle invention est d'autant plus réduite que la grande majorité des auteurs de chasse-galerie transplantent les éléments provenant du folklore merveilleux dans des univers non seulement vraisemblables, comme ceux de la littérature fantastique, mais souvent tout à fait *reconnaissables* ; les lieux, les dates, les patronymes et parfois les personnages eux-mêmes sont tirés presque tels quels de la réalité contemporaine ou passée du public-lecteur : il y a une dimension « historique » dans le conte de chasse-galerie.

Certains récits vont encore plus loin dans leur souci de réel, simulant franchement le « biographique ». C'est le cas des textes où l'auteur-narrateur affirme connaître son personnage de conteur qui, lui-même, présente son aventure de chasse-galerie comme un souvenir personnel²⁷. Ce procédé rappelle le récit légendaire que l'on peut définir, en s'appuyant librement sur la théorie des formes simples d'André Jolles, comme la relation des faits et gestes extraordinaires qui ont permis à un être humain a priori « ordinaire²⁸ » d'atteindre une notoriété, positive ou négative, et un statut de célébrité, de héros ou de saint²⁹. Les exploits (ou les déboires³⁰), parfois simplement transmis de bouche à oreille, sont soit réels, bien que souvent déformés et exagérés, soit miraculeux, dans le cas des vies de saints par exemple.

Construites à partir d'éléments fantastiques, merveilleux, « historiques » et légendaires, les histoires de chasse-galerie sont difficilement classables. Une heureuse formule de Jeanne Demers réconcilie les positions. Selon la spécialiste, « le conte est une forme, une manière très spéciale de transmettre une histoire. La

²⁷ Fréchette affirme s'être inspiré d'un conteur de la région de Lévis pour construire son Jos Violon. Chaque histoire fantastique que ce dernier raconte représenterait un épisode réel de sa vie, le transformant en une sorte d'Ulysse à (très) petite échelle.

²⁸ Dans le cas de personnages de fiction, les auteurs-narrateurs s'appliquent à faire croire qu'il s'agit d'êtres ayant réellement vécu.

²⁹ André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 212 p. Jolles lie la forme de la légende aux relations de la vie miraculeuse des Saints chrétiens.

³⁰ Un exemple québécois de déchéance légendaire s'incarne dans la sorcière-meurtrière, Marie Josephte Corriveau. Cette dernière fut pendue pour le meurtre de ses deux maris et son cadavre fut suspendu dans une cage de fer à une croisée de chemins. La légende veut que le fantôme de la Corriveau tourmente les voyageurs qui passent la nuit près du lieu où elle fut exposée. Le procès de Marie Josephte Corriveau ayant été tenu en anglais, plusieurs voient dans cette histoire un exemple des tensions entre Canadiens français et Canadiens anglais.

légende est un contenu qui peut emprunter toutes sortes de formes³¹. » Sans sceller définitivement le débat, Demers met en lumière le rapport très complexe, parfois même contradictoire, entre le genre et le thème. Dans les cinq récits étudiés, le conte serait donc une façon particulière d'exprimer le motif potentiellement fantastique et fictivement (ou faussement) « légendaire » de la chasse-galerie. Il va sans dire que cette « manière très spéciale de transmettre » une histoire demande à être précisée davantage.

Théories et approches définitionnelles du conte

Une des voies d'accès longtemps privilégiée dans l'étude du conte fut de passer par son « contenu³² ». Les travaux du folkloriste finlandais Annti Aarne, secondé plus tard par l'américain Stith Thompson³³, ont permis une grande avancée dans l'identification des propos particuliers au genre. Aarne et Thompson, frappés par les similarités et les répétitions thématiques qu'ils observent à l'intérieur de contes provenant de cultures très différentes, compilent, dans le désormais célèbre *Motif-Index of folk-literature*, les thèmes principaux et les variantes de l'ensemble des récits folkloriques ainsi que les lieux de leurs occurrences. Ce dépouillement thématique monumental permet jusqu'à nos jours une certaine cohérence dans l'identification et la classification des récits d'origine populaire et en facilite l'étude comparative. Le *Motif-Index* permet par exemple de rapprocher le fameux conte français de la petite fille mangée par le loup d'histoires de « dévoration » presque identiques provenant pourtant de pays géographiquement et culturellement aussi éloignés de la France que ceux d'Orient³⁴. Au total, 2 340 types de contes sont répertoriés et classés en quatre grandes catégories : les contes d'animaux, les contes

³¹ Jeanne Demers, *Le conte. Du mythe à la légende urbaine*, op. cit., p. 102. Concernant le conte et la légende, Demers s'éloigne de la théorie des « formes simples » de Jolles, pour lequel le conte et la légende sont tous deux des façons primaires ou innées d'organiser des contenus.

³² Selon le mot de Jeanne Demers cité précédemment, le conte serait une forme qui peut accueillir tous les « contenus ».

³³ Stith Thompson, *Motif-Index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, op. cit. Il est à noter que le système de classification des motifs folkloriques d'Aarne fut d'abord publié en 1910. Une édition augmentée co-signée par Stith Thompson parut ensuite en 1928.

³⁴ Voir les différentes occurrences du motif dans le catalogue de Thompson et dans Jack Zipes, *Trials and tribulations of Little red riding hood*, South Hadley, Bergin & Garvey publishers, 1983, 408 p.

facétieux (plaisanteries et anecdotes), les contes à formules et les contes ordinaires ou merveilleux³⁵.

Dès 1928, le formaliste Vladimir Propp propose quant à lui une approche originale pour expliquer le fonctionnement interne du genre. Il dégage de l'analyse de cent contes de fées russes une « matrice » composée de 31 « fonctions des personnages », lesquelles s'organiseraient différemment dans chaque récit de manière à pouvoir former la totalité des contes merveilleux du monde. Le résultat de son travail se veut « une morphologie, c'est-à-dire une description des contes selon leurs parties constitutives et des rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble³⁶ ». Les actions ou fonctions des personnages sont les parties constitutives stables ou constantes des contes, contrairement aux attributs des personnages qui sont, eux, variables. Parmi ces fonctions, certaines comme la *quête* du héros pour réparer, avec l'aide d'auxiliaires magiques, un *manque* ou un *méfait* initialement infligé par un « agresseur », constitueraient la base obligatoire de tous les contes.

Au Québec, à partir des années 1980, une des voies empruntées par les spécialistes désireux de saisir la spécificité du genre, fut celle de l'analyse du contexte de réalisation du conte : le *contage*. Inspirés par les travaux du médiéviste Paul Zumthor, des chercheurs comme Jeanne Demers, Lise Gauvin et François Ricard font ainsi le pari que les caractéristiques de l'*acte* de raconter, donc de la performance autant orale qu'écrite, sont, en définitive, plus significatives pour définir le conte que son contenu – ou même que l'organisation de celui-ci. L'étude du lien fondamental qui unit conte oral et conte écrit a d'ailleurs permis à Jeanne Demers, dans un article intitulé *L'art du conte écrit ou le lecteur complice*³⁷, de préciser le concept de la performance comme facteur structurant de la forme du conte. Demers y développe l'idée que l'écriture d'un conte doit nécessairement reproduire, par différents procédés littéraires, le type de relations établi dans le conte oral entre un conteur et son auditoire. Ainsi, pour écrire un conte, il faut d'abord qu'un auteur se fasse virtuellement conteur et arrive à recréer un espace narratif, hors du monde réel, dans lequel les lecteurs *entrent* en toute connaissance de cause

³⁵ Les contes religieux sont classés dans la catégorie des contes merveilleux.

³⁶ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 46.

³⁷ Jeanne Demers, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », *loc. cit.*

et où tout peut se dire. Dans le même article, Jeanne Demers dit à propos du lecteur des contes littéraires des *Cents nouvelles nouvelles* : « Non seulement [il] entre sans ambiguïté dans un univers narratif, mais encore il se voit admettre dans un groupe d'auditeurs », dans un « cercle dans le cercle, qui double la fermeture au réel et dont le dynamisme est tel qu'il se multiplie bientôt à l'infini³⁸. » Les formules d'ouverture et de fermeture sont un des moyens dont le conteur dispose pour fermer le premier cercle, celui de la fiction. L'auteur doit ensuite établir la complicité que le conteur oral crée avec ses auditeurs et, comme lui, « provoquer [...] le rire » collectif et « partagé³⁹ », en jouant sur l'expérience et le bon sens communs, ou encore en dénaturant sur le mode ludique les clichés, les références et les savoirs partagés par tous. Enfin, la composante du « plaisir » – « seul véritable but du conte » selon Demers⁴⁰ – n'est optimisée que si l'écrivain-conteur réussit à faire *voir* le récit, et seulement si, par l'intercession d'un personnage-conteur, par la création de récits enchâssés, ou par l'utilisation de dialogues, d'énumérations, d'exagérations, de jeux de mots, etc., il arrive à le donner en « spectacle⁴¹ ».

Demers propose dans son dernier ouvrage, publié en 2005, une définition générale du conte comme objet, dans laquelle le jeu de l'énonciation et le plaisir de la réception restent des éléments primordiaux à la réalisation du genre :

Est conte tout texte narratif relativement bref, oral ou écrit, qui met en relation langagière de type jubilatoire un conteur (une conteuse) et son auditoire et dont le propos porte sur un ou plusieurs événements, fictifs le plus souvent (mais qu'il faut donner comme vrais) ou d'un passé plus ou moins récent, que ces événements aient déjà été relatés ou pas⁴².

³⁸ *Ibid.*, p. 5.

³⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹ Pour résumer cette dernière exigence du conte écrit comme spectacle, Demers emprunte le terme « showing » à Wayne C. Booth qui l'emploie dans *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 455 p.

⁴² Jeanne Demers, *Le conte. Du mythe à la légende urbaine*, *op. cit.*, p. 87. Une certaine ambiguïté subsiste entre forme et contenu puisque « les éléments qu'il faut donner comme vrais » dans la définition du conte de Demers renvoient plutôt à l'idée reçue du *genre* de la légende. Le souci de vérité ou de vraisemblance est généralement exclu dans les définitions du conte, notamment dans celle du conte merveilleux proposé par Propp. Le conteur et l'auditoire entrent d'un commun accord dans l'univers imaginaire du conte merveilleux sans qu'il soit nécessaire de justifier ce dernier d'une quelconque manière. Il semble que dans le conte, le propos doit non pas être *donné*, mais *reçu* comme vrai.

Dans la réception critique qui accompagne le phénomène du renouveau du conte québécois, l'idée de Demers selon laquelle la performance jubilatoire est propre au conte fait aussi partie, de façon plus ou moins explicite, des éléments définitionnels du genre. Par exemple, dans son *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, Jean-Marc Massie affirme que le conte oral se réalise pleinement lorsque conteur et auditoire sont réunis « dans un lieu habituellement réservé aux libations [...], c'est-à-dire dans un pub ou dans un bar ⁴³ », et que les propos tenus enchantent ou bousculent par leur capacité à créer des univers nouveaux et à renverser ludiquement les idées reçues. Massie conclut qu'alors, « la soirée est réussie, la fête du langage a bel et bien lieu ⁴⁴ ». En s'avancant sur cette piste avec l'auteur, on peut penser qu'à l'écrit aussi, la réussite d'un conte implique la recréation de son contexte ludique de contage, la recréation littéraire de cette « fête du langage ⁴⁵. »

Aborder, à l'instar de Demers et Massie, la problématique du conte sous l'angle de la performance et de son contexte, permet de rallier au genre toute une série de textes qui ne sont pas traditionnellement définis comme contes, malgré le fait qu'ils sont transmis et reçus comme tels. Il est indéniable que des récits qualifiés de légende, de fable ou de nouvelle en raison de leur contenu, gagnent à être analysés comme des contes, quand la façon de les dire ou de les écrire recrée la relation particulière entre conteur et public-lecteur. La question du « comment conte-t-on ? », répondant en partie à celle du « qu'est-ce qu'un conte ? », en appelle d'autres tout aussi importantes, sinon plus, dans le cadre précis de ce travail : « Pourquoi conte-t-on ? » et, surtout, « d'où raconte-on ? » Si, comme l'affirme Demers, le conte est bel et bien une « manière très spéciale de transmettre », il est intéressant de se demander ce qui génère cette « spécialité » du contage, d'où elle provient, et où et quand elle se (re)produit. S'interroger sur les circonstances et les motivations qui ont rendu et rendent encore le conte possible – pour ne pas dire nécessaire – permet une nouvelle compréhension de la qualité particulière de transmission du genre et explique aussi la provenance et la récurrence de certains thèmes privilégiés. Soulevés tour à tour par Demers et Massie, les aspects jubilatoire

⁴³ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, op. cit., p. 36.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem.*

et rassembleur de la performance du conte apparaissent alors comme autant d'indices qui renvoient le genre d'où il vient, c'est-à-dire à ses lointaines origines populaires et à ses attaches carnavalesques. De la fête de la parole à la fête tout court, il n'y a qu'un pas.

La fête du langage

Au Moyen Âge, le temps du carnaval constitue une période festive de manifestations populaires joyeuses, en marge de la vie ordinaire. Dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Mikhaïl Bakhtine affirme que « le carnaval, c'est la seconde vie du peuple, basée sur le principe du rire. C'est sa vie de fête⁴⁶ ». La « première vie » du peuple étant celle de l'ordre et de l'obéissance, la vie temporairement « hors-la-loi » du carnaval devient l'occasion d'imaginer, de voir et de dire d'autres vies possibles, de remettre ludiquement en question les règles et la pensée de la vie présente :

À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et du renouveau⁴⁷.

La fête parallèle prend plusieurs formes : « réjouissances publiques du carnaval, rites et cultes comiques spéciaux, bouffons et sots, géants, nains et monstres, pitres de nature et de rang divers, littérature parodique vaste et variée, etc.⁴⁸ » Quoique hétéroclites et disparates, toutes ces manifestations festives obéissent à une logique de renversement, de travestissement et de renouvellement par le rire de la « culture officielle au ton sérieux, religieux et féodal⁴⁹ ». Au cœur du rire ambivalent, des renversements parodiques, du rabaissement à une matérialité féconde, de l'exagération universalisante et de la mise en scène du dissonant, le carnaval constitue la réalisation par excellence du comique populaire ; tout ce qui s'y rattache véhicule la *contre-vérité*, la vision parallèle, joyeuse et globale que le peuple a du

⁴⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 16.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹ *Idem.*

monde. Bakhtine identifie trois grands axes d'expression de la culture comique populaire : les « formes des rites et spectacles (réjouissances du carnaval) », les « formes et genres du vocabulaire familier et grossier (injures, jurons, blasons populaires, etc.) » et les « oeuvres comiques verbales⁵⁰ ». Le conte « fête du langage » se rattache aisément à cette dernière catégorie que Bakhtine définit ainsi :

Toute cette littérature [comique] était imprégnée de la perception carnavalesque du monde, utilisait largement la langue des formes et des images carnavalesques, se développait à l'abri des hardiesses légitimées par le carnaval, et, dans la majorité des cas, était fondamentalement liées aux réjouissances de type carnavalesque quand elle n'en constituait pas directement leur partie littéraire⁵¹.

Comme les réalisations littéraires de la catégorie des « oeuvres comiques verbales », le conte entretient des rapports avec les deux autres formes de réalisations carnavalesques identifiées par Bakhtine. Ainsi, à l'oral comme à l'écrit, la langue du conte emprunte souvent le ton joyeux, les expressions, les jeux de mots et les jurons de la langue populaire :

Saint sapin de vieilles si croches en poêle de diable couetté pis noyé dans l'eau bénite! – Jocelyn Bérubé⁵²

Par Saint Andouille! Par Saint Guodegrin qui fut martyrisé de pomes cuyttes! – Rabelais⁵³

La langue populaire utilisée dans le conte semble être la même que celle de la « littérature de fête, récréative⁵⁴ » qui rattache les « oeuvres comiques verbales » à la catégorie des « formes et genres du vocabulaire familier et grossier ». La dernière des trois catégories identifiées par Bakhtine, celle des « formes des rites et spectacles », joue quant à elle un rôle de réservoir thématique pour le conte, lequel y puise nombre de symboles, d'images, de personnages et de péripéties carnavalesques. Encore aujourd'hui, l'anachronique château médiéval, de même que

⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁵¹ *Ibid.*, p. 21.

⁵² Jocelyn Bérubé, *La chasse-galerie*, retranscription d'une version audio enregistrée vers 2002 et disponible à l'adresse électronique suivante : <http://www.francopolis.net/langue/LeConte.html>. La transcription écrite est disponible à l'adresse électronique suivante : <http://www.chez.com/feeclochette/Chasse/jocelyn.htm>. Ce conte est reproduit en annexe (annexe 1, p. 107).

⁵³ *Gargantua*, cité par Bakhtine, dans *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 193.

⁵⁴ *Idem.*

les concours, jeux et pratiques comiques qui s’y déroulent⁵⁵, continuent d’être repris dans la trame narrative des contes contemporains. Les rois, bouffons, diabolins, nains, géants, ogres et monstres qui participent aux gigantesques fêtes et festins qui clôturent généralement ces récits, constituent des preuves supplémentaires des attaches carnavalesques du genre. On peut même penser que le « royaume lointain » des formules d’ouverture, cet « ailleurs magique atemporel » du conte merveilleux, s’est en partie forgé sur « le temps fou » des carnivals médiévaux. Le pauvre paysan qui, le temps d’une histoire, devient roi en épousant la princesse, ne transgresse-t-il pas ludiquement toutes les lois sociales comme il le ferait, physiquement – et tout aussi temporairement – dans le monde à l’envers du carnaval⁵⁶? Enfin, le conte ne se limite pas à mettre en texte les coutumes et les acteurs du carnaval, puisque de par sa propre performance, il en devient concrètement l’un des « rites et spectacles ». En effet, comme le rappelle Massie, le moment même du contage reste une occasion de fête, de spectacle, de retrouvailles et parfois de festin, comme c’est le cas lors des performances actuelles du conte dans les resto-bars⁵⁷. Triplement ancré dans le comique populaire, le conte traduit, à l’instar de toutes les manifestations carnavalesques, la conception joyeuse que le peuple a du monde.

Pour une définition carnavalesque du conte

Puisque tout dans le conte réactive le carnaval – ses héros, ses thèmes, sa langue – et, plus encore, sa performance ludique et les contextes festifs où il se (re)produit, il est tout à fait logique que le genre poursuive les buts du carnaval et

⁵⁵ Ces jeux et pratiques comiques sont souvent inintelligibles pour le lecteur et même le conteur contemporain. Ils sont tout de même fréquemment intégrés dans les histoires sans que leur nature carnavalesque soit identifiée. C’est le cas des concours où l’on doit faire rire la reine ou le roi du carnaval, thème qui se retrouve même dans une adaptation enfantine de conte intitulée *Goofy on the hillside*, des productions Walt Disney. Un épisode similaire est intégré dans l’adaptation animée du *Bossu de Notre-Dame*, aussi produit par Disney.

⁵⁶ Pour plus de détails sur le potentiel subversif du conte populaire, voir Jack Zipes, *Les contes de fées et l’art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, Paris, Payot, 1986, 278 p.; *Breaking the magic spell : radical theories of folk and fairy tales*, London, Heinemann, 1979, 201 p. et *Fairy tale as myth, myth as fairy tale*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994, 192 p.

⁵⁷ Le resto-bar montréalais *Le Sergent Recruteur* propose ce type de contage festif et « gastronomique ».

soit soumis aux mêmes paramètres⁵⁸. En outre, Bakhtine précise à maintes reprises que les « hardiesses » et les débordements – physiques, verbaux ou littéraires – de la fête, sont affranchis des règles et des lois officielles, possèdent leur propre cadre de référence et bénéficient d'une licence complète, sans censure ni répression. Issus de la fête populaire et commandant un environnement festif pour se réaliser pleinement, les propos du conte sont automatiquement exclus du temps normal. Le conte permet de défier ouvertement les conceptions véhiculées par les discours dominants, et d'affirmer le même « caractère utopique », la même « valeur de conception du monde [...] dirigée contre toute supériorité⁵⁹ » que les autres formes d'expression du rire populaire ; et comme ces dernières, le conte profite de l'immunité carnavalesque.

Le potentiel subversif du conte s'accroît si on accepte avec Demers que le conte doit obligatoirement créer, pour se dire, un univers narratif particulier « hors du réel⁶⁰ ». Parce qu'il se présente, à toutes fins pratiques, comme un jeu littéraire, exigeant l'adhésion feinte ou réelle du public-lecteur à ses propres règles de réalisation, le genre dédouble ou recrée, sur le plan linguistique, l'abolition d'un système au profit d'un autre, comme le temps des fêtes du carnaval substitue ses propres lois à celles qui réglementent le cours normal de la vie médiévale. En tant que mode d'expression appartenant au système carnavalesque, le conte créerait alors une brèche narrative à l'intérieur même de la brèche festive, serait une sorte de zone sur-dédouanée, où tout peut effectivement se dire, sous le triple couvert de la fiction, de la fiction de carnaval et du carnaval lui-même⁶¹. Quand la fête de la parole s'imbrique dans la fête populaire et qu'une communauté se forme joyeusement autour du conteur, c'est son histoire non plus officielle mais officieuse qu'elle vient

⁵⁸ Chaque actualisation du conte ne réalise pas tous les aspects du carnaval et il va sans dire qu'il existe des exemples de dénaturations et de détournements des images et de la pensée carnavalesques au profit des discours dominants. S'ils s'écartent de la fonction d'expression populaire du conte, ces détournements sont parfois très réussis sur les plans esthétique et littéraire, comme c'est le cas des reprises de contes folkloriques au profit des valeurs bourgeoises du 17^e siècle, brillamment réalisées par Charles Perrault.

⁵⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁰ Jeanne Demers, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », *loc. cit.*, p. 3.

⁶¹ Cette image s'inspire, quoiqu'elle en diffère sur le fond, de celle du « cercle dans le cercle » que Demers utilise pour montrer la double adhésion du lecteur au conte d'une part et à l'histoire du conte de l'autre. La « brèche dans la brèche » doit plutôt s'entendre comme une intégration d'une forme d'expression fictive et festive à l'intérieur de la fête réelle, qui permet une liberté deux fois plus grande dans la teneur subversive du propos.

écouter, c'est son histoire voulue, à défaut d'être vécue, qu'elle vient librement s'approprier.

Plaisir et jeu de la forme jumelés à la licence de la fête, voilà un cocktail explosif qui pourrait à lui seul résumer le conte et en expliquer l'attrait jamais démenti. Mais une question demeure : *que* raconte-t-on dans la marge autorisée des discours officiels du monde ? Ou plutôt, quel « contenu » profite de la forme marginale du conte pour se dire ? Les études littéraires des dernières années ont permis de mieux comprendre la structure performative du conte. Or, il est intéressant de revenir à ce qui est *dit* à travers cette structure particulière du conte, à ce qui est livré, délivré de toutes contraintes. Aussi surprenant que cela puisse paraître, on se rend vite compte que la liberté de parole n'engendre pas la démultiplication du propos. En effet, un survol des thèmes traités par l'entremise du conte montre qu'infiniment divers dans leurs variantes et assemblages, ceux-ci sont beaucoup plus restreints en ce qui concerne les motifs⁶². Cette relative *pauvreté* thématique est encore plus perceptible au sein d'une communauté donnée. L'histoire, la tradition et l'évolution culturelle d'une société semblent opérer une sélection (ou même une élection) dans l'ensemble des motifs universaux⁶³. Or, si la façon de le dire et le contexte de fête dans lequel il est dit constituent la base obligée et suffisante de la réalisation du conte, pourquoi n'observe-t-on pas une plus grande variabilité des motifs ? Pourquoi, par exemple, les conteurs contemporains ne profitent-ils pas du succès, de l'efficacité, de la liberté et de l'autonomie du genre pour s'éloigner des motifs traditionnels⁶⁴ ? En définitive, il semble qu'à l'instar de sa forme et de sa provenance, les « contenus » et les motifs traditionnels du conte sont lourds de sens et d'implications.

⁶² Les recherches d'Aarne, de Thompson et de Propp servent, malgré des approches différentes, à appuyer ce constat. Par exemple, qu'il soit le fruit des amours d'une femme et d'un ours (Jean-de-l'ours), qu'il soit abandonné bébé et trouvé dans un panier (histoire biblique de Moïse), ou qu'il s'enfante lui-même et reste minuscule (*Kirikou et la sorcière*, film d'animation réalisé par Michel Ocelot et inspiré par des légendes africaines), il s'agit toujours de la réalisation d'un seul et même motif – la naissance merveilleuse du héros – mais actualisé de multiples manières.

⁶³ Voir Stith Thompson, *Motif-Index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, *op. cit.*

⁶⁴ En effet, mêmes les contes de création contemporains réalisés dans la mouvance du renouveau du conte s'inspirent en grande majorité des canevas et des personnages traditionnels.

Le motif du vol magique

Au Québec, la chasse-galerie est un des « contenus » *élus* qui ne cessent d'emprunter tous les contenants possibles pour se dire. D'hier à aujourd'hui, à l'oral, en chanson, en peinture ou à l'écrit, le canot volant hante le ciel des hivers québécois dans l'imaginaire collectif. Pas un conteur qui n'en ait sa version, peu d'écrivains qui n'y ait trempé leur plume... dont certains parmi les plus connus de la scène littéraire québécoise : Fréchette, Beaugrand, Ferron, Marcotte, Tremblay, etc. L'image du canot magique peut cependant se passer de tout support narratif, et voler, si on peut dire, de ses propres ailes. Au Québec, bien plus qu'un thème, la chasse-galerie semble s'être muée en symbole et chacune de ses actualisations paraît un gage de la vitalité, de l'originalité et de l'historicité de la culture québécoise. Le canot volant agit comme un référent commun, sa simple image comme une borne identitaire. Pour un peu, on prendrait, dans une métonymie étrange, le contenant pour le contenu, le véhicule pour les voyageurs, bref, le canot pour les canoteurs eux-mêmes – ces braves Canadiens français. Pourtant, un petit tour d'horizon rappelle que si, effectivement, la rusticité du canot magique (d'écorce de bouleaux véritable !) semble être une exclusivité québécoise, le rêve de voler, lui, est universel et prend toutes sortes de formes : chars antiques, traîneaux, tapis magiques, soucoupes volantes... Réintégrer le récit du canot volant québécois dans la longue chaîne des relations de voyages aériens fantastiques permet d'en mieux comprendre le sens et l'importance. À mi-chemin entre l'histoire des religions, l'anthropologie, la psychanalyse et la philosophie, les travaux de Mircea Eliade offrent une vue d'ensemble des réalisations locales du vol magique en les rapportant à la symbolique commune du motif lui-même. Dans *Mythes, rêves et mystère*⁶⁵, Eliade montre que la soustraction aux forces gravitationnelles terrestres et les déplacements aériens, au propre comme au figuré, sont au cœur des récits fondateurs, non seulement des cosmogonies, des mythes et des folklores populaires, mais aussi des religions établies. Eliade fait état des nombreuses apparitions aériennes miraculeuses de l'Ancien et du Nouveau Testament, dont la plus spectaculaire reste celle de la figure centrale de l'Église chrétienne : l'ascension de Jésus-Christ. Sans recours à un

⁶⁵ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op. cit.*, p. 149.

quelconque support extérieur, le Fils de Dieu, mort, puis ressuscité, monte vers les cieux divins sous le regard ébahi des témoins. L'auteur remarque que dans les religions où le motif du « vol magique⁶⁶ » est important, ce dernier se fait généralement de bas en haut – de la terre, symbole de la vie humaine, vers le ciel, symbole de la vie de l'âme – puisque l'illustration matérielle de l'élévation implique souvent la mort ou l'absence du corps, et sert d'allégorie à l'élévation et à la survivance de l'esprit. En revanche, dans les croyances et histoires populaires, le vol magique s'effectue plutôt à l'horizontal, illustrant le même désir de liberté ou d'affranchissement mais dans les limites de la vie humaine, toute forme de gain spirituel étant exclu. Selon Eliade, le vol magique se réalise de plusieurs façons mais véhicule toujours une double intentionnalité de transcendance et de liberté :

sur les plans différents mais solidaires de l'onirique, de l'imagination active, de la création mythologique et folklorique, des rites et de la spéculation métaphysique, enfin sur le plan de l'expérience extatique, le symbolisme de l'ascension signifie toujours l'éclatement d'une situation « pétrifiée », « bouchée », la rupture de niveau qui rend possible le passage vers un autre mode d'être ; en fin de compte la liberté de se « mouvoir », c'est-à-dire de changer de situation, d'abolir un système de conditionnement⁶⁷.

Au Québec, les incessantes reprises du motif de la chasse-galerie ne sont donc pas anodines. En mettant en scène un canot s'élevant dans les airs et filant à toute allure dans la nuit, chacune offre implicitement au conteur et au public-lecteur une possibilité d'évasion, non pas simplement au sens du divertissement procuré par le conte ou la fiction, mais par l'évocation cathartique du motif lui-même⁶⁸. Fuir le campement hivernal de coupe de bois en canot magique comme le font les bûcherons de l'histoire pour retrouver l'amour, la famille et les réjouissances du temps des fêtes, illustre, ne serait-ce que sur le plan narratif, ce qu'Eliade nomme « l'éclatement d'une situation 'bouchée', 'pétrifiée' », pour ne pas dire gelée, frigorifiée. Sur le plan métaphorique, la *résistance* et la pérennité du symbole ascensionnel du vol magique dans l'imaginaire québécois deviennent extrêmement

⁶⁶ Eliade qualifie lui-même les déplacements aériens fantastiques ou le symbolisme de l'ascension de « vol magique ». Cette expression sert d'ailleurs de sous-titre à un sous-chapitre de l'ouvrage *Mythes, rêves et mystères*, intitulé : « Le vol magique ».

⁶⁷ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p.149.

⁶⁸ Les observations qui suivent sont aussi valables pour les représentations picturales et musicales du motif de la chasse-galerie.

significatives lorsqu'elles sont mises en relation avec l'histoire événementielle du Québec. Sans résumer de façon exhaustive les contextes socioculturel et géopolitique de la Nouvelle-France à nos jours, rappelons simplement, à la lumière des travaux de Denis Vaugeois et de Jacques Lacoursière⁶⁹, que le peuple canadien-français, puis québécois, a plus d'une fois eu à supporter le joug d'une puissance ou d'un pouvoir extérieur. Les cas les plus flagrants de domination externe sont celui de l'Angleterre après la défaite française 1759 et celui du clergé, jusqu'à la Révolution tranquille de 1960. Ces situations historiques ont contribué à faire du rapport oppresseurs/opprimés une des clés de voûte de la construction identitaire du peuple québécois. Une expression comme « Québec libre⁷⁰ » dans le discours social contemporain, démontre la prégnance des sentiments d'injustice ou d'oppression, dont les éléments déclencheurs sont sans doute à chercher autant dans le souvenir des douleurs anciennes que dans les faits de l'actualité contemporaine. Encore aujourd'hui, des métaphores usuelles coincent systématiquement un *petit* Québec entre trois géants géographiques, linguistiques et culturels : les États-Unis, le Canada anglais et la France⁷¹. En regard de l'histoire du Québec et surtout de la compréhension particulière que les Québécois ont de celle-ci, on peut aisément comprendre que la chasse-galerie, lue comme la métaphore d'une « rupture de niveau », d'un « passage vers un autre mode d'être », de « la liberté de se 'mouvoir' » et de l'abolition d'un « système de conditionnement⁷² », ait acquis autant d'importance dans les représentations culturelles. L'image du canot volant pourrait ainsi être vue comme cristallisant une partie du désir commun de s'extraire des situations étouffantes pour finalement accéder à « un autre mode d'être⁷³ ». Les chasses-galeries contiendraient en quelque sorte la promesse d'un avenir identitaire, d'un *devenir* et par extension, d'un *être* possible du peuple québécois.

⁶⁹ Denis Vaugeois et Jacques Lacoursière (dir.), *Canada-Québec: synthèse historique*, Montréal, Éditions du Renouveau Pédagogique, 1976, 625 pages.

⁷⁰ Le succès immédiat et les reprises de la célèbre phrase du Général de Gaulle en 1967 – « Vive le Québec libre! » – témoigne de l'importance de la notion de libération dans la construction de l'identité québécoise.

⁷¹ L'historiographie reconnaît aussi le poids du clergé et de Rome.

⁷² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op. cit.*, p. 149.

⁷³ *Idem.*

Courir la chasse-galerie en canot d'écorce

Le rapport entre identité et chasse-galerie se précise encore si l'on tient compte de l'originalité des vols magiques québécois qui s'effectuent en canot. Le canot d'écorce volant et ses occupants – bûcherons, voyageurs ou coureurs des bois – constituent en effet des éléments caractéristiques qui renvoient à la collectivité québécoise⁷⁴. Or, cette variante particulière d'un motif universel est le résultat d'une discrimination thématique positive entre plusieurs autres définitions de chasses-galeries qui ont cohabité dans la culture populaire. En effet, dans le vaste corpus folklorique québécois, la chasse-galerie peut s'entendre comme un simple synonyme de vol magique et décrire n'importe quel déplacement aérien plus ou moins explicable, le plus souvent bruyant. Une chasse-galerie peut donc s'effectuer (ou se « courir ») « en canot ou en voiture; à dos de cheval, de vache ou de cochon; dans un chapeau ou dans une cuve ; sur une planche, un balai, un billot, une croûte de bois, un tapis, une perche, ou une table⁷⁵. » D'autres histoires attestent de chasses-galeries par métamorphoses, où les protagonistes se transforment tout bonnement en oiseau pour voyager⁷⁶. Par ailleurs, il existe une multitude de définitions d'usages de l'expression, comme celles-ci tirées du *Dictionnaire canadien-français* publié par Beauchemin en 1894 :

⁷⁴ Il se peut que par *contamination* ou par l'entremise de traductions (*The Legend of the Flying Canoe* publié en 1891 par Honoré Beaugrand), des histoires comportant un canot d'écorce volant soient aussi contées dans le reste du Canada, principalement dans les régions francophones. Depuis que les avancées techniques et technologiques permettent des échanges culturels plus faciles, il se peut également que le canot magique fasse sporadiquement surface un peu partout sur la planète, même si cette forme particulière de vol magique est originaire du Québec (motifs D1122 et A1346.2.4 dans le *Motif-Index* de Thompson).

⁷⁵ Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe*, op. cit., p. 60. Des exemples de chasses-galeries « terrestres » à dos de cochon figurent aussi dans les archives folkloriques de l'Université Laval (collection Maurice Dumais et Pierre-Paul Jean, bobine no.1, enregistrement IV). Dans une des versions, l'informatrice nomme chasse-galerie l'histoire suivante : des pêcheurs, « des jeunes gens ou ben des gens mariés [...] s'ennuyaient » de leur famille. Pour briser l'isolement, un des pêcheurs fait la proposition suivante au héros : « Embarque sus l'cochon, pis [...] y va t'conduire [...] mais par exemple prend ben garde à toué de prononcer le nom du Bon Dieu ». Le héros monte sur le cochon et tombe dans l'eau après avoir déclaré « Mon Dieu, que ça va bien »! Une variation plus réaliste de cette forme était encore vivante en 1996 au Camp Jeune-Air situé dans les Laurentides, comme en témoignent les paroles suivantes d'une chanson à répondre: « Quand j'étais ti-gars j'embarquais sur mon cochon, j'allais voir les filles d'l'autre côté du pont ». D'ailleurs, une bonne partie du folklore et des traditions populaires ayant trouvé dans les camps d'été pour enfants un dernier lieu *naturel* de réalisation, il serait intéressant d'analyser ce type de rassemblement dans une perspective socioculturelle.

⁷⁶ Les voyages aériens rendus possibles par une métamorphose ont été nommés « chasses-galeries » par les informateurs cités par Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe*, op. cit., p. 60.

Presque toujours, [la chasse-galerie] se présentait sous forme d'une bande de joyeux lurons, chantant force gais refrains et pagayant avec vigueur leurs canots d'écorces à travers les airs. D'autres fois encore, c'était une troupe de chasseurs, se suivant à la queue leu leu à la crête des nuages [...].⁷⁷

Le premier volet de la définition du *Dictionnaire Beauchemin* décrit bien la chasse-galerie telle qu'on la retrouve dans la majorité de ses réalisations littéraires et artistiques. Cependant, l'accent s'est déporté du canot volant à la « bande de joyeux lurons, chantant force gais refrains », ce qui permet de faire le rapprochement avec une autre définition, rapportée par Catherine Jolicœur dans *Les plus belles légendes acadiennes* : « groupe de personnes arrivant bruyamment et de façon inattendue⁷⁸ ». Ainsi définie, la chasse-galerie se rapproche beaucoup du sens des termes charivari et diablerie⁷⁹, qui désignent tous deux les parades joyeuses et bruyantes improvisées lors des carnivals médiévaux. Il semble donc qu'à l'instar du conte, sa forme privilégiée de transmission, le motif même de la chasse-galerie soit lié, à tout le moins indirectement, au carnavalesque. La « troupe de chasseurs » célestes du deuxième volet de la définition – souvent tout aussi bruyante – établit un second lien entre la chasse-galerie et le carnaval tout en rappelant les origines celtiques du motif, lesquelles seront explicitées plus loin.

Rappelons pour l'instant que, de toutes les définitions de la chasse-galerie et de toutes les réalisations possibles du motif, celles qui dominent l'imaginaire québécois montrent un canot d'écorce volant avec, à son bord, une huitaine de bûcherons canadiens-français. La postérité a retenu la version du vol magique qui condense le plus de signes culturels distinctifs ; le canot d'écorce hérité de la culture amérindienne rappelle les nombreux cours d'eau québécois, les débuts de la colonie et les postes de traite de fourrure ; le décor enneigé du camp de bûcherons, isolé en pleine forêt, fait écho aux rigueurs climatiques et à une des plus grandes richesses

⁷⁷ *Dictionnaire d'expressions figurées en français parlé du Québec : les 700 "québécoiseries" les plus usuelles* de Normand Beauchemin, Beauchemin, 1894.

⁷⁸ Les définitions tirées du *Dictionnaire Beauchemin* et des *Les plus belles légendes acadiennes* de Catherine Jolicœur sont citées dans Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe*, op. cit., p. 60-61.

⁷⁹ Dans le folklore québécois, il arrive d'ailleurs que les termes charivari et chasse-galerie recourent des réalités similaires, quand ils ne sont pas carrément synonymes. Dans des témoignages recueillis par Catherine Jolicœur, une chasse-galerie peut-être : « un groupe de personne arrivant bruyamment et de façon inattendue » tandis que pour Sylvia Clapin il peut s'agir « d'une troupe d'enfants se poursuivant à la queue leu leu, et faisant force tapage ». Cité dans Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe*, op. cit., p. 61.

naturelles du pays, le bois ; les voyageurs, coureurs des bois et bûcherons, évoquent la nature sauvage du territoire et représentent un archétype du héros québécois, fort, fier, rebelle, libre et sans peur. L'élection populaire de cette version très culturellement typée vient soutenir notre hypothèse, voulant que l'image de la chasse-galerie en canot d'écorce soit un véritable symbole de l'identité nationale. D'ailleurs, une dernière caractéristique du vol magique québécois, assez rare dans l'ensemble des variations internationales du motif de vol magique, renforce le côté collectif ou national de la version en canot d'écorce. C'est que, contrairement à celles, solitaires, d'Aladin sur son tapis ou du Père Noël dans son traîneau, la chasse-galerie typique en canot d'écorce se fait toujours à *plusieurs*. Le canot volant dans l'imaginaire collectif, est une des premières formes du transport *en commun*, métaphoriquement destiné à transporter la communauté québécoise – symbolisée par huit gaillards costauds – *ailleurs*, là où il lui sera possible d'atteindre un meilleur « mode d'être » en s'affranchissant du poids oppressant des puissances religieuses et politiques extérieures.

Mircea Eliade affirme que les symboles ascensionnels s'adaptent aux coutumes et aux réalités des peuples qui les expriment, prennent la couleur locale, révélant chaque fois un besoin ou un désir universel de transcendance. Lorsque le motif du canot magique, véhiculant déjà des envies d'affranchissement et chargé de représentations identitaires très fortes, est traité à l'intérieur de la forme du conte, son sens s'alourdit encore. En effet, le conte, en tant que forme festive de l'expression populaire, est le lieu tout désigné pour aborder, consciemment ou non, les problèmes vécus par une communauté. Sous le couvert de la fiction, du jeu et du carnavalesque, le conte permet, à travers la reprise et l'adaptation de motifs universaux, de renommer, de condamner ou de solutionner collectivement une conjoncture difficile sans s'attirer les foudres du pouvoir dominant. Par le conte de chasse-galerie, les conteurs et leurs publics-lecteurs expriment une vision particulière de leur situation dans le monde, en marge de celles des discours dominants, et souvent, une nette volonté de la transcender. La popularité du motif du vol magique en canot d'écorce et, surtout, des contes qui le mettent en scène, viendrait donc non seulement du plaisir du « dire ensemble », mais aussi de l'impression confuse de résistance et d'affirmation nationale qui s'en dégage. Les éléments qui composent les différentes actualisations de la chasse-galerie, de même

que les distorsions et les rénovations que les conteurs font subir au motif, sont autant de façons de voir l'*être* au monde québécois, de le réaffirmer, de le réinventer et parfois de le désavouer. C'est peut-être le bonheur de parler et d'entendre enfin parler de soi et de la possibilité d'être autrement, sans gêne et sans limite, qui explique, chez Fréchette, la gaieté du public du conteur Jos Violon : « Bravo! s'écria tout le monde à la ronde, un conte de Noël sus la Chasse-galerie⁸⁰ ! »

Et « Cric, crac, les enfants! Parli, parlo, parlons!...⁸¹ »

⁸⁰ Louis Fréchette, « Titange », dans *Contes I – La Noël au Canada*, op. cit. p. 157.

⁸¹ *Idem.*

2

Le diable et la chasse-galerie

Voyage aérien magique et bruyant... Voilà qui dresse le squelette narratif minimal de l'ensemble des récits de chasse-galerie auquel viennent ensuite se greffer les caractéristiques spécifiques déterminées par le temps et l'espace et qui conduisent à des sens particuliers pour une culture donnée. Le schéma populaire de la variante typiquement québécoise – celle où le vol magique s'effectue en canot d'écorce – est ici établi à partir de différents contes qui mettent le motif en scène, publiés à partir des années 1890. Si les manifestations sonores⁸² et le déplacement aérien universellement reconnus constituent ici aussi la structure invariable de cette forme de chasse-galerie, des séquences narratives tout à fait originales s'y sont graduellement fixées :

- un contexte de fête (veilles de Noël, du jour de l'An...)
- le retrait du monde : un camp de bûcherons/voyageurs isolé en forêt (l'hiver, la nuit, dans le Nord...)
- un pacte satanique et des conditions de vol magique (interdiction de prononcer les mots du lexique religieux ou de toucher à des objets à caractère religieux : croix, clocher, médaille ; obligation d'effectuer le voyage dans un temps limité, avec un nombre précis – souvent pair - de passagers ...)
- des paroles magiques et l'élévation du canot
- un voyage aérien (bruyant) en canot d'écorce (bruit aérien : chansons de canotiers, invectives, insultes, jurons...)
- l'arrivée en ville/au village et surtout la participation à une fête (joyeuse et bruyante) où les voyageurs boivent de l'alcool, chantent et dansent avec des femmes au son du violon...
- le retour au campement en canot magique (bruyant : invectives, insultes, jurons...) avec péripéties plus ou moins dramatiques (chutes du canot ...)

« La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand, publiée dans *La Patrie* en 1891⁸³ et mise en recueil en 1900, réalise parfaitement ce canevas. En fait, il est difficile de savoir le rôle exact que le conte de Beaugrand a joué dans la cristallisation de celui-ci. Dans la courte introduction qui précède son récit, l'auteur, sous les initiales H.B., affirme :

Le récit [« La Chasse-galerie »] est basé sur une croyance populaire qui remonte à l'époque des coureurs des bois et des voyageurs du

⁸² Les « bruit discordant, cris et huées », ou les termes « tapage, tumulte, vacarme » définissent aussi le charivari selon *Le Petit Robert*.

⁸³ La toute première version est publiée dans le journal *La Patrie* du 31 décembre 1891.

nord-ouest. Les « gens de chantier » ont continué la tradition, et c'est surtout dans les paroisses riveraines du Saint-Laurent que l'on connaît les légendes de la chasse-galerie. J'ai rencontré plus d'un vieux voyageur qui affirmait avoir vu voguer dans l'air des canots d'écorce remplis de « possédés » s'en allant voir leurs blondes, sous l'égide de Belzébuth⁸⁴.

Dès les premières lignes de l'introduction, Honoré Beaugrand donne le noyau dur de l'ensemble des récits de chasse-galerie, auquel il rattache déjà les éléments propres au schéma québécois : les voyageurs, la forêt, le vol en canot d'écorce, le diable et les filles. Beaugrand est peut-être le premier à actualiser aussi clairement cette forme sur le plan littéraire. Il reconnaît l'avoir puisée dans le folklore populaire, où elle semblait exister depuis longtemps. Néanmoins, c'est sa « Chasse-galerie » qui, plus que tout autre version antérieure ou postérieure, a obtenu un succès et une diffusion sans précédent. Publié à maintes reprises dans les journaux et dans des recueils collectifs du tournant du 19^e siècle, le texte de Beaugrand ne cesse aujourd'hui encore d'être réédité et est cité dans la majorité des anthologies de contes et des histoires littéraires québécoises.

Ce succès s'explique de plusieurs façons. Sur le plan social et culturel, l'auteur participe, en livrant sa version de la légende de la chasse-galerie, à un vaste mouvement de reconstitution et de conservation du patrimoine populaire lancé par l'élite religieuse et sociale vers 1861⁸⁵. Ensuite, sur le plan littéraire, Beaugrand recrée sur papier l'acte et le rythme de la parole conteuse en utilisant une narration enchâssée dynamique, truffée de termes et d'expressions populaires propres à amuser ou à étonner tout au long du récit. De plus, l'impact de ce dernier est amplifié par les nombreuses illustrations de grande qualité⁸⁶ qui accompagnent presque chacune des publications depuis 1891. Honoré Beaugrand semble avoir, consciemment ou non, transposé à l'écrit, entre toutes les réalisations possibles du motif, celle dont les éléments constitutifs répondaient le plus aux attentes et aux

⁸⁴ Honoré Beaugrand, « La Chasse-Galerie », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, édition critique établie par François Ricard, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1989, p. 80.

⁸⁵ Maurice Lemire montre comment l'épigraphe de Charles Nodier « Hâtons-nous de raconter les délicieuses histoires du peuple avant qu'il les ait oubliées », repris en tête de la revue *Les Soirées canadiennes* (1861-1867), résume le sentiment qui a présidé au mouvement de « récupération de la tradition orale » québécoise. Maurice Lemire, *La vie littéraire au Québec, tome 4*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 380.

⁸⁶ Voir les illustrations d'Henri Julien reproduites en annexe 2 (p. 109-111) et l'ouvrage de Nicole Guilbault, *Henri Julien et la tradition orale*, Montréal, Boréal, 1980, 200 p.

désirs des lecteurs de l'époque et dont le potentiel de renouvellement du sens se réalise toujours pour les lecteurs d'aujourd'hui.

En effet, les éléments propres à la chasse-galerie québécoise en canot d'écorce composent, à la manière des manifestations carnavalesques dans l'œuvre de Rabelais, une sorte de système d'imagerie populaire dont le sens dépasse le simple énoncé narratif pour construire une vision du monde propre à la société québécoise. Ceci explique le succès, les nombreuses reprises et les continuels travestissements du motif dans la culture et la littérature orale et écrite au Québec. L'analyse des thèmes du Nord ou de la forêt, de la fête et surtout du diable dans les contes de vol magique permet de déterminer ce qui motive leur intégration au schéma québécois et justifie leur importance. Le traitement de l'élément diabolique s'avère hautement significatif dans ces récits en raison des diverses superstitions populaires dont il émerge et des différents concepts sociaux, moraux et religieux qu'il condense. De par sa présence ancienne, multiforme mais constante dans l'histoire sociale et culturelle occidentale, le démon joue un rôle fondamental dans l'élaboration des cultures et des identités populaires⁸⁷. La charge symbolique immense dont le personnage a été graduellement investi se partage entre deux pôles – l'un positif, l'autre négatif – le premier découlant des conceptions joyeuses païennes et carnavalesques des démons, et le second, des conceptions tragiques et effrayantes de Satan, sacré très tôt diable officiel par l'Église catholique⁸⁸. De fait, retracer et interroger les origines et les appartenances idéologiques des diables dans les représentations culturelles, c'est souvent obtenir des réponses sur les origines et les appartenances idéologiques des peuples qui les représentent, pour ne pas dire qu'*ils* – les diables - représentent.

⁸⁷ Voir Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe*, op. cit.

⁸⁸ Ces conceptions opposées du diable vont de pair avec celles du monde : joyeux et global dans la vision populaire festive, sérieux et compartimenté dans la vision de l'ordre établi.

Histoire et histoires du diable

... Et dans l'obscur taillis des êtres et des choses
 Je regardais rôder, noir, riant, l'œil en feu,
 Satan, ce braconnier de la forêt de Dieu
 Victor Hugo, *La vision d'où est sorti ce livre*⁸⁹

Le personnage du diable est complexe. Sa présence est attestée dans les croyances et les textes les plus anciens de la civilisation occidentale ; son cas a figuré au centre des préoccupations philosophique, artistique et même scientifique de ses représentants les plus illustres. Quoique son importance et sa forme varient grandement selon les époques, le diable continue d'*agir* dans les représentations culturelles contemporaines. Aussi, la signification de la présence du démon dans les chasses-galeries québécoises ne réside pas dans la simple addition de ses caractéristiques ponctuelles dans un texte donné. À celles-ci doivent être ajoutées les nombreuses survivances idéologiques et symboliques que le personnage transporte encore et toujours avec lui.

Les différents statuts du diable dans l'histoire sont retracés par Robert Muchembled dans son ouvrage *Une histoire du diable XIIe-XXe siècle*⁹⁰. L'auteur y montre comment l'évolution conceptuelle du diable est intrinsèquement liée à l'évolution politique et culturelle des sociétés. Le Moyen Âge offre de ce phénomène un des exemples les plus frappants, à savoir la récupération du personnage et sa négativisation par l'Église chrétienne à des fins politiques. En effet, on retrouve dans les superstitions et les imaginaires régionaux de l'Europe pré-chrétienne une variété de créatures plus ou moins maléfiques (lutins, monstres, génies, etc.), lesquelles sont accusées de tous les maux et des travers de la vie humaine, tout en étant généralement considérées comme inoffensives, voire même, dans plusieurs cas, comme comiques. Vers le milieu du Moyen Âge, moment où elle devient dominante en Occident, l'Église incorpore et adapte la multitude de croyances et coutumes populaires païennes à sa propre démonologie théologique, ce qui lui permet de s'infiltrer dans le quotidien et l'imaginaire des populations et, en

⁸⁹ Victor Hugo condense en trois vers un nombre impressionnant de traits diaboliques traditionnels : le danger, la noirceur, le rire, le feu, la forêt... Hugo cité par Max Milner, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1722-1861, tome II*, Paris, Librairie José Corti, 1960, 497 p. Pour une histoire du diable dans la littérature du 19^e siècle, voir aussi Mario Praz, *La chair, la mort et le diable, le romantisme noir*, Paris, Éditions Denoël, 1977, 488 p.

⁹⁰ Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2000, 403 p.

quelque sorte, d'y asseoir les bases de sa future hégémonie idéologique. De multiple et disparate qu'il était, le « diable » se retrouve donc, sous le couvert de l'Église, unique, légitimé et dominant, symbolisant en cela les visées centralisatrices des dirigeants religieux et politique. Muchembled note dans le discours religieux et social du 12^e siècle une « accentuation des traits négatifs et maléfiques du démon⁹¹ », qui va s'intensifiant tout au long du Moyen Âge, marginalisant peu à peu les représentations beaucoup plus ludiques des diables populaires. Pour les autorités, d'abord ecclésiastiques puis laïques, « la menace de l'enfer et du diable terrifiant [devient donc un] instrument de contrôle social et de surveillance des consciences⁹² ». Cependant, selon Muchembled, incapable d'anéantir complètement l'essence mythologique et populaire première, la récupération chrétienne des démons et diabolins locaux a eu comme effet de dédoubler leurs effectifs. L'armée lugubre et hiérarchisée du Prince des Ténèbres chrétien n'a fait que s'ajouter aux ribambelles chaotiques de petits monstres malicieux des folklores régionaux ainsi qu'à la pléthore de créatures hybrides et de satyres cornus provenant des mythes antiques. Depuis, de nouvelles incarnations du diabolique viennent sans cesse grossir les rangs : résultat des croisements entre toutes les anciennes formes du diable et de ses métamorphoses inspirées des réalités contemporaines.

La co-présence très ancienne des diables joyeux et des diables terrifiants est aussi étudiée par Mikhaïl Bakhtine. Si, pour Muchembled, le Satan de l'Église catholique joue un rôle important dans l'imposition d'un pouvoir politique et religieux unique et centralisateur, Bakhtine observe quant à lui que les représentations négatives du diabolique véhiculées par ce nouveau pouvoir officiel servent la conception sérieuse et tragique de l'univers qui se déploie parallèlement à la conception populaire, beaucoup plus joyeuse. Ainsi, dès le Moyen Âge, le diable porte aussi bien les idées de vengeance, de punition et de terreur transmises par les représentants de l'ordre officiel, que celles d'insubordination, de parodie comique et de jeu dérivées du carnaval populaire. L'histoire du personnage, ses va-et-vient continus entre différentes cultures, ordres et conceptions, lui confèrent une ambivalence d'ailleurs toute carnavalesque : porteur de multiples masques, il provoque tour à tour la peur, les larmes et le rire. Selon la thèse de Bakhtine, le

⁹¹ *Ibid.*, p. 36.

⁹² *Ibid.*, p. 39.

personnage du diable est en outre un élément clé du système d'images carnavalesques en raison de ses affinités avec les personnages du bouffon et du fou du roi, représentants de l'ordre à l'envers du carnaval et agents de renouvellement de l'ordre à l'endroit⁹³. Au Moyen Âge, Satan se trouve donc à parler la langue officielle du pouvoir, alors que par la bouche de ses petits frères démons et bouffons de carnaval, ce sont les vérités non officielles, les contre-discours et les aspirations populaires qui continuent d'être exprimés.

Le diable conté

Le conte folklorique constitue lui aussi un véhicule privilégié de la voix du peuple. Il n'est donc pas surprenant que les représentations bouffonnes et joyeuses du démon y soient si présentes. Les différents catalogues et répertoires de contes, dont ceux d'Aarne et Thompson, de Paul Delarue et de Marie-Louise Ténèze⁹⁴, font en effet état d'une quantité impressionnante de récits dans lesquels le diable et ses diabolotins ont une fonction clownesque. Cependant, à la différence des prestations des diables carnavalesques, le comique dans ces récits n'origine pas tant du personnage diabolique même, ni de son discours ou de ses actions parodiques. Le comique se construit plutôt au détriment de celui-ci, presque systématiquement tourné en ridicule par des héros humains rusés ou chanceux. Dans ces contes, le diable-bouffon ne représente plus le contre-discours populaire mais le discours officiel et sérieux du pouvoir. C'est le héros, paysan, artisan, etc., qui est porteur des élans subversifs que le peuple entretient face à l'autorité. Le nombre de variations de ces contes dits de l'ogre dupé⁹⁵ et leur présence sur tous les continents et à toutes les époques⁹⁶ indiquent par ailleurs la grande popularité du motif. Malgré le glissement des valeurs populaires du diable au héros humain, ces contes entretiennent un lien fort avec le carnaval tel que défini par Bakhtine, entre autres par le rire libérateur

⁹³ De la même manière, le diable sous-tend aussi le système de représentation identitaire de la chasse-galerie québécoise.

⁹⁴ Paul Delarue, *Le conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion*, 4 volumes, Paris, Érasme, 1957 ; Marie-Louise Ténèze, *Contes merveilleux français : recherche de leurs organisations narratives*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.

⁹⁵ Le motif de l'ogre dupé (stupid ogre) correspond au numéro G303 dans le *Motif-Index* de Thompson.

⁹⁶ Le conte « Le violon d'Aurélien » de Jocelyn Bérubé, publié en 2003, réactualise la forme des contes d'ogre dupé.

qu'ils provoquent. Le terme « ogre », dans la dénomination générique de contes de l'ogre dupé, semble avoir été retenu par Aarne et Thompson en raison de l'interchangeabilité, dans ce type de récit, des personnages de méchants traditionnels : ogres et géants prenant la place des démons et vice versa. Or, à l'instar des diabolins, les ogres, les géants, les nains, et autres créatures monstrueuses occupent, souvent en raison de leur *contre-nature* et de leur effet hyperbolisant instantané, une place prépondérante dans l'imagerie du carnaval. Enfin, dans une grande majorité de contes folkloriques, les caractéristiques des personnages monstrueux ou inquiétants des anciens mythes locaux et celles, affolantes, du Satan des discours religieux officiels, se fondent dans une même créature, brouillant les appartenances à l'ordre sérieux unique ou aux vieux ordres païens. Certains de ces récits continuent malgré tout d'accueillir les représentations populaires et les contre-discours du diable-bouffon, même si le plus souvent, c'est une sorte de relais humain du diabolique – bossu malin, paysan rusé ou plus tard bûcheron sacreur – qui tend à incarner les joyeuses valeurs populaires.

Arlequin, meneur de chasses-galeries ?

Le diable prend ainsi dans tous les contes, même lorsqu'il tente de s'y faire discret, une signification importante. Dans les contes de chasse-galerie, cette importance devient considérable. Tout en lui conservant sa nature plurielle – grand Méchant chrétien, petit malin populaire, pauvre diable (dindon) de la farce, etc. – les récits qui font du diable un catalyseur du vol magique ajoutent encore au personnage une partie des anciens sens mythiques et païens que la chasse-galerie véhicule déjà par elle-même.

On retrouve par exemple cette accumulation de sens, de natures et de provenances différentes dans la définition du *Dictionnaire Beauchemin*, qui, après avoir fait du terme « chasse-galerie » un synonyme de diableries et de charivari, le définit comme une « troupe de chasseurs, se suivant à la queue leu leu à la crête des nuages ». Cette définition renvoie l'étonnante expression aux chevauchées fantastiques des mythologies nordiques et aux légendes de chasses sauvages païennes. La chasse-galerie se voit ainsi réinscrite dans la longue suite de transformations orthographiques et thématiques ayant pour point de départ la *Mesnie*

*Hellequin*⁹⁷ – cette troupe volante fantastique composée d'un chef/seigneur et de ses gens – que les folkloristes « désignent aussi sous les noms de *Chasse Infernale*, *Chasse Furieuse*, *Chasse Sauvage* [...], ou bien encore *Mesnie furieuse*, *Chasse Arthur*, *Chasse Gallery*, etc.⁹⁸ » C'est bien entendu de cette dernière appellation que découle le vocable sous lequel sont aujourd'hui ordinairement catalogués les récits fantastiques de vol bruyant. De la *Mesnie Hellequin* au vol magique en canot d'écorce québécois, Philippe Walter soutient que la « chaîne [des chasses-galeries est] pratiquement ininterrompue du Haut Moyen Âge à l'époque moderne⁹⁹. »

D'origines scandinaves, celtes et même gréco-romaines, ces « chasses » et « mesnies » furieuses sont les premières expressions de chasse-galerie et elles ont contribué à en dresser le schéma minimal : vol (surnaturel) et bruit. La tradition attribue généralement à ces équipées fantastiques (guerrières, spectrales ou chasseresses) le nom de leur chef ou de leur meneur (Hennequin, Hellequin, Arthur, etc.). Quant à la *Chasse Gallery*, elle raconte l'histoire de la désobéissance d'un chasseur, le Sieur de Gallery, face aux préceptes de l'Église chrétienne. Selon les récits médiévaux, ce noble de la région du Poitou aurait boudé ou quitté la messe dominicale (parfois même, dans certaines variantes, celle du dimanche de Pâques ou celle de Noël) pour suivre avec ses gens et ses chiens les traces d'un cerf ou d'un lièvre, plus rarement d'un sanglier ou d'un ours. L'affront du Sieur de Gallery aurait alors fait l'objet d'un châtement divin les condamnant, lui et son équipage, à poursuivre éternellement leur chasse maudite. Cette variante particulière a été relayée au fil du temps par de nombreux récits oraux et écrits dans lesquels le chasseur poursuit à cheval une proie imaginaire dans la forêt ou dans le ciel. Le hennissement fou des chevaux et les hurlements des chiens et des damnés accompagnent presque toujours l'apparition fantomatique nocturne. À propos du gibier, Brigitte Purkhardt fait remarquer son caractère extraordinaire (grosueur, couleur [blanche], agilité ou beauté exceptionnelles) ainsi que son fort potentiel

⁹⁷ L'orthographe du terme varie beaucoup d'un ouvrage à l'autre : maisnie ou mesnie, Hellequin, Hennequin, Hannequin, Arlequin.... Soulignons de plus qu'une « mesnie » désigne un groupe, ce qui préfigure les rares vols magiques « collectifs » comme ceux des chasses-galeries québécoises en canot d'écorce.

⁹⁸ Philippe Walter (dir.), *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, op. cit., p. 10. Le motif de la chasse sauvage (wild hunt) est identifié par le code E501ff dans le *Motif-Index* de Thompson.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 34.

symbolique, notamment dans le cas du cerf et du lièvre – deux animaux fréquemment utilisés pour symboliser le fils de Dieu dans l'imagerie religieuse¹⁰⁰. Préférant, en toute connaissance de cause, la chasse à la messe et traquant de surcroît une représentation animale du Christ, le Sieur de Gallery affiche une impiété, une témérité et une indépendance d'esprit qui donnent une idée de la résistance à laquelle les autorités étatique et religieuse ont dû faire face dans l'établissement d'un pouvoir centralisé.

Par rapport à d'autres récits présentant le même schéma narratif¹⁰¹, la légende du Sieur de Gallery montre clairement des signes de christianisation qui permettent parfois un rapprochement avec les récits de purgatoire¹⁰² ou d'*exemplum* classiques. Or, il y a fort à parier que son succès est dû en grande partie à l'impact qu'a pu avoir l'héroïque désobéissance du Sieur de Gallery dans l'imagination du peuple asservi à son roi, à son seigneur et, surtout, à l'Église. Homme sauvage, homme de la forêt et homme de caractère, le Sieur de Gallery possède certaines affinités avec plusieurs personnages populaires du Moyen Âge et aurait fort probablement eu des sympathies pour les héros « sans peur » du folklore québécois : explorateurs, trappeurs, coureurs des bois et bien sûr, bûcherons et hommes de chantier... Sans compter que ce grand chasseur est, avec les divinités celtes de la guerre, de la mort ou de la fertilité, les géants et les démons, meneur des premières « nuées errantes¹⁰³ » et bruyantes : des premières chasses-galeries.

Les différents meneurs de chasses-galeries ont cohabité dans la tradition populaire depuis les débuts de la circulation de ce type de récit, les uns et les autres perdant ou gagnant en popularité selon les régions et les époques. Le fait que le diable se retrouve lui aussi à la tête d'armées ou de chasses volantes rend possible la contamination de fonctions et de caractéristiques négatives ou positives. Au Québec surtout, où le diable occupe une si grande place dans l'imaginaire collectif et où les récits de chasse-galerie sont parmi les plus repris et racontés, il est probable que le

¹⁰⁰ Ces animaux servent plus précisément de médiateurs ou de passeurs vers l'Autre Monde.

¹⁰¹ Les versions plus directement influencées par les mythologies scandinaves, comme celles relatant les apparitions des armées de morts du dieu Thor, se détachent des idéologies chrétiennes même si elles y sont parfois reprises pour prouver le côté démoniaque des croyances concurrentes.

¹⁰² Philippe Walter parle de « fabrication consciente de purgatoire ambulante » dès le 12^e siècle dans l'épisode de mesnie Hellequin chez Orderic Vital, voir *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 11.

personnage cornu ait hérité d'une partie des qualités du chasseur médiéval. Dans une certaine mesure, cela expliquerait l'autonomie d'esprit, l'audace, l'indépendance, la liberté ainsi que la nature « sylvestre » souvent attribuées aux personnages diaboliques (humains et démons) dans les chasses-galeries québécoises en canots d'écorce.

D'autres chevauchées aériennes que celles menées par Satan ou le Sieur de Gallery ont eu un impact sur les récits de vol magique en canots d'écorce. La *Mesnie* [de] *Hellequin* (ou de *Hennequin*) semble avoir elle aussi modifié la nature du démon dans le conte québécois. Tout d'abord, comme le constate Philippe Walter, la racine *Hell* dans le nom du meneur donne déjà l'idée de l'enfer à toute personne familiarisée avec les langues germaniques¹⁰⁴. Walter rapproche de plus Hellequin du carnaval médiéval en rappelant d'une part, que le peuple donnait traditionnellement à celui-ci la stature d'un géant, symbole très important du corps social carnavalesque selon Bakhtine, et, d'autre part, que le terme sous sa graphie « Hennequin » renvoie au *mannequin* – homme de paille ou épouvantail¹⁰⁵ – jouant un grand rôle dans les rituels de substitution et d'inversions tragi-comiques carnavalesques. La combinaison des analyses de Bakhtine et de Walter, nous permet de faire ressortir par le biais du carnaval, un lien entre Helle/Hennequin – le diable-géant meneur de chasse-galerie – et Arlequin, sous sa forme embryonnaire de petit démon comique des mystères, diableries et charivaris médiévaux.

Dès les premières lignes de l'avant-propos des Actes du colloque *Arlequin et ses masques* tenu en 1991, Normand Jonard insiste sur la similitude consonantique qui rattache les origines du « pantin » de la Commedia dell'arte à « la tradition des diables bouffons qui, en France, s'appelaient Herlequin, Hellequin, ou Hennequin puisque étymologiquement Hellequin désigne le chef des démons¹⁰⁶. » Et il ajoute : « de cette origine infernale, Arlequin semble avoir gardé un visage couleur de suie [...]»¹⁰⁷. Ce « masque » inquiétant n'est pourtant pas la seule chose qu'Arlequin

¹⁰⁴ « Hell » signifie « enfer » dans plusieurs langues germaniques dont l'allemand et l'anglais.

¹⁰⁵ Littéralement « petit homme ».

¹⁰⁶ Norbert Jonard, « Avant-propos », dans Michèle Baridon et Norbert Jonard (dir.), *Arlequin et ses masques. Actes du colloque franco-italien tenu du 5-7 sept. 1991 à Dijon*, Dijon, Publications de l'Université de Bourgogne LXXIII, 1992, p. 12. Cette étymologie est nuancée par Philippe Walter dans *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, *op. cit.*

¹⁰⁷ Norbert Jonard, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 8.

partage avec ses petits frères diaboliques de carnaval. En effet, qualifié en ces termes par L. Riccoboni :

un tissu de jeux extraordinaires, de mouvements violents et de polissonneries outrées, [Arlequin] était à la fois insolent, railleur, plat, bouffon et surtout infiniment ordurier. Je crois aussi qu'il mêlait à tout cela une agilité de corps qui le faisait toujours être en l'air, et je pourrais même dire qu'il était sauteur¹⁰⁸.

L'attitude et le comportement d'Arlequin dans le théâtre comique d'avant le 17^e siècle, ne vont pas sans rappeler ceux des participants aux processions joyeuses qui précédaient la présentation des mystères sur le parvis des églises au Moyen Âge; deux types de parades ou de « spectacles » commentés par Bakhtine dans son ouvrage sur Rabelais. L'auteur relève une inscription profonde du diabolique populaire au sein des scénarios et des décors des pièces religieuses¹⁰⁹ qui se traduit, en l'occurrence, par l'omniprésence des personnages de diables-bouffons. Si le diable de carnaval se mêle lui aussi de théâtre populaire, la filiation Arlequin/diablotin est renforcée par les analyses que Bakhtine fait des « cérémonies » parallèles qui accompagnaient les représentations des mystères. Appelées diableries, charivaris et parfois chasses-galeries, ces parades étaient l'occasion pour de petites troupes de badauds et de démunis d'incarner, sous licence carnavalesque, le chaos festif, c'est-à-dire l'envers de l'ordre, la version populaire de la représentation religieuse officielle. Déguisés de vieilles hardes, armés de casseroles et d'ustensiles, ces « diablotins » invectivaient alors les passants sans égard aux rangs sociaux, accomplissaient diverses acrobaties et se rendaient parfois coupables de menus larcins : vols, vandalisme, rixes, tapage, etc. Avec leur « visage couleur de suie » et leur « jeu » théâtral, mais plus encore avec leur origine prolétaire, leur costume rapiécé, leur regard inquisiteur, leur malice verbale et leurs cabrioles, les « pauvres diables¹¹⁰ » du Moyen Âge ont effectivement partie liée avec l'Arlequin du théâtre comique. D'ailleurs, on retrouve la drôle de paire côte à côte dans la description que Goldoni fait du costume traditionnel d'Arlequin :

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Bakhtine mentionne que les décors de « scène » des mystères représentent le ciel, la terre et l'enfer. L'enfer est généralement dépeint comme étant la bouche ou l'oeil de Lucifer et c'est par là que les « acteurs » déguisés en diablotins surgissent.

¹¹⁰ Selon Bakhtine, l'expression « pauvre diable » vient du fait que l'on recrutait les pauvres et les démunis pour jouer le rôle des bouffons fauteurs de trouble dans les diableries accompagnant les mystères.

[Le vêtement d'Arlequin] représente celui d'un pauvre diable qui ramasse les pièces qu'il trouve de différentes étoffes et de différentes couleurs pour raccommode son habit ; son chapeau répond à sa mendicité et la queue de lièvre qui en fait l'ornement est encore aujourd'hui la parure ordinaire des paysans de Bergame¹¹¹.

Si son physique souvent ingrat – « petit », « bossu », « laid » selon Lucette Desvignes¹¹² – ainsi que son gigantesque appétit le rapprochent des nains, géants et diabolins carnavalesques, l'appartenance populaire d'Arlequin – signalée par son costume – et sa fonction « clownesque/parodique¹¹³ », conservée tout au long de l'évolution du théâtre comique italien, en font un important représentant du peuple¹¹⁴, un vecteur de sa résistance face à l'autorité au même titre que les figures du système bakhtinien. Dans cet esprit, Irène Aguilà Solana ajoute qu'Arlequin, tout comme « le bouffon et le fou », appartient à « une longue tradition littéraire », et rappelle que sa présence est « significative au moment de représenter certains aspects communs au collectif universel¹¹⁵. » Avec son masque et son habit *unique*, Arlequin arrive néanmoins à endosser la pluralité du tout, à rendre toutes les humeurs, tous les âges, toutes les physionomies, tous les métiers¹¹⁶. Miroir teinté, déformant ou plutôt grossissant des sociétés, le personnage en montre les qualités et les travers. Desvignes note à son propos que sa destinée se résume à un combat permanent pour la subsistance et la survivance matérielle et ontologique : « qu'il s'agisse d'un repas, d'une compagne, d'une bourse, d'une place ou même seulement du *statu quo*, Arlequin doit s'affirmer en face des maîtres¹¹⁷. » La même chose pourrait se dire à propos du peuple.

¹¹¹ Norbert Jonard, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 8.

¹¹² Lucette Desvignes, « Arlequin et ses masques : Prénom Arlequin, Nom de Famille Peuple », dans *Arlequin et ses masques. Actes du colloque franco-italien tenu du 5-7 sept. 1991 à Dijon, op. cit.*, p. 17-28.

¹¹³ *Ibid.*, p. 22. Lucette Desvignes affirme qu'une des fonctions essentielles d'Arlequin est de faire rire.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁵ Irène Aguilà Solana, « Arlequin gaillard forain », dans *Arlequin et ses masques. Actes du colloque franco-italien tenu du 5-7 sept. 1991 à Dijon, op. cit.*, p. 65.

¹¹⁶ Dans la tradition théâtrale et littéraire, Arlequin se voit attribuer une multitude de métiers différents (valet, architecte, boulanger, artisan, etc.).

¹¹⁷ Lucette Desvignes, « Arlequin et ses masques : Prénom Arlequin, Nom de Famille Peuple », *loc. cit.*, p. 20.

Il est difficile d'évaluer l'ampleur, la nature et le sens de tous les échanges qui se sont opérés entre le bouffon, le diable de carnaval et l'Arlequin. Cependant, il semble que dans la littérature folklorique en général et dans les contes de l'ogre dupé en particulier, le diable-bouffon emprunte, dans sa lutte avec « les plus forts », sinon la fameuse « batte », du moins un peu des utopies sociales et de la « sagesse populaire¹¹⁸ » d'Arlequin. Puisque ces trois petits « clowns » ont de puissants ennemis communs, des origines entrecroisées et finalement un grand air de famille, il est amusant d'imaginer ce qui résulterait de leur présence simultanée sur la place publique, dans un texte ou sur une scène. Très certainement un terrible charivari, ou pourquoi pas, une chasse-galerie...

Le diable québécois danse, construit, canote

Les frasques du diable, comme celles de tous les *méchants* folkloriques, sont des plus appréciées au Québec, et plus encore lorsqu'elles impliquent un canot d'écorce. Or, peu d'analystes se sont directement penchés sur les personnages démoniaques dans les contes de chasse-galerie québécoise. Portant précisément sur ce type de récit, même l'ouvrage de Brigitte Purkhardt ne traite que très rapidement de la problématique du diable dans son ensemble, accordant moins de place encore au cas précis du démon de chasse-galerie. Il est vrai que le but premier de l'auteure consiste à identifier et à différencier, dans le légendaire québécois, trois types particuliers de chasses-galeries : les vols magiques galants – pour l'amour –, vitailants – pour la survie – et viaticants – pour l'âme. Lorsque vient le temps de broser un portrait général du diable, Purkhardt se base sur des classiques de la littérature populaire québécoise (*Rose Latulipe*, *L'église de Trois-Pistoles*, *La chasse-galerie*) et en extirpe ce qu'elle nomme les « trois fonctions principales » du démon : le diable « beau-danseur », le diable « constructeur de ponts et d'églises », et enfin le diable « instigateur de pacte¹¹⁹. » Inspirées de l'approche morphologique de Propp, les trois seules « fonctions » de Purkhardt tendent à rattacher le diable des contes québécois à sa conception tragique officielle ainsi qu'à une vision policière de l'univers.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁹ Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe*, op. cit., p. 121-122.

Le diable « beau-danseur¹²⁰ » apparaît dans les nombreuses versions de la légende de *Rose Latulipe* et constitue un bel exemple d'un des rares traitements québécois réellement menaçant du personnage. L'histoire se résume en peu de mots. Une jeune coquette de village risque le salut de son âme en passant outre les interdictions et recommandations du curé et de sa famille pour satisfaire sa passion de la musique et de la danse. C'est alors, comme le racontent Claude Aubry (extrait 1) puis Carmen Roy (extrait 2), qu'un élégant étranger se joint inopinément à la fête :

1. Lorsque l'étranger eut enlevé sa pelisse couverte de neige, le regard étonné de l'assemblée vit apparaître un jeune homme beau, élégant vêtu de velours de soie et de fine dentelle, mais le tout noir. Chose encore plus étrange chez un homme si raffiné, il ne voulut pas se départir de son bonnet de fourrure sombre, ni de ses gants noirs. Ce que l'on finit par prendre, d'ailleurs, pour un caprice de seigneur¹²¹.

2. Les présentations terminées, on entra dans la maison et la danse s'organisa. L'étranger était si beau, si bien vêtu [habillé de drap noir des pieds à la tête], sa conversation était si agréable, ses compliments tournés si habilement, que toutes les jeunes filles en raffolèrent bientôt. On remarqua bien qu'il gardait continuellement son chapeau et restait ganté mais on passa outre sur ce détail. Le jeune homme était des paroisses d'en haut et cette mode pouvait fort bien exister chez lui¹²².

Ces deux extraits sont représentatifs des entrées magistrales du Satan beau-danseur, autant sur la piste de danse que dans plusieurs récits québécois. Insistant beaucoup sur son apparence physique et sur sa « matérialité », les auteurs dépeignent le nouvel arrivant comme un être (humain) exceptionnellement beau, jeune, apparemment très riche et cultivé. Or, la description flatteuse du personnage est vite truffée d'indices destinés à laisser soupçonner l'imminence du danger : l'omniprésence d'éléments relatifs au feu ou à la couleur noire, la manie de vouloir garder gants et bonnet et, surtout, la qualité même d'étranger... Cette manière de procéder comporte certaines ressemblances avec la structure des récits policiers ou d'enquête, dans lesquels la

¹²⁰ Le diable beau-danseur se rapproche du code G303.10.4.4 dans le *Motif-Index* et ne constitue pas un thème exclusif au corpus québécois même s'il y est très populaire.

¹²¹ Claude Aubry, *Le violon magique et autres légendes du Canada français*, Ottawa, Éditions des Deux rives, 1966, p. 35-39. Cité dans Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Documents : cinq versions de " Rose Latulipe " », *Études françaises*, vol. 12, n^{os} 1-2, p. 35-42.

¹²² P. Carmen Roy, « Légendes canadiennes », dans *Cahiers des Dix*, Montréal, 1937, p. 71-73. Cité par Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Documents : cinq versions de " Rose Latulipe " », *loc. cit.*, p. 27-29.

révélation finale de la véritable identité d'un personnage – au terme d'un long suspens – n'est possible que grâce aux qualités de déduction du héros¹²³. Dans *Rose Latulipe*, les « héros » sont les lecteurs-auditeurs attentifs ou simplement familiers avec les déclinaisons folkloriques traditionnelles de Satan, et donc en mesure d'anticiper rapidement la conclusion tragique du pas de deux enlevé de la belle et de l'étranger. Lorsque les personnages du texte le démasquent à leur tour, il est souvent trop tard, Satan de feu et de flammes a fait sienne l'âme de sa cavalière :

[Les] yeux [de l'étranger] lancèrent deux gerbes de feu ; une flamme bleue et sinistre jaillit de son verre. Ses lèvres enflammées se posèrent sur la bouche de la belle Corinne, sa main brûla celle de la jeune fille, et au fracas horrible de coups de tonnerre formidables, de cris et de hurlements perçants, du grincement du cuivre et de l'acier, le suppôt de Satan disparut sous terre dans un tourbillon de flamme et de fumée. [...] Le lendemain, Corinne avait vieilli de cinquante ans, ses cheveux étaient blancs, ses traits flétris ; sur ses lèvres superbes et roses, où la veille encore s'épanouissaient un sourire tentateur, s'étalait en cicatrice de brûlure mal guérie, un cercle, trace du dernier baiser de Satan¹²⁴.

Dans ces récits, l'agréable masque sous lequel le démon se cache d'abord ne relève pas du théâtre comique ou des parades bouffonnes du Moyen Âge. Il fait plutôt partie des stratégies de dissimulation propres au Satan d'église – instrument central d'une pédagogie de la peur exercée par le pouvoir ecclésiastique¹²⁵. Non plus vecteur des aspirations et de la voix du peuple, le diable beau-danseur est en quelque sorte l'homme de main, le bourreau vengeur de la divinité chrétienne, chargé de faire respecter ses dictats moraux (ne pas danser, ne pas faire preuve de coquetterie, ne pas désobéir, etc.)¹²⁶. De plus, en incarnant littéralement l'idée angoissante « des

¹²³ Les deux procédés ne sont pas identiques puisque les mêmes caractéristiques ou indices sont utilisés d'un conte à l'autre pour décrire le diable déguisé, ce qui mine l'effet de surprise mais augmente le suspense.

¹²⁴ A. de Haerne, *Les Nouvelles soirées canadiennes*, Montréal, 1886, vol. V, p. 3-9. Cité par Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Documents : cinq versions de " Rose Latulipe " », *loc. cit.*, p. 35. Dans d'autres textes, les héroïnes meurent sur le coup, sont sur le champ emportées en enfer, ou deviennent folles. Les demoiselles que le curé arrive à sauver se font souvent religieuses.

¹²⁵ Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XIIIe-XXe siècle*, *op. cit.*

¹²⁶ Jeanne Demers et Lise Gauvin notent que les versions les plus littéraires de *Rose Latulipe* sont celles qui se terminent le plus tragiquement. À l'inverse, les versions plus fidèles aux sources populaires tendent à atténuer le châtement. Voir Jeanne Demers, Lise Gauvin, « Contes – et nouvelles – du Québec », dans René Bouchard (dir.), *Culture populaire et littératures au Québec*, Saratoga, Anma Libri, 1980, p. 223-241.

apparences trompeuses¹²⁷ », il discrédite le bon sens populaire au profit de la vérité religieuse officielle, accessible seulement aux représentants de l'autorité. L'obéissance et la méfiance deviennent alors des éléments nécessaires au salut des âmes car le mal existe, il prend toutes les formes, s'infiltré au cœur même des communautés et éventuellement, au cœur même des êtres. Ce type de démon sulfureux tranche avec les représentations joyeuses carnavalesques. Il ne fait plus partie d'une conception globale de l'univers où le haut et le bas se renouvellent sans cesse l'un par l'autre, mais d'une conception manichéenne et tragique où le bien s'oppose au mal.

Purkhardt identifie, à partir des variations de la légende de l'église de Trois-Pistoles, une deuxième « fonction » du démon québécois, celle de « constructeur de ponts et d'églises. » Dans cette histoire, le diabolique personnage aide un curé et ses paroissiens à ériger leur église, métamorphosé en splendide cheval noir auquel personne ne doit enlever la bride¹²⁸. L'auteure résume la portée morale de ce type de récit en concluant que « [l]a soumission [du démon] aux ordres du prêtre pour le service divin réaffirme la suprématie de l'Église et sa domination sur les forces du Mal¹²⁹. » Pourtant, dans la légende du diable bâtisseur d'église, la puissance du diabolique n'est jamais complètement disqualifiée ni tout à fait négative puisqu'elle permet aux hommes d'atteindre leur but (la construction de l'église) et bonifie l'effort commun¹³⁰. Le message véhiculé par le récit est donc beaucoup moins clair que dans les légendes du diable beau-danseur. Les frontières morales sont plus floues car pour arriver au *Bien*, il semble que le *Mal*, bridé et contrôlé, soit nécessaire...

Enfin, selon Purkhardt, le diable dans les contes et légendes du Québec aurait comme dernière « fonction » celle d'« instigu[er] de[s] pactes »; notamment celui conclu avec les bûcherons de la chasse-galerie, leur permettant, moyennant le don de

¹²⁷ Dans plusieurs contes traditionnels l'apparence physique détermine le caractère moral. Le rapport beau/bon ou laid/méchant est généralement inversé dans les versions québécoises de *Rose Latulipe*. La beauté sert alors de masque pour cacher une moralité discutable ou carrément diabolique (la fameuse beauté du diable).

¹²⁸ Le thème du diable bâtisseur est assez répandu dans le folklore international. Les actualisations les plus populaires au Québec (bâtisseur de ponts et d'églises) se rapportent aux motifs G303.9.1.1 et G303.9.1.6 dans le *Motif-Index* de Thompson. La métamorphose en cheval se rapproche entre autres du motif B299.8:

¹²⁹ Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe*, op. cit., p. 120.

¹³⁰ Il est à noter que le diable rejoint, dans ce type de récit, les rangs du peuple travailleur et non pas celui des autorités dirigeantes.

leur âme, d'effectuer leur fameux voyage en canot volant. Opposant cette dernière représentation du démoniaque à celles plus menaçantes vues précédemment, l'auteure note :

Par contre, les histoires de « pactes 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 confessionnaux¹³¹.

Non plus le gourdin, mais l'aviron à la main, le démon des chasses-galeries se pose le plus souvent en allié des héros humains plus ou moins rebelles, se distanciant par là du rôle de gardien de l'ordre – terrifiant et angoissant – qui lui revient ordinairement dans les discours officiels de l'Église ainsi que dans les contes populaires qui les reprennent. « [D]ans ce type de récit », continue Purkhardt, « le diable arbore souvent les couleurs des dominateurs de ce monde », arrivant par exemple « en riche livrée » et « discour[ant] en langue anglaise¹³². » L'auteure n'élabore pas sur le rapprochement qui s'établit dans ces textes, entre le diable et les représentants d'un pouvoir dominant. Pourtant, la distinction de deux groupes sociaux (deux classes, deux cultures), dont l'un est littéralement associé au diabolique, participe de la compartimentation et de la hiérarchisation du monde officiel et laisse présager une situation conflictuelle. En outre, le cas d'un diable allié ou « neutre » possédant tout de même les caractéristiques de l'opresseur est difficilement interprétable¹³³. S'agit-il du résultat de l'agglomération statique de traitements traditionnels antérieurs ? D'une volonté de nuancer le propos ? Dans ces textes, la qualité *diabolique* ou la diabolisation d'un personnage (opresseur ou non) est-elle purement négative ou discrètement positive ?

¹³¹ Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe, op. cit.*, p. 120. Si cette constatation s'avère généralement vraie en ce qui concerne les pactes qui permettent les chasses-galeries, Purkhardt passe sous silence les pactes de plusieurs contes québécois où le contrat avec le diable est suivi d'une ruse qui l'annule. Le diable et les héros de ces contes se rapprochent alors des personnages de diables-bouffons populaires, formant un duo comique de dupé/dupant (exemples : *Tit-Jean au paradis* ou les *Frères diables* de Paul Stevens).

¹³² *Idem.* Ce lien entre le diable et l'opresseur est brillamment défendu par Zipes dans le cas de la littérature merveilleuse ou folklorique française et par Muchembled sur les plans socioculturel et historique.

¹³³ Purkhardt ne donne aucun exemple précis et les seuls cas qui puissent être ici raliés à ce schéma ne le réalisent que très faiblement. On peut penser, chez Fréchette, à Bob Nesbitt, contremaître anglophone plutôt neutre, diabolisé en raison de son attrait pour la richesse et de ses « manigances » douteuses avec deux personnages amérindiens, au fond des forges dites « du diable ».

L'unique « fonction » de diable « instigateur de pactes » que Purkhardt reconnaît au personnage dans les chasses-galeries québécoises est tout à fait insuffisante pour rendre compte de l'ampleur du rôle et de la présence du diabolique dans ce type de récit. Ses observations quant au diable danseur, constructeur et canoteur ont tout de même le mérite de faire ressortir certaines particularités du démon québécois – sa beauté, sa richesse et son exotisme dangereux, sa force animale extraordinaire mais contrôlable, son accent étranger, sa fonction patronale et son aide offerte plus ou moins généreusement¹³⁴ –, particularités qui viennent finalement s'ajouter au portrait d'ensemble hétéroclite du démoniaque à travers les époques. Les rôles et l'allure « physique » du diable sont aujourd'hui encore tributaires de la multitude de ses représentations antérieures et de leur popularité. L'exemple des analyses de Bakhtine, Muchembled et Walter a permis d'établir que tous ces démons et diabolins semblent le fruit d'une double évolution, à la fois populaire et officielle, ayant comme résultat la variabilité de leurs formes, de leurs fonctions et de leurs significations. Rattachées à la tradition joyeuse carnavalesque par leur côté comique, expansif et subversif, les manifestations du diabolique possèdent également tout un potentiel macabre, sombre, parfois même tragiquement héroïque¹³⁵, hérité entre autres des mythes païens, puis de leur récupération officielle par l'Église. De ses représentations chrétiennes, le diable conserve un caractère royal, militaire et punitif (le Prince des ténèbres et son armée), une prédilection pour le rouge et le noir, en lien direct avec les feux de l'Enfer, ainsi qu'un rapport privilégié avec le monde animal. Ce rapport, malgré les images tenaces de la « Bête », du serpent et du dragon, n'est pas exclusif aux représentations bibliques et se particularise suivant les allégeances du démon. Le port de la corne, de la barbiche et du sabot trahit par exemple des appartenances au panthéon antique, notamment une parenté avec le dieu Pan ou les satyres. Les croyances populaires et le carnaval lui ont quant à eux légué une gueule immense et un appétit de géant, des crocs et une pilosité sauvage, de même qu'une ressemblance avec les animaux domestiques ou sauvages, exotiques, hybrides et imaginaires. La taille minuscule et les mimiques humaines de certains démons, ou le gigantisme et l'aspect spectral d'autres,

¹³⁴ Ces particularités québécoises ont plus à voir avec la fréquence des occurrences, qu'avec une véritable originalité.

¹³⁵ Au 19^e siècle, les représentations littéraires romantiques du diable en tant qu'ange déchu, rebelle et porteur de lumière et de connaissance, sont de bons exemples.

rappellent de plus les images comiques médiévales et les superstitions païennes. Sans cesse réinvesties et réinventées, les caractéristiques traditionnelles du personnage expliquent sa nature versatile dans l’imaginaire collectif et la complexité de ses actualisations contemporaines.

C’est chargé de toutes ces particules positives et négatives que le démon *agit* sur la scène folklorique et culturelle québécoise ainsi que dans les récits de chasse-galerie. D’ailleurs, il ne serait pas du tout surprenant que le vieux diable ait appris et apprenne encore quelques nouvelles grimaces à bord du canot d’écorce volant...

**Diableries québécoises en canot d’écorce volant :
trois traitements du diabolique de chasse-galerie**

On peut dire en gros que nos contes
traditionnels sont des diableries, des
diableries pas méchantes du tout [...]
Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*

Pas de diableries sans diable et sans diable, pas de chasses-galeries. S’il est effectivement partout présent dans les contes de vol magique québécois, le diable n’est pas toujours aussi facilement reconnaissable et surtout pas aussi méchant qu’on pourrait le penser. Les récits qui le mettent textuellement en scène en tant que personnage maléfique sont très peu nombreux. Des critiques comme Brigitte Purkhardt en sont donc venus à la conclusion qu’à l’inverse de l’impressionnant et dangereux démon dansant de *Rose Latulipe*, le diable de chasse-galerie se contente d’un rôle unique d’allié discret, prêtant, souvent à peu de frais, ses pouvoirs anti-gravitationnels aux bûcherons festifs. Les observations de Propp, dans la *Morphologie du conte*, offrent des arguments à la conclusion de Purkhardt. Pour le formaliste, dès que le conte assimile le diable *confessionnel*, ce dernier endosse les mêmes rôles que les personnages secondaires merveilleux : « le diable, une fois qu’il est entré dans le conte, est traité comme un agresseur, ou comme un auxiliaire, ou comme un donateur¹³⁶. » Dans les épisodes de vol magique, le diable joue donc, en tant que « transporteur aérien », un seul rôle : celui d’auxiliaire magique du héros

¹³⁶ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 140, note 1.

(fonction XV, 138, 154)¹³⁷. Cependant, pour comprendre l'ampleur réelle et le sens du diabolique dans la chasse-galerie québécoise, il importe de prendre en compte les origines multiples et la double évolution, officielle (confessionnelle) et populaire, du personnage. Aussi, le diable ne doit pas seulement être cherché du côté des personnages secondaires, auxiliaires fabuleux ou monstrueux. Au contraire, l'analyse du corpus montre que, dans les contes québécois de chasse-galerie, le diabolique se cache principalement au cœur même des héros « humains » et de leur langue; héros cornus à la langue fourchue certes, mais sur le plan métaphorique seulement. En effet, les caractéristiques physiques et psychologiques du diable sont le plus souvent intégrées au protagoniste de l'histoire. Il s'agit alors d'un diabolique de carnaval et de fête populaire, habilité à renverser, temporairement du moins, le sérieux, l'ordre et les discours officiels à travers des personnages de bouffons, de « pauvres diables » et de petits malins.

Présentée au dernier chapitre, l'analyse des personnages démoniaques dans les contes de Beaugrand, de Fréchette et de Bérubé, montre ces différents traitements et expressions du diabolique. Non plus seulement instigateur de pacte, le diable se *comporte* de trois façons particulières dans les chasses-galeries québécoises : il conserve d'abord la fonction d'auxiliaire lorsqu'il *agit* en tant que personnage secondaire plus ou moins ami, il lègue ensuite ses caractéristiques physiques et morales au personnage principal (héros humain), enfin, il s'immisce à l'intérieur de la narration et du langage populaire utilisé par les conteurs et les personnages, sous forme de mots et d'expressions « diaboliques ».

1. Le personnage du diable : d'allié invisible à méchant bien en chair

Les représentations textuelles ou *matérielles* du démon – c'est-à-dire celles qui le font apparaître physiquement – sont très peu répandues dans les textes de chasse-galerie étudiés. Même lorsque le diable y joue véritablement un rôle de personnage, autrement dit lorsqu'il est intégré dans la trame narrative des contes au même titre que les personnages de conteurs, bûcherons, cuisiniers, etc., les auteurs s'attardent davantage à décrire ses actions (généralement positives) que ses attributs physiques.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 189 et 63.

Le diable *invisible* dans « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand, qui honore très libéralement, et sans jamais se montrer le bout d'une corne, le pacte conclu avec les bûcherons, est l'illustration ultime de ce cas. C'est ce traitement particulièrement sobre du diabolique qui semble d'ailleurs avoir influencé nombre de versions orales et écrites postérieures, dont le texte *La chasse-galerie* de Jocelyn Bérubé.

Acabris! Acabras! Acabram!

[Satan] Fais-nous voyager par dessus les montagnes!

À peine avions-nous prononcé les dernières paroles que nous sentîmes le canot s'élever dans l'air à une hauteur de cinq ou six cents pieds¹³⁸.

'Acabri, Acabra, Acabragne, canot volant, fais-nous voyager par dessus les montagnes.' Et le canot file, file comme le vent¹³⁹

Chez Beaugrand, la formule adressée à « Satan! roi des enfers » et la lévitation du canot, sont les seuls indices de la présence concrète du personnage du diable dans tout le récit et ne sont accompagnés d'aucune description physique. Chez Bérubé, la présence textuelle du démon est encore plus ténue. Les bûcherons n'évoquent même pas le personnage dans leur incantation, adressée cette fois directement au « canot volant » que l'on devine satanique. Dans les deux cas, le diabolique invisible ou implicite remplit parfaitement son rôle d'auxiliaire magique, tel que reconnu par Propp et indirectement par Purkhardt, en secondant discrètement les héros dans leur quête. Une telle représentation s'éloigne considérablement des conceptions tragiques du diable héritées des autorités religieuses, lesquelles visaient à faire respecter l'ordre moral et social par l'entremise du personnage. Ici, le diable représente l'anti-pouvoir officiel ou, plutôt, un pouvoir parallèle qui permet aux bûcherons de transcender temporairement une situation commune de stagnation, et de participer à la fête populaire chez Batissette Auger ou chez le père Bourret. En tant que force *amie* des bûcherons, il devient par extension l'ami du peuple, rendant possible la résolution de l'impasse géo-climatique, le contournement des interdits moraux et la réunification de la petite communauté, le temps d'une célébration collective.

Dans « Tom Caribou » de Louis Fréchette, bien qu'encore peu décrit, le personnage secondaire du diable acquiert un peu plus d'épaisseur. Le narrateur dit

¹³⁸ Honoré Beaugrand, « La Chasse-galerie », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, op. cit., p. 85.

¹³⁹ Jocelyn Bérubé, *La chasse-galerie*, op. cit.

l'avoir vu « deboute sus la pince » du canot, chantant avec les camarades « Vlà l'bon vent! Vlà l'joli vent! ». Ici, plus qu'une aide magique invisible et discrète, le diable joint – dans le texte – sa voix à celles des payeurs, et – dans l'image –, la force de ses bras à l'effort commun. En effet, l'illustration d'Henri Julien qui accompagne le témoignage du narrateur fait davantage ressortir le rapport de solidarité qui unit les hommes et le controversé personnage, en les représentant *tous* en chemise et pantalon, la ceinture fléchée au vent¹⁴⁰ !

Ainsi, il semble que la fonction d'aide ou d'allié plutôt positif soit privilégiée dans les chasses-galeries traditionnelles où le diable joue concrètement, quoiqu'à différents degrés de « matérialité », un rôle de « transporteur aérien ». Cependant, il existe quelques cas, surtout en chanson, qui conjuguent les rôles d'auxiliaire et d'agresseur dans un personnage diabolique de plus en plus *visible* et actif :

Car le grand Lucifer
 Pour comble de badloque
 Tchèqueait du haut des airs
 'Martin mon escogriffe
 T'as voulu faire ton frais!
 Asteur on est kif-kif
 Vous en reviendrez jamais!

3

En nous voyant, penauds
 Chuter jusqu'aux enfers
 Dans notre maudit canot
 Le Bon Dieu n'était pas fier [...]
 'Quand même, je serai bon diable
 Et au lieu d'en enfer
 Je vous enverrai dans le ciel [de Montréal]!
 Ça fera suer Lucifer!¹⁴¹

Dans cet extrait de la chanson « Martin de la chasse-galerie », écrite par Michel Rivard et chantée par La Bottine Souriante, le « grand Lucifer », bien qu'il permette l'élévation magique du canot, ne peut plus être exclusivement l'allié du peuple rebelle puisqu'il demeure lui-même sous la tutelle écrasante du « Bon Dieu ». Le personnage occupe une place précise dans la hiérarchie religieuse officielle et ne représente pas un pouvoir autonome. Condamné à exécuter les sentences divines et à

¹⁴⁰ L'illustration du diable compagnon de Julien est reproduite en annexe (annexe 2, p. 109).

¹⁴¹ La Bottine Souriante (paroles de Michel Rivard), « Martin de la chasse-galerie », dans l'album *La Mistrine*, L'autre distribution, 1994. Le texte de cette chanson est disponible en ligne à l'adresse électronique suivante : <http://www.chez.com/feeclochette>.

rendre plus sensible la menace de l'enfer, ce type de diable bourreau gagne aussi en matérialité : il vocifère, guette et s'empare des fautifs « dans un tourbillon de brasier¹⁴². » Il conserve malgré tout quelques traits positifs qui viennent nuancer, ou même nier, l'infinitude de la bonté du Bon Dieu. En effet, le sauveur divin lie sa propre clémence envers les bûcherons au caractère du diabolique en se disant « bon diable » et fait preuve d'une attitude fort peu chrétienne en l'expliquant par la volonté de se venger, c'est-à-dire, en voulant « f[aire] suer Lucifer ». Étonnamment, les versions plus moralisatrices et punitives de vols magiques dans lesquelles le diable joue un rôle de bourreau ont été écrites bien après les premières publications de la fin du 19^e siècle, à une époque où le folklore populaire et la religion catholique survivent difficilement. On peut penser que la fonction première d'agresseur qu'elles réservent au diable de chasse-galerie résulte de l'assimilation tardive de caractéristiques extérieures, provenant d'autres types de récits ou du substrat dogmatique chrétien.

Enfin, le diable est traité comme un personnage très charnel dans « Le violon d'Aurélien », où Jocelyn Bérubé adapte librement le motif de la chasse-galerie. Dans ce conte, le diable récupère ses attributs physiques bigarrés traditionnels en même temps que le pouvoir de posséder les corps et de ravir les âmes. En réintégrant son rôle de *méchant*, il acquiert du même coup une importance narrative presque égale à celle du héros, Aurélien Jomphe, le fameux violoneux des Îles. La dualité entre l'anti-héros négatif et le héros positif permet à Bérubé de revisiter la structure des contes de l'ogre dupé à la lumière de l'actualité régionale et internationale : Aurélien le p'tit malin – symbolisant de par sa nature joviale et son accent le peuple madelinot dans son ensemble – affrontera, rusera et finalement triomphera du Malin originel, s'exprimant dans un anglais parfait de « yankee pyromane » pour l'occasion. Si le texte de Bérubé évite les moralités trop tranchées, la défaite du grand Satan américanisé dans « Le violon d'Aurélien » reste une victoire des petits et des opprimés, qu'ils soient Madelinots ou non, contre des éléments destructeurs exogènes ou contre les détenteurs externes du pouvoir.

¹⁴² Claude Dubois, « Chasse-galerie », dans l'album *Fable d'espace*, Pingouin, 1978. Le texte de cette chanson est disponible en ligne à l'adresse électronique suivante : <http://www.chez.com/feeclochette>.

Il semble donc que dans les textes de chasse-galerie où le diabolique est intégré à l'histoire en tant que personnage actif, les auteurs le traitent principalement de deux façons. Dans un premier temps, le diable joue un rôle d'adjuvant du héros. Dans ces cas, le diabolique est généralement très peu détaillé, voire invisible, et sert exclusivement à soutenir ou à rendre possible le désir de vol magique. Il peut donc être vu comme un prolongement de la volonté collective ou comme une incarnation du pouvoir populaire parallèle, destiné à contourner et à renouveler le pouvoir officiel, religieux ou social. On retrouve ce traitement discret et positif d'un diable solidaire des projets d'émancipation humaine dans les vers d'un poème de Robert Choquette :

Au fleuve de la nuit, le long du vent,
D'un bras égal et d'une âme commune
Hardi, les voyageurs, Satan est à l'avant!
Que le canot des infidèles,
Dont l'âme immortelle est en jeu,
Garde un essor qui décourage les coups d'ailes
Des plus puissants oiseaux de Dieu!¹⁴³

Dans un deuxième temps, le diable, en tant que personnage de chasse-galerie, cristallise (ou matérialise) tout ce qui nuit au héros populaire ou le contraint. Par exemples, dans « Le violon d'Aurélien », le diable s'oppose à Aurélien et représente l'étranger, le touriste, l'envahisseur, bref, l'anti-Madelinot; le Satan de la chanson « Descendus au chantier » du groupe Mes Aïeux, s'oppose aux héros ouvriers et représente l'anti-travailleur canadien-français, c'est-à-dire, le patronat anglais : « As soon as you enter the company, Your soul belongs to the owner which is me ¹⁴⁴ »; enfin, dans « Martin de la chasse-galerie », le diable devient un moyen de faire appliquer la loi divine sérieuse, s'opposant par là à la loi joyeuse de la fête populaire¹⁴⁵. Que ce soit pour rendre encore plus sensible le danger extérieur auquel le héros est confronté, ou pour permettre à celui-ci de rabaisser son adversaire sur les

¹⁴³ Robert Choquette, « La Chasse-Galerie », dans *Oeuvres poétiques I*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1956, 339 p.

¹⁴⁴ Mes Aïeux (paroles de S. Archambault et F. Giroux), « Descendus au chantier », dans l'album *Ça parle au diable*, Victoire, 2000. Le texte de cette chanson est disponible à l'adresse électronique suivante : <http://mesaieux.qc.ca>.

¹⁴⁵ Dans une phrase particulièrement chargée de son récit *Les confitures de coings*, Jacques Ferron joue avec les réalités historiques du Québec et les fonctions d'auxiliaire et d'agresseur du diable : « Car avant d'être diable, flic, fils de pasteur, il était comme bien des Britanniques [...] fidèle à la parole donnée, respectueux des contrats », dans Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, Montréal, Typo, 1990, p. 65.

plans physique et parodique, le personnage diabolique *menaçant* acquiert dans ce type de chasse-galerie une corporalité ou une matérialité textuelle importante. Il est aussi intéressant de noter que lorsqu'il est représenté de manière punitive ou dangereuse, le personnage négatif du démon se trouve souvent couplé à un personnage populaire positif. Ce héros, sorte de Tit-Jean déluré ou de clown rusé, partage et défend les caractéristiques et les désirs propres à une communauté donnée, contre une menace physiquement représentée par le méchant Satan.

2. Le héros diabolisé

C'est justement du côté des héros populaires – personnages de petits malins, de conteurs facétieux, d'originaux et de détraqués, comme disait Fréchette – que se trouve la plus grande part du diabolique dans les chasses-galeries québécoises. En effet, Joe le *cook*, Baptiste, Jos Violon, Titange, Jos Grosse Fourchette, Aurélien Jomphe, et même le pauvre Martin de la chasse-galerie, cet « escogriffe », « toujours plus saoul, fantasque et fanfaron¹⁴⁶ », sont autant d'incarnations *humaines* du diable, procédant non pas de l'évolution tragique et officielle du Satan d'église, mais de l'évolution festive et de la vision joyeuse que le peuple a du monde. La *diabolisation positive* des héros populaires des contes rattache ces derniers au système d'imagerie populaire carnavalesque et à ses figures de bouffons et de clowns arlequins. Au sujet des quidams qui jouaient les diables lors des carnivals médiévaux et des processions qui précédaient la représentation des mystères, Bakhtine précise que :

les diables et diabolotins se sentaient jusqu'à un certain point *en dehors des interdits habituels* et communiquaient cette disposition d'esprit à tous ceux avec qui ils se trouvaient en contact. Une *ambiance de liberté carnavalesque effrénée* se créait ainsi autour d'eux. [D]ans les limites du rôle qui leur était imparti, les diables conservaient *une nature* profondément *extra-officielle*. Injures et obscénités faisaient partie de leur répertoire : ils agissaient à l'encontre des conceptions officielles chrétiennes, c'étaient d'ailleurs le rôle qui l'exigeait. [...] Mais le diable du mystère n'est pas seulement une figure extra-officielle, il est aussi un *personnage ambivalent* et ressemble sous ce rapport, au *sot et au bouffon*. Il représente *la force du bas matériel qui donne la mort et régénère*.

¹⁴⁶ La Bottine souriante (paroles de Michel Rivard), « Martin de la chasse-galerie », *op. cit.*

[Ces] traits particuliers du diable [...] expliquent fort bien pourquoi il est devenu une figure du comique populaire¹⁴⁷.

Les diabolins médiévaux et les héros diaboliques de chasse-galerie semblent donc étroitement, pour ne pas dire historiquement, liés. D'ailleurs, pour diaboliser de façon positive et efficiente leurs protagonistes, les auteurs des textes étudiés font beaucoup plus qu'accoler des épithètes sataniques aux héros de leurs contes. En effet, c'est en reprenant, consciemment ou non, les traits caractéristiques (physiques et *immoraux*) des diables comiques de carnaval pour construire leurs héros de chasse-galerie qu'ils peuvent aussi transmettre à leurs personnages le caractère « extra-officiel » et subversif du comique populaire ainsi que la liberté d'action et de parole qui en découle. Par exemple, Joe le *cook*, le bossu au verbe coloré de Beaugrand et le Titange « maigrechigne » aux « oreilles de calèche » de Fréchette sont très proches des figures exagérées, difformes et marginales du carnaval. Comme les géants, les nains et les monstres de toutes sortes, ils représentent l'abondance et la démesure matérielles. Sur le plan moral, ils affichent un net penchant pour le « Rire et [le] boire¹⁴⁸ », la danse, les femmes et autres plaisirs interdits. Ces héros de chasses-galeries sont tout aussi susceptibles de chambouler le cours du monde normal – qui par ses contes comiques d'évasion, qui par son « petit comportement » – et de mener « un sacacoua d'enfer, qu'on aurait dit une bande de boules-dogues déchaînés¹⁴⁹ » qui n'a rien à envier aux cabrioles et infractions commises par les « comédiens » des grandes diableries du Moyen Âge. De plus, comme c'est le cas des multiples métiers d'Arlequin dans le théâtre comique italien, les fonctions sociales des personnages diabolisés les rattachent aux préoccupations matérielles du peuple, tout en symbolisant l'ordre inversé lié à la fête populaire. Aux représentations de diables « conteurs », par qui la parole festive est donnée (Jos Violon, Joe le *cook*), s'ajoutent des diables cuisiniers armés, comme ceux de Rabelais¹⁵⁰, d'ustensiles de cuisine (Joe le *cook*, Jos Grosse Fourchette), des diables bûcherons noceurs (Baptiste, Titange, Tom Caribou, etc.) et des diables violoneux... Les personnages de musiciens, comme le pétulant Aurélien Jomphe, sont d'ailleurs

¹⁴⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 265-266.

¹⁴⁸ La Bottine souriante (paroles de Michel Rivard), « Martin de la chasse-galerie », op. cit.

¹⁴⁹ Louis Fréchette, « Titange », dans *Contes I – La Noël au Canada*, op. cit., p. 165.

¹⁵⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 266.

très souvent associés au Malin dans les contes plus moralisateurs du folklore, où ils sont accusés d'encourager le goût de la danse et de faire « veill[er] » la compagnie « en vieux péché¹⁵¹. »

Comme les diabolins et les bouffons du carnaval, les héros diabolisés des contes créent autour d'eux une « ambiance de liberté carnavalesque effrénée » qui leur permet de parler, de penser et d'agir « en dehors des interdits habituels¹⁵² ». Leur nature humaine, leurs fonctions sociales festives et leur essence diabolique et subversive en font des représentants des vérités et des aspirations parallèles du peuple. Aussi, est-il logique que leurs actualisations multiples servent dans les contes, et à travers eux, à questionner et à renouveler l'ordre officiel. Les héros diabolisés le sont d'autant plus dans ces textes, du fait que c'est par eux que le rêve collectif de vol magique se réalise. N'est-ce pas eux qui imaginent, accomplissent et racontent les chasses-galeries ? Ce faisant, ils ouvrent une brèche joyeuse dans la situation réglée du monde, par laquelle s'immisce un nouveau monde possible. Sans Jos, Titange et Aurélien, pas de diableries et pas de chasses-galeries.

3. La langue du diable

Au Québec, le démon de chasse-galerie réside enfin dans le langage ; dans la langue populaire des héros diabolisés, comme dans celle des conteurs, que ceux-ci soient ou non intégrés au récit. En effet, des « que diable ! », « comme tous les diables », « sur un train de tous les diables » qui truffent la narration de Beaugrand, aux « who the hell are you ? », « t'as l'air du diable » échangés dans « Le violon d'Aurélien », en passant, chez Fréchette, par une longue liste de noms, surnoms, de verbes et d'adjectifs qui en sont dérivés (« galvaudeux », « tison d'homme », « malvat », « réprouvé », « possédé », « malfaisant », « un démon », « tempêt[er] », « tuer », « assommer », « massacrer », etc.), tous les contes à l'étude montrent que le

¹⁵¹ Jocelyn Bérubé, *La chasse-galerie*, op. cit. Outre les contes dérivés du diable beau-danseur dans lesquels le motif du violon satanique est déjà présent, il existe plusieurs contes de danseurs, de musiciens ou même de violons ensorcelés. D'ailleurs, le conteur moqueur de Beaugrand est bien surnommé Jos Violon et dans « Le violon d'Aurélien », le diable somme le héros de « jette[r] un oeil dans les essés de [son] violon », pour qu'il puisse y reconnaître « le nombre de la bête, le chiffre 666 », dans Jocelyn Bérubé, « Le violon d'Aurélien », dans *Portraits en blues de travail*, Montréal, Planète rebelle, 2003, p. 82.

¹⁵² Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 265-266.

démon possède le corps même du texte, lui conférant un accent séditieux. Il faut de plus tenir compte des nombreux jurons qui, sans être nécessairement construits à partir des concepts diaboliques, participent à la subversion du langage puisqu'ils y provoquent un certain dérèglement, soit sur le plan de la norme langagière, soit sur le plan des normes morales, religieuses ou sociales. À ce sujet Bakhtine note :

Des phénomènes tels que les grossièretés, les jurons, les obscénités sont des éléments non officiels du langage. Ils sont, et ils étaient considérés, comme une violation flagrante des règles normales du langage, comme un refus délibéré de se plier aux conventions verbales : étiquette, courtoisie, piété, considération, respect du rang, etc.¹⁵³

Les conteurs et les protagonistes des chasses-galeries se disent constamment hantés par la crainte de proférer ou d'entendre un « sacre » – ce qui donnerait le signal de la chute du canot volant à Satan – chose éminemment probable puisque, comme Titange, les bûcherons noceurs sont généralement assez prompts à « défiler tout le marmitage » et à égrainer des « chapelet[s] de blasphèmes ». En fait, ces craintes plus ou moins feintes ont finalement comme conséquence de mettre chaque occasion de jurer et chaque juron en valeur : « Batêche », « Batiscan d'une petite image », « Bout de crime », « Ciboire », « Goddam », « serpent vert », « le mistigris m'emporte », « Saint sapin de vieilles si croches en poêle de diable couetté pis noyé dans l'eau bénite », etc. Dans le « cycle de Jos Violon », le conteur de Fréchette reprend à sa manière la désobéissance langagière en citant Monsieur le curé de manière caricaturale et en le paraphrasant à tort et à travers :

Quand je pense à tout ce que j'y ai entendu découdre contre le bon Dieu, la sainte Vierge, les anges et toute la saintarnité, il m'en passe encore des souleurs dans le dos.
[Tom Caribou] inventait la vitupération des principes, comme dit M. le curé.

Et Jos Violon de conclure :

[...] aussi vrai que je vas prendre un coup tout à l'heure, avec la grâce du bon Dieu et la permission du père Bilodeau, que ça lui sera rendu, comme on dit, au *sanctus*¹⁵⁴.

¹⁵³ Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 190.

¹⁵⁴ Louis Fréchette, « Tom Caribou », dans *Contes I – La Noël au Canada*, op. cit., p. 147.

faisant ainsi, d'une certaine façon, écho au latin déjanté des messes noires des « flambeux » de Trois-Rivières : « Gloria patri, gloria patro, gloria patrum¹⁵⁵ ! »

L'omniprésence du diable dans le langage, ainsi que les parodies de la Parole ecclésiastique et les renversements des normes et des usages, donnent l'impression que les textes sont effectivement littérairement possédés par le Malin. À l'inverse, on pourrait aussi avancer que les contes de chasse-galerie, étant donné la subversion fondamentale de leur forme populaire et de leurs propos carnavalesques, ne peuvent se raconter que dans la langue du peuple : celle du diable...

¹⁵⁵ Louis Fréchette, « Titange », dans *Contes I – La Noël au Canada*, *op. cit.*, p. 162.

3 Exemples et analyses

L'analyse de cinq contes de chasse-galerie écrits par des auteurs québécois entre 1891 et 2003 a été nécessaire pour tenter d'établir la signification du motif du vol magique, particulièrement dans sa réalisation typique en canot d'écorce, et surtout pour comprendre le rôle fondamental que le démon de chasse-galerie joue dans les représentations de l'identité québécoise. Scruter le visage du diable, c'est souvent lui reconnaître des petits airs de famille canadienne-française.

Un diable éthéré et un diable de cuistot : « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand

Puisqu'elle incarne le schéma québécois de la chasse-galerie en canot et qu'elle a grandement contribué à le figer, « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand occupe une place particulière dans la masse des récits de vol magique. François Ricard affirme que la version publiée par Beaugrand en 1891 « est le plus ancien récit littéraire québécois à prendre pour sujet central la légende de la chasse-galerie¹⁵⁶ » et souligne que l'auteur réussit à y rendre la « voix tout à fait singulière¹⁵⁷ » de ce qu'on pourrait nommer l'imaginaire collectif. Dans la courte introduction qui précède le texte de l'édition de 1900, Beaugrand dit s'être inspiré d'une croyance populaire qu'il aurait lui-même entendu raconter par les « vieux voyageur[s] » du Nord du Québec. Il prend dès le début le parti de recréer à l'écrit le contexte du contage en indiquant : « Si j'ai été forcé de me servir d'expressions plus ou moins académiques, on voudra bien se rappeler que je mets en scène des hommes au langage aussi rude que leur difficile métier¹⁵⁸ ». Le conte débute aussitôt après sur

¹⁵⁶ François Ricard, « Introduction », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁷ Pour Ricard le dynamisme et l'intérêt du texte de Beaugrand « repose[ent] à la fois sur la syntaxe, [...] sur certaines formes caractéristiques à la conversation, [...] sur la transcription des élisions et autres particularités phonétiques [...] sur un fréquent usage de mots, expressions et tournures empruntés à la langue populaire des paysans et des forestiers que ces récits mettent en scène », bref sur les marques « lisibles » de sa performance orale. Dans François Ricard, « Introduction », *op. cit.*, p. 35.)

¹⁵⁸ Honoré Beaugrand, « La Chasse-galerie », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, *op. cit.*, p. 81.

une variation québécoise de la formule *il était une fois* : « Pour lors que je vais vous raconter une rôdeuse d'histoire [...] ¹⁵⁹ ».

Ce n'est déjà plus l'auteur qui parle, mais Joe le *cook*, ancien bûcheron et cuisinier dans les chantiers de coupe de bois et fameux conteur dans les veillées. La narration de l'ensemble du récit est partagée entre le coloré personnage et un narrateur non identifié dont les interventions faites dans un français soutenu, tranchent avec le parler populaire de Joe le *cook*. En apportant des précisions sur le personnage du conteur ainsi que sur son auditoire, les interventions du second narrateur recréent le contexte festif de la performance et l'illusion du conte à l'intérieur du conte : « On était à la veille du jour de l'an 1858 » ; « le *cook* finissait son préambule et se préparait à raconter une histoire de circonstance ». Par le biais de son récit, ce narrateur, que l'utilisation du pronom « on » rend possiblement spectateur, transforme en quelque sorte le lecteur en public direct en lui permettant « d'assister » au déroulement du récit de Joe le *cook*. Les mises en abyme, sortes de « cercle dans le cercle ¹⁶⁰ », sont fréquentes dans les contes écrits du début du 20^e siècle et se réalisent autant dans le texte que dans le contexte de publication. Par exemple, la première version de « La Chasse-galerie », sous-titrée « Conte du jour de l'an », fut publiée dans le journal *La Patrie* le 31 décembre 1891. Dans le récit, le narrateur de Beaugrand précise que Joe le *cook* raconte son histoire à l'assemblée de bûcherons « la veille du jour de l'an 1858, en pleine forêt vierge, dans les chantiers des Ross, en haut de la Gatineau ». Quant à lui, Joe le *cook* situe ainsi son souvenir de chantier : « C'était un soir comme celui-ci, la veille du jour de l'an, il y a de cela 34 ou 35 ans [donc vers 1823] ». La répétition des scènes de contage et des contextes spatio-temporels inscrit chaque conte dans un rapport de filiation avec les autres, ce qui intensifie l'illusion d'authenticité. De fait, toutes les entités internes ou externes au récit – auteur, narrateur, Joe le *cook*, les deux groupes de bûcherons, et jusqu'au lecteur – se partagent ou cumulent les trois mêmes statuts : conteur, destinataire et personnage. Le lecteur et les bûcherons du chantier de la Gatineau sont effectivement « témoins » de la même histoire racontée par Joe le *cook*. Ils en sont les destinataires, qui de Beaugrand (par le biais du narrateur inconnu), qui du *cook* lui-même, et les distances patentes qui les séparent s'annulent presque du fait

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ Jeanne Demers, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », *loc. cit.*, p. 5.

que les mêmes conditions d'écoute sont recréées. Le lecteur se trouve donc directement impliqué dans la narration, s'identifie aux personnages et adhère plus profondément au récit. Les nombreux détails factuels de dates et de lieux contribuent non seulement à brouiller les frontières entre la fiction et la réalité, le souvenir et l'invention, mais aussi à construire, par télescopage, un nouveau réel.

Des points de vue mythologique et folklorique, la triple reprise du contexte du conte et du contage est tout aussi intéressante, car elle concentre l'attention du lecteur originel de Beaugrand sur la concordance entre le moment où il prend connaissance du récit, celui où l'aventure de Joe le *cook* se déroule et celui où ce dernier la raconte, c'est-à-dire la veille du jour de l'An. Plusieurs spécialistes établissent déjà des liens très nets entre la légende de la chasse du sieur de Gallery, l'une des premières formes de chasse-galerie, et les célébrations hivernales où mort et naissance vont de pair¹⁶¹. Le jour de l'An fait partie de cet ensemble de fêtes qui, même lorsqu'elles sont récupérées par l'Église, permettent au peuple d'enterrer symboliquement l'hiver et l'ancienne année afin qu'un nouvel an et qu'une nature neuve puissent renaître. Les chasses-galeries traditionnelles du légendaire québécois se déroulent presque exclusivement la veille du jour de l'An. Les cas plus rares où elles surviennent dans la nuit de Noël relèveraient du même type de croyances, car dans la foi chrétienne, Noël commémore aussi une naissance, celle du Christ sauveur et, avec lui, le début d'une ère nouvelle. Toutes époques et origines confondues, c'est donc à l'occasion des célébrations d'un renouveau (mort de l'hiver, nouvelle année, naissance d'un sauveur, etc.) que les chasses-galeries se « produisent » et se content.

Fait intéressant, les éléments de fête, de mort et de naissance simultanément présents dans le contexte de contage comme dans les récits de chasse-galerie, sont également au centre des réjouissances du carnaval médiéval : « dans ce système la mort est suivie de la résurrection, de l'an neuf, de la nouvelle jeunesse, du nouveau printemps¹⁶² »; par la fête, le vieux monde est mis à mort et un nouveau monde voit le jour. Mikhaïl Bakhtine ajoute que cette circularité des états de vie et de mort fait

¹⁶¹ Voir entre autres l'ouvrage dirigé par Philippe Walter, *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, op. cit.

¹⁶² Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 199.

partie intégrante des festivités populaires du Moyen Âge¹⁶³. La mort représente l'expression extrême des rabaissements et détrônements parodiques qui permettent le renouvellement du haut par le bas et, par extension, le renouvellement complet du monde. Bakhtine affirme que ces manifestations festives du carnaval (spectacles, charivaris, diableries, etc.) soulignent, parallèlement aux célébrations ou commémorations officielles, non seulement les périodes de transition entre les saisons et l'avènement ou le souvenir d'événements constitutifs d'une culture particulière, mais tous les moments importants de la vie collective, y compris les crises sociales. Le contage des chasses-galeries québécoises et leurs *supposées* apparitions étant intrinsèquement liés à ces moments charnières, ils constituent sans doute le signe d'un renouvellement, de l'imminence d'un passage d'un état à un autre ou du moins de la volonté, consciente ou non, d'un changement dans la collectivité.

Le conte de chasse-galerie d'Honoré Beaugrand, se déroulant sur fond de célébrations de la nouvelle année, s'inscrit ainsi dans la tradition carnavalesque : par le genre¹⁶⁴, par le thème et, finalement, par la double mise en scène interne des fêtes du jour de l'An (1823, 1858), répondant à celle externe, réelle, du premier contexte de parution (1891-92¹⁶⁵). La fête est effectivement partout dans le récit de Beaugrand. Aux motivations et cérémonies officielles de Noël ou du jour de l'An dans la réalité – messes, prières, bénédictions, etc. – répondent, dans la fiction, les cérémonies et motivations populaires – festin, voyage aérien magique (précédé d'un véritable *para*-rituel), chants grivois, soirée dansante, et fêtes enchâssées du racontage lui-même. Dans sa préface à « La Chasse-galerie » de Beaugrand, François Ricard reconnaît le statut festif de la performance du conte¹⁶⁶ et il établit un parallèle entre cette dernière et le rite religieux de l'Eucharistie : « L'événement particulier que suscite cette narration [du conte] en fait plus qu'un simple récit : une cérémonie », « un phénomène quasiment religieux : l'apparition d'une forme du

¹⁶³ Selon Bakhtine, dans les romans de Rabelais comme dans le système de l'imagerie carnavalesque, « le thème de la mort vue comme le renouveau, la juxtaposition de la mort et de la naissance, les images de mort joyeuses jouent un rôle capital ». *Idem*.

¹⁶⁴ Le conte est une des formes de l'expression comique de la vérité parallèle du peuple. Voir chapitre I.

¹⁶⁵ « La Chasse-galerie » de Beaugrand fut rééditée à la même période les années suivantes, avec peu de modifications.

¹⁶⁶ François Ricard, « Introduction », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, *op. cit.*, p. 9.

sacré¹⁶⁷ ». Jean-Marc Massie fait la même observation pour le renouveau du conte : « L'événement singulier que représente le déploiement de la parole conteuse dans les bars et les pubs de la ville ou du village semble s'être substitué à la messe dominicale »; il ajoute : « toutefois dans ces soirées, il n'y a pas que le curé qui a droit au vin de messe¹⁶⁸. » Le partage de nourriture et d'alcool et surtout la transmission ritualisée à un groupe d'individus de paroles/vérité – l'une joyeuse, l'autre officielle – par un *célébrant*, sont effectivement communs aux deux types de rassemblement collectif, donnant ainsi une idée de la charge symbolique et subversive possiblement contenue dans la célébration parallèle du racontage, ainsi qu'en la personne qui la dirige, le conteur.

Dans « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand, c'est le malicieux Joe le *cook* qui incarne la figure dominante du célébrant-conteur et de fait, c'est par lui et autour de lui que s'organisent les nombreux sens critiques ou carnavalesques du conte. Son rôle de célébrant est confirmé dès la situation initiale de « La Chasse-galerie » qui permet non seulement « de fermer le cercle [du conte], de briser avec le monde du réel¹⁶⁹ », « d'opérer une rupture dans le cours régulier de la vie¹⁷⁰ », mais qui permet également la reprise sur un mode parodique des rituels d'ouverture d'une messe chrétienne¹⁷¹. En cette veille du jour de l'An 1858, tel un curé face à ses paroissiens, le conteur s'apprête à livrer sa parole festive à ses compagnons bûcherons :

Pour lors je vais vous raconter une rôdeuse d'histoire, dans le fin fil; mais s'il y a parmi vous-autres des lurons qui auraient envie de courir la chasse-galerie ou le loup-garou, je vous avertis qu'ils font mieux d'aller voir dehors si les chats-huants font le sabbat, car je vais commencer mon histoire en faisant un grand signe de croix pour chasser le diable et ses diabolins. J'en ai eu assez de ces maudits-là dans mon jeune temps.

¹⁶⁷ François Ricard, « Introduction », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, *op. cit.*, p. 5 et 6.

¹⁶⁸ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁹ Jeanne Demers, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », *loc. cit.*, p. 5.

¹⁷⁰ François Ricard, « Introduction », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷¹ Bakhtine fait état des nombreux travestissements de la religion au sein de la culture comique. Dans la littérature parodique l'auteur affirme que « toute l'idéologie officielle de l'église, tous ses rites sont décrits sur le mode comique », dans *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 22. On peut aussi penser, dans une moindre mesure, aux « messes parodiques des ivrognes » ou « aux messes des joueurs ». *Ibid.*, p. 294.

Pas un homme ne fit mine de sortir ; au contraire tous se rapprochèrent de la cambuse où le *cook* finissait son préambule et se préparait à raconter une histoire de circonstance¹⁷².

La formule d'ouverture personnalisée instaure d'emblée le temps parallèle de la « cérémonie » du conte. Les nouvelles *règles* qui régissent cet espace sont ensuite mises en place dans le petit laïus du conteur, ponctué de termes « spécialisés », tirés non pas du domaine théologique établi, mais des croyances populaires (chasse-galerie, loup-garou, chats-huants, sabbat). Pour officialiser l'ouverture de la cérémonie du conte, Joe le *cook* se permet même de faire un « grand signe de croix », soi-disant pour faire fuir le diable, mais qui donne aux bûcherons le signal de s'approcher de la « cambuse », sorte de substitut carnavalesque de l'autel. De même, le vin et le pain de l'eucharistie sont représentés dans la scène sous une forme comestible festive :

Le bourgeois avait, selon la coutume, ordonné la distribution du contenu d'un petit baril de rhum parmi les hommes du chantier, le cuisinier avait terminé de bonne heure les préparatifs du fricot de pattes et des glissantes pour le repas du lendemain. La mélasse mijotait dans le grand chaudron pour la partie de tire qui devait terminer la soirée¹⁷³.

La trivialisation généralisée dans cette libre reconstitution carnavalesque s'opère à travers une logique de rabaissement ou de renversement qui peut s'appliquer à chaque composante du rite officiel : la parole conteuse détrône la Parole de Dieu, les symboles du pain et du vin redeviennent simplement nourriture et alcool, la prière, les hymnes, le recueillement font place aux propos de table, aux chansons populaires, à la fête ! La figure du célébrant n'échappe pas non plus à cette joyeuse parodie eucharistique. La composante spirituelle, sérieuse et élevée, qui définit normalement les représentants officiels de la religion, est toute suite travestie chez Joe le *cook* par sa qualité de cuisinier, grand artisan du bas matériel, habilité à mitonner de bons « fricots de pattes ». Sous cet angle, le personnage rappelle le Frère Jean ou le Panurge de Rabelais, figures de moines ou de clercs paradoxalement « porte-parole[s] de la virilité et de l'abondance matérielle et

¹⁷² Honoré Beaugrand, « La Chasse-galerie », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, op. cit., p. 81.

¹⁷³ *Idem.*

corporelle¹⁷⁴. » L'apparence physique de Joe le *cook*, son attitude et sa façon de s'exprimer trahissent en outre une plus grande parenté idéologique avec les bouffons et diables du carnaval, qu'avec d'austères prêtres en soutanes.

Et parlant de diables... Dans les contes où la vision manichéenne et tragique du Bien et du Mal fait écho à celle des discours religieux officiels, il n'en faudrait pas plus pour que le sulfureux personnage apparaisse dans sa belle pelisse noire, prêt à ravir les âmes pécheresses, comme il le fait dans plusieurs versions de *Rose Latulipe*. Évoqués dès les premières phrases du récit du *cook*, le « diable et ses diabolotins » semblent avoir pris les avertissements de celui-ci au sérieux puisqu'ils se font étrangement discrets dans le déroulement de l'histoire. Également vrai pour la majorité des récits traditionnels de chasse-galerie, ce fait est d'autant plus surprenant que la chasse-galerie en canot d'écorce est elle-même le résultat fantastique d'un pacte avec Satan et que sa mise en texte possède un potentiel extraordinairement élevé pour d'éventuelles descriptions du Malin. Or, voici comment Honoré Beaugrand traite la fameuse scène du pacte et de l'envol du canot ensorcelé :

Je [Joe le *cook*] me laissai entraîner hors de la cabane où je vis en effet six de nos hommes qui nous attendaient, l'aviron à la main. Le grand canot était sur la neige dans une clairière et avant d'avoir eu le temps de réfléchir, j'étais déjà assis dans le devant, l'aviron pendante sur le platbord, attendant le signal du départ.[Baptiste, debout à l'arrière] 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 une croix dans 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.

III

Acabris ! Acabras ! Acabram !

Fais-nous voyager par dessus les montagnes !

À peine avions-nous prononcé les dernières paroles que nous sentîmes le canot s'élever dans l'air à une hauteur de cinq ou six cents pieds. Il me semblait que j'étais léger comme une plume et au commandement de Baptiste, nous commençâmes à ramer comme des possédés que nous étions. Aux premiers coups d'aviron le canot s'élança dans l'air comme une flèche, et c'est le cas de le dire, le

¹⁷⁴ Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 294.

diable nous emportait. Ça nous en coupait le respire et le poil en frisait sur nos bonnets de carcajou¹⁷⁵.

Pas d'apparition monstrueuse, pas d'odeur de souffre, pas d'éclair ou de tourbillon de fumée. En fait, malgré l'invocation en bonne et due forme de Baptiste, sorte d'alter ego *négatif* du *cook*, le démon reste totalement muet et invisible. Contrairement aux récits du diable beau-danseur, dans lesquels le diabolique merveilleux joue un rôle structurant, l'attention est déviée, dans le conte de Beaugrand, de l'élément magique lui-même (le diable) à sa cause et à ses effets : la formule et l'incroyable élévation du canot d'écorce au-dessus des forêts et des rivières. L'importance du diable subit une seconde atténuation puisque, pour se réaliser complètement, la chasse-galerie nécessite une collaboration entre les forces maléfiqes et celles, cognitives et physiques, de l'homme. En effet, si le diable fait décoller le canot du sol, c'est tout même parce que Baptiste a su l'invoquer, et si l'embarcation avance dans la direction voulue, c'est que les compagnons rament en suivant les indications du bûcheron. L'envol fantastique est donc, chez Beaugrand, beaucoup moins une affaire de démonologie que la conjugaison de tous les pouvoirs et de tous les efforts, et ce, au service d'une volonté commune : sortir du confinement hivernal forcé pour rejoindre le village, la fête, la famille et les filles. La libération temporaire (et conditionnelle) des bûcherons y devient le fruit du travail collectif, le résultat de la combinaison du savoir populaire traditionnel (formule, etc.), du synchronisme de huit grosses paires de bras payeurs et d'un soupçon de sorcellerie. En fait, la vraie magie de cette chasse-galerie serait plutôt, comme le suggère Mircea Eliade pour l'ensemble des vols magiques, sa capacité à matérialiser le besoin collectif de liberté et le rêve d'une situation meilleure, ne serait-ce que le temps de quelques « rigodons ». À la fin du récit, le retour en canot volant tend à confirmer le diable dans son rôle de second indulgent, puisque, malgré les incartades des noceurs en cavale, le Malin reste invisible :

après l'avoir ligoté [Baptiste-saoul] comme un bout de saucisse et lui avoir mis un bâillon pour l'empêcher de prononcer des paroles dangereuses [...] :

Acabris ! Acabras ! Acabram !

¹⁷⁵ Honoré Beaugrand, « La Chasse-galerie », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, op. cit., p. 84-85.

nous voilà repartis sur un train de tous les diables car nous n'avions plus qu'une heure pour nous rendre au chantier de la Gatineau. [...] Nous n'en étions plus qu'à quelques lieues, quand voilà-t-il pas cet animal de Baptiste qui se détortille de la corde avec laquelle nous l'avions ficelé, qui s'arrache son bâillon et qui se lève, tout droit dans le canot, en lâchant un sacre qui me [Joe le *cook*] fit frémir jusque dans la pointe des cheveux. [...]. La position était terrible, comme vous le comprenez bien. Heureusement que nous arrivions, mais j'étais tellement excité, que par une fausse manœuvre que je fis [...], le canot heurta la tête d'un gros pin et que nous voilà tous précipités en bas, dégringolant de branche en branche [...].

VII

Vers les huit heures du matin, je m'éveillai dans mon lit dans la cabane, où nous avaient transportés des bûcherons qui nous avaient trouvés sans connaissance, enfoncés jusqu'au cou, dans un banc de neige du voisinage¹⁷⁶.

Pour être contrevenus aux règles (la prise d'alcool et les jurons), des versions plus récentes que celle d'Honoré Beaugrand¹⁷⁷ réservent aux bûcherons un châtement beaucoup plus important que les seules ecchymoses et courbatures récoltées par Joe le *cook*, Baptiste et leurs camarades. Ici, le diable ne profite aucunement du bris de conditions pour ravir quelques âmes (en toute légitimité) et encore moins pour montrer le bout de ses cornes. L'attention est de nouveau centrée sur les actions et les désirs humains. Si le prodige diabolique de la lévitation opère encore au retour, il reste que, comme à l'aller, ce sont les bûcherons qui font avancer le canot et qui le dirigent. Satan ne peut même pas revendiquer la responsabilité de la chute, attribuable à la fausse manœuvre de Joe le *cook*, alors que, normalement, au propre comme au figuré, cela est l'une de ses spécialités...

Si le rôle du démon n'est plus de punir la dissidence morale ou religieuse, quel est-il ? Les propos que les personnages de Beaugrand tiennent au sujet de Satan reprennent les grandes lignes des discours religieux et les peurs populaires du début du 20^e siècle. Pourtant, le récit en donne une autre image, beaucoup plus positive; celle d'un être discret et très libéral, offrant gratuitement ses services aux hommes, ou plutôt, sans réclamer son dû. En fait, le rôle du diable dans « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand se rapproche beaucoup plus de celui de l'allié-adjutant que de celui du bourreau. Dans une analyse structurelle propienne, sa fonction serait

¹⁷⁶ Honoré Beaugrand, « La Chasse-galerie », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, op. cit., p. 94-95.

¹⁷⁷ Entre autres celles écrites par Claude Dubois et Michel Rivard.

assimilable à celle des aides magiques plus ou moins amis qui, dans les contes merveilleux, permettent aux héros d'atteindre l'objet de leur quête¹⁷⁸. En quelque sorte, le diable offre aux bûcherons ce que la bonne fée-marraine offre à Cendrillon : un moyen de locomotion pour se rendre au bal et, selon Eliade, de se libérer d'une situation figée, peu importe alors que la fête ait lieu chez le Prince ou chez Batissette Auger... Dans chaque cas, l'enchantement est temporaire et des conditions sont posées. Quoique ces reprises et transferts soient fréquents dans la littérature populaire, ils peuvent parfois devenir d'importants vecteurs de sens. Ainsi, dans « La Chasse-galerie » de Beaugrand, la transformation du méchant institué, qu'est le diable, en allié généreux peut révéler l'affranchissement du peuple à l'égard des autorités religieuses, comme le suggère l'absence de conséquences négatives aux écarts de conduite.

En fait, dans le conte de Beaugrand, le complexe personnage cornu n'apparaît littéralement pas là où on l'attendait. Ni triomphant, debout sur le gouvernail du canot volant, ni vorace, tapi dans l'ombre et guettant les âmes perdues, le diabolique du conte se réalise autrement que dans son acception foncièrement négative. Le Satan menaçant de l'Église catholique est bel et bien nommé, son nom brandi comme un épouvantail tout au long du récit, mais il reste « physiquement » absent et semble tout à fait dépossédé de sa fonction punitive. Or, si le masque sérieux du personnage reste invisible, le côté joyeux et carnavalesque du démon s'actualise quant à lui grâce au coloré et volubile Joe le *cook*. Sa description par le narrateur au début du texte laissait déjà présager le *pire*:

Joe le *cook* était un petit homme assez mal fait, que l'on appelait assez généralement le bossu, sans qu'il s'en formalisât, et qui faisait chantier depuis au moins 40 ans. Il en avait vu de toutes les couleurs dans son existence bigarrée et il suffisait de lui faire prendre un petit coup de jamaïque pour lui délier la langue et lui faire raconter ses exploits¹⁷⁹.

Le petit bonhomme bossu à la langue déliée par l'alcool, armé de sa « micouane » et de son chaudron, paraît tout droit sorti d'une diablerie médiévale. Aussi, le

¹⁷⁸ Le diable aurait ici comme fonction de permettre le « déplacement dans l'espace entre deux royaumes, [le] voyage avec un guide ». Dans Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 63. On peut aussi y voir une forme très affaiblie de l'histoire de l'ogre dupé, puisqu'il semble que le diable renonce de lui-même à venir prendre son tribut.

¹⁷⁹ Honoré Beaugrand, « La Chasse-galerie », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, op. cit., p. 82.

diabolique du conte incarné par Joe le *cook*, le personnage de cuisinier-conteur, a tout à voir avec les diabolins et bouffons de carnaval qui se faisaient les porteurs de la voix parallèle et joyeuse du peuple. Son « histoire de circonstance », soulignant la fin et le début d'une nouvelle année et relatant le renversement de l'ordre et la transgression, temporaire mais réussie, des limites géographiques, morales et religieuses, crée un espace où le mouvement, le changement, la critique et l'affirmation sont possibles. Le dynamisme positif du diabolique de carnaval de Joe le *cook* réduit de beaucoup la portée éventuelle du diabolique officiel chrétien dont l'essence punitive était, à l'inverse, censée maintenir et figer un état des lieux ou de société. La subversion du conteur renvoie donc, dans une certaine mesure, aux résistances identitaires et aux aspirations d'affranchissement populaires des Québécois face aux autorités religieuses ou politiques, telles qu'elles furent peut-être ressenties, souhaitées ou comprises par Honoré Beaugrand au tournant du 19^e siècle.

**Le diable compagnon et le bûcheux maudit (en textes et en images)¹⁸⁰ :
« Tom Caribou » et « Titange » de Louis Fréchette**

Comme plusieurs de ses contemporains du début du 20^e siècle, Louis Fréchette puise dans le patrimoine folklorique pour sauvegarder par écrit l'imaginaire collectif du peuple québécois. Il en est résulté une série de récits brefs publiés principalement entre 1892 et 1895, parmi lesquels quelques versions de chasse-galerie. Fréchette dit s'être inspiré essentiellement des récits oraux entendus dans sa jeunesse, mais selon François Ricard, quelques contes appartenant au « cycle dit de Jos Violon¹⁸¹ » doivent beaucoup à « La Chasse-galerie » de Beaugrand. Quant au dénommé « Jos Violon », c'était un « conteur à la mode¹⁸² » au milieu du 19^e siècle, que Fréchette reconnaît comme étant son influence principale et qui, comme lui, était originaire de Lévis. Reconnu comme un véritable « personnage » dans cette région, Jos Violon devient un personnage fondamental dans les récits de

¹⁸⁰ Les deux illustrations d'Henri Julien que nous analyserons sont reproduites en annexe 2, p. 109.

¹⁸¹ François Ricard « Introduction », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, op. cit., p. 24. L'ensemble des contes de cette série publiés séparément dans les journaux de l'époque a été regroupé et publié par Victor-Lévy Beaulieu dans l'ouvrage intitulé *Contes de Jos Violon*. Voir bibliographie.

¹⁸² Louis Fréchette, « Le diable des Forges », dans *Contes II. Masques et fantômes et les autres contes épars*, préface d'Aurélien Boivin et de Maurice Lemire, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1976, p. 242.

Louis Fréchette, et y atteint, dans une certaine mesure, le statut de personnage de légende. En effet, ayant recours aux procédés de mise en abyme et de récits enchâssés fréquemment utilisés dans les contes écrits, de nombreux contes de l'auteur mettent en scène Jos Violon narrant ses propres aventures dans les chantiers forestiers du Nord du Québec. Deux de ces récits traitent en tout ou en partie de vols magiques :

« Titange » et « Tom Caribou ». Le motif de la chasse-galerie structure le corps du premier mais se résume à quelques passages descriptifs dans le second. Outre ce motif, les deux contes partagent un même narrateur (Jos Violon), un contexte de contage (l'attente de la messe de minuit) et un même cadre narratif (les chantiers de coupe de bois). De plus, dans les deux cas, le récit est conté à la demande d'un personnage féminin nommé Phémie Boisvert. Malgré une évidente parenté thématique, il s'agit toutefois de deux contes bien différents. « Tom Caribou » est une anecdote réaliste et comique sur le thème de l'ivrognerie mais dont la narration laisse présager un dénouement merveilleux. Le nœud de l'histoire réside dans le refus du bûcheron Thomas Baribeau, surnommé Tom Caribou, d'accompagner ses camarades à une messe de minuit improvisée et dans la résolution du mystère de son haleine perpétuellement alcoolisée, chose hautement inexplicable dans cet environnement supposément « sec¹⁸³ ». Dans les faits, seuls trois courts passages successifs traitent véritablement de chasse-galerie, et ce, en manière de fausse piste, vraisemblablement pour semer le doute dans l'esprit du lecteur-auditeur et créer un certain suspense. Dans le premier passage, Jos Violon soupçonne d'abord le bûcheron alcoolique de s'adonner au vol magique pour aller satisfaire son vice dans les villages voisins du campement. Dans le second passage, le narrateur démontre la pertinence d'un tel soupçon en témoignant avoir lui-même déjà vu passer une chasse-galerie :

Oui, moi, Jos Violon, un dimanche midi, entre la messe et les vêpres, je l'ai vue passer en l'air [la chasse-galerie], dret devant l'église de Saint-Jean-Deschaillons, sus mon âme et conscience, comme je vous vois là¹⁸⁴ !

¹⁸³ Milieu contrôlé où les boissons alcoolisées sont interdites.

¹⁸⁴ Louis Fréchette, « Tom Caribou », dans *Contes I – La Noël au Canada*, op. cit., p. 148.

Enfin, dans les quatre très courts paragraphes qui suivent, le narrateur informe son auditoire de deux types différents de vol magique : le traditionnel voyage en canot volant, et, pour « les vrais hurlots », à califourchon « sus une branche, sus un bâton, sus n'importe quoi ¹⁸⁵ » que le diable peut emporter. Ce dernier type de chasse-galerie rappelle d'ailleurs d'autres formes de vol magique connues dans le répertoire mondial, comme le moyen de locomotion aérien minimaliste des sorcières sur leur balais.

Paradoxalement, bien que cette « machine du diable ¹⁸⁶ » qu'est la chasse-galerie n'en soit pas le véritable sujet, « Tom Caribou » est, de tous les *Contes de Jos Violon*, celui où le démon est le plus « physiquement » présent, celui dans lequel son existence est affirmée avec le plus de « preuves ». Fait rare chez Fréchette, la petite scène de chasse-galerie y est présentée comme un souvenir personnel de Jos Violon et non pas comme un racontar ou l'expérience d'un tierce personnage ; deux procédés généralement utilisés par l'auteur pour maintenir la possibilité d'une explication rationnelle aux phénomènes paranormaux relatés. De plus, alors que le traitement du vol magique dans les contes québécois place traditionnellement l'accent sur les conséquences fantastiques du diabolique (ex. : l'élévation du canot) ¹⁸⁷ plutôt que sur les apparitions « physiques » de celui-ci, voici comment dans « Tom Caribou », le conteur de Fréchette raconte sa propre vision de chasse-galerie :

C'était comme qui dirait un canot qui filait, je vous mens pas, comme une ripouste, à cinq cents pieds de terre pour le moins, monté par une dizaine de voyageurs en chemise rouge, qui nageaient comme des damnés, avec le diable debout sus la pince de derrière, qui gouvernait de l'aviron. Même qu'on les entendait chanter en répondant avec des voix de païens : *Vià l'bon vent! Vià l'joli vent!* ¹⁸⁸.

En dressant enfin le diable en chair et en os à la poupe de l'embarcation, ce témoignage investit concrètement le personnage de ce qui, ailleurs, n'est souvent que sous-entendu ou très peu développé, soit le rôle du diable comme « capitaine »

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ C'est le cas dans « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand et dans la majorité des versions qui réalisent le schéma type de la chasse-galerie en canot d'écorce.

¹⁸⁸ Louis Fréchette, « Tom Caribou », dans *Contes I – La Noël au Canada*, *op. cit.*, p. 148.

de la chasse-galerie, grand responsable de l'élévation, de la rapidité du canot volant et complice du choix de la destination suspecte ou festive¹⁸⁹, ce qui fait écho à sa fonction de tentateur.

Peu communes, ces matérialisations textuelles du démon dans les chasses-galeries semblent pourtant répondre, volontairement ou non, à un puissant désir de « voir » le diable, qui est plus ou moins manifeste chez l'auditeur et le lecteur. Pour satisfaire ce dernier, de nombreuses versions écrites de chasses-galeries de la fin du 19^e siècle et plusieurs très récentes sont accompagnées d'illustrations mettant le diable en scène même si, contrairement à ce qui se passe dans « Tom Caribou », son rôle reste extrêmement ténu dans la diégèse et que les descriptions du personnage sont presque absentes. De toutes les représentations possibles du corps diabolique que les artistes pourraient nous donner à voir, c'est précisément la scène du diable-capitaine qui, malgré sa rareté, emballe le plus les pinceaux à défaut de faire couler le plus d'encre. Dans son recueil de contes choisis intitulé *Contes de Jos Violon*¹⁹⁰, Victor-Lévy Beaulieu a reproduit plusieurs des illustrations originales qui accompagnaient les publications des contes de Fréchette dans les journaux. Parmi celles créées spécialement pour « Tom Caribou », trois représentent le diable, dont deux dans un contexte de chasse-galerie, l'une de celles-ci illustrant précisément la vision de vol magique de Jos Violon citée plus haut. Ce dessin d'Henri Julien, publié en 1898 dans *L'Almanach* avec ce titre-citation : « Le diable debout sur la pince de derrière qui gouvernait de l'aviron¹⁹¹ », représente dix compagnons à bord d'un canot, l'aviron à la main, suspendus dans un ciel nuageux au-dessus d'une rivière. Bien qu'ils soient tous assis dos au lecteur, certains visages tournés vers ce dernier expriment un effort mêlé de frayeur. Et pour cause ! C'est le diable en personne qui les guide, debout à l'arrière du canot. Impossible de ne pas le reconnaître affublé de

¹⁸⁹ Jos Violon affirme que les « coureux » de chasse-galerie « font jusqu'à des cinq cents lieues d'une nuit pour aller marmiter on sait pas queux manigances de réprouvés ». Dans Louis Fréchette, « Tom Caribou », dans *Contes I – La Noël au Canada*, op. cit., p. 148.

¹⁹⁰ L'intérêt de l'édition de Beaulieu tient au fait que les textes qui y sont regroupés font partie du « cycle de Jos Violon ». Ils partagent un même narrateur, un type de narration et de langage, et des sujets tirés du folklore canadiens-français. Dans cette série, il n'est pas rare qu'un conte renvoie à un autre ou semble être une suite au précédent comme pour simuler la succession des récits lors d'une soirée de contage. L'utilisation d'informations contenues dans un texte en particulier pour améliorer la compréhension d'un autre récit est ainsi facilitée et nous semble justifiée par la grande cohérence des contes de ce cycle, tels que rassemblés dans le recueil. De plus, la disposition des illustrations qui accompagnent les contes est généralement identique à l'originale de *l'Almanach Beauchemin*.

¹⁹¹ Nicole Guilbault, *Henri Julien et la tradition orale*, op. cit., p.71.

presque toutes les caractéristiques physiques traditionnelles du démon : longues cornes de bouc et oreilles d'âne, barbichette fourchue, queue pointue, cheveux noirs et pattes griffues. L'illustrateur reprend l'idée d'une galère et de son capitaine maudit de façon originale en opposant au diable placé à la poupe, un drapeau noir de pirate placé à la proue. Mais c'est dans le vêtement et l'expression du personnage que Julien surprend le plus. Habillé d'une chemise, d'un pantalon au mollet et de ce qui pourrait très bien être une ceinture fléchée, le diable n'est, vestimentairement parlant, rien de plus que le onzième compagnon de voyage. Son visage, sur lequel on s'attendrait à lire à tout le moins une satisfaction méchante, exprime plutôt une fatigue haletante ; bouche ouverte et langue pendue. Que signifie cette parenté physiologique inattendue entre le démon et les bûcherons? Fait-elle écho aux multiples ruses et déguisements auxquels le diabolique a recours pour s'emparer des âmes humaines ? N'est-ce pas plutôt une façon détournée de montrer que le Mal ne nous est pas si étranger et de faire ressortir son humanité ? Lorsque le diable se déguise ou se métamorphose dans le légendaire, ses travestissements sont généralement destinés à tromper, servant ainsi une vision officielle ou policière du monde. Dans les légendes québécoises, le démon prend souvent l'aspect d'un étrange cheval ou d'un gros chien noir¹⁹², ou alors les traits, l'habit, et parfois même la langue des riches et des puissants afin de séduire ses insouciantes victimes (ex. : *Rose Latulipe*).

Dans les contes de chasse-galerie, une telle stratégie de dissimulation apparaît inutile puisque la présence du diable est le résultat de la propre volonté des bûcherons. De plus, si l'on se fie à l'illustration d'Henri Julien, les vêtements de canotier sont de peu d'utilité pour camoufler cornes, griffes et queue et ne servent pas non plus à rendre le personnage plus effrayant, bien au contraire. Aussi, la deuxième hypothèse s'impose-t-elle avec plus de force. En effet, l'image d'un diable vêtu du même costume de voyageur que les autres bûcherons et tout comme ceux-ci, ramant avec effort vers la civilisation, qui plus est vers la fête, tranche avec une interprétation ou une représentation uniquement dramatique. Plus encore, des habits, une expression et une direction ou un but communs à tous, permettent une sorte

¹⁹² Les métamorphoses du diable en cheval, chien ou loup-garou sont les plus fréquentes mais il prend parfois la forme d'autres animaux comme la poule noire, le veau, etc. Dans le cas des animaux à première vue inoffensifs, la métamorphose s'apparente plus à la possession pour expliquer le comportement anormal de ces derniers.

d'intégration du démon au sein de cette communauté de « pauvres diables » exilés momentanément d'une autre forme de paradis : leur village, leur demeure, leur famille. D'allié parfois mal intentionné, le diable semble devenir compagnon à part entière.

L'étude des tenues du diable et des bûcherons ne révèle pas seulement des affinités sinon de nature, du moins de fonction entre celui-ci et les hommes, elle soulève également un doute quant à la saison où se déroule cette chasse-galerie¹⁹³. En effet, les vêtements légers de tous les passagers, diable y compris, ne semblent pas convenir au climat rigoureux des hivers québécois. Or, ce sont ces derniers qui constituent la justification morale des voyageements célestes « non-orthodoxes » dans la tradition légendaire québécoise. Aucune route de terre ou rivière n'étant praticable par temps froid, les écarts à la morale religieuse permettant une brèche festive dans la réclusion totale des bûcherons bénéficient plus facilement de la compréhension et de la clémence populaire. Avoir recourt à la chasse-galerie au printemps, en automne ou pire, en été, alors que d'autres moyens de locomotion sont disponibles, implique des motivations officiellement injustifiables : pactiser avec le diable simplement pour le plaisir de voler ! L'« anormalité » de cette illustration est d'autant plus sensible qu'une seconde chasse-galerie, présentée sur la même page dans l'édition de Victor-Lévy Beaulieu¹⁹⁴, donne à voir l'exact contraire de la première. Représentant cette fois le type minimaliste de vol magique aussi attesté par Jos Violon dans « Tom Caribou », cette seconde scène donne à voir, au lieu du canot-pirate et de ses onze rameurs en « bras de chemise », un homme à cheval sur une branche et tiré à travers ciel par le diable. Les deux personnages sont chaudement vêtus qui d'un paletot, d'une tuque, d'un foulard et de mitaines, qui d'une espèce de lourd capot de chat sauvage. Bien qu'il rappelle son animalité poilue¹⁹⁵, le manteau d'hiver du diable établit ici encore un lien de familiarité entre lui et l'homme dans leur commune soumission aux rigueurs de la nature¹⁹⁶. Comme

¹⁹³ Notons que le témoignage de Jos Violon ne spécifie pas la saison.

¹⁹⁴ Ces illustrations d'Henri Julien publiées originellement dans *l'Almanach* en 1898 ont été reproduites dans Louis Fréchette, *Contes de Jos Violon*, présenté par Victor-Lévy Beaulieu, notes de Jacques Roy, Montréal, l'Aurore, 1974, p. 40. Voir annexe 2, p. 109.

¹⁹⁵ Le diable est souvent représenté nu, ce qui permet aux auteurs et artistes d'insister sur l'étrangeté et la pilosité de son corps, résultat de la fusion des membres de différents animaux.

¹⁹⁶ Pour des raisons historiques et dogmatiques, on imagine mal à l'inverse Dieu coiffé d'une tuque ou emmitoufflé dans un foulard. Lorsqu'il revêt des vêtements autres que la tunique très simple que la tradition biblique lui attribue, ce sont, dans les légendes, habituellement ceux d'un mendiant. Ainsi

dans le premier dessin, les vêtements du personnage ne dissimulent en rien sa véritable identité, laissant paraître, en plus des mêmes caractéristiques animales données plus haut, deux grandes ailes de chauve-souris. Hormis cette similitude dans le traitement du diable, les deux dessins de chasse-galerie restent des images inversées l'une de l'autre. Les gris pâles et le blanc de la première version suggèrent que la scène se déroule en plein jour alors que la version « hivernale », aux dominantes de gris foncé et de noir, ne laisse planer aucun doute quant à son caractère nocturne. De plus, la chasse-galerie de la première image est orientée vers la gauche et son déplacement au-dessus d'une rivière implique ou mime une propulsion. Dans la deuxième illustration, le diable tire vers la droite le personnage assis sur une branche. La scène ne se déroule plus en pleine forêt mais au-dessus d'un village dont on aperçoit la petite église. Enfin, on peut rappeler un premier ciel nuageux auquel répond dans le second vol magique la clarté parfaite d'une nuit de pleine lune. En admettant que l'attitude du démon est légèrement plus menaçante dans la deuxième illustration d'Henri Julien, il reste que dans cette série d'oppositions entre les deux chasses-galleries, la seule constante est l'humanisation des caractéristiques traditionnelles du démon par l'entremise du vêtement.

Faisant elle aussi ressortir un lien fort entre les hommes et le diable, une dernière image mettant en scène le Malin vient s'ajouter aux deux autres. Précédant de peu la vision de chasse-galerie de Jos Violon, elle montre le protagoniste, Tom Caribou, chuchotant à l'oreille d'une créature cornue et barbue (encore une fois très semblable à celle décrite plus haut) accompagné de cette évaluation morale du bûcheron faite par le narrateur :

Ah! l'enfant de sa mère, qu'il était donc chéti, c't'animal là!
 Ça parlait au diable, ça vendait la poule noire, ça reniait père et mère
 cinq six fois par jour, ça faisait jamais long comme ça de prière :
 enfin, je vous dirai que toute sa gueuse de carcasse, son âme avec,
 valait pas, sus vot' respèque, les quat' fers d'un chien¹⁹⁷.

Si le démon est graphiquement sur-représenté mais presque absent du déroulement diégétique de l'histoire, ses apparitions dans « Tom Caribou »

« déguisé », Dieu met alors à l'épreuve la bonté, la générosité et la charité des hommes. Sur ce point, voir Marie-Louise Ténèze, *Contes merveilleux français : recherche de leurs organisations narratives*, *op. cit.*

¹⁹⁷ Louis Fréchette, « Tom Caribou », dans *Contes I – La Noël au Canada*, *op. cit.*, p. 149.

trahissent les origines complexes du personnage. Son intégration minimale dans la narration, misant sur la caractérisation négative tragique du démon, sert surtout à préciser le pénible caractère du protagoniste et à instaurer une atmosphère inquiétante ou fantastique. La créature représentée sur les images semble quant à elle être le résultat hétéroclite de l'addition de plusieurs attributs (poils, cornes, sabots, queue, nez pointu, ailes, etc.) provenant autant des conceptions païennes, que des conceptions chrétiennes du diabolique. En outre, l'exagération et la surabondance de traits diaboliques rappellent les déguisements des monstres-diablotins du carnaval. Sur le plan de l'image, la connivence entre le diable et le peuple est aussi lisible à travers le port du vêtement qui suggère leur appartenance à un même groupe (voyageurs du Nord) et une même vulnérabilité aux éléments (manteau d'hiver). Dans le texte, la réaffirmation de la parenté entre le diabolique et les hommes passe bien sûr par le pacte satanique à l'origine de la chasse-galerie, mais aussi par un penchant partagé pour les plaisirs de la fête. C'est ce que suggère le but habituellement festif ou galant des vols magiques québécois parrainés par Satan et, ici, l'atmosphère joyeuse qui règne dans le canot volant aperçu par Jos Violon dans « Tom Caribou » :

[Le canot filait à cinq cents pieds de terre] avec le diable debout sus la pince de derrière, qui gouvernait de l'aviron. Même qu'on les entendait chanter avec des voix de païens : Vlà l'bon vent! Vlà l'joli vent¹⁹⁸ !

Chanson populaire que les rameurs et le diable entonnent, semble-t-il, à l'unisson, et dont le refrain va ainsi: « Ma mie m'appelle [...], ma mie m'attend »...

Comme « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand, le « Titange » de Louis Fréchette s'inscrit dans un traitement plus discret du diabolique : Satan, en flammes et en sabots, y est effectivement très peu présent. Dans ce conte, Dieu se passe même complètement des services du sulfureux matamore, et s'occupe de punir lui-même les bravades de Titange, le meneur de chasse-galerie. Relatant l'histoire d'un bûcheron caractériel ayant décidé la veille de Noël « d'aller faire un p'tit spree [...] chez le bom' Câlce Doucet » à « [q]uatre-vingt lieues¹⁹⁹ » du campement,

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 148.

¹⁹⁹ Louis Fréchette, « Titange », dans *Contes I – La Noël au Canada*, *op. cit.*, p. 160.

« Titange » constitue de prime abord un exemple type de récit de chasse-galerie. Tous les éléments du schéma traditionnel y sont réunis : l'isolement du chantier, les fêtes de Noël, le canot, le nombre pair de voyageurs, les interdits à respecter, l'incantation à Satan. Or, ce qui distingue cette chasse-galerie des autres, c'est justement le fait qu'au bout du compte, ce n'en est pas une du tout; alors que les savoirs populaires, les attentes créées par les récits antérieurs et la construction narrative de « Titange » amènent le lecteur à la certitude que le canot s'élèvera enfin dans les airs, Fréchette nous apprend que Jos Violon a collé « une petite image de l'Enfant-Jésus dret sous la pince du canot²⁰⁰. » Il devient impossible pour Titange de le faire voler et sa chasse-galerie avorte. Dans un excès de rage, en jurant et en sacrant, le bûcheron empoigne alors sa hache pour détruire l'embarcation mais comme celle-ci est protégée par l'image sainte, la hache lui glisse des mains et lui tranche le poignet. Cette « avarie », comme la nomme Jos Violon, force le repentir de Titange qui, aux dires du conteur, continuait, plusieurs années plus tard, d'expié sa faute en quêtant sur le perron de la chapelle des Forges du Saint-Maurice.

Le dénouement de l'histoire ajoute bien sûr beaucoup de poids aux arguments des critiques, qui voient principalement dans les contes écrits au tournant du 19^e siècle une reprise des discours moralisateurs des autorités religieuses, contraires aux aspirations émancipatrices populaires. Il est vrai que dans « Titange », l'Enfant-Jésus triomphe des forces du mal de façon spectaculaire. Mais la violence et la dureté du châtement lui-même laissent perplexes. S'il n'est pas rare dans les textes de l'Ancien et même du Nouveau Testament de voir Dieu dépeint comme un être colérique et vengeur²⁰¹, cette facette est le plus souvent occultée dans les récits folkloriques, où l'on privilégie les représentations d'un Dieu généreux et bon. De fait, dans les contes et légendes inspirés de la religion chrétienne, tout le côté explicite et « graphique » des châtements est généralement assumé par le pendant négatif de Dieu : le Diable. Il est encore plus surprenant que ce soit « l'Enfant-Jésus » qui soit, par l'intermédiaire de l'image collée sous le canot, responsable du poignet sectionné de Titange. Cette représentation particulière du Dieu catholique

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 164.

²⁰¹ Comme exemple de « colères divines » relatées dans la Bible citons la destruction de Sodome et Gomorrhe ou la colère de Jésus au temple.

est toujours associée à l'innocence et à la pureté²⁰². On comprendrait mieux, en effet, que l'image d'un saint quelconque ou même de Jésus « adulte » soit à l'origine de cette quasi-amputation. La forme enfantine de l'intervention divine, combinée à sa nature violente, constituent un écart à la tradition légendaire et religieuse dont le sens reste plutôt ambigu. Avec la main tranchée de Titange, le « doux Jésus » plante du même coup la hache dans tout projet d'évasion visant à renouer avec la fête et la communauté, ce qui peut faire écho à l'intransigeance de la religion face aux manifestations joyeuses ainsi que son parti pris pour l'abnégation et la souffrance, choses par ailleurs utiles pour maintenir le peuple dans une position de repli, pour lui couper les ailes...

On pourrait arguer que Fréchette choisit d'opposer les deux formes « enfantines » de ses personnages (le *petit* Jésus et le *Pe*Titange) dans un souci de symétrie. Jos Violon met d'ailleurs l'accent sur la petitesse physique du protagoniste dans une description détaillée qu'il fait au début de son récit et qui n'est pas sans rappeler les portraits d'*Originaux et détraqués* de Fréchette :

Il était venu au monde avorton, et il était resté avorton. C'était un homme manqué, quoi! à l'exception des oreilles. Et manquement que ça le chicotait gros, parce que j'ai jamais vu, dans toute ma vie de voyageur, ni sus les cages ni dans les bois, un petit tison d'homme pareil. C'était gros comme rien, et pour se reconsole je suppose, ça tempêtait, je vous mens pas, comme vingt-cinq chanquiers à lui tout seul²⁰³.

« Titange ». Voilà un surnom surprenant pour celui que l'auteur décrit comme un « petit tison d'homme ». Le Jos Violon de Fréchette en explique la provenance par la petite taille du personnage et ses oreilles démesurément grandes rappelant les ailes d'un ange. Cette apparence grotesque, jumelée à un comportement pour le moins indocile, lie d'autant le bûcheron « de la rivière aux Rats²⁰⁴ » aux diabolins des charivaris du Moyen Âge. L'équivalence entre Titange et les diables s'appuie en partie sur les nombreuses allusions au démoniaque que Fréchette intègre dans la construction de son personnage. Les adjectifs, les traits de personnalité et même les caractéristiques physiques attribués à Titange, qui

²⁰² Cette observation est basée sur nos consultations des catalogues de Stith Thompson et de M.L. Tenèze.

²⁰³ Louis Fréchette, « Titange », dans *Contes I – La Noël au Canada*, op. cit., p. 159.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 157.

pourraient tout aussi bien qualifier le Malin et ses diabolins, sont légion. Dans le discours de Jos Violon, Titange est décrit comme un « galvaudeux », un « épouvantail », un « petit tison d'homme », un « malvat », un « réprouvé », un « possédé », un « malfaisant », « un démon » qui « tempêt[e] » et menace sans cesse de « tuer, d'assommer, de massacrer, de vous arracher les boyaux et de vous ronger le nez²⁰⁵. » Admettre que, dans le conte de Fréchette, le bûcheron Titange endosse en partie le rôle du démon, contribue à donner une explication de la sévérité du châtiment de l'Enfant-Jésus : il ne s'agirait plus pour ce dernier de punir un humain récalcitrant, mais bien le diable *en personne*.

En outre, le fait de combiner les termes « petit » et « ange » pour nommer un personnage d'une telle virulence, renvoie aussi à la tradition biblique. En effet, dans cette dernière, un autre ange rebelle et révolté charbarde l'ordre unique officiel : l'Ange déchu par excellence, c'est-à-dire Lucifer lui-même. Ainsi, l'espèce de duel entre le petit Jésus et le PeTitange-déchu dans la scène finale de la destruction du canot, offrirait un aperçu en version miniature, du combat ultime entre le Bien et le Mal – entre Dieu et le Diable. Par le biais d'un rabaissement typiquement carnavalesque, la dernière scène du *nauffrage* de la chasse-galerie devient alors une sorte d'apocalypse à petite échelle. Cette appropriation parodique du discours religieux officiel de la fin (destruction) du monde (canot) par le conte reconduit toutefois, à travers la victoire fracassante du petit Jésus sur Titange, le triomphe du Bien sur le Mal :

Pour lorse, comme dit M. le curé, ce fut une tempête que les cheveux m'en redressent encore rien que d'y penser.

- Ma hache! ma hache! que criait Titange en s'égosillant comme un vrai nergumène. Je tue, j'assomme j'massacre!... Ma hache!... [...]

Le malvat l'empoigne [la hache], et, dret deboute sus une des têtes, et ses oreilles de calèche dans le vent, y la fait tourner cinq ou six fois autour de sa tête, que s'en était effrayant [...].

C'est au canot qu'il en voulait, à c'te heure.

- Toi, qu'y dit, mon cierge bleu! J'ai récité les mots correct : tu vas partir ou ben tu diras pourquoi!

Et en disant ça, y se lance avec sa hache pour démantibuler le devant du canot, là où c'qu'était ma petite image [du petit Jésus].

Bon sang de mon âme! on n'eut que le temps de jeter un cri.

La hache s'était accrochée dans une branche, avait fait deux tours en y échappant des mains, et était venue retimber dret sus le bras étendu

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 159.

du malfaisant, que la secousse avait fait glisser les quat'fers en l'air dans le fond du canot. Le pauvre diable avait les nerfs du poignet coupés net. Ce soir-là, à minuit, tout le chantier se mit à genoux et dit le chapelet en l'honneur de l'Enfant-Jésus²⁰⁶.

L'idée selon laquelle le traitement de la scène de la destruction du canot offre, en pleine forêt québécoise, la représentation comique, travestie et miniaturisée de l'apocalypse chrétienne, est appuyée par un passage de même nature carnavalesque au début du conte, renversant cette fois-ci les fondements originels du culte catholique : la naissance même du petit Jésus. Plusieurs détails de la description de la venue au monde de Titange²⁰⁷ rappellent effectivement celle du Christ sauveur. De fait, le père adoptif de ce dernier et celui de Titange partagent les deux premières lettres de leurs prénoms ainsi qu'un métier relié au bois – Joseph le charpentier et Johnny Morissette le bûcheron –, ce sont les mères qui décident du nom des garçons et dans les deux cas, l'enfant conçu dans des circonstances inhabituelles ou nébuleuses naît l'hiver et est dit envoyé par Dieu. La scène suivante, tirée de « Titange », illustre, sur le mode comique, ces similitudes.

Titange! [...]

Comment c'que ce nom-là y était venu?

Y tenait ça de sa mère... avec une paire d'oreilles, mes amis, qu'étaient pas manchottes, je vous le persuade. [...]

Imaginez la grimace que fit le pauvre homme, quand, un beau printemps, en arrivant chez eux après son hivernement, sa femme vint y mettre sous le nez une espèce de coquecigrue qu'avait l'air d'un petit beignet sortant de la graisse, en disant : 'Embrasse ton garçon!'

- C'est que ça?... que fait Johnny Morissette qui manquit s'étouffer avec sa chique.

- Ça, c'est un petit ange que le bon Dieu nous a envoyé tandis que t'étais dans le bois²⁰⁸.

Même si on écarte l'interprétation purement carnavalesque, le conte de Fréchette ne tombe pas dans la simple condamnation des écarts non-orthodoxes de Titange. Malgré l'effet de repentir général supposément positif que provoque la mésaventure du protagoniste sur l'ensemble des bûcherons, le sens du texte – d'une moralité chrétienne évidente *a priori* – est moins homogène qu'il y paraît. Déjà,

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 165. Contribuant à renforcer l'analogie biblique, le conteur s'approprie aussi le discours de « M. le curé ».

²⁰⁷ La naissance de Titange rappelle aussi celles, extraordinaires, des héros dans les contes et dans les textes antiques et religieux. Le surnom du protagoniste, « Titange », évoque aussi une origine divine.

²⁰⁸ Louis Fréchette, « Titange », dans *Contes I – La Noël au Canada*, op. cit., p. 158.

devant le spectacle de Titange « les quat'fers en l'air dans le fond du canot » et les « nerfs du poignet coupés net », le narrateur ne peut s'empêcher d'éprouver de la pitié pour ce « pauvre diable²⁰⁹ ». Fréchette laisse ainsi deviner à travers les propos de Jos Violon que Titange, nonobstant son irrespect de la religion et son penchant pour l'illicite et l'occulte, n'est pas aussi purement maléfique qu'on le dit :

Les ceuses qui le connaissaient pas le prenaient pour un démon, comme de raison, et le craignaient comme la peste; mais moi je savais ben qu'il était pas si dangereux que tout ça. Et pis comme j'étais matché avec, c'pas, fallait ben le prendre en patience. Ce qui fait qu'on est resté assez bons amis, malgré son petit comportement²¹⁰.

En bon chrétien, est-il possible d'affirmer, au début du 20^e siècle, que l'on éprouve de la pitié pour le diable ? Pire, que l'on est « assez bon ami » avec lui ? Dès lors, la diabolisation négative du protagoniste (et, par opposition, la vénération de l'Enfant-Jésus) semble plutôt participer d'un jeu narratif du conteur. On remarque en effet que le souci de nuancer la nature et les faits et gestes de Titange se trouve déjà au tout début du récit dans le commentaire que le narrateur fait de la chasse-galerie ratée du personnage. Dans ce qui représente une sorte de conclusion anticipée, Jos Violon statue que la condamnable aventure de Titange eut en fait des conséquences plutôt positives pour l'ensemble des bûcherons du chantier : « Quoique les voyageurs de Trois-Rivières soient un set un peu roffe [...], on passit pas encore un trop mauvais hiver, grâce à une avarie qu'arriva à un de nous autres [...]»²¹¹. » Cette curieuse association entre l'« avarie » d'un des bûcherons et un meilleur hiver peut s'expliquer de deux façons. Dans le premier cas, il faut se reporter à la thèse moraliste selon laquelle la punition céleste de Titange engendre des conséquences « positives », soit le départ du chantier du principal intéressé, de même qu'un regain de religiosité chez les autres bûcherons. Puisque la mésaventure du personnage est ici à l'origine d'un adoucissement des mœurs « un peu roffe[s] » des Trifluviens dans le sens souhaité par l'Église (voire par le narrateur), cette explication fait jouer à Titange le rôle traditionnel de « repoussoir vers le bien » attribué au diable dans d'autres légendes québécoises. Il semble cependant plus plausible que l'impact

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 159. Jos Violon se dit « matché » à Titange puisqu'ils sont jumelés dans la tâche d'équarrissage, le deuxième étant le « piqueux » du premier, qui lui manie la « grand'hache ».

²¹¹ *Ibid.*, p. 157.

positif des malheurs de Titange soit plutôt lié à l'originalité singulière du personnage. En effet, considérant que le métier de voyageur en est un de dur labeur, de réclusion, de solitude et, finalement, de répétition monotone, la présence du coloré Titange au chantier, lui plus « roffé » encore que les « flambeux de Trois-Rivières », représente une source de divertissement inouï pour Jos Violon et ses compagnons. Sa drôle de physionomie, son langage fleuri, son caractère explosif et surtout son refus des interdits sont autant d'éléments qui brisent la monotonie de l'hiver... et de l'histoire. L'échec de la chasse-galerie de Titange, projet extraordinaire en lui-même, vient couronner le tout en devenant l'occasion d'un véritable spectacle :

C'était une vraie curiosité, les enfants, de voir ce petit maigrechigne qu'avait l'air d'un maringouin pommonique, et pi qui faisait un sacacoua d'enfer, qu'on aurait dit une bande de boules-dogues déchaînés.

Tout le chantier r'soudit, c'pas, et fut témoin de l'affaire²¹².

Le rassemblement de la petite communauté autour de la représentation échevelée offerte par ce diable de Titange sert la thèse carnavalesque et discrédite la démonisation négative du bûcheron. De plus, son « humanité » et sa singularité, en tant qu'*individu* comme en tant que personnage²¹³, sont valorisées. L'impact positif de la chasse-galerie avortée n'est plus à chercher dans ses conséquences morales, mais dans la tentative même de sa réalisation, transformant du même coup un hiver au chantier, autrement plat et sans saveur, en histoire mémorable. La preuve ? L'« avarie » de Titange ne fournit-elle pas au personnage du conteur la matière même de son histoire ? Et c'est encore grâce à Titange que les bûcherons de la rivière aux Rats, tout comme le public de Jos Violon, et enfin comme le lecteur de Fréchette, « ne pass[ent] pas [...] un trop mauvais [moment] », qui dans son « hivernement », qui dans l'attente de la messe de minuit, et qui, simplement, dans ses lectures.

Il devient d'autant plus difficile d'adhérer à une thèse uniquement moraliste si l'on considère que dans ce conte, et, plus encore, dans l'ensemble des contes du

²¹² *Ibid.*, p. 165.

²¹³ Une interprétation possiblement plus romantique du diabolin-héros mettrait l'accent sur la valorisation de sa différence et sur son côté bûcheron maudit et pourrait l'inscrire dans ce que Bakhtine appelle « la nouvelle voie du développement individuel et lyrique ». Dans Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 294.

« cycle de Jos Violon », le narrateur avoue partager ce qui par ailleurs sert à prouver le côté diabolique du méchant Titange ou de ses équivalents : une nette attirance pour l'alcool, la danse et les femmes. Le conteur, qui dans plusieurs passages du texte se pose en gardien de la moralité, se décrit simultanément comme loin d'être un « servant de messe²¹⁴ », réitérant alors une distance certaine entre lui et les autorités religieuses. Dans « Titange » et dans les *Contes de Jos Violon*, Fréchette travaille donc un double discours, utilisant les mêmes éléments d'un côté pour diaboliser certains personnages et, de l'autre, pour caractériser la jovialité et la bonhomie du conteur²¹⁵. De fait, l'opposition entre ce dernier et Titange est partielle, les deux personnages ayant en commun une attitude et un discours plutôt subversifs, des penchants illicites, sans compter une commune expérience des chantiers du Nord du Québec.

D'après Daniel Chartier, les représentations du Nord dans la culture québécoise, comme dans l'ensemble des pays nordiques, contiennent un certain nombre de lieux communs et évoluent généralement selon des axes idéologiques définis²¹⁶. Il en va de même dans la sphère folklorique, où le Nord ne peut être réduit à son sens géographique ou cardinal. Dans les légendes et les contes québécois, le Nord est perçu comme l'antithèse du Sud, comme le *négatif* ou l'image inversée du village ou de la ville. C'est le domaine du sauvage, du nomadisme, de la solitude, de l'inconnu, de la mort mais aussi de la liberté ; l'ordre et la stabilité paysanne et urbaine y sont remplacés par un chaos destructeur mais libérateur. D'un point de vue socio-historique, le travail dans les chantiers de coupe de bois du Nord du Québec, en isolant les hommes de la communauté pendant tout l'hiver, constituait réellement l'occasion d'un relâchement (même temporaire) des liens familiaux, sociaux et religieux, ce qui, jumelé à un certain mode de vie « libéré » (alcool, jeux, etc.)

²¹⁴ L'expression est tirée de « Titange ». Elle met en lumière la nature du rapport que Jos Violon entretient avec la religion. Voir aussi les contes « Le diable des Forges » ou « Coq Pomerleau » dans Louis Fréchette, *Contes II – Masques et fantômes et les autres contes épars*, op. cit.

²¹⁵ Dans le conte intitulé « Tipite Vallerand », un premier narrateur, vraisemblablement l'auteur lui-même, présente un deuxième narrateur, le conteur Jos Violon, en ces termes : « C'était un grand individu dégingandé, hâbleur, gouilleur, ricaner, mais assez bonne nature au fond pour se faire pardonner ses faiblesses. Et au nombre de celles-ci [...], il fallait compter au premier rang une disposition [...] à lever le coude un peu plus souvent qu'à son tour ». Louis Fréchette, « Tipite Vallerand », dans *Contes II – Masques et fantômes et les autres contes épars*, op. cit., p. 155.

²¹⁶ Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », 2004, n° 9. p. 11.

souvent compensatoire, a contribué à la diabolisation du Nord dans l'imaginaire populaire. Le « méchant » Titange, contrairement à l'auditoire de Jos Violon et très probablement au lecteur de Fréchette, appartient au monde du Nord et de la forêt²¹⁷. Sa violence et son extravagance, difficilement acceptables dans le monde paysan ou citadin, font écho aux extrémités du climat et de l'espace et doivent être jugées à la lumière d'un ordre différent. Titange exprime la rupture des deux mondes par cette boutade : « Passé la Pointe-aux-Baptêmes, y a pus de bon Dieu, y a pus de saints, y a pus rien²¹⁸! » Dans ces conditions, la chasse-galerie constitue une réponse originale du Nord, adaptée à la démesure de son territoire et de ses réalités, pour établir un pont entre le monde d'en haut et celui de la ville ou du village. De la même manière, Jos Violon assure la communication entre ces mondes : par son conte de chasse-galerie d'une part, qui relie les gens de la ville et ceux du bois par le biais de l'imaginaire et de la fiction, et en sa qualité d'ancien voyageur. Il appartient donc aux deux univers, celui dans lequel se déroule le conte et celui de l'histoire elle-même. Le fait qu'il comprenne et joue avec les différents systèmes de valeurs et de références propres à chacun des contextes explique qu'il puisse s'indigner avec ou pour son auditoire des projets de ce diable de Titange, mais en excuser en sous-main le « petit comportement ».

En définitive, il est impossible de traiter Titange uniquement comme un symbole du Mal destiné à illustrer les préceptes moralisateurs des autorités religieuses. Le texte s'ouvre en effet à des voies d'interprétations parallèles. Le ton joyeux employé pour relater les péripéties saugrenues de Titange et le côté clownesque du personnage permettent de le rattacher aux diables-bouffons et d'en faire un vecteur du renversement carnavalesque des discours et de l'ordre officiels (ceux du chantier, de la religion, de l'hiver, etc.). L'échec du projet d'évasion et d'émancipation du personnage, jumelé à son physique ridicule, lui confèrent aussi un côté tragique de clown triste ou de héros maudit. En outre, il paraît incarner une problématique qui le dépasse mais qu'il tente tout de même de solutionner par la

²¹⁷ Le conteur explique plusieurs notions et faits à l'intention d'un auditoire non familiarisé avec le métier de bûcheron, ce qui permet de lui attribuer une origine citadine.

²¹⁸ La Pointe-aux-Baptêmes sert de frontière entre le Sud et le Nord. C'est là que s'effectue le tri entre les enfants de Dieu et ceux de « Charlot » qui observent des règles différentes. Le texte fait aussi mention d'un rituel que certains bûcherons accomplissent pour « mett[re] le bon Dieu en cache », c'est à dire pour l'empêcher d'intervenir dans les territoires « d'en haut ». Louis Fréchette, « Titange », dans *Contes I – La Noël au Canada*, op. cit., p. 161.

chasse-galerie, c'est-à-dire la rupture entre le Nord et le Sud, le sauvage et la civilisation, le Mal et le Bien. Plus que son éventuel héroïsme dramatique, c'est peut-être la simple différence de Titange, sa singularité et sa marginalité, qui transforment l'indomptable bûcheron incompris en un élément narratif nécessaire et somme toute bénéfique dans le déroulement de l'histoire, provoquant le mouvement et l'action dans les univers fermés que sont le campement d'hiver et le conte lui-même. Ces observations ne font pas de Titange, malgré les connotations angéliques de son surnom, le sauveur des chantiers ou des « récits » de chantiers. Elles contribuent cependant à donner un éclairage plus positif et plus nuancé au personnage. Cela explique peut-être que, malgré le jugement sans appel que le ciel lui réserve à la fin, le texte garde pour Titange un peu de bienveillance. Comme s'il était admis qu'un soupçon de diabolique nourrit la combativité nécessaire pour faire face aux dures réalités de la vie.

Un glouton diabolique :
***La chasse-galerie*²¹⁹ de Jocelyn Bérubé**

Malgré la laïcisation de la société québécoise, le potentiel fantastique de Satan et du motif du vol magique n'échappe pas aux auteurs contemporains. D'ailleurs, ceux qui reprennent le motif dans leurs écrits continuent souvent d'y intégrer le personnage du démon. Jocelyn Bérubé, musicien et conteur professionnel associé au renouveau du conte au Québec²²⁰, a fait sien de multiples façons le schéma québécois de la chasse-galerie en canot d'écorce. Dans plusieurs de ses interprétations orales du conte, le conteur s'appuie sur les récits de chasse-galerie les plus connus de la tradition littéraire, en empruntant, comme le firent les auteurs du début du 20^e siècle avec le folklore populaire, non seulement le canevas, mais des noms de personnages et de lieux, des détails de narration, des expressions et parfois même des phrases complètes²²¹. Adaptés, détournés, travestis ou même repiqués tels quels dans le corps du récit, ces éléments se trouvent automatiquement réinvestis d'un sens nouveau, soit par leur valeur anachronique, soit à travers leur

²¹⁹ Jocelyn Bérubé, *La chasse-galerie*, *op. cit.* Ce conte est reproduit en annexe (annexe 1, p. 107).

²²⁰ Jocelyn Bérubé est aussi comédien et un des membres fondateurs du *Grand Cirque ordinaire*. Il conte depuis 1972 au Québec, mais aussi dans le reste du Canada, aux États-Unis, en Europe et en Afrique.

²²¹ Bérubé s'inspire en outre du texte « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand.

transformation formelle. Jocelyn Bérubé montre dans ses actualisations comment l'on peut tirer parti des nombreuses strates sémantiques accumulées au fil du temps par les éléments du schéma (particulièrement l'élément diabolique) et de certaines particularités linguistiques, propres aux récits traditionnels de vol magique québécois.

Quelques-uns de ces transferts et reprises, extraits de la transcription d'un conte oral intitulé *La chasse-galerie*, sont particulièrement intéressants. Ce conte de Bérubé est très proche, dans sa composition, du conte littéraire « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand. Sans l'analyser dans sa totalité, il est intéressant de noter le retour du personnage du cuisinier de chantier, non plus conteur et participant de la chasse-galerie comme chez Beaugrand, mais maintenant meneur du vol en canot d'écorce :

‘On serait ben à soir, les gars, à fêter et danser chez nous au village. Il y a sûrement une veillée chez le père Bourret. Ah, si je pouvais donc y être avec ma blonde. Pour y conter fleurette, y donner un beau bec à pincettes.’

À côté du poêle à deux ponts il y avait le cook, le cuisinier qu'on surnommait Jos Grosse Fourchette parce qu'il n'était pas subtil trop trop dans ses fricots. Là, il écoutait sans dire un mot. Il ne faisait pas juste des bines et des fèves au lard du matin au soir. On le soupçonnait de faire aussi de la magie noire. Tout à coup, il leur dit dans le tuyau de l'oreille : ‘C'est ben simple, les gars, on va y aller en chasse-galerie’²²².

Difficile de ne pas reconnaître dans ce cuisinier surnommé Jos Grosse Fourchette un descendant du Joe le *cook* de Beaugrand. Cependant, la variation du surnom du personnage, tout en gardant intact le lien explicite au texte de Beaugrand, lui apporte d'autres dimensions. L'expression Grosse Fourchette, en plus du sens d'« aptitudes culinaires rudimentaires » que Bérubé lui donne dans le récit, fait bien sûr référence au fait d'avoir un appétit énorme – gargantuesque, pourrait-on dire²²³ –, mais recèle aussi des connotations sexuelles cocasses qui font surgir la pertinente question de la *nature* de cet insatiable appétit²²⁴. La démesure sous-entendue des besoins matériels et primaires du personnage, combinée à sa fonction subversive d'instigateur d'une

²²² Jocelyn Bérubé, *La chasse-galerie*, op. cit.

²²³ Ceci rappelle les héros de Rabelais et les géants populaires du Moyen Âge : Hellequin, Grosse Bouffe, Grandgousier, Gargantua, Pantagruel, etc.

²²⁴ On retrouve la racine *four* de fourchette dans le verbe « fourrer » utiliser dans la langue populaire québécoise pour désigner l'acte sexuel. Par extension, une « grosse fourchette » pourrait aussi être l'équivalent de l'organe reproducteur masculin.

chasse-galerie festive²²⁵, le rattachent sans équivoque à la conception carnavalesque du monde. Des antécédents païens de la chasse-galerie sont aussi convoqués par le biais des sortilèges de « magie noire », dont Jos Grosse Fourchette connaîtrait les secrets. Les connaissances occultes du personnage, ainsi que son chaudron de cuisinier et ses recettes, le lient à d'autres créatures des croyances populaires détentrices de savoirs non-officiels et voyageant elles aussi à travers les airs : les sorcières. D'ailleurs, dans une métaphore, le conteur rapproche la propulsion du canot filant des balais magiques de ces dernières :

La Grosse Fourchette infernale s'installe en arrière comme gouvernail et leur demanda de prononcer avec lui la formule magique : ' Acabri, Acabra, Acabragne, canot volant, fais-nous voyager par dessus les montagnes.' Et le canot file, file comme le vent. Ça allait aussi vite que sur une autoroute électronique. Ça surplombait les forêts noires. Les avirons avaient un peu l'air de balais de sorcières qui balayaient les poussières d'étoiles²²⁶.

Or, dans ce contexte de chasse-galerie, c'est au diable que le surnom Grosse Fourchette, surtout lorsqu'il est suivi de l'adjectif « infernale », renvoie avec le plus de force. Tel le démon dans certaines de ses représentations textuelles et iconographiques, Jos Grosse Fourchette « s'installe en arrière [du canot] comme gouvernail ». Le terme fourchette révèle alors le sens nautique du surnom du personnage qui, à l'instar du diable, dirige l'embarcation et qui comme lui, se voit attribuer la fourche ou le trident, sur le plan onomastique du moins. Avec les efforts conjugués de Jos Grosse Fourchette et de Satan à la poupe, le canot ne peut faire autrement que de se diriger tout droit chez le père Bourret où la compagnie « veill[e] en vieux péché²²⁷! »

²²⁵ Cette chasse-galerie mène à la traditionnelle fête ou « veillée » canaille.

²²⁶ Jocelyn Bérubé, *La chasse galerie, op. cit.* Notons que la formule magique utilisée par Jos Grosse Fourchette est très similaire à celle prononcée par les bûcherons de Beaugrand. L'irruption d'éléments de l'actualité et des découvertes technologiques récentes dans le contexte folklorique ajoute au côté comique de l'histoire.

²²⁷ Jocelyn Bérubé, *La chasse galerie, op. cit.* Il n'est pas dit que cette veillée est donnée à l'occasion d'une fête religieuse quelconque. Les bûcherons s'adonnent au vol magique simplement pour se désennuyer. Il serait aussi intéressant d'analyser le nom du « père Bourret »...

**Le touriste et l'insulaire : un duo d'enfer dans
« Le violon d'Aurélien » de Jocelyn Bérubé**

Si Jocelyn Bérubé a su réactiver avec brio le carnavalesque et certains lieux communs du folklore québécois dans son interprétation de la chasse-galerie traditionnelle en canot d'écorce, il a aussi su intégrer de manière tout à fait originale un épisode de vol magique dans « Le violon d'Aurélien », adaptation libre d'une légende de Gilles Bélanger :

Un bon soir, le diable descendu sur terre
à la chasse à l'âme en peine
se retrouve par pur hasard
au-dessus des Îles-de-la-Madeleine²²⁸.

« Le violon d'Aurélien », tel que raconté par Jocelyn Bérubé, ne se passe pas « il était une fois dans un pays très lointain », mais « Un bon soir » aux « Îles-de-la-Madeleine ». Le premier vers rappelle bien sûr les formules d'ouverture traditionnelles du conte tout en localisant spécifiquement le récit, trait caractéristique du légendaire. Présent dès le tout début de l'histoire, le diable, personnage plutôt secondaire et éthéré dans les chasses-galeries en canot d'écorce du début du 20^e siècle, acquiert dans celle-ci beaucoup d'importance, tant sur le plan diégétique que linguistique. Dans son nouveau rôle de protagoniste, le diable de Bérubé retrouve les caractéristiques physiques, les habitudes et les surnoms auxquels nous ont habitué la plupart des autres légendes diaboliques traditionnelles²²⁹. Tout d'abord, le lien que le personnage entretient avec le monde animal est réaffirmé. La « bête » hybride de Bérubé laisse des « pistes » avec ses « sabots de bouc », « siffle » comme un serpent et est comparée par extension à un « cavalie[r] fo[u] » dans « un rodéo dément²³⁰ ». L'historien Robert Muchembled rappelle que les affinités physiques du diable et du bouc (cornes et sabots) remontent à l'Antiquité et procèdent de l'intégration et de la démonisation d'anciens dieux païens (le dieu Pan, les satyres, etc.) dans l'imaginaire catholique occidental. Si le lien entre le serpent et le diable est aisément explicable par ses nombreuses illustrations bibliques, celui qui l'unit au cheval, quoique

²²⁸ Jocelyn Bérubé, « Le violon d'Aurélien », dans *Portraits en blues de travail*, op. cit., p. 79-90. Le deuxième vers de ce conte-poème suggère déjà la chasse-galerie. Comme le Sieur de Gallery, seigneur chasseur damné du folklore païen, le diable sillonne ciel et terre, mais son gibier est l'âme humaine, et non pas un chevreuil ou un lièvre christiques (voir chapitre 2).

²²⁹ Par exemple, les légendes de *Rose Latulipe* ou du diable beau-danseur.

²³⁰ Jocelyn Bérubé, « Le violon d'Aurélien », dans *Portraits en blues de travail*, op. cit., p. 81-86.

extrêmement répandu dans la littérature populaire, est plus difficilement retraçable²³¹. Le diable chez Bérubé récupère aussi ses attributs incendiaires habituels avec de nombreuses références à l'enfer, à la couleur rouge, aux verbes rougir ou brûler. Dans le récit, le personnage d'Aurélien Jomphe, violoneux madelinot déluré, utilise des variantes du même thème pour se moquer du démon. En le qualifiant par exemple de « tison braisé », de « charbon rissolé » et « d'attisé d'écopeaux²³² », il désamorce par le ridicule les anciennes conceptions tragiques de l'Enfer catholique et réactive le traitement comique du diable-bouffon.

Le champ sémantique du feu ainsi parodié n'est pas sans rappeler la dérive « alimentaire » très courante dans les chasses-galeries traditionnelles, laquelle est toujours incarnée par un des personnages centraux de ces récits : le cook ou le cuisinier. Dans « Le violon d'Aurélien », les termes « braisé » et « rissolé », couramment utilisés en cuisine, répondent aux expressions gastronomiques « flambés comme des carcajous²³³ » ou comme « des gorets qu'on grille après la boucherie²³⁴ » placées dans la bouche de Joe le *cook*, narrateur d'Honoré Beaugrand, pour désigner les risques de pactiser avec le diable et de courir la chasse-galerie. Dans ces deux contes (et dans plusieurs autres), il semble que l'idée de la cuisson, de la comestibilité des possédés, ou du démon lui-même, résulte de l'addition spontanée des caractéristiques traditionnelles du diable-animal et du diable-feu-enfer. Ces associations renvoient par ailleurs au système d'imageries carnavalesques dans lequel guerres et festins vont très souvent de pair. Par exemple, Bakhtine retrouve chez Rabelais les mêmes éléments de la chair, du feu et du diable liés dans l'épisode de la bataille contre les 660 chevaliers du roi Anarche. Il y est dit qu'après la victoire de Pantagruel et de ses compagnons, Episthemon, Eusthenes et Panurge « firent roustisseur leur prisonnier et au feu où brusloyent les chevaliers firent roustir leur venaison. Et après grande chere à force vinaigre. Au diable l'un qui se faignoit! », ce qui permet à Bakhtine de conclure : « Ainsi, le feu dans lequel ils avaient brûlé leurs ennemis se transforme en joyeux âtre de cuisine²³⁵ ». Bakhtine

²³¹ Par exemple, la populaire légende de *L'église de Trois-Pistoles*, où le diable, métamorphosé en cheval, aide le curé à bâtir son église.

²³² Jocelyn Bérubé, « Le violon d'Aurélien », dans *Portraits en blues de travail*, op. cit., p. 84.

²³³ Honoré Beaugrand, « La Chasse-galerie », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, op. cit., p. 89.

²³⁴ *Ibid.*, p. 93.

²³⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 210.

explique ce glissement par la correspondance joyeuse entre les démembrements corporels causés par la guerre (blessés, amputations, etc.) et le dépeçage ou l'apprêt des viandes et du gibier de fête. Le bûcher, feu destructeur et mortel, devient donc le feu de cuisson, le feu de joie et de renouvellement, pour fêter la vie et la victoire. Ce feu où « roustissent » les ennemis est très proche des parodies populaires du feu torturant de l'enfer, qui fait des damnés les grillades préférées de Satan, l'ultime Rôtisseur. Il est par ailleurs possible qu'une certaine dénaturaton de la notion catholique du péché de gourmandise ait contribué à faire de l'enfer un lieu de festins interdits. Des versions inversées, punitives ou infernales des métaphores bibliques « prendre son repas dans le royaume de Dieu » ou « être invité à la table du Seigneur²³⁶ » pour désigner l'accession au paradis chrétien, iraient dans le même sens.

Dans « La Chasse-galerie » de Beaugrand, l'association entre l'idée de noces, de fête et de bonne ripaille est aussi couplée avec celle du diabolique. En effet, c'est entouré des restants du repas du soir et des ingrédients alléchants de celui du lendemain que le cuisinier raconte aux bûcherons rassemblés près de la « cambuse²³⁷ » l'histoire de sa rencontre avec le diable. En cette veille du jour de l'An, le patron du chantier

[a], selon la coutume, ordonné la distribution du contenu d'un petit baril de rhum [...] et le cuisinier [a] terminé de bonne heure les préparatifs du fricot de pattes et des glissantes [...]. La mélasse mijot[e] dans le grand chaudron pour la partie de tire qui d[oit] terminer la soirée²³⁸.

Dans « Le violon d'Aurélien », l'auteur ne reprend pas le personnage du conteur-cuisinier, ni même le contexte typique de narration de la chasse-galerie, la veille du jour de l'An. Cependant, chez Bérubé, le lien diable-nourriture-fête est maintenu, voire modernisé puisque l'atmosphère festive est recrée dans un « bar », lieu de rassemblement moderne tout aussi propice aux abus de toutes sortes²³⁹. De plus, si les expressions « tisons braisés et charbons rissolés » attribuées au démon, ne

²³⁶ Voir, respectivement, Luc 13, 14. et Mathieu 22. On peut aussi penser à des expressions comme « gueule de l'enfer » probablement héritée des représentations picturales ou des décors des mystères médiévaux.

²³⁷ Honoré Beaugrand, « La Chasse-galerie », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, op. cit., p. 81. D'ailleurs, d'après *Le Petit Robert*, une cambuse est le « magasin de bord d'un navire où sont conservés et distribués les vivres et les provisions. »

²³⁸ *Ibid.*, p. 82.

²³⁹ C'est d'ailleurs vers un même type de rassemblement, avec musique, demoiselles et alcool, que veulent se rendre les passagers des chasses-galeries traditionnelles.

déclenchent pas nécessairement chez l'auditeur-lecteur contemporain des envies inexplicables de BBQ, elles suffisent cependant à réveiller chez lui d'anciennes images « culinaires » du diabolique, à combler certaines attentes en ce sens, à en créer d'autres et en quelque sorte, à lui mettre l'eau à la bouche...

Bouche; le mot arrive à point. C'est par la bouche que les plaisirs dangereux de la nourriture, de l'alcool et du tabac sont satisfaits, et c'est par elle que la parole parfois subversive du conteur, ou du personnage de conteur, est donnée. En tant qu'organe de transition et de transmission, la bouche pourrait être dans les récits de chasse-galerie le topoï plus ou moins « visible » qui sous-tend le réseau de sens et lie les différents concepts mentionnés plus tôt : diable-animal-viande, enfer-festin-célébration et bouche-contage. Le rôle particulier du personnage de cuisinier-conteur pourrait aider à expliquer cette hypothèse. En tant qu'orchestrateur du repas et du conte, deux des rares plaisirs de la vie de chantier auxquels se greffent ceux, plus ou moins interdits, de l'alcool et du tabac, le cook s'adresse par la nourriture à la bouche des autres personnages et par le conte, il devient lui-même Bouche, Parole²⁴⁰. Dans son analyse de « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand, François Ricard montre d'ailleurs les liens qui unissent, dans un premier temps, la figure du prêtre et celle du conteur et, dans un deuxième temps, le rituel du contage et la cérémonie religieuse²⁴¹. On pourrait ajouter une similitude avec les notions catholiques de paroles nourrissantes et de nourriture signifiante²⁴². Rappelons que dans le texte de Beaugrand, le conteur-célébrant Joe le *cook* est aussi conteur-cuisinier. Il préside tout à la fois au conte et au banquet. Or, Bakhtine affirme que les propos de table, qui accompagnent ces derniers dans l'œuvre de Rabelais, sont liés « à la parole, à la sage conversation, à la joyeuse vérité », et constituent le pendant joyeux des vérités officielles transmises lors des célébrations solennelles. On peut alors penser que dans le texte de Beaugrand, le conte de chasse-galerie raconté par le cuisinier, au milieu des « préparatifs du fricot de pattes et des

²⁴⁰ Dans le comique populaire, Bakhtine affirme de plus que « c'est la bouche qui joue le rôle le plus important dans le corps grotesque, puisqu'elle engloutit le monde. » Dans Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 315. Dans les contes, le conteur ne fait pas qu'engloutir le monde; il le digère et le « déglutit » en le racontant aux autres.

²⁴¹ François Ricard, « Introduction », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, op. cit., p. 5 et 6.

²⁴² Par exemple dans la croyance catholique la Parole de Dieu doit nourrir l'âme et l'esprit et l'hostie symbolise le corps de Dieu.

glissantes », acquiert un peu de la valeur des joyeuses vérités de table. Le vol magique, symbole de l'éclatement d'une situation figée, serait alors au cœur de cet espace de parole festive et transgressive.

En plus de la réactivation du motif du « Rôtisseur rôti », une des reprises les plus intéressantes opérées par Jocelyn Bérubé dans sa version élargie de chasse-galerie concerne la conception populaire du diable en tant qu'étranger ou voyageur inconnu. « Le violon d'Aurélien » donne une nouvelle interprétation de la nature exogène, marginale, différente ou exotique du personnage, comme en témoigne l'extrait suivant :

[...] il se laisse planer sur la dune
 en voyant un banc de maquereaux.
 Puis, fatigué de son voyage,
 il se dit que même le diable
 a bien le droit de se reposer.
 Belzébuth, assis sur une butte,
 jouant au touriste incognito²⁴³.

C'est donc dans la peau d'un « touriste » que l'auteur a choisi de faire réapparaître le diable-étranger, avatar du diable beau-danseur, dans sa légende. Et compte tenu de l'endroit où se déroule l'action du récit et même de son contexte de création – le Festival de contes des Îles-de-la-Madeleine 2003 – ce n'est certes pas un hasard. Vu l'importance majeure que l'industrie du tourisme a acquise dans le développement économique des Îles-de-la-Madeleine depuis deux décennies, il semble tout naturel que l'étranger fantastique des légendes antérieures se fonde « incognito » dans la mer de vacanciers venus profiter des attraits de la région. Il n'est d'ailleurs pas dit que ce diable « fatigué » n'en profitera pas non plus pour se délasser un peu. Presque anachronique, cette nouvelle compréhension de l'étrangeté du diable possède bien sûr un fort potentiel humoristique mais aussi critique. Nécessaires à la survie économique des Îles, les touristes peuvent également être perçus par les insulaires comme une menace sur le plan écologique et culturel²⁴⁴. Associer touriste et diable devient alors une façon de mettre en évidence les aspects négatifs de cet « envahisseur », potentiellement destructeur. Et comme l'aurait

²⁴³ Jocelyn Bérubé, « Le violon d'Aurélien », dans *Portraits en blues de travail*, op. cit., p. 79.

²⁴⁴ Compte tenu de leur situation d'insularité, les problèmes écologiques d'eau potable et d'érosion des terres sont très importants aux Îles-de-la-Madeleine. De plus, les ventes immobilières et le départ des jeunes vers le continent menacent le renouvellement du patrimoine culturel.

d'ailleurs probablement fait le commun des touristes, c'est d'abord en anglais que le Belzébuth de Bérubé s'adresse à Aurélien :

'Who the hell are you?'
 Parce qu'il se pensait aux États-Unis.
 'Where did you learn to play the fiddle so well,
 mon bel ami?
 You're just as good as me! Goddam!'
 Il se croyait aux U.S.A. en Louisiane...²⁴⁵

De nos jours, l'anglais n'est pas seulement la langue d'échange par excellence pour les communications internationales et le tourisme. Elle l'est aussi pour les échanges économiques. Or, dire langue de l'argent, revient à dire langue du pouvoir. Est-ce un hasard alors si, dans certaines légendes contemporaines comme dans « Le violon d'Aurélien », cette langue devient également celle du diable²⁴⁶, personnage cumulant dans la tradition les statuts d'opresseur, de voyageur, et faisant montre d'une grande expertise en transactions de toutes sortes ? Parodie du touriste étranger en général, le Satan de Bérubé, semble de fait cibler plus particulièrement le visiteur anglophone, sinon carrément états-unien, rejoignant en cela les craintes contemporaines généralisées reliées à un certain processus d'américanisation culturel et économique. Les conceptions populaires des théories impérialistes et capitalistes américaines s'accordent d'ailleurs parfaitement avec le penchant bien connu du démon pour la richesse matérielle et, avec sa capacité d'envahir, de posséder du dehors comme de l'intérieur. Dans le cas des Îles-de-la-Madeleine, minuscules îlots francophones rattachés au Québec et entourés par les provinces canadiennes anglophones et les États-Unis, la peur d'une américanisation et d'une anglicisation sauvage prend une importance plus aiguë. De fait, les Américains (entre autres), sont de plus en plus nombreux à racheter des maisons typiquement madelinotes pour en faire des habitations saisonnières qu'ils occupent l'été et qu'ils relouent aux habitants des Îles l'hiver. Cette situation, bien qu'elle puisse apporter une aide financière ponctuelle aux insulaires, institue un sentiment de dépossession, par rapport auquel le personnage d'Aurélien Jomphe se positionne

²⁴⁵ Jocelyn Bérubé, « Le violon d'Aurélien », dans *Portraits en blues de travail*, op. cit., p. 81.

²⁴⁶ C'est aussi le cas dans la chanson « Descendu aux chantiers » du groupe néo-traditionnel Mes Aïeux, où le diable et le patron du chantier sont complices et parlent en anglais. Dans les contes et légendes africains, il n'est pas rare que les « chefs » et les « patrons » soient diabolisés et qu'on leur attribue la langue (française ou anglaise) et les traits (pâles) des ressortissants des puissances coloniales.

indirectement. Lorsque dans l'extrait précédent le diable « américanisé » questionne le violoneux sur son identité, celui-ci répond en une manière de défi et surtout en français « dans son accent ben à lui » :

Premièrement, mon homme, chu pas ton chum,
deuxièmement, beau parleur,
si tu joues aussi ben du violon
que t'es jaseur,
ben, tires-toi une chaise pis fais-nous peur!
Troisièmement, c'est pas de mes affaires,
mais si t'es pas content,
t'as l'air du diable, ça fait que retourne en enfer,
pis sacre ton camp²⁴⁷.

L'accent est d'abord mis sur la prononciation « ben à lui » d'Aurélien, qui le distingue positivement de l'États-unien et même du Cajun, en le confirmant Madelinot. Bien que l'amitié soit exclue, on peut lire dans « tires-toi une chaise, pis fais-nous peur ! » qu'une relation entre le diable et Aurélien est possible, mais seulement d'égal à égal. Si le diable n'« es[t] pas content », s'il n'accepte pas cette condition, il n'a qu'à « sacre[r] son camp ! ». D'emblée, les clauses de cette espèce de contrat de cohabitation sont clairement énoncées. L'utilisation des « Premièrement », « Deuxièmement », « Troisièmement » confère à Aurélien une sorte d'autorité mathématique sans réplique tout en rappelant les épisodes des contes merveilleux où le héros doit relever une triade de défis imposés par le « méchant ». Or ici, c'est le « gentil » Aurélien qui dicte les termes de l'entente²⁴⁸, renforçant l'obligation d'égalité de la deuxième condition. La suprématie du diable et, par association, de l'Américain, est remise en question et un pouvoir d'autodétermination est accordé au violoneux. Le duel musical amorcé au début du « Violon d'Aurélien » entre les deux protagonistes s'annonce dès lors plus juste que dans certaines légendes moralisantes puisque la puissance naturelle du diable y est contrebalancée par la légitimité du Madelinot sur son propre territoire, par son intelligence et ses habiletés. En fait, c'est plutôt le diable qui risque d'être ridiculisé...

Sans éclipser totalement le danger que le diable « américain » représente, Bérubé fait basculer la balance en faveur d'Aurélien en discréditant par le ridicule le

²⁴⁷ Jocelyn Bérubé, « Le violon d'Aurélien », dans *Portraits en blues de travail*, op. cit., p. 82.

²⁴⁸ C'est aussi le cas chez Honoré Beaugrand, où les héros prennent l'initiative du pacte satanique et formulent les conditions de vol de la chasse-galerie.

personnage démoniaque, procédé classique des contes de l'ogre dupé. Par exemple, que penser des pitoyables notions de géographie du diable, incapable de différencier les Îles-de-la-Madeleine de la Louisiane? En fait, Bérubé travaille peut-être ici une préconception voulant que les États-uniens soient nombrilistes et ignorants et qu'ils éprouvent de grandes difficultés à concevoir d'autres réalités que la leur. En bon Américain, Satan conclut donc que cette terre aux accents francophones doit obligatoirement être la Louisiane. Si d'aventures ce démon arrive à reconnaître qu'il n'est plus tout à fait chez lui, il agit tout de même comme s'il y était et que tout lui appartenait. Le diable de Bérubé est en effet si peu conscient de son véritable statut d'étranger qu'il apostrophe cavalièrement Aurélien d'un « Who the hell are you? », alors que vraisemblablement, c'est le Madelinot qui devrait interroger l'hurluberlu aux sabots de bouc sur ses origines, que grâce au jeu de mot « hell », on devine plutôt sulfureuses.

L'effet de ridicule est aussi créé par le retournement des caractéristiques traditionnelles du diable. Dans le même esprit que les expressions « tisons braisés » ou « attisé d'écopeaux » analysées un peu plus tôt, l'insulte comique « yankee pyromane²⁴⁹ » adressée au démon, est construite à partir de la constante inflammable du diabolique (pyromane) cette fois combinée à son inquiétante étrangeté (yankee). Or, la nature de l'étrange et son action y sont maintenant clairement définies. Comme dans les légendes du diable beau-danseur, le monstre est démasqué : il s'agit d'un « yankee », terme déjà peu élogieux pour désigner un habitant des États-Unis, pyromane de surcroît, ou, comme le définit le *Petit Robert*, poussé par une « impulsion obsédante [...] à allumer des incendies. » Mettre le feu et détruire par le feu, voilà en effet deux activités qui seyant bien au Malin légendaire mais qui peuvent également rendre compte des récentes interventions des États-Unis suite aux attentats terroristes du 11 septembre 2001, notamment en Afghanistan et en Irak²⁵⁰. Considérant que dans la légende de Bérubé, Satan passe en l'espace de quelques paragraphes du « touriste incognito » au « yankee pyromane », il devient alors tentant d'extrapoler et de voir dans cette subite transformation d'un voyageur

²⁴⁹ Jocelyn Bérubé, « Le violon d'Aurélien », dans *Portraits en blues de travail, op. cit.*, p. 84.

²⁵⁰ Après les attentats terroristes du 11 septembre 2001 qui ont, entre autres, causé l'effondrement des tours jumelles du World Trade Center à New York, le gouvernement des États-Unis a lancé des offensives militaires en Afghanistan avec comme principal objectif de retrouver un des présumés responsables, Oussama Ben Laden. Le conte de Bérubé a été enregistré et publié en 2003 ce qui rend possible une approche critique des événements par l'auteur.

commun et inoffensif en danger public, une petite ressemblance avec les méthodes d'infiltration terroristes. Le schéma traditionnel du diable caché et démasqué serait ici réinvesti d'un sens nouveau par l'auteur, faisant état des préoccupations du moment. Dans cette optique, les insultes comiques adressées au diable peuvent prendre la forme d'accusations beaucoup plus sérieuses ou, du moins, remettre en question l'étanchéité de la frontière qui sépare agresseurs et agressés ainsi que la légitimité des raisons qui motivent les interventions socio-économiques et militaires dans les conflits en général. Elles retournent aussi contre les États-Unis le thème du « mal » utilisé dans le discours politique après les attentats de New York, où l'ennemi terroriste était associé à « l'axe du Mal », et semblent insinuer que le diable n'est pas toujours là où on le dit.

On pourrait ajouter que chez Jocelyn Bérubé, le diable n'est pas toujours non plus celui qu'on pense. En effet, si le traitement humoristique du diable, symbole du Mal par excellence, sert dans « Le violon d'Aurélien », comme dans plusieurs contes et légendes, d'exutoire pour les peurs et inquiétudes contemporaines, se moquer de ce qui est angoissant à un moment historique donné à travers des représentations et des images revient à réduire cette angoisse au domaine du compréhensible et à la rendre plus acceptable, plus humaine²⁵¹. Or, les extrapolations parodiques des caractéristiques du diabolique ne permettent pas seulement de diminuer le pouvoir surnaturel de ce dernier, mais constituent une façon de *le* reconnaître et surtout, de *se* reconnaître en lui, de se l'incorporer. Le texte nous informe donc, d'une part, que le diable peut intervenir sous la forme d'un touriste, d'un yankee et d'un pyromane mais que, d'autre part, compte tenu que ces mêmes dénominations définissent généralement les êtres humains, ceux-ci peuvent aussi agir comme le diable. Cette idée n'est certes pas nouvelle. Déjà en 1900, le personnage de Titange, protagoniste de l'histoire de chasse-galerie avortée de Louis Fréchette, tenait de par sa figure, son langage et ses actions, plus du diabolin que de l'homme. Si Bérubé exploite lui aussi la notion d'intériorisation du Mal, la nature hybride des personnages du « Violon d'Aurélien » se décline cependant moins en fonction de l'idée de possession qu'en fonction de l'égalité et des similitudes entre l'homme et le diable.

²⁵¹ Par exemple, dans certains récits d'ogre dupé, l'ogre ou le diable représentent une entité sociale menaçante ou le pouvoir dominant, et le héros rusé représente l'ensemble de la population ou la minorité dominée. En donnant à la peur ou à l'oppression le visage du diable, la fiction donne aussi la possibilité et les moyens de les vaincre sur les plans imaginaires et symboliques.

L'importante mise en scène des caractéristiques et pouvoirs surnaturels du démon sert le pittoresque et le comique de l'histoire, mais, étrangement, le fait que le diable porte cornes et sabots, réponde à des surnoms exotiques ou laisse des traînées de feu, ne l'éloigne pas drastiquement du simple mortel madelinot qu'est Aurélien. En définitive, les deux protagonistes sont ramenés à leur nature commune. La puissance symbolique du mal est relativisée. Il y a *du* démon et non plus *le* démon dans le personnage d'Aurélien et inversement Satan possède des qualités humaines. En effet, Satan et Aurélien ont beaucoup en commun chez Bérubé. D'abord, tous deux ont hérité d'un intérêt et d'un talent exceptionnel pour le violon. C'est même ce commun héritage qui provoque la rencontre des deux personnages puisque la curiosité admirative et la convoitise de Belzébuth le poussent à suivre un « son de violon qui a l'air de faire des étincelles » jusqu'au fond du bar *Chez Gaspard* où joue Aurélien :

Personne ne pouvait jouer de cette façon
sans être possédé ... du démon!

Il lui fallait cette âme.
Qui était donc cet homme
le menton soudé au violon
piaffant du talon comme un étalon
les yeux fermés en transe
avec un pouvoir si grand
que, dans la salle de danse,
on n'avait d'ouïe,
on n'avait d'yeux que pour lui!
Tout le monde l'air pendu à son archet
semblait condamné en file au gibet
prêt à faire le grand saut²⁵².

C'est à travers les yeux de Satan que le lecteur-auditeur se fait une première idée du personnage d'Aurélien. Par le biais de cette description, Satan établit déjà un lien fort entre lui et le Madelinot en le décrivant selon son propre cadre de références. En effet, beaucoup des termes qu'il utilise peuvent s'appliquer au diabolique ou relèvent de celui-ci. Satan se reconnaît²⁵³ ou reconnaît son action dans

²⁵² Jocelyn Bérubé, « Le violon d'Aurélien », dans *Portraits en blues de travail*, *op. cit.*, p. 80. Tous n'ont « d'yeux » que pour Aurélien, que l'on pourrait qualifier de « dieu » du violon. La ressemblance phonétique n'est sans doute pas due au hasard.

²⁵³ Un peu plus loin il affirme : « You're just as good as me! Goddam! ». Dans Jocelyn Bérubé, « Le violon d'Aurélien », dans *Portraits en blues de travail*, *op. cit.*, p. 81.

le jeu d'Aurélien et soupçonne qu'une telle qualité d'exécution ne peut être achevée à moins d'être « possédé... du démon ». Le pouvoir du violoneux est aussi comparé à celui du diable. Tous les habitués du bar *Chez Gaspard* sont « pendu[s] » à l'archet d'Aurélien et semblent, selon le discours indirect du démon-narrateur, « condamné[s] en file au gibet prêt[s] à faire le grand saut²⁵⁴. » Un tel don d'hypnotiseur doit paraître fort enviable pour qui se consacre à la « chasse à l'âme ». L'expression « piaffant du talon comme un étalon » contribue elle aussi à établir un parallèle entre Aurélien et l'une des formes animales classiques associée au diable, le cheval.

D'autres passages du « Violon d'Aurélien » font davantage ressortir ce qu'il y a de « démoniaque » dans le caractère même du Madelinot. Or, loin d'être négatifs, ces « défauts » de la personnalité d'Aurélien, dérivés des conceptions anciennes (pré-chrétiennes) de démons puissants ou effrontés, ressemblent plutôt de nos jours à des qualités. L'association moderne entre diable et plaisir contribue d'ailleurs à transformer le négatif en positif dans les descriptions du violoneux et de ses compatriotes. Aussi Aurélien, et dans une moindre mesure les Madelinots en général, est-il dépeint à l'instar des diables de jadis, comme étant fier, culotté, fougueux, rusé et surtout « bon vivant²⁵⁵ », amateur de musique, de danse et de bière.

De son côté, malgré l'odeur pittoresque de souffre qui continue de le suivre partout, Satan est ramené à son « humanité ». Inscrit dans une certaine tradition du Mal incarné, le démon de Bérubé s'éloigne de la présence maléfique invisible et inoffensive de plusieurs chasses-galeries antérieures, mais ne reprend pas le rôle de bourreau pour autant. Le lecteur-spectateur est plutôt confronté à un personnage de chair, désagréable soit, mais aux caractéristiques et aux états d'âmes duquel il peut facilement s'identifier : touriste fatigué, envieux, joueur compulsif éternellement malchanceux... Il partage peut-être même avec ce Satan des références culturelles et musicales communes (Woody Allen, le Grand Antonio²⁵⁶, *La danse des canards*, *Stairway to heaven*, etc.) et, dans le cas du lecteur ou du spectateur québécois, un parler et un vocabulaire typique puisque c'est ainsi que le diable répond à la

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 80.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

²⁵⁶ Québécois d'origine italienne dont la force physique spectaculaire a transformé l'homme en personnage légendaire.

proposition d'Aurélien : « Fais ta prière, le 'youdleu', attache ta tuque pis boutonne ton 'coat', ta dernière soirée va commencer²⁵⁷ ! »

D'ailleurs, on ne peut que saluer l'extraordinaire capacité d'adaptation et surtout d'intégration du Satan de Bérubé. D'étranger anglophone égocentrique qu'il était, Satan adopte rapidement la langue de ses hôtes et devient même un membre à part entière de la gang de *Chez Gaspard*. En effet, dès le moment où il accepte le duel musical lancé par Aurélien, le diable bénéficie, malgré ses différences, des privilèges accordés aux invités et même aux amis. On lui tire une chaise à côté de celle d'Aurélien, on lui prête le violon du « chum Bertrand²⁵⁸ » et on l'écoute avec le même enthousiasme que celui montré plutôt pour le jeu enlevé du Madelinot. Bérubé pousse plus loin encore le rapport d'égalité entre les deux protagonistes en leur faisant partager non seulement la vedette de l'histoire, la petite scène du bar *Chez Gaspard* et plus tard la banquette de la Pontiac, mais, surtout, une fin mi-amère entre ciel et enfer... Ainsi, dans « Le violon d'Aurélien », le diable et le Madelinot tendent à ne faire qu'un seul et même personnage auquel se greffe bien sûr le violon lui-même. Cette fusion est aussi sensible dans l'évolution des syntagmes utilisés par l'auteur pour désigner les deux personnages, qui passent du singulier au pluriel. Des expressions comme « deux musiciens », « deux violoneux », « deux joueurs », jouer comme « deux cavaliers fous²⁵⁹ », sans annuler l'individualité de chacun, créent une nouvelle entité hybride. Les syntagmes « duo d'enfer » et « deux gars qui jouaient du violon²⁶⁰ » confirment quant à eux encore plus spécifiquement les parts de diabolique et d'humanité indissociables chez les deux personnages, rendus eux-mêmes indissociés dans les appellations communes, toutes focalisées autour du violon. Comme le titre de la légende l'indique, c'est d'ailleurs le violon qui est le véritable enjeu, tout comme c'est lui qui unit les deux protagonistes et qui guide leurs actions du début à la fin.

Ainsi, l'analyse du diable et de son interaction avec le personnage d'Aurélien nous mène à la situation des Îles-de-la-Madeleine, plus particulièrement aux confrontations entre culture et tourisme. La correspondance que l'auteur établit au tout début entre le diable et le touriste anglophone traduit les inquiétudes et la peur,

²⁵⁷ Jocelyn Bérubé, « Le violon d'Aurélien », dans *Portraits en blues de travail*, op. cit., p. 85.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 84.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 85 à 87.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 86 et 88.

possiblement fondées, que les mouvances et contacts entre les peuples peuvent provoquer. Or, passé le premier mouvement de recul, le texte révèle qu'un espace commun peut être créé si l'élément exogène accepte et respecte certaines conditions propres à la communauté « d'accueil ». On s'aperçoit alors que l'autre n'est pas si différent, que le monstrueux qui se cache généralement dans chacun, ne provient pas nécessairement de l'extérieur et peut s'avérer positif. Pourtant, la fin du conte élude toute morale puisqu'il n'y a pas véritablement de gagnant ou perdant :

Vous voyez le portrait :
 deux violoneux assis sur le siège arrière
 d'une 'minoune' bleu poudre,
 pis qui jouent, pis qui jouent, pis qui jouent
 au coude à coude [...]
 pas de chauffeur [...]
 mais arrivé au bout du « boutt » de la route
 où c'est marqué : *fin, Dead End*,
 le char s'est envolé avec l'élégance
 d'un goéland qui décolle face au vent [...]
 Tancrède a dit que tout d'un coup dans l'lointain,
 y'avait pu rien qu'un violon qui jouait,
 c'était *Orange Blossom, le reel du train*,
 pis qu'ça sonnait comme Aurélien...²⁶¹

Satan et Aurélien ont trouvé dans le violon un dénominateur commun qui leur permet de cohabiter temporairement, le temps d'une chasse-galerie moderne au-dessus des Îles en Pontiac 1966 bleu poudre. Si aucun n'en revient, c'est pourtant le seul violon d'Aurélien qu'on entend finalement dans le lointain. Est-ce à dire qu'un des protagonistes a nécessairement dû être éliminé ou qu'il s'en est tout simplement retourné chez lui, une fois son voyage terminé ?

²⁶¹ *Ibid.*, p. 87-88.

Conclusion

Les diableries identitaires

L'objectif principal de ce travail était de montrer que l'étude du diabolique dans les contes québécois de chasse-galerie permet de comprendre certaines conceptions que les Québécois ont d'eux-mêmes et de leur situation au monde. Pour ce faire, nous avons étudié les particularités du conte, véhicule privilégié du motif de chasse-galerie, la signification du motif lui-même, et, enfin, l'élément central des récits québécois de vol magique, le personnage du diable.

Nous nous sommes d'abord inspirée des différentes propositions sur le conte de Jeanne Demers et de la théorie du carnaval de Mikhaïl Bakhtine pour établir une « définition de travail » du conte qui nous permette de considérer ce dernier comme une forme d'expression joyeuse populaire, libérée des lois, des contraintes du monde et des discours officiels. Il a été établi que, dans le contexte de la fête, le conte crée un espace narratif « hors du réel », où les besoins et les désirs collectifs plus ou moins subversifs d'une communauté peuvent être traités librement – souvent à travers leurs représentations symboliques – puisque les lois et les conséquences du monde « réel » ne s'appliquent ni à la fiction, ni au carnaval.

Les recherches de Mircea Eliade ont ensuite permis d'expliquer la symbolique du motif du vol magique. Selon le spécialiste, les images d'ascension et de déplacement aérien présentes dans les croyances et dans l'art de plusieurs cultures, renvoient aux besoins universaux de transcendance. Eliade affirme que les différentes formes que le vol magique peut prendre sont conditionnées par les spécificités religieuses et culturelles d'une communauté donnée. Au Québec, les innombrables réalisations de la chasse-galerie, principalement celle en canot d'écorce volant, inscrivent la question de la transcendance au cœur des préoccupations. Lorsque traitée à l'intérieur de la forme du conte, la chasse-galerie constituerait un moyen de problématiser collectivement une libération face à des contraintes extra-populaires, sociales et religieuses et ou un changement possible sur le plan identitaire.

Après avoir rappelé dans le deuxième chapitre l'évolution du diable dans l'histoire et fait ressortir l'ambiguïté de ses représentations (allié du peuple/allié du pouvoir officiel) dans l'imaginaire populaire à l'aide des travaux de Robert Muchembled, de Philippe Walter, de Norbert Jonard et de Mikhaïl Bakhtine, nous avons retracé les trois grandes « fonctions » attribuées au personnage dans l'ensemble du légendaire québécois par Brigitte Purkhardt : le diable beau-danseur, le diable bâtisseur et le diable pactisant. Les analyses de chasses-galeries datant de la fin du 19^e siècle à nos jours ont démontré que le diable pactisant, seule fonction reconnue au personnage dans les chasses-galeries par Purkhardt, ne suffit pas à rendre compte de la totalité des représentations du diabolique dans les récits québécois de vol magique. Confrontés à de nouveaux exemples de chasses-galeries tirés de la chanson ou de la poésie, les récits d'Honoré Beaugrand, de Louis Fréchette et de Jocelyn Bérubé ont permis de dégager trois nouveaux traitements du démoniaque : le personnage du diable allié ou agresseur, le héros populaire diabolisé et le diabolique dans le langage. Chacun de ces traitements peut être rattaché aux représentations de l'identité québécoise et met en scène l'opposition entre le peuple et le pouvoir dominant. Par exemple, les parodies des discours officiels, les jurons, les expressions populaires, les jeux de mots et ceux sur les registres de la langue qui constituent l'essentiel du langage diabolisé des contes de chasse-galerie, sont aussi caractéristiques de la langue joyeuse du peuple et évoquent sa dissidence face aux lois et à la norme sur les plans langagier, moral et social. Le glissement des traits du bouffon et du diabolin comiques au héros humain constitue une autre façon de poser la question des rapports de force. La valorisation du héros diabolisé et ses ressemblances physiques et (im)morales avec les représentants diaboliques du carnaval ou même parfois de l'univers tragique chrétien, font de la marginalité, de la dissonance et de la subversion des qualités positives dans l'entreprise d'une affirmation ou d'un affranchissement de l'identité populaire. Enfin, dans les cas où les auteurs-conteurs traitent le diable comme un véritable personnage, plus ou moins éthéré, on observe deux cas de figures : soit le diable est l'allié des héros et représente le pouvoir parallèle permettant la réalisation de la volonté joyeuse populaire (ex. : la participation à la fête chez Batissette Auger); soit le diable est l'agresseur et condense tout ce qui est contraire aux héros populaires, en se faisant le défenseur-bourreau de l'autorité officielle et du pouvoir dominant. Dans ce cas, il

permet aux personnages qui représentent une communauté donnée de s'unir contre lui et de se redéfinir par rapport à lui.

Somme toute, chaque occurrence du diabolique dans les contes de chasse-galerie québécoise nous renseigne sur les conceptions que le peuple a de lui-même, ou à l'inverse, sur tout ce qui lui est étranger ou contraire et qu'il considère comme potentiellement dangereux. En s'appropriant un langage subversif et en mettant en scène les diableries et vols magiques de héros populaires, les contes de chasse-galerie donnent une voix aux envies de libération et de rébellion du peuple, en renversant la langue normalisée, le culte dominant et les diktats officiels. Il semble donc que dans l'espace libéré que représente le conte, le diabolique est fondamentalement positif puisqu'il sert à dire une réalité parallèle et à définir une identité autre : celles du peuple.

Joies et dangers de la chasse-galerie ...

Vu l'importance que le motif de la chasse-galerie a acquis dans la culture québécoise, il n'est pas étonnant que l'image du canot volant diabolique soit souvent reprise en dehors de la forme joyeuse du conte et dans des buts parfois contraires aux réalisations populaires. Par exemple, la micro-brasserie Unibroue s'est approprié le motif pour vendre une bière forte appelée à juste titre La Maudite. Une illustration de chasse-galerie en canot d'écorce, inspirée de celles réalisées par Henri Julien pour illustrer « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand, orne l'étiquette de la bouteille, surplombant le dessin d'un diable rouge, ailé et cornu, les bras croisés sur une poitrine musclée. Le sulfureux personnage s'érige en gardien du précieux liquide et paraît défier le consommateur de risquer une gorgée... L'équipe de marketing d'Unibroue semble avoir misé sur la popularité et le potentiel subversif du motif pour vendre son produit. Les connotations de plaisir interdit et de subversion émancipatrice véhiculées par le diable, la fête et la chasse-galerie, si elles peuvent renvoyer au contexte du carnaval, servent ici nettement moins les intérêts populaires que les objectifs commerciaux de la brasserie²⁶².

²⁶² L'exemple d'Unibroue est aussi cité dans Robert Muchembled, *Diable!*, Paris, Seuil/Arte, 2002, p.190.

L'image de la chasse-galerie est généralement reçue et traitée de façon positive, comme sa consécration en symbole national tend à le démontrer²⁶³. Or, la récupération du motif en dehors de la forme populaire du conte a aussi donné lieu à plusieurs dérives et dénaturations sémantiques. En outre, pour certains écrivains québécois contemporains, la chasse-galerie devient une arme à deux tranchants : elle continue de symboliser les envies de liberté mais devient un moyen d'évasion stérile et néfaste quand les rêves ne sont pas suivis d'actions émancipatrices concrètes ou si le voyage n'est en fait qu'une fuite déguisée.

Le malaise provoqué par la chasse-galerie est sensible dans un court récit de Gilles Marcotte intitulé « La chasse-galerie », tiré de son recueil *Un voyage*²⁶⁴. L'auteur met en scène trois jeunes compagnons dans une aéroport, au moment de leur départ pour Paris : « [i]ls étaient trois qui partaient pour la Terre Promise. Comtois allait étudier les lettres; Fournier, les sciences sociales; Plamondon allait tenter de vivre²⁶⁵ ». Pour ce dernier, prénommé Azellus²⁶⁶, le voyage est vécu comme une chasse-galerie moderne. Le personnage raconte l'histoire des bûcherons et du canot d'écorce volant aux autres voyageurs, compare les moteurs de l'avion à la force surnaturelle du diable et lance des « Acabris! Acabras! Acabram!²⁶⁷ » à la foule amusée. Or, au moment du décollage

Plamondon était redevenu silencieux. Pour de bon cette fois. Durant tout le voyage, il ne desserrerait pas les dents.

'... Le canot heurta la tête d'un gros sapin, et nous voilà tous précipités en bas, dégringolant de branche en branche comme des perdrix qu'on tue dans les épinettes.

Je ne sais pas combien de temps je mis à descendre, car je perdis connaissance avant d'arriver; mon dernier souvenir était comme celui d'un homme rêvant qu'il tombe dans un puits qui n'a pas de fond.'

Six mois plus tard, il se jetait sous les roues du métro.²⁶⁸

²⁶³ Parmi les reprises intéressantes du motif, notons aussi la représentation du canot volant et du diable sur un timbre poste de la Société des postes du Canada et un bar québécois à Paris nommé *L'envol* sur l'enseigne duquel figure une chasse-galerie en canot d'écorce.

²⁶⁴ Gilles Marcotte, « La chasse-galerie », dans *Un Voyage*, L'arbre, HMH, 1973, 270 p.

²⁶⁵ Gilles Marcotte, « La chasse-galerie », dans *Un Voyage*, *op. cit.*, p. 34.

²⁶⁶ Le son « zell » et le double « l » dans le prénom Azellus rappellent les « ailes » nécessaires pour ce vol, mécanique à défaut d'être magique chez Marcotte, mais toujours identitaire.

²⁶⁷ Gilles Marcotte, « La chasse-galerie », dans *Un Voyage*, *op. cit.*, p.31 et 35.

²⁶⁸ *Idem*. Le passage que Gilles Marcotte place entre guillemets est une citation de « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand.

La « chasse-galerie » de Plamondon, permet au personnage d'échapper pour un temps à sa condition d'ouvrier débardeur dans le port de Montréal et de vivre le rêve de la bohème parisienne. Or, puisqu'il n'a pas su lui faire face, son destin – ou même ses origines et son identité québécoises – le rattrape, provoquant sa fin tragique.

Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay, les dangers de la chasse-galerie sont expliqués à travers le récit initiatique de l'allumeur de lune, que l'oncle conteur et musicien Josaphat-le-Violon²⁶⁹ fait au petit Marcel. Josaphat raconte que la tâche de faire monter la lune dans le ciel au son de son violon lui échoua alors que, gamin, il rentrait chez lui par une sombre route de campagne, seul et de nuit. Après avoir cru apercevoir des chevaux fantômes ensanglantés tirer la lune de derrière la montagne, il entend

« comme une chanson, au loin, comme une plainte chantée par une gang de gars saouls... [...] J'sais pas pourquoi, j'ai levé la tête... [...] pis... j'ai vu un canot d'écorce déboucher d'en arrière d'la montagne avec huit gars qui ramaient dans le ciel en chantant... Un canot d'écorce rouge feu avec des coutures qui ressemblaient à des étoiles... Ça chantait à tue-tête là-dedans, pis ça levait des bouteilles de caribou, pis ça buvait... Tout d'un coup le canot s'est arrêté juste au dessus de moé, pis j'ai reconnu les huit rameurs [...] y'avait Teddy Bear Brown, le seul Anglais qu'on avait jamais vu dans le village pis qui avait toujours prétendu être l'allumeur de lune... [il s'est penché] par dessus le bord du canot pis y m'a crié avec son accent de tête carré : « Aïe, Josaphat, tu veux-tu mon job? [...] Moé, j'm'en vas chez la grosse Minoune [...] ». Pis j'ai compris que si les chevaux avaient souffert c'te nuitte-là, c'est parce que Teddy Bear Brown, l'écoeurant, avait failli à sa tâche! Pis j'me suis dit que moé, Josaphat-le-Violon, j'y serais fidèle jusqu'à la fin de mes jours [...] Pis depuis ce temps-là, tou'es jours, mon violon grimpe dans le ciel pis la lune peut v'nir au monde en paix. [...] Pis quand j's'rai trop vieux, j'viendrai te voir, une bonne après-midi, pis j'te dirai : « Marcel, chus fatigué. » J'espère que tu vas comprendre pis que tu vas respecter la lune toute ta vie. Pas de chasse-galerie. Parce que la lune est la seule chose dans le monde dont tu peux être sûr. ²⁷⁰ »

²⁶⁹ Encore une fois, le surnom du conteur et allumeur de lune de Tremblay rappelle ceux de ses prédécesseurs littéraires : le Joe le *cook* de Beaugrand et plus particulièrement le Jos Violon de Fréchette.

²⁷⁰ Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, op. cit., p. 256-258.

Selon Linda Rochefort et Brigitte Purkhardt²⁷¹, la lune symbolise chez Tremblay l'imagination et la force créatrice positive lorsque canalisées à travers les arts, que ce soit la musique pour Josaphat ou, plus tard, l'écriture pour Marcel. La chasse-galerie représente quant à elle « le savoir du génie à l'état pur que le commun des mortels nomme folie ²⁷²».

On peut aussi penser que, comme les paradis artificiels que sont l'alcool et les plaisirs vénaux vendus par la grosse Minoune de Saint-Jérôme, le rêve fou de la chasse-galerie est un écueil, un leurre dans la quête d'une réalisation personnelle ou collective. Nombre d'anti-héros de la littérature québécoise ont ainsi nourri le rêve de s'élever au-dessus de leur condition d'opprimés, de devenir enfin libres, sans jamais réellement oser prendre la gouverne de leur destin, ou de leur canot d'écorce...

²⁷¹ Linda Rochefort, *Le réalisme magique dans l'oeuvre de Michel Tremblay*, mémoire de maîtrise présenté au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, 2002, 159 p.; et Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe*, *op. cit.*

²⁷² Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe*, *op. cit.*, p. 30.

Annexe 1

La chasse-galerie

Jocelyn Bérubé

<http://www.chez.com/feeclochette/Chasse/jocelyn.htm>

Ah, mes amis, la chasse-galerie, parlons-en. C'est une légende qui n'a pas fait couler beaucoup d'encre sur papier, mais qui a brassé beaucoup de salive dans la bouche des conteurs d'ici.

A travers les lueurs de la pleine lune, c'est vrai qu'on ne voit plus dans le ciel d'hiver ces fameux canots volants comme avant. Car il y avait des gens qui croyaient en apercevoir de temps en temps. Ça, mes amis, c'est une histoire qui commence dans un des ces anciens chantiers du nord. Un soir d'hiver comme tant d'autres. Des bûcherons dans leur camp s'ennuyaient de leurs familles, de leurs blondes. C'était pas comme aujourd'hui. Il n'y avait ni route ni autoroute à travers les bois et les fibres. Les gars montaient pour bûcher à l'automne, avant les glaces, par les rivières en canots, et ne redescendaient qu'au printemps, après la débâcle. La route, c'était l'eau, et quand elle était gelée, bien «c'était à l'eau». Tu ne pouvais plus voyager. Pas besoin de vous dire que les soirs d'hiver étaient longs et ennuyants. Pas mal plus que maintenant. Un de ces soirs d'ennuyance, donc, un bûcheron, le grand Baptise Beaufouet, a dit aux autres:

« On serait ben à soir, les gars, à fêter et danser chez nous au village. Il y a sûrement une veillée chez le père Bourret. Ah, si je pouvais donc y être avec ma blonde. Pour y conter fleurette, y donner un beau bec à pincettes. »

A côté du poêle à deux ponts il y avait le cook, le cuisinier qu'on surnommait Jos Grosse Fourchette parce qu'il n'était pas subtil trop trop dans ses fricots. Là, il écoutait sans dire un mot. Il ne faisait pas juste des bines et des fèves au lard du matin au soir. On le soupçonnait de faire aussi de la magie noire. Tout à coup, il leur dit dans le tuyau de l'oreille : « C'est bien simple, les gars, on va y aller en chasse-galerie. »

« Quoi!!! dirent-ils. En canot volant dans les airs, tu y penses pas, c'est interdit .»

« Oui, oui, répond-t-il, nous serons en bas avant minuit. Il faut juste pas prendre de boisson forte pendant le voyage, pas dire de jurons, éviter de frôler les croix des clochers d'églises et revenir en douce avant le lever du jour. »

« C'est OK, dit Baptiste Beaufouet. Il y a du diable là-dedans mais pour voir ma blonde, je suis prêt à n'importe quoi, surtout à 300 kilomètres de la maison. Vite, les gars ! tout le monde dans le canot. Enlevez vos scapulaires. On est le nombre pair, c'est ça qu'il faut .» Il faisait assez frette que la neige crissait sec. La Grosse Fourchette infernale s'installe en arrière comme gouvernail et leur demanda de prononcer avec lui la formule magique : « Acabri, Acabra, Acabragne, canot volant, fais-nous voyager par dessus les montagnes. » Et le canot file, file comme le vent. Ça allait aussi vite qu'une autoroute électronique. Ça surplombait les forêts noires. Les avirons avaient un peu l'air de balais de sorcières qui balayaient les poussières

d'étoiles. Au loin, ils commençaient à voir les petites lumières comme des chandelles sur un gâteau de fête au crémage blanc. Ah, ça va fêter en grand. En un rien de temps, les voilà rendus chez le père Bourret, où il y avait une grosse veillée. Les bûcherons sont reçus comme des rois qu'on n'attendait pas. Beaufouet faisait des steppettes avec sa blonde. Grosse Fourchette jouait des cuillères. Ça veillait en vieux péché, je vous en passe un papier. Mais le temps passe dans le temps de le dire et avant le lever du jour, il faut filer en douce et remonter au camp.

« Acabri, Acabra, Acabragne, canot volant, fais-nous voyager par-dessus les montagnes. » Et file encore le canot comme le vent. Et les bûcherons ont rapporté du vin de caribou. Il faut attacher Baptiste Beaufouet qui est saoul dans le fond du canot, il commençait à gueuler trop. Tout-à-coup la peur les prend, car le canot s'en va en zigzaguant. Baptiste Beaufouet se défait de son bâillon et lâche un juron : « Saint sapin de vieilles si croches en poêle de diable couetté pis noyé dans l'eau bénite! » On va-tu y arriver, pis vite!

Le canot frappe une épinette blanche et les bûcherons dégringolent en bas comme des perdrix dans une neige en poudrerie. Heureusement pour les gars, les bancs de neige les ont reçus comme des matelas. Ils étaient pas trop loin du camp. Ils ont fait le reste du voyage à pied pour dégriser. Ils avaient des éraflures, des égratignures, des écorchures, des engelures, des boursouflures, mais pas de cassures.

Il se sont bien promis qu'ils ne courraient plus la chasse-galerie. Mais c'est vrai, mes amis, car de nos jours on n'entend plus personne raconter qu'ils ont aperçu un canot volant dans le frisquet de l'hiver. Peut-être qu'un jour quelqu'un racontera qu'il a cru voir dans un rayon de lune, au-dessus des grandes forêts coupées à blanc, un canot volant non identifié qui vient voir si malgré tout sur terre on sait encore s'amuser et faire la fête. On appellerait ce canot la chasse-galaxie. Et cric crac croc, sac à tamis, sac à tabac, tant pis pour ceux qui n'y croient pas, car mon histoire finit d'en par là.

Annexe 2



- Henri Julien, « Le diable deboute sur la pince qui gouvernait l'aviron », dans *l'Almanach*, 1898.



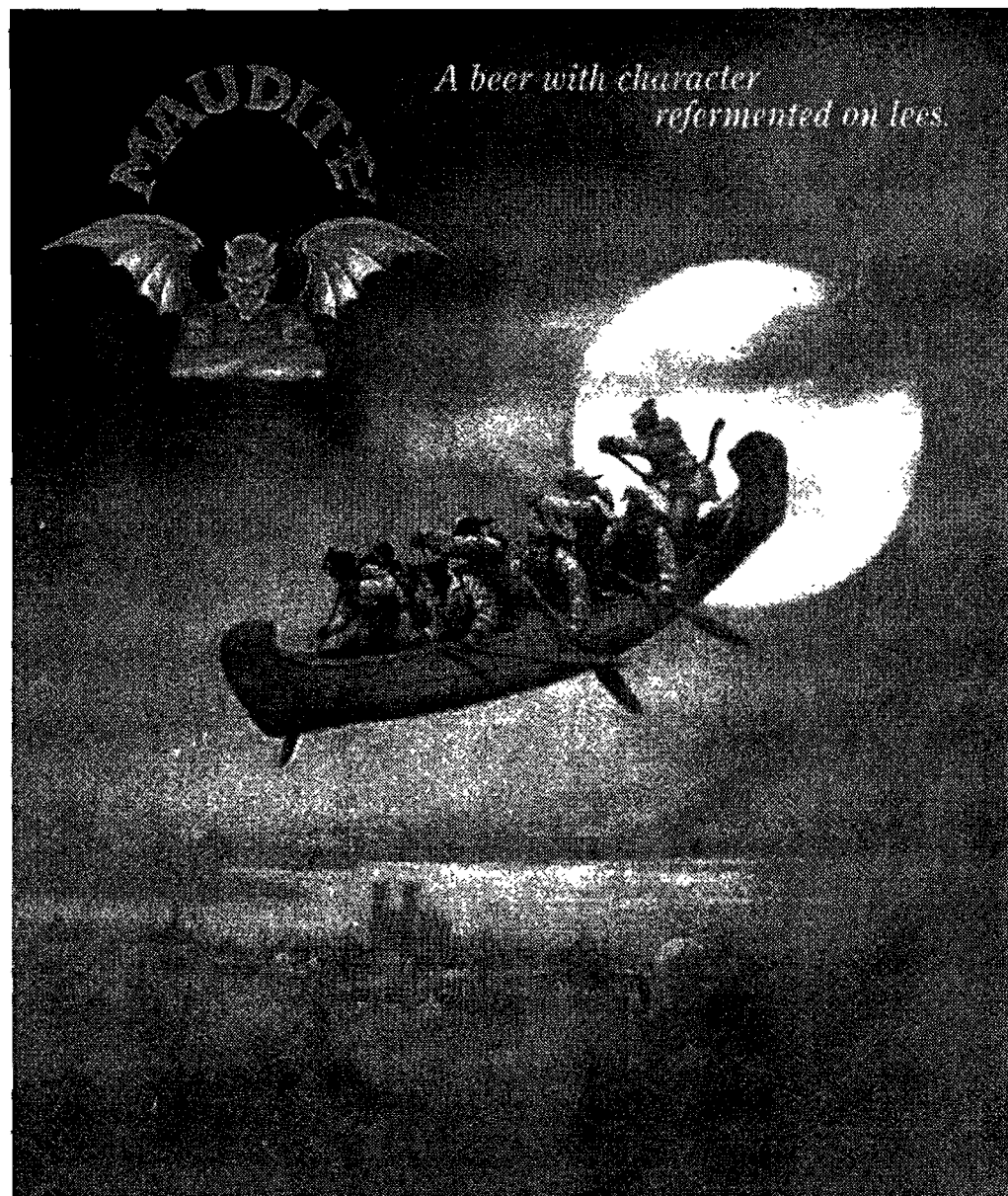
- Henri Julien, « Epi ça se lance sus une branche », dans *Almanach*, 1898.



- Henri Julien, « La dégringolade », dans *Almanach*, 1893.



- Henri Julien, « Le canot volant au-dessus de Montréal », dans *Almanach* 1893.



- Publicité pour la « bière forte » La Maudite, produit de la micro-brasserie Unibroue.

L'ANGE DÉCHU



Hellequin est l'ancêtre
lointain d'Arlequin,
représenté sur cette
gravure populaire sous
son aspect infernal

- Illustration tirée de M. centini, « L'ange déchu », Éd. De Vecchi
S. A., 2004, p. 156.

Bibliographie

I. Corpus primaire

Honoré Beaugrand, « La Chasse-galerie », dans *La Chasse-galerie et autres récits*, édition critique par François Ricard, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 1989, p. 80-95.

Jocelyn Bérubé, « Le violon d'Aurélien », dans *Portraits en blues de travail*, Montréal, Planète rebelle, coll. « Paroles », 2003, p. 79-90.

Jocelyn Bérubé, *La chasse-galerie*, retranscription d'une version audio enregistrée en 2002 et disponible à l'adresse électronique suivante : <http://www.francompolis.net/langue/LeConte.html>. La transcription écrite est disponible à l'adresse électronique suivante : <http://www.chez.com/feeclochette/Chasse/jocelyn.htm> et en annexe I.

Louis Fréchette, « Titange », dans *Contes I – La Noël au Canada*, préface de Maurice Lemire et Jacques Roy, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1974, p.157-166.

Louis Fréchette, « Tom Caribou », dans *Contes I – La Noël au Canada*, préface de Maurice Lemire et Jacques Roy, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1974, p. 145-156.

II. Autres chasses-galeries

Robert Choquette, « La Chasse-Galerie », dans *Oeuvres poétiques I*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1956, 339 p.

Claude Dubois, « Chasse-galerie », dans l'album *Fable d'espace*, Pingouin, 1978. Le texte de cette chanson est disponible en ligne à l'adresse électronique suivante : <http://www.chez.com/feeclochette>.

Honoré Beaugrand, *La Chasse-galerie; légendes canadiennes*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1973, 92 p.

Marc Laberge, « Ma chasse-galerie », dans *Ma chasse-galerie. Contes*, Montréal, Planète rebelle, 2000, p. 61-70.

La Bottine Souriante (paroles de Michel Rivard), « Martin de la chasse-galerie », dans l'album *La Mistrine*, L'autre distribution, 1994. Le texte de cette chanson est disponible en ligne à l'adresse électronique suivante : <http://www.chez.com/feeclochette>.

Gilles Marcotte, « La chasse-galerie », dans *Un Voyage*, Montréal, L'arbre, HMH, 1973, p. 31-35.

Mes Aïeux (paroles de S. Archambault et F. Giroux), « Descendus au chantier », dans l'album *Ça parle au diable*, Victoire, 2000. Le texte de cette chanson est disponible à l'adresse électronique suivante : <http://mesaieux.qc.ca>.

Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1990, p. 256-258.

III. Autres textes littéraires

Jocelyn Bérubé, *Portraits en blues de travail*, Montréal, Planète rebelle, 2003, 94 p.

Collectif, *Contes et légendes. Traditions populaires acadiennes*, présenté par Jean-Claude Dupont, Sainte-Foy, 2002, 143 p.

Collectif, « Contes urbains (1994-1995) », *Mæbius*, hiver 1996, n° 66, 154 p.

Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, Montréal, Typo, 1990, 241 p.

Louis Fréchette, *Contes de Jos Violon*, édition présentée par Victor-Lévy Beaulieu, notes de Jacques Roy, Montréal, l'Aurore, 1974, 143 p.

Père Anselme Chiasson, *L'eau qui danse, l'arbre qui chante et l'oiseau de vérité*, Montréal, Planète rebelle, 2005, 302 p.

Charles Perrault, *Contes*, Paris, Imprimerie nationale, 1987, 371 p.

IV. Ouvrages et articles théoriques

A. Ouvrages et articles concernant spécifiquement la chasse-galerie

Jean Du Berger, « Chasse-galerie et voyage », *Studies in Canadian Literature*, summer 1979, p. 35-43.

Brigitte Purkhardt, *La chasse-galerie, de la légende au mythe*, Montréal, XYZ, 1992, 207 p.

François Ricard, « Introduction », dans Honoré Beaugrand, *La Chasse-galerie et autre récits*, édition critique par François Ricard, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 1989, p. 7-37.

François Ricard, « Préface », dans Honoré Beaugrand, *La Chasse-galerie*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque québécoise », 1979, p. 5-13.

Philippe Walter (dir.), *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1997, 174 p.

B. *Ouvrages et articles consacrés au conte*

Paul Delarue, *Le conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion*, 4 volumes, Paris, Érasme, 1957.

Jeanne Demers, *Le conte. Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, 2005, 142 p.

Jeanne Demers, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », *Études françaises* vol. IX, n° 1, 1973, p. 3-13.

Jeanne Demers, Lise Gauvin, « Contes – et nouvelles – du Québec », dans René Bouchard (dir.), *Culture populaire et littératures au Québec*, Saratoga, Anma Libri, 1980, p. 223-241.

Jeanne Demers, Lise Gauvin, Micheline Cambron, « Quand le conte se constitue en objet(s). Bibliographie analytique et critique », *Littérature*, n° 45, février 1982, p. 79-113.

Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Conte parlé, conte écrit », *Études françaises*, vol. XII, n°s 1-2, 1976, 177 p.

Alan Dundes, « The symbolic equivalence of allomotifs : towards a method of analysing folktales », dans *Le conte, pourquoi ? comment ? Actes des journées d'études en littérature orale*, Paris, CNRS, 1984, p. 187-200.

Nicolas V. Gaudin, « Étude sociocritique du *Chat botté* de Charles Perrault », *The French Review*, vol. LIX, n° 5, avril 1986, p. 701-708.

Jacques Guimard, *Univers sans limites. Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Agora, 2003, 763 p.

Ute Heidmann, Jean-Michel Adam (dir.), *Recueil d'articles pour le cours « Poétique des contes. Textualité et comparaison »*, Université de Lausanne, Langues et Littératures européennes comparées, 87 p.

Pierre Léon, Paul Perron, *Le conte*, Montréal, Didier, 1987, 286 p.

Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, 2001, 91 p.

Patrick Poirier (dir.), « Paroles contemporaines. Le renouveau du conte », *Spirale*, septembre – octobre 2003, n° 192, p. 12-64.

Raymonde Robert, *Le conte de fée littéraire en France de la fin du 17^e à la fin du 18^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1981, 509 p.

Pierre Rodriguez, « La parole des fées », *Littérature*, n° 63, octobre 1986, p. 55-64.

Marie-Louise Ténèze, *Contes merveilleux français : recherche de leurs organisations narratives*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, 164 p.

Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion : étude de la civilisation des moeurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, Paris, Payot, 1986, 278 p.

Jack Zipes, *Breaking the magic spell : radical theories of folk and fairy tales*, London, Heinemann, 1979, 201 p.

Jack Zipes, *Fairy tale as myth, myth as fairy tale*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994, 192 p.

Jack Zipes, « Recent Trends in the Contemporary American Fairy Tales », dans Joe Sanders (dir.), *Functions of the Fantastic. Selected Essays from the Thirteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Westport, Connecticut / London, Greenwood Press, 1995, p. 1-17.

C. Autres ouvrages et articles théoriques

Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, 471 p.

Michèle Baridon et Norbert Jonard (dir.), *Arlequin et ses masques. Actes du colloque franco-italien tenu du 5-7 sept. 1991 à Dijon*, Dijon, Publications de l'université de Bourgogne LXXIII, 1992, 205 p.

André Belleau, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage du concept de Bakhtine », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, 1984, p. 51-64.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », 2004, n° 9.

M. Centini, *L'Ange déchu. Histoire, rites, cérémonies : le diable dans la religion, l'histoire, l'art, les traditions populaires et la société*, Paris, Vecchi, 2004, 190 p.

Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957, 279 p.

Mircea Eliade, *Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, 238 p.

Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 246 p.

Maurice Emond (dir.), *Les voies du fantastique québécois*, Montréal, Nuit Blanche, 1990, 243 p.

Jean Fabre, « Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature », dans *Colloque de Cerisy, La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'Hermétisme », 1987, p. 44-55.

Michel Feuillet, *Le carnaval*, Paris/Montréal, Cerf/Fides, 1991, 124 p.

François Flabault, *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988, 302 p.

Nicole Guilbault, *Henri Julien et la tradition orale*, Montréal, Boréal, 1980, 200 p.

Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thésaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale* », *Revue des langues romanes*, tome 101, n° 1, 1997, p. 163-179.

André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 212 p.

Benoît Lacroix, « Histoire et religion traditionnelle des Québécois (1534-1980) », dans René Bouchard (dir.), *Culture populaire et littératures au Québec*, Saratoga, Anna Libri, 1980, p. 19-41.

Maurice Lemire, *La vie littéraire au Québec, tome 4*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, 380 p.

Max Milner, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1722-1861*, tome I et II, Paris, Librairie José Corti, 1960, 497 p.

Robert Muchembled, *Diab!e* !, Paris, Seuil/Arte, 2002, 198 p.

Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2000, 403 p.

Mario Praz, *La chair, la mort et le diable, le romantisme noir*, Paris, Édition Denoël, 1977, 488 p.

Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971, 341 p.

François Rochon, « Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay. Une lecture des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* », *Voix et Images*, vol XXIV, n° 2 (71), hiver 1999, p. 372-395.

Stith Thompson, *Motif-Index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, 6 volumes, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 29.

Johanne Villeneuve, « La littérature, le diable et le complot », *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n° 1-2, 1993.