

Les Cahiers Anne Hébert

Polyphonie et réécriture dans *L'île de la Demoiselle*

AMarie Petitjean

Numéro 15, 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110975ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1110975ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Petitjean, A. (2018). Polyphonie et réécriture dans *L'île de la Demoiselle*. *Les Cahiers Anne Hébert*, (15), 187–199. <https://doi.org/10.7202/1110975ar>

Résumé de l'article

La comparaison de *L'île de la Demoiselle* d'Anne Hébert et de la soixante-septième nouvelle de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre permet d'interroger précisément la manière dont l'époque de rédaction et l'appartenance culturelle des auteures agissent sur le traitement littéraire d'une même anecdote légendaire. L'incidence des choix génériques et énonciatifs met en évidence des distinctions axiologiques importantes, concernant en particulier la représentation de la femme et celle d'une société pyramidale patriarcale, sous le regard divin. C'est pourtant la filiation que cette comparaison fait apparaître de manière flagrante, soulignant dans la poétique hébertienne l'importance accordée à la voix : les voix des « devisants » de *L'Heptaméron* réécrites en voix de personnages radiophoniques, et mieux encore la voix de l'auteure elle-même résonnant de l'écho de la conteuse emblématique du patrimoine français.

© AMarie Petitjean, 2018



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Polyphonie et réécriture dans *L'île de la Demoiselle*

AMARIE PETITJEAN

UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE

Résumé : La comparaison de *L'île de la Demoiselle* d'Anne Hébert et de la soixante-septième nouvelle de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre permet d'interroger précisément la manière dont l'époque de rédaction et l'appartenance culturelle des auteures agissent sur le traitement littéraire d'une même anecdote légendaire. L'incidence des choix génériques et énonciatifs met en évidence des distinctions axiologiques importantes, concernant en particulier la représentation de la femme et celle d'une société pyramidale patriarcale, sous le regard divin. C'est pourtant la filiation que cette comparaison fait apparaître de manière flagrante, soulignant dans la poétique hébertienne l'importance accordée à la voix : les voix des « devisants » de *L'Heptaméron* réécrites en voix de personnages radiophoniques, et mieux encore la voix de l'auteure elle-même résonnant de l'écho de la conteuse emblématique du patrimoine français.

Mots-clés : Réécriture, *L'Heptaméron*, *L'île de la Demoiselle*, Polyphonie, Patrimoine revisité.

Contrairement au mouvement attendu par la modernité postcoloniale de désolidarisation progressive des deux cultures, française et québécoise, l'écriture d'Anne Hébert trace la voie d'une réappropriation des origines qui n'est pas rupture, mais réécriture. Son œuvre compte en particulier une pièce, *L'île de la Demoiselle*, moins connue que ses œuvres poétiques et romanesques, qui reprend une histoire déjà contée au 16^e siècle par Marguerite de Navarre, grande figure du panthéon historique autant que littéraire français. Cette ambition de réécriture est celle de la maturité d'une écrivaine qui ne peut qu'avoir conscience de la représentativité culturelle assignée à son œuvre, devenue progressivement une véritable institution dans la culture québécoise. Elle se saisit donc de la petite histoire pour dire la grande, dans les soubresauts de la Révolution tranquille, qui signe aussi les grandes heures de la littérature québécoise dans le champ éditorial français.

Nous essaierons de montrer que *L'île de la Demoiselle*, non seulement permet à Anne Hébert d'inscrire la littérature québécoise en prolongement du canon français, mais qu'elle oblige ainsi à relire *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, en y repérant une étonnante liberté de ton et, disons-le, une étonnante modernité.

Un espace-temps revisité

L'anecdote historique

La protégée de Jean-François de La Rocque, seigneur de Roberval, s'embarque sur l'un de ses bateaux, partis peupler la Nouvelle-France sur ordre du roi de France en 1542¹. Elle est abandonnée sur une île sauvage, à l'embouchure du Saint-Laurent, avec son amant et sa servante. Des marins bretons retrouveront la survivante, hagarde et esseulée, après la perte de son nouveau-né et de ses deux compagnons, plus de deux années plus tard (Vaillancourt, 2008).

L'histoire de Marguerite de Nontron est donc connue depuis le 16^e siècle, par la soixante-septième nouvelle de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, mais aussi en une autre version tissant une chaîne intertextuelle dans laquelle chaque auteur assure ses lecteurs d'un témoignage de vive voix, tout en convoquant parfois une fantasmagorie habituelle à l'évocation des terres d'outre-Atlantique, particulièrement adaptée à cette « île des démons ». On la trouve ainsi dans le *Cinquième tome des histoires tragiques* de François de Belleforest, puis dans la *Cosmographie universelle* d'André Thévet, reprise à son tour par Charles de la Roncière (Cambron, 1991 : 201-

1. Voir la notice du *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval/University of Toronto [URL : <http://www.biographi.ca>]. Roberval suivait ainsi les indications de Jacques Cartier, sous ses ordres pour cette troisième expédition canadienne.

203; Lestringant, 2005 : 183-196²).

Cette robinsonnade avant la lettre, au féminin et dans un paysage du grand nord, devient donc, sous la plume d'Anne Hébert, *L'île de la Demoiselle*, d'abord pièce radiophonique sur les ondes de France Culture, en 1974³ avant d'être entendue au Québec en lecture publique. La voix en est donc le premier viatique, pour cette histoire empruntée à l'aïeule des conteuses. La publication papier de la pièce n'intervient qu'en 1979, avant une réédition associée à une deuxième pièce historique, *La cage*, en 1990, aux éditions Boréal/Seuil (OCV, 2015).

Anne Hébert, comme tout descendant des habitants de la Nouvelle-France, connaît bien l'anecdote qui a fait rebaptiser un îlot de l'archipel de la Baie-du-Vieux-Fort, à l'extrême nord de l'estuaire du Saint-Laurent, d'« île des démons » en « île de la Demoiselle ». Sa réécriture, sous cette égide toponymique, transfigure le sens de l'anecdote : le récit d'une épouse pieuse et fidèle, suivant son mari rebelle lors de son débarquement sur une île sauvage, tel qu'il était rapporté dans *L'Heptaméron* au 16^e siècle, devient le récit théâtral d'une jeune fille amoureuse, se libérant de ses tutelles. Elle se départit de la reconnaissance imposée à son protecteur aussi bien que de celle de l'ordre moral catholique, et affronte tous les démons, ceux du monde sauvage autant que ses démons intérieurs.

L'auteure québécoise s'empare donc de ce fait divers des premiers temps de la colonisation, déjà inscrit dans une chaîne de réécritures, pour en utiliser la portée légendaire. Sous sa plume, s'élabore, peut-on dire, un deuxième récit en filigrane, celui de la réappropriation des origines, qui configure le visage d'une identité culturelle québécoise en tant que prolongement d'un art de conter qui s'étiolait en France dans l'ère contemporaine, et qui se trouve donc dans la position capitale de réactiver ses sources littéraires.

Une littérature ancrée à un territoire géographique

L'anecdote historique est évidemment d'abord intéressante pour Anne Hébert parce qu'elle s'attache à un lieu. L'imaginaire de *L'île de la Demoiselle* (OCV) est donc fortement spatialisé, jusqu'à faire de l'arrière-plan géographique l'objet réel du récit.

2. Voir également la note 805 de l'édition Bordas de *L'Heptaméron* (1991 : 495), précisant d'autres références à l'anecdote historique chez Thévet, Malo et La Roncière.

3. D'après l'indication de la page 116 de l'édition de 1990; confirmée par Elena Marchese, dans *Les Cahiers Anne Hébert*, n°4, 2003 : 91; mais 1977, d'après le répertoire du Fonds Anne Hébert, P25, par Sophie Morel et Julie Fecteau, 2^e éd., 2013; comme pour Watteyne, Nathalie, *Anne Hébert : chronologie et bibliographie des livres, parties de livres, articles et autres travaux consacrés à son œuvre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2008 [En ligne] www.USherbrooke.ca/centreanne-hebert/recherche.

Il est possible de l'entendre comme la fable qui raconte l'invention du périmètre de la francophonie canadienne en convoquant l'image de l'île, territoire à investir pour ses occupants venus de France, et territoire à définir comme un territoire propre. Se lit par contraste le caractère évasif d'un simple exotisme de l'éloignement dans *L'Heptaméron* (désormais *H*). C'est un territoire non défini, peuplé de « lyons et aultres bestes » pour Marguerite de Navarre, qui désigne également de manière incertaine les « herbes du païs » (*H* : 393). On parle d'ailleurs en premier lieu d'« un voyage sur la mer [...] en l'isle de Canadas » (*H* : 392). L'île des trois abandonnés, « une petite isle, sur la mer, où il n'abitoit que bestes sauvaiges », est un lieu de perte, qui vient dupliquer le territoire canadien, déjà découvert par Jacques Cartier, et présenté lui-même comme une île. Pour l'héroïne d'Anne Hébert, l'île n'est pas duplication à l'identique des valeurs emportées, comme elles le sont par exemple pour le Robinson de Daniel Defoë. C'est l'espace de la rupture et de la réinvention, autant que dans la robinsonnade de Michel Tournier⁴, contemporaine de la pièce.

Les ressources du genre théâtral sont mobilisées pour structurer l'intrigue selon des repères spatiaux, autour de deux décors : le navire pour la première partie et l'île pour la deuxième partie. Mais l'espace est surtout traité comme l'élément d'une poétique symbolique : alternent les lieux clos, exigus – comme la cabine où Roberval cloître la trop aguichante Marguerite (séquence 9), ou la grotte de l'île où « la réalité ressemble au cauchemar » (séquence 29) – et les espaces ouverts, dangereux mais libérateurs – comme le pont où est surprise la scène érotique (séquence 15), ou les rangs de blé qui invitent le couple amoureux à rejouer un temps « le premier jardin » édénique (séquences 20 et 21). Anne Hébert ne cherche pas davantage que Marguerite de Navarre le réalisme de l'évocation, mais valorise l'île comme un espace à inventer. Pour le couple en passe de devenir parents, le « tas de cailloux » (*OCV* : 453) aux quelques « arbres rabougris, tordus par le vent » (*OCV* : 460), est littéralement un espace de création. L'île s' imagine d'ailleurs un moment comme une terre fertile, couverte de blé et de sarrasin, chargée de la promesse d'un autre Canada, différent de la colonie en passe d'être fondée :

4. Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.

Séquence 22

NICOLAS

Nous avons fondé six paroisses pour notre colonie. Des colons germent dans la terre, en si grande quantité que jamais M. de Roberval n'aura pareille population dans son Canada.

Marguerite et Nicolas rient. (OCV : 466)

La vision est déçue, et l'espace restreint de l'île s'avèrera davantage cercueil que berceau, mais exprime de manière programmatique la valeur attachée au sol. C'est bien d'une initiation brutale et renforcée par les coups de butoir des décès et des agressions de la nature qu'il s'agit chez Anne Hébert. L'île entraîne la mort, menace de folie, mais se révèle cathartique. L'enfermement a transfiguré le personnage. La pauvre âme égarée recueillie par les marins, à la fin de la nouvelle de Marguerite de Navarre, est chez Anne Hébert une sorcière en action qui se fait justice elle-même, au mépris de la justice divine : sur les parois de sa caverne, l'image tracée furieusement par Marguerite est reconnue par les marins; c'est Roberval dont elle a crevé les yeux et percé le cœur, selon exactement les mêmes stigmates que ceux trouvés sur le cadavre de ce dernier, ramassé il y a quelque temps par l'un des marins dans une ruelle de Saint-Malo. L'image de la caverne a perdu ses racines platoniciennes et rejoint les rives américaines d'un paganisme vaudou. Les cultures entrent en dialogue.

La polyphonie du récit, dans des genres différents

Dans la nouvelle de Marguerite de Navarre

Le récit source est inclus dans *L'Heptaméron*, un recueil inachevé de 72 nouvelles, au sein d'une histoire cadre qui fait de chaque *exemplum*, patron médiéval revisité par l'humanisme, une occasion de débat entre « les devisants », ces hommes et femmes de qualité, retenus dans le monastère de Notre-Dame de Serrance par la crue d'une rivière. Marguerite de Navarre montre ainsi son talent de conteuse, rapportant de petites anecdotes croustillantes qui tiennent son public en éveil, sur les traces du *Décameron* de Boccace. Ce sont des exercices de concision et de fluidité, qui utilisent toutes les ressources de l'inattendu ou de l'inconvenant, pour garantir l'attention d'auditeurs exigeants, aguerris aux ressorts du contage oral en noble société. Ce contage est l'objet même du récit : les nouvelles qui composent *L'Heptaméron* sont rapportées par les personnages, réunis en une petite société présentée dans

le prologue. La polyphonie qui en résulte permet de nuancer le ton du prédicateur que l'on serait tenté d'entendre dans bien des nouvelles. Chacune est en effet l'exercice de virtuosité d'un nouveau conteur, qui cherche à convaincre son auditoire de son propre point de vue sur la vertu des femmes ou sur leur inconséquence notoire. Le message évangélique lui-même est présenté comme un tissu de significances problématiques à interroger. Une lucidité supérieure, qui se détache parfaitement d'un moralisme étroit, naît du plaisir collectif que l'on éprouve à s'étonner, entre devisants et narrateur ou narratrice, des étranges comportements des hommes. Ce dialogisme de société est bien sûr fondateur d'un trait culturel français qui perdurera dans les siècles suivants et qui trouve donc à se déployer – la démarche d'Anne Hébert l'atteste – dans la francophonie contemporaine.

La « soixante septiesme nouvelle » est contée par Simontault qui veut démentir que « les hommes prennent plaisir à oyr mal dire des femmes » (*H* : 392) et qui veut faire la démonstration que, même lui, est capable d'en dire du bien. Il annonce donc cette histoire comme un « acte vertueux qui me semble ne de voir estre celé, mais plus tost escript en lettres d'or, afin de servir aux femmes d'exemple et aux hommes d'admiration » (*H* : 392). La discussion qui suit le récit de Simontault portera sur l'action effective des femmes pour faire fructifier « les vertuz que Dieu a mises en [elles] ». Ses auditrices montrent alors des tempéraments différents, qui se révèlent dans leur interprétation du comportement de l'héroïne : fidélité indéfectible à l'époux par attachement naturel, ou par devoir religieux qui demande bien des efforts. Une corrélation entre maris et bêtes sauvages se tisse même, avec humour, en osant la voix de la misandrie :

- Je crois, dist Parlemeute, qu'il y a des mariz qui sont si bestes, que celles qui vivent avecq eulx ne doibvent poinct trouver estrange de vivre avecq leurs semblables.

Ennasuite ne se peut tenir de dire, comme prenant le propos pour elle :

- Mais que les bestes ne me mordent poinct, leur compaignye m'est plus plaisante que des hommes qui sont colleres et insupportables. (*H* : 395)

Le récit se prête donc à l'interprétation des devisantes et Anne Hébert prend place parmi elles en proposant sa réécriture. Elle place ainsi son propre discours polyphonique dans le sillage de la conteuse princière, récit de femme par les femmes, sous le couvert de la voix d'un personnage masculin.

Dans la pièce d'Anne Hébert

Cette réécriture est une transmodalisation et une amplification, selon les catégories de Gérard Genette⁵. L'épure simple et efficace du récit dans *L'Heptaméron*, justement dépouillée de toute la mythologie démoniaque qui accompagne les récits du Grand Nord au 16^e siècle (Lestringant, 2005), prend cette fois l'ampleur d'une pièce en deux parties, elles-mêmes divisées en 15 puis 17 « séquences ». Les personnages principaux perdent leur anonymat, l'héroïne retrouvant symptomatiquement le prénom de sa première conteuse, Marguerite. Ils s'adjoignent quantité de personnages secondaires, identifiés par leur rang social (« le gentilhomme », « la dame de qualité », « un matelot »), parfois regroupés en chœur antique (« tous », « des voix »). Le guidage de l'auditeur est encore assuré par la voix d'un narrateur qui aide à la visualisation de scènes d'abord purement radiophoniques. Les personnages sont dotés d'un passé, d'un projet d'avenir et d'une qualité, ce qui leur permet de discuter des événements en cours, en faisant entendre des positions emblématiques de l'organisation sociale ou de tempéraments individuels. La polyphonie des devisants de *L'Heptaméron* intègre ainsi le cœur de l'intrigue par le choix de la forme dramaturgique qui n'est pas un choix fréquent pour Anne Hébert, ce qui est d'autant plus signifiant.

Cette polyphonie liée au genre a pourtant tendance à trouver d'autres formes que la simple conversation de personnages incarnés sur les planches. Au fur et à mesure que l'intrigue dépeuple la scène, les voix se démultiplient en effet comme voix d'un délire intérieur, jusqu'à l'acmé de la séquence 29 où une didascalie mentionne : « Les voix ont quelque chose d'irréel comme échappées d'un rêve » (OCV : 479). Le babilage des médisants qui ont désigné la coupable à bannir, en fin de première partie, fait place à une écriture bien plus caractéristique d'Anne Hébert où la polyphonie est interne au personnage. Il est ainsi possible de remarquer que la pièce prend au pied de la lettre ce qui était théâtralisation des voix par le récit cadre, dans *L'Heptaméron*. Au lieu cependant d'en accentuer l'effet par un théâtre dans le théâtre, elle rejoint une grammaire proprement hébertienne, plus poétique que dramaturgique. Dans une certaine mesure, la nouvelle de *L'Heptaméron* est plus théâtrale que la pièce d'Anne Hébert, qui met donc paradoxalement en valeur cette qualité du texte source.

5. Gérard Genette (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Le message évangélique

Selon Marguerite de Navarre

Le contexte des guerres de religion et la proximité de son royal parent, François 1^{er}, obligeaient Marguerite de Navarre à mesurer avec une extrême précaution l'orientation axiologique de ses histoires. Celle de cette jeune abandonnée du Nouveau Monde lui a été rapportée par Jean-François La Rocque de Roberval lui-même, ami de la famille d'Angoulême, et qui finira assassiné pour ses affinités avec le protestantisme. C'est donc une anecdote qui se présente comme bien intéressante pour son exotisme et sa tension dramatique, mais qu'il fallait traiter en toute connaissance de son sulfureux protagoniste, familier des idées réformées⁶. L'abandon de la jeune femme est donc justifié dans l'ordre de la diégèse. Le mari a commis une faute morale d'insoumission à son commandant :

[Roberval] pour habiter le pays de chrétiens, mena avecq luy toutes sortes d'artisans, entre lesquelz y avoit ung homme qui fut si malheureux, qu'il trahit son maistre et le mist en danger d'estre prins des gens du pays. (*H* : 392)

La femme est, quant à elle, sauvée *in extremis* pour n'avoir pas failli à la vertu féminine, faite d'abnégation et de fidélité, et avoir suivi son mari sur l'île, mais aussi pour avoir été fidèle jusqu'au bout à sa lecture de l'évangile :

Les pauvres gens, se trouvant tous seuls en la compaignye des bestes saulvaiges et cruelles, n'eurent recours que à Dieu seul, qui avoit este toujours le ferme espoir de ceste pauvre femme. Et, comme celle qui avoit toute consolation en Dieu, porta pour sa saulve garde, norriture et consolation, le Nouveau Testament, lequel elle lisoit incessamment. (*H* : 393)

La miséricorde divine lui est donc finalement accordée et la nouvelle est toute entière tournée vers cette glorification. La lecture de la Bible et l'examen de conscience, sans intercession cléricale, sentent leur bienveillance envers le protestantisme, mais ils se trouvent justifiés par la situation tout à fait exceptionnelle de cette pauvre esseulée, qui « servait de médecin et de confesseur » à son mari mourant (*H* : 393). Cas d'école, en quelque sorte, où Dieu reconnaît les siens, malgré l'absence de prêtre.

6. Marguerite de Navarre, qui apprécie les raffinements des arts et des lettres, protège les réformés qui se montrent plus cultivés que le bas clergé catholique, mais elle refuse prudemment le schisme.

Selon Anne Hébert

Le récit est-il moins édifiant chez Anne Hébert ? La morale est revisitée au point de suggérer une réécriture contestataire. La critique a d'ailleurs principalement montré les différences de traitement de l'histoire entre les deux récits et commenté le féminisme du renversement de l'ordre patriarcal dans la pièce d'Anne Hébert (Marchese, 2003; Leontaridou, 2013). Marguerite, abandonnée sur l'île, se retrouve privée des cadres d'une société pyramidale tenue par les hommes au nom de la parole divine, société dont l'espace restreint du bateau concentre les effets caricaturaux et dont le tempérament de Roberval, sa jalousie d'amant éconduit, sa tyrannie de commandant tout puissant bafouant sans vergogne le respect dû à la noblesse, a encore accentué le caractère autocratique. Le portrait d'une Marguerite tenant le fusil et se libérant en apprenant à vivre par ses propres moyens est traité en abandonnant la hiérarchie des sexes encore présente pour dépeindre l'héroïne déjà combative de Marguerite de Navarre : « Le mary avecq sa harquebuze, et elle, avecq des pierres, se defendoient si bien, que, non seulement les bestes ne les osoient approcher, mais bien souvent en tuèrent de très bonnes à manger. » (*H* : 393)

Dans la pièce québécoise, la tension dramatique est mise au service d'une morale de la contestation du modèle établi, dont le message est d'ailleurs aussi fortement souligné et constitue l'enjeu narratif. La jeune fille, amoureuse en cachette, se libère de tous ses carcans, de la soumission au mariage prévu pour elle, à l'ordre moral strict des sœurs qui l'ont élevée. Quand la voix intérieure de la religieuse la sermonne en lui rappelant l'autorité du roi, elle répond : « Je charge mes mousquets et mes mousquetons, mes arquebuses et je vais à la chasse aux phoques... » (*OCV* : 481) Son refus de s'incliner devant l'autorité royale la rend plus forte que son oppresseur, ce Roberval, calviniste putatif, qui se soumet au Roi et se trouve forcé à jouer la comédie du rachat par « cette colonie très catholique à fonder là-bas » (*OCV* : 449). Marguerite lui en tire l'aveu à la fin de la première partie, alors que le spectateur est averti dès la séquence 2 de ce double jeu :

LA DAME

(*Susurrante*) La faveur dont jouit ce calviniste n'a pas de bornes. Condamné à l'exil pour son hérésie, M. de Roberval a été aussitôt rappelé par le Roi qui l'a forcé d'abjurer et lui a confié le commandement de cette expédition, très catholique, afin d'afficher sa conversion aux yeux de tous. (*OCV* : 412).

Cette conception sociale du dogme se trouve donc fortement dégradée. Elle ne l'est toutefois pas au profit d'un athéisme revendiqué, mais au profit d'un renouveau spirituel. Les valeurs revues lors de cette expérience des limites, qui impose de re-définir l'espace de vie, ne tiennent plus compte de l'héritage monarchique de droit divin, mais reposent sur la sincérité de la quête spirituelle, qui se lit comme une quête des sources du message évangélique. La mobilisation récurrente d'images bibliques (l'enfant Jésus dans la crèche – séquence 19, la pierre roulée scellant le sépulcre – séquence 26) est d'ailleurs emblématique de l'écriture hébertienne (Gligor, 2014; Sirois, 2010 et 2011) et permet d'identifier un axe fort de sa poétique, trait constitutif, en même temps que représentation, de l'espace culturel québécois dont elle conte ainsi les origines historiques. Même l'image païenne de Roberval, support d'envoûtement, trouve dans les dernières répliques une formulation qui revisite un topos chrétien:

PREMIER PÊCHEUR

Comment est-ce possible que ce portrait soye là sur le mur de cette grotte !

MARGUERITE

C'est une apparition que j'ai eue, Messieurs, dans ma solitude. Je l'ai tout de suite transcrite sur le mur. Dieu seul sait en quelle grotte obscure se trament et s'organisent les blessures et la mort du criminel. Cela vient parfois du cœur innocent qui fait vœu secret. Par quels passages étranges file donc la justice de Dieu, avant d'éclater comme le tonnerre. (OCV : 487)

La danse démoniaque aux relents de carnaval de la séquence 29 (« Mon enfant sort de son rocher. Son squelette de craie blanche marche sur la neige. Ah ! il veut que je le réchauffe et que je le nourrisse. Il s'accroche à mon sein. [...] Des milliers de morts sortent des rochers. Un bataillon d'oiseaux les accompagne dans le ciel, en formations serrées » (OCV : 481), de même que l'image de plus en plus prégnante de l'oiseau, annonciateur de mort, est finalement rattrapée par l'image évangélique de la sortie du tombeau, dessinant une figure féminine à Lazare. La pièce se termine sur cette réplique : « Me voici, je viens, encombrante comme une ombre que l'on tire de la nuit, au grand soleil. » (OCV : 488)

Cette direction fortement appuyée d'interprétation messianique n'est pourtant pas à isoler d'une poétique lisible dans l'ensemble de l'œuvre hébertienne, qui tend à dépasser la seule symbolique chrétienne. L'affirmation christique « j'ai vaincu la mort » est ainsi précédée d'un combat qui renvoie certes à l'ange déchu, mais surtout à une figure obsessionnelle dans toute l'œuvre :

Les ailes déployées de cet oiseau-là couvraient l'île entière de leur ombre noire. J'ai combattu corps à corps avec cette ombre et j'ai gagné. Je suis couturée de cicatrices. Je n'ai plus d'âge. Mais j'ai vaincu la mort. (OCV : 487)

« Oiseau extraordinaire », « ni corbeau, ni aigle, ni vautour en pleine mer » (OCV : 486) : c'est sans doute la figure qui tisse le plus vaillamment pour le lecteur d'Anne Hébert une symbolique qui unifie son œuvre. Les souvenirs des *Fous de Bassan*, prix Fémina 1982, rejoignent l'image persistante à travers toute la critique hébertienne de ces vers du *Tombeau des rois* :

J'ai mon cœur au poing
Comme un faucon aveugle. (OCI, 2013 : 272)

L'emblème de la perception hébertienne, en écholalie des vers de son cousin, de Saint-Denys Garneau (« L'oiseau dans sa cage d'os / C'est la mort qui fait son nid »⁷), se retrouve dans cette figuration idéalisante du voyage final :

NICOLAS

(Comme s'il rêvait) L'oiseau noir à mon poing j'avance sur la mer gelée. Pas besoin de radeau ni de rame, la mer s'est solidifiée comme un pont. J'évite soigneusement les vagues et les courants. Je parcours une piste glacée, jusqu'en Canada. Je t'attends au bout du chemin, ma femme et toi aussi, Charlotte, et le petit qui est sans visage. (OCV : 471)

Le rêve du passage vers la terre promise du Canada, qui s'avèrera passage dans l'au-delà pour le personnage, institue l'oiseau comme indice sémiotique privilégié, à la fois mort au monde ancien et cœur battant du poète, inventant un monde nouveau. Ce sont de ses plumes que prétend se parer l'héroïne, pour signer la victoire finale sur la mort, qui est aussi transfiguration symptomatique en autochtone : « Cet oiseau-là, je l'abattrais et je me parerai de ses plumes, comme une sauvage que je suis devenue. » (OCV : 477)

7. Hector de Saint-Denys Garneau, « Cage d'oiseau », *Regards et jeux dans l'espace*, 1937; *Œuvres*, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971 : 9-34.

Conclusion

La réécriture est assurément une opération de transformation du texte source. La lecture en parallèle de la 67^e nouvelle de *L'Heptaméron* et de la pièce *L'île de la Demoiselle* en fournit un bel exemple à inscrire dans la perspective plus ample du post-modernisme canadien. Le récit des marges (ailleurs, féminité, insularité, abandon...) est devenu propos central. La légende des origines est réécrite : le récit est revu au bénéfice de la culture cible, quitte à faire du lieu de perdition un lieu de résurrection. Mais la réécriture est surtout hommage, ce que la lecture comparée met rapidement en valeur. Anne Hébert accapare chez Marguerite de Navarre la théâtralité des voix des devisants, l'humour de la goguenardise féminine, l'audace d'un retour à la nature rapporté comme retour à une primeur évangélique. Elle ne cherche pas à effacer ou à distordre la nouvelle originale, mais fait entrer sa propre voix de conteuse en résonance avec la voix de la conteuse par excellence, en revivifiant l'une des savoureuses « marguerites de la Marguerite des Princesses⁸ ».

8. Titre de l'édition établie par Félix Franck en 1873, accessible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5773005m>.

Bibliographie

- BLANCHAUD, Corinne (2013), *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*, Paris, Honoré Champion.
- CAMBRON, Micheline (1991), « Compte rendu : “La cage”, suivi de “L’île de la Demoiselle” », *Jeu : revue de théâtre*, n° 60 : 201-203. [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/27620ac>.
- DUCROCQ-POIRIER, Madeleine [et al.] (dir.) (1997), *Anne Hébert, parcours d’une œuvre: Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L’Hexagone.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GLIGOR, Adela (2014), *Mythes et intertextes bibliques dans l’œuvre d’Anne Hébert*, Québec, L’Instant même.
- LÉGER-BÉLANGER, Ève (2013), *La théâtralisation du pâtir dans la pièce de théâtre L’île de la Demoiselle et dans le roman Kamouraska d’Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- LESTRINGANT, Franck (2005), « La Demoiselle dans l’île : prolégomènes à une lecture de la Nouvelle 67 », dans Dominique Bertrand (dir.), *Lire L’Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Centre d’Études sur les Réformes, l’Humanisme et l’Âge Classique (CERHAC), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal : 183-196.
- LEONTARIDOU, Dona (2013), « Traumatisme et lutte contre le destin : L’Île de la Demoiselle et La cage d’Anne Hébert », *Écho des études romanes*, vol. IX : 133-146.
- MARCHEIX, Daniel (2007), « Le masculin chez Hector de Saint-Denys Garneau et Anne Hébert : de l’impuissance du regard à la perte de soi », *Cahiers Anne Hébert*, n° 7 : 101-113.
- MARCHESE, Elena (2003), « Le projet de réécriture historique dans *La Cage* et *L’Île de la Demoiselle* d’Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert*, n°4 : 91-101.
- NAVARRÉ, Marguerite de (1991), *L’Heptaméron*, édition établie par Michel François, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier ».
- PETITJEAN, AMarie (2017), « Une robinsonnade canadienne chez Marguerite de Navarre et Anne Hébert », dans Oana Panaïté et Vera A. Klekovkina (dir.), *Entre-Textes. Dialogues littéraires et culturels*, Londres, Routledge : 32-52.
- PETITJEAN, AMarie (2017a), « Des robinsonnades inversées : Anne Hébert versus Michel Tournier », *Les Cahiers Robinson*, n° 41 : 129-144.
- SIROIS, Antoine (2010), « La Bible dans la pièce *L’Île de la Demoiselle* d’Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 9 : 99-105.
- SIROIS, Antoine (2011), « Anne Hébert et la Bible. La suite... », *Cahiers Anne Hébert*, n°11 : 115-138.
- VAILLANCOURT, Marie-Ève (2008), « Une demoiselle et son île : la mémoire oblongue du corpus nord-côtier », *Littoral*, n°3 : 5-14.