

LA CORRIVEAU D'ANNE HÉBERT : TRAVERSER D'UN CÔTÉ À L'AUTRE DES BARREAUX

Leslie Savath

Université Carleton

S'appuyant sur la monographie *Is Literary History Possible?* de David Perkins, l'essai de E.D. Blodgett intitulé « Is A History of the Literatures of Canada Possible? » sonde l'histoire littéraire dans un contexte canadien et examine les conditions à travers lesquelles une telle production serait possible. Blodgett et Perkins considèrent que l'histoire littéraire est basée sur l'organisation et l'explication de textes et ils explorent le potentiel de deux approches à l'histoire littéraire, soit l'approche narrative—ce que Perkins appelle « narrative history »—et l'approche encyclopédique. L'approche narrative favorise une organisation de textes qui implique la sélection et l'ordonnement d'un nombre limité de textes, puis développe conséquemment une histoire littéraire partielle et incomplète. Pour sa part, la forme encyclopédique favorise une sélection de textes plus large. Elle offre une explication de textes plus globale, mais présente cette information sous la forme d'un récit organisé sans fil conducteur logique entre les nombreux textes choisis. Les deux approches imposent une certaine sélection, organisation et explication de textes menant forcément à la formation d'une histoire littéraire inachevée. Ces problèmes d'organisation et d'explication de textes deviennent encore plus complexes lorsque nous considérons le fait que le

43

Canada is a necessary fiction that contains, if for no other than political reasons, several literatures. It is the place of a plurality that at once constrains and liberates. [...] Some kind of match is required between the organization of the literatures and the types of relationships the history of the country has negotiated. (Blodgett 3)

Le fait que le Canada soit une entité nationale de pluralité comprenant de nombreuses littératures suggère qu'une histoire littéraire du Canada doit prendre ces multiples histoires et contextes en considération si elle veut être quelque peu représentative; l'organisation narrative de textes peut difficilement incorporer plusieurs récits

nationaux, tandis que l'explication encyclopédique de textes ne peut fournir une classification reliant ensemble les contextes variés. Blodgett conçoit que l'idée de la négociation, une idée fondamentalement liée à sa théorie des « acts of origination », est donc essentielle à la compréhension et à l'interprétation de l'histoire des littératures du Canada. Dans cet article, en étudiant *La Cage* d'Anne Hébert, nous proposerons que la légende québécoise de la Corriveau soit considérée comme un tel « act of origination ». L'émergence de cette légende en plein moment de transition en Nouvelle-France à la suite de la conquête britannique deviendra au fil des siècles symbolique de la négociation des frontières existant entre les Canadiens-français et les Canadiens-anglais, cela à l'entrelacement même de la mort individuelle de Marie-Josephte Corriveau et de la mort métaphorique de la Nouvelle-France.

Blodgett soutient que si l'histoire du Canada peut être perçue comme « the sum of continuous negotiations » (3), il convient alors de réfléchir à l'histoire littéraire à travers la perspective de ces négociations. En partie, négocier une histoire littéraire implique l'étude diachronique et synchronique d'un texte, car « the reader may choose, for example, to resituate a text to make it appear an origin of a subsequent series, implying a break within the series, or may situate it within a process of automatization » (5). Blodgett suggère qu'un texte peut être considéré comme un point d'origine débutant une série d'éléments, ou encore comme un point d'origine rompant une telle série. Conséquemment, l'identification d'un point d'origine mérite une attention particulière puisqu'il peut lui-même faire partie d'une série de négociations. Blodgett spécifie que les « acts of origination are ubiquitous [... and] every act of origination that is somehow aware of being such is a bordering gesture » (9). Il estime que Jacques Cartier, en érigeant la 'première frontière canadienne' (10), nous mène à une prise de conscience des enjeux concernant la frontière divisant les colonisateurs des peuples autochtones du Canada. Plusieurs de ces « acts of origination », que j'appellerai dorénavant actes de provenance, sont à la fois historiques et littéraires. Alors que les textes de Jacques Cartier ont une composition historique qui s'approche de mémoires littéraires, il en est de même pour plusieurs contes et légendes.

La légende québécoise de la Corriveau est basée sur un personnage historique nommé Marie-Josephte Corriveau. Cette dernière est née en janvier ou février 1733 à Saint-Vallier de Bellechasse, Québec. Après la découverte de son deuxième mari mort dans son étable et une série de circonstances malheureuses, Marie-Josephte et son père Joseph Corriveau furent accusés de meurtre. Étant une femme canadienne-française persécutée pour l'homicide de son mari pendant le moment péremptoire où les soldats britanniques occupaient la Nouvelle-France (de 1759 à 1763), Marie-Josephte Corriveau eut des problèmes majeurs lors de son passage devant le tribunal militaire. D'une part, Marie-Josephte et les autres témoins du village ne parlaient pas un mot d'anglais, de l'autre, les soldats britanniques comprenaient très peu le français. Cette barrière linguistique entrava son dossier et mena le jury, du moins en partie, à la déclarer coupable. Elle fut condamnée à l'exécution par pendaison

en chaînes. La pendaison en chaînes réfère à l'utilisation d'un gibet; le criminel est pendu et ensuite placé dans une cage de fer épousant la forme de son corps pour être ainsi exposé aux yeux de tous pour une certaine période après le décès. Bien que la pratique de pendaison en chaînes était commune au Moyen Âge en France et populaire en Grande-Bretagne aux dix-septième et dix-huitième siècles, Marie-Josephte Corriveau fut la première à subir ce châtement en Nouvelle-France et demeurera un des rares cas au Canada. Son exécution eut lieu le 18 avril 1763, aux Buttes-à-Nepveu près des plaines d'Abraham, puis son corps resta exposé dans le gibet à Pointe-Lévy au carrefour des villages Lauzon et Bienville pendant plusieurs semaines. Ces circonstances, comme on le verra, feront en sorte que Marie-Josephte et sa légende incarnent des frontières linguistiques, politiques et culturelles datant de la transition de la Nouvelle-France de l'Ancien Régime au nouveau règne sous la couronne britannique.

L'histoire de Marie-Josephte subit plusieurs distorsions à travers les années, alors que les villageois racontèrent leurs propres récits des faits. Malgré la présence vibrante de la légende dans la tradition orale, la Corriveau disparut de l'imaginaire symbolique des Canadiens-français jusqu'à la redécouverte et l'exhumation de son gibet de fer quasiment un siècle plus tard (la date reste indéterminée, mais ce fut entre 1849 et 1851); ces événements occasionnèrent son apparition dans la littérature de l'époque. Notamment, les nouvelles « Une nuit avec les sorciers » et « La Corriveau » de Philippe Aubert de Gaspé furent publiées dans la revue littéraire *Les Soirées canadiennes* en 1862 et ensuite retravaillées sous forme de chapitres dans son roman *Les Anciens Canadiens*, publié un an plus tard en 1863. Ces chapitres racontent l'histoire de François Dubé qui, en état d'ébriété un soir, rencontre une sorcière nommée la Corriveau qui fait des « tic tac, tic tac » avec sa cage de fer (Aubert de Gaspé 33). Elle tente de convaincre François de l'aider à traverser le fleuve Saint-Laurent pour aller danser avec ses compagnons maléfiques sur l'île d'Orléans. Depuis cette première œuvre incorporant la légende de la Corriveau, l'archétype de la sorcière qui tourmente les passants s'avèrera une des représentations de la Corriveau les plus populaires dans les littératures québécoises et canadiennes, et ce, jusqu'à l'époque contemporaine.

Quelques mois plus tard, un texte s'intitulant « Marie-Josephte Corriveau, A Canadian Lafarge » fut publié. Dans cette version, James MacPherson Le Moine imagina Marie-Josephte Corriveau en version canadienne de Marie Lafarge, une Française qui fut condamnée pour le meurtre de son mari par empoisonnement à l'arsenic en 1840. Ce parallèle entre Marie-Josephte et Marie Lafarge inspira William Kirby à dépeindre la Corriveau en figure d'empoisonneuse dans son œuvre *The Golden Dog* (1877). Dans cet ouvrage, elle est décrite comme étant la descendante de La Voisin, une voyante française accusée pour son implication dans la magie noire, l'alchimie et la sorcellerie. Malgré le fait que la Corriveau empoisonneuse de Le Moine apparut en premier, l'œuvre de Kirby est connue comme le texte fondamental établissant la figure de la Corriveau en tant qu'empoisonneuse. Tout comme

la sorcière, l'empoisonneuse demeure aujourd'hui l'une des représentations de la Corriveau les plus communes.

À travers les cent-cinquante ans de production littéraire suivant l'émergence de la légende de la Corriveau, cette figure éponyme fut souvent décrite et employée à des fins transgressives. Elle a incarné principalement les tensions entre l'ancien monde et le nouveau, les sphères francophone et anglophone, ainsi que l'Ancien Régime et le règne britannique. Dans les œuvres du dix-neuvième siècle telles que *Les Anciens Canadiens* et *The Golden Dog*, sa nature transgressive la rendait menaçante. Dans l'œuvre de Kirby, par exemple, la Corriveau incarne la corruption de l'Ancien Régime et justifie donc les soldats britanniques dans leur désir de sauver les habitants du nouveau monde. En tant que menace directe envers le régime militaire britannique, elle doit symboliquement périr afin que les Anglais puissent préserver leur nouvelle position de pouvoir. Dans les œuvres ultérieures, précisément lors de la deuxième vague d'œuvres littéraires portant sur la Corriveau commençant dans les années

46 1960, le personnage de la Corriveau devient souvent emblématique de la souveraineté du Québec et du mouvement féministe, et continue à être dépeint en tant que femme rebelle et transgressive. À ce titre, la pièce de théâtre *La Cage* d'Anne Hébert (1990) innove dans sa réécriture de la légende et se distancie de la dynamique de la transgression. L'œuvre d'Hébert est une adaptation de la légende de la Corriveau qui résonne avec les théories de Blodgett par son exploitation du thème des frontières. Par moment, les frontières dans la pièce de théâtre sont imperméables et mènent à des impasses culturelles et linguistiques. En revanche, il est parfois possible de traverser ces frontières, conduisant ainsi à la traduction et à la compréhension. La traversée de telles frontières mène à de nouvelles configurations de pouvoir qui perturbent les dynamiques établies dans plusieurs versions antérieures de la légende de la Corriveau. L'application de la notion de frontières à *La Cage* d'Anne Hébert nous permet de revisiter les aspects féministes de la pièce de théâtre en utilisant une approche de la littérature comparée convoquant la « necessity of translation » telle que conçue par Blodgett, une nécessité qui transcende la binarité des rapports linguistiques et culturels.

La Cage d'Hébert réinterprète en ce sens la légende de la Corriveau tout en tirant son inspiration de ces frontières linguistiques et culturelles. La pièce de théâtre débute avec la naissance de deux filles : l'une d'entre elles est la Corriveau—elle prendra éventuellement le surnom de son mari et deviendra Ludivine Corriveau—alors que l'autre se nomme Rosalinde, une Anglaise de la haute société et future femme du juge John Crebessa. Les indications scéniques spécifient que lors de la naissance des bébés, la narratrice Babette doit « trace[r] un trait de craie blanche au milieu de la scène » et encore, « repasse[r] avec sa craie sur le trait tout à l'heure tracé » (Hébert 14-15). Elle affirme qu'il est important pour elle de « délimite[r] nettement les territoires » et que « tout demeure clair, le nouveau monde à droite, l'ancien monde à gauche » (14-15). La naissance de Ludivine est donc un acte de provenance qui crée une frontière de craie entre les hiérarchies préétablies; Rosalinde, de l'ancien

monde, est portée sur un magnifique coussin par sa nourrice, accompagnée par les fées blanches et ses parents somptueusement vêtus. En revanche, Ludivine est habillée de haillons, dans les bras de ses pauvres parents et à proximité des fées noires. La ligne de craie établit donc la frontière comme un élément crucial du cadre de la pièce de théâtre et de l'élaboration du récit. Cependant, Hébert complique ce rapport binaire en démontrant que les deux fillettes sont à la fois maudites et bénies par les fées, prisonnières d'un monde patriarcal. En effet, la vie de Ludivine se déploie au fil d'une série de négociations, en oscillation constante entre la malédiction et la bénédiction. Par exemple, Ludivine épousera un homme violent, mais elle sera épargnée de sa violence parce qu'il sera souvent parti de la maison. Elle ne sera jamais éduquée de manière formelle, mais elle saura lire « les signes dans le ciel et sur la neige » (25). Cette oscillation se produit en partie à cause de la nature capricieuse des frontières. Le terme « frontière » peut être perçu comme étant équivoque. En se basant sur les ouvrages de Gloria E. Anzaldúa portant sur la question des frontières, Paola Zaccaria affirme que

47

The frontier is an ambiguous polysemic term: on the one hand, it refers to a great divide, an edge, a wall, a battle field [...] on the other hand, it can also be a synonym for bridge, threshold, a tierra de medio, a land of incessant passages [...] it can be carried on as an act of aggression, as appropriation, even as cannibalism, but it can also be a space where the encounter of languages and cultures takes place and shape. (Zaccaria 58)

John Crebessa et Ludivine Corriveau incarnent ici ces deux types de frontières : Crebessa le clivage et Ludivine le seuil. Figure centrale dans *La Cage*, qui apparaît aussi dans le roman *Kamouraska* d'Hébert, Crebessa symbolise le pouvoir et l'autorité britannique. En décrivant le déplacement de Crebessa de l'ancien monde au nouveau monde, un symbole de la transition du régime français à l'anglais, la narratrice raconte :

Notre histoire n'est plus séparée en deux par une ligne médiane. L'ancien monde bascule au loin dans un glou-glou d'îles englouties, quelque part en Angleterre. Voici le nouveau monde partout sous nos pieds comme un tapis. John Crebessa vient de s'établir dans la seigneurie de Fossambault, non loin de Québec. (Hébert 37)

Babette affirme à cet égard qu'il n'y a plus de ligne médiane entre l'ancien monde et le nouveau. Au lieu d'avoir deux récits distincts, ils se rejoignent sur le territoire du nouveau monde, avec l'arrivée des Anglais dans ce nouveau monde qui représente une tentative d'effacer les frontières entre les Anglais et les Canadiens à travers l'assimilation. Mais au contraire, la migration de Crebessa à Fossambault concrétise la frontière entre ces deux mondes ou encore, elle évoque ce que Mary Louise Pratt nomme la zone de contact où les « cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power » (Pratt 6-7). Crebessa devient dès lors un obstacle physique et représente de nouvelles oppositions binaires : par exemple, Crebessa contre Ludivine, les Britanniques contre les Canadiens, homme contre femme, loi contre criminalité, culpabilité contre innocence, ainsi que

pouvoir contre faiblesse. En effet, le « bordering gesture » de Crebessa est un acte d'agression métaphorique, car il perpétue une hiérarchie entre les colons britanniques et les habitants canadiens. Quand le juge entend les villageois faire l'éloge de la Corriveau en ce qui concerne son bon cœur et son hospitalité, il affirme que « [c]ette créature se mêle de ce qui ne la regarde pas. Moi seul, en ce pays, ai le pouvoir d'exaucer ou de débouter les gens » (Hébert 69). Il se considère un dieu ou un dirigeant tout puissant. Il proclame à sa femme : « j'affirmerai mes droits de maître et d'époux. [...] Je proclamerai à nouveau [...] mon pouvoir et ma puissance d'homme. Nul n'osera me contredire » (36) et à la Corriveau il dira que « [s]on pouvoir est très grand », car « il est toujours là avec [s]a balance pour sauver ou perdre les femmes imprudentes » (71). En d'autres mots, lui seul a le contrôle et le pouvoir sur le sort des villageois et villageoises.

48 Comme Maureen O'Meara l'indique astucieusement, Crebessa « personifies the evil that comes from accepting without question established authority that uses its power to either kill or subjugate others » (169). Crebessa tente à cet effet d'utiliser son pouvoir pour subjuguer la Corriveau, sa demande sexuelle à son égard démontre son désir de violer les frontières le séparant de Ludivine, mais à la fois de violer les frontières entre Anglais et Canadiens. Lorsqu'il rend visite à Ludivine, il lui demande : « Si je viens, la nuit, crier sous tes fenêtres : "La Corriveau j'ai envie de toi", m'ouvriras-tu ta porte et me prendras-tu dans ton lit, comme un enfant malade ? » (Hébert 71). Ce désir sexuel rappelle l'idée de Zaccaria décrivant les frontières fermées comme des actes d'agression. Plus encore, le désir de Crebessa a une teneur sexuelle qui évoque un objectif de conquête pouvant faire allusion à la conquête territoriale de la Nouvelle-France par les Britanniques. Lorsque Ludivine est appelée en cour en raison du meurtre de son mari, elle explique qu'elle fut une femme obéissante puisqu'elle suivait les consignes de son mari dictant qu'elle devait tirer sur quiconque s'approcherait de la maison, ainsi que l'accident survint alors que son mari revint de travailler dans les bois sans s'annoncer. Cependant, alors qu'elle raconte l'homicide involontaire de son mari, Crebessa l'interrompt et prétend que son témoignage est sans pertinence.

Le récit laisse sous-entendre que Ludivine est coupable du meurtre et doit aller en cour, non pas pour avoir tiré sur son mari, mais pour avoir refusé les propositions sexuelles importunes de Crebessa. Après avoir appelé L'Orgueil, L'Envie, L'Avarice et La Luxure à la barre, Crebessa s'exclame « Ludivine Corriveau ! Je t'ai vue, de mes yeux, en l'absence de ton mari, fornicant avec un misérable barbouilleur de couleurs. Je t'ai vue, de mes yeux vue ! » (Hébert 97). Malgré le fait que les péchés mentionnés ci-dessus accusent la Corriveau de mauvaise conduite, ils corroborent en réalité les désirs cachés de Crebessa. Selon Gregory J. Reid :

The play suggests that she [Ludivine] was brought to trial, in part, because she had earlier rebuffed Judge Crebessa's sexual advances [...] We are made to understand that Ludivine is being put on trial because of her independence, her impervious bravery in rejecting the advances of the Judge. (133)

N'oublions pas que Crebessa se présente lors de sa demande sexuelle susmentionnée comme « un enfant malade » (Hébert 71). Son désir d'être soigné comme un enfant malade réaffirme l'argument d'Annabelle Rea suggérant que Crebessa soit « a male child [...] endowed with keys, the keys to power [...] that] will later enable him to control many things » (28). En décrivant ce personnage, Rea maintient qu'il « evokes the term “cellule familiale” » qui désigne à la fois « family unit » et « family cell », soit une prison familiale (28). Crebessa est au centre de cette cellule familiale et détient le pouvoir dans cette prison, avec ses clés. Cependant, il y a une confusion au sujet de son rôle; il n'est pas l'enfant, figure centrale à la cellule familiale, mais le père, celui qui détient l'autorité et le pouvoir véritable.

En conséquence, Crebessa choisit méticuleusement quelles voix méritent d'être écoutées et celles qui ne le méritent pas, afin de démontrer que Ludivine est une menace pour les figures patriarcales. Il réduit au silence tous les personnages qui se portent à la défense de la Corriveau. Par exemple, puisque le témoignage de La Paresse ne soutient pas le verdict de culpabilité de la Corriveau, Crebessa décide que « La Paresse n'a pas assez de cœur au ventre pour dire la vérité, elle rechigne devant l'effort, son témoignage ne peut être pris en compte. Nous nous en tiendrons donc aux autres témoignages, qui sont accablants » (Hébert 100). Par ces faits, Crebessa réussit à peindre Ludivine comme la meurtrière sans remords de son mari et à présenter sa désobéissance comme une menace envers lui-même, le juge, le père de la loi et le prétendu père du nouveau monde et de ses habitants. Son appel aux sept péchés capitaux suggère aussi qu'il se voit comme un porte-parole de Dieu, comme un père religieux détenant dans ses mains les clés du paradis et de l'enfer. En tant que figure paternelle et patriarcale, Crebessa incarne en effet deux types de paternité. À ce titre, Lori Saint-Martin souligne qu'en général, « [e]n littérature québécoise comme ailleurs, on relève tout d'abord de nombreux pères absents : pères inconnus, pères partis, pères peu attentifs » (18). Envers son jeune fils, Crebessa est une figure du père absent. Il envoie son fils en Angleterre pour que ce dernier obtienne une éducation adéquate. Ce faisant, Crebessa renforce son rôle de *frontière fermée*, car il exerce son pouvoir décisionnel en tant que père pour empêcher son fils de franchir la frontière du nouveau monde. Au contraire, avec Ludivine, Crebessa prend un rôle paternel *trop* rapproché, manifesté par sa prestance en tant que père de la loi, de la religion et de la terre. Dans le contexte spécifique des relations père-fille, il est difficile de déterminer la proximité familiale adéquate : « la bonne distance psychique entre père et enfant semble presque impossible à trouver : entre le père absent—donc trop éloigné—et le père incestueux, donc trop proche, on trouve difficilement un moyen terme » (Saint-Martin 20). Les désirs sexuels que ressent Crebessa envers Ludivine révèlent donc un désir de proximité incestueuse, une agression qui illustre une fois de plus une violation de frontière entre soi et autrui.

La signification de frontière, opposée à celle tout juste établie et correspondant au seuil, présente des possibilités prometteuses. Blodgett fait valoir un argument semblable à celui de Zaccaria. Il affirme que la « [b]order in the Canadian sense is

the zone of negotiation [...] a border is not required to move geographically, but rather to be a site of discursive contestation » (5). La frontière ne réfère alors pas qu'à une démarcation géographique ou culturelle, d'autant plus que Blodgett la considère plutôt comme une zone de négociation ou un site de contestation discursive. Une traduction devient dès lors nécessaire afin de traverser de telles frontières. En d'autres mots, l'acte de traduire est ce qui transforme ces frontières fermées en zones de négociation et de contestation, car il permet une médiation entre cultures, langues et histoires. Sherry Simon soutient aussi que « [l]a traduction est devenue une activité de négociation entre des entités linguistiques et textuelles bien délimitées, soutenues par une série de frontières » (180). L'usage du terme 'traduction' ici ne réfère pas à la traduction d'une langue à une autre dans *La Cage*, mais bien à un échange culturel au cœur même des négociations et contestations entre les deux parties séparées par la frontière. Ovidi Carbonell Cortés et Sue-Ann Harding expliquent que le changement culturel récent relié aux études de la traduction fait en sorte que « Far from being simply a matter of contrastive linguistics, translation is now regarded as a complex interlinguistic and intercultural process where the context of communication is of foremost importance » (1). Autrement dit, la traduction devient un mode de communication qui transcende les frontières linguistiques et qui peut servir comme « a tool for the powerful and the disempowered, the majority status quo and minority voices » (Cortés et Harding 1).

50

De fait, Ludivine illustre la frontière perméable, cette zone de négociation ou ce site de contestation discursive qui promeut la traduction. Dès sa naissance, elle incarne une zone de négociation. Elle doit constamment naviguer et négocier entre sa malédiction et sa bénédiction. Elle est maudite et ne peut jamais avoir d'enfants, mais devient tout de même une figure maternelle pour tous ceux qui en ont besoin. Hébert réinvente donc la Corriveau—ou la *traduit*—en nouvelle figure de mère. Ludivine n'incarne pas l'archétype de la mère monstre qui empêche son fils de réussir sa quête. Elle n'est pas non plus la mère absente ni la mère centrale à la perpétuation des Québécois de par l'utilisation de son corps comme instrument reproductif. En effet, malgré le fait que son mari la force à remplir ses devoirs conjugaux, elle ne lui donne pas d'enfants car « [s]on ventre ne produira pas de fruit ni [s]on sein de lait » à cause de la malédiction que les fées noires ont jetée sur elle (Hébert 22). Elle rêve même qu'à un moment donné, elle le surprendra avec un enfant qui a « une tête de mort » (54). À ce sujet, O'Meara affirme que

Recognizing that Elzéar's power depends on his descendants continuing the race of patriarchal violence, she [Ludivine] acknowledges her refusal to perpetuate this family line. In a dream, she parallels the scene of his wedding gift of violence, using the same preliminaries of "j'arrive" and "Regarde ce que je t'apporte, mon mari" (54). Looking into the stroller, he finds a child who "a une tête de mort [...] n'a jamais été vivant, ni conçu par moi, ni mûri dans un ventre maternel, ni expulsé dans les douleurs" (Hébert 64). (O'Meara 172–73)

Ce rêve d'un enfant mort symbolise la résistance de Ludivine contre la violence de

son mari par la rupture de sa ligne généalogique. Certes, à travers ce rêve de défiance, Ludivine fait démonstration d'un désir subconscient de fermer la frontière, de fermer la lignée de son mari et de préserver son intégrité personnelle. Elle rêve de contrôler la frontière non pas à des fins égoïstes comme Crebessa, mais bien pour venir en aide à sa communauté; plutôt qu'un père oppressif elle souhaite être une mère protectrice.

En effet, en rejetant son ventre maternel, Ludivine rejette son rôle biologique. Or, elle fait preuve de bienveillance envers les enfants abandonnés ou déformés à la naissance, et même encore envers les vieillards rejetés par la société. En ce sens, « In his absence [Elzéar's], she also transforms her desertion and her infertility into liberty, and goes about giving birth to a community of the marginalized that will become her family » (O'Meara 173). Les membres de la famille composée de Ludivine travaillent ensemble chez elle pour la remercier de son hospitalité et de sa gentillesse. Hébert se sert du personnage de la Corriveau pour reconfigurer l'organisation de la structure familiale telle que conçue traditionnellement dans la société patriarcale québécoise. Cette nouvelle structure se base sur la communauté sociale plutôt que sur les liens biologiques et est centrée autour de la femme, en l'occurrence, Ludivine. Le rôle maternel de Ludivine contraste avec celui de Rosalinde Crebessa, qui consiste seulement à donner au juge un enfant mâle qui sera envoyé en Angleterre pour une éducation digne du nom de Crebessa et défie ainsi la tentative de Crebessa de maintenir les structures patriarcales de la nation. Ludivine passe de l'individuel vers le collectif, ce dont témoigne la pluralité de voix qui parlent à l'unisson en cour, pour défendre Ludivine. De victime singulière de la conquête britannique, elle se transforme en figure emblématique de l'identité québécoise collective. Mais encore, sa transformation peut être lue comme traduction car l'acte de traduire est « an activity involving manipulation and rewriting, as political engagement [...] language is revealed to be as much an instrument of power and action as of communication » (Claramonte 81). C'est grâce au langage que Ludivine peut réfuter la demande sexuelle du juge, refuser de donner un enfant à son mari et accepter les individus écartés de la société, défiant ainsi les normes sociales. Cette transformation de rôles donne le pouvoir à Ludivine, au détriment d'Elzéar et de Crebessa. Les refus de Ludivine et la création du nouveau rôle maternel perturbent les dynamiques hiérarchiques en jeu en décentralisant l'autorité paternelle de Crebessa pour la remplacer par cette figure maternelle.

Commentant les liens entre Ludivine et la légende de la Corriveau, Jessica McBride explique que l'élaboration d'une Corriveau maternelle va à l'encontre des versions antécédentes de la sorcière : « Adoptive motherhood proves extremely detrimental to the vision offered by previous adaptations of La Corriveau as antithetical to kindness or love, as it reinstates and amplifies maternal, nurturing qualities that the traditional myth expunged » (135). Elle ajoute que Ludivine est « the French-Canadian mother par excellence » malgré son infertilité et

is actually transformed into an almost super-maternal figure, as compared to those women whose families are created out of duty and fear. In this way, Anne Hébert not

only reconceives La Corriveau's family, but also offers a depiction of motherhood that rejects the "coercive maternity" prevalent in women's theatre at the time that Hébert wrote the play. (McBride 136)

Hébert *traduit*, à partir du récit folklorique de la Corriveau qui est temporellement précis, un récit contemporain pertinent qui s'engage à subvertir les structures patriarcales. La Corriveau passe d'une figure évoquant la peur à une figure servant d'antithèse aux femmes qui succombent à la peur.

52 À la lumière de cette connexion entre la perméabilité d'une frontière et l'acte de traduction, il s'ensuit que Crebessa symboliserait la non-traduction de par son désir de préserver les hiérarchies qui le privilégient. En discutant des actes de provenance, Blodgett présente l' « origination in the United States » (Blodgett 9) comme une anomalie. Il affirme que ce point d'origine est particulier puisqu'il réfute la médiation et illustre la non-traduction. L'interprétation d'un « absolute beginning [...] that removes time, and therefore, history itself, from history » néglige la reconnaissance et la compréhension de la figure de l'Autre (9). Conséquemment, ces types de « gestures [...] are intended to make the past, as well as the Other, capable of supreme appropriation in the eternity of the "imperial self," (f.3) to include by radical exclusion » (9). Autrement dit, l'absence d'une frontière dans le contexte états-unien mène à l'appropriation suprême, l'exclusion d'autres peuples, de leurs cultures et leurs langues. Il ne s'agit pas de dire que Crebessa incarne une anomalie comparable à celle des États-Unis. Au contraire, tandis que les États-Unis symbolisent une absence de frontière, Crebessa incarne une frontière véritable et fermée. Néanmoins, il est intéressant de noter que comme l'absence de la frontière qui mène à une non-traduction, la frontière fermée de Crebessa mène aussi à la non-traduction. Au lieu de promouvoir un échange, une zone de négociation ou de contestation telle que Ludivine le ferait, il rend silencieux la traduction interculturelle ou interlinguistique des autres personnages afin de préserver les hiérarchies en jeu et demeurer à la tête de sa famille, des Canadiens, de la loi et la religion. Il désire maintenir la séparation entre les différentes entités, entre soi et autrui, en imposant son pouvoir.

Malgré le fait qu'une figure traduisible comme Ludivine semble plutôt idéale et largement positive, ouvrant le discours de la négociation et de la compréhension, ainsi que le dialogue entre des cultures variées, la nature même de la figure traduisible est complexe et ambitieuse. Blodgett explique que la traduction « cannot be merely taken [...] as a means of access to other cultures; it cannot be considered a reliable reflection. [...] They [cultural translations] are part of the process of producing, not innocently reproducing, meaning » (10). Avec toute traduction, il y a des gains et des pertes quelconques. En ce qui concerne les pertes, Blodgett maintient que la traduction « has a curious way of thematizing loss, which is part of the price of any moment of origin » (10). Cette perte est souvent associée avec la mort ou le sacrifice dans la littérature canadienne. La mort ou le sacrifice ne signifie pas une fin absolue, mais plutôt un rite de passage qui produit un autre moment transitoire dans une série de négociations (10). Cette thématique de la perte se manifeste dans la

mort de Crebessa. Après avoir déclaré le sort de Ludivine, soit qu'elle « sera exposée dans une cage de fer jusqu'à ce qu'un oiseau noir ait ses prunelles au bec », Crebessa est agité et « porte sa main à sa poitrine » (Hébert 107). Par la suite, quand le peintre Hyacinthe tente de défendre son amoureuse Ludivine, Crebessa s'enrage au point de « s'affaïsse[r] dans son fauteuil » et meurt ainsi d'un problème coronaire mystérieux (110). Sa mort, représentative de la thématique de la perte évoquée par Blodgett, peut aussi être vue comme un gain puisqu'elle symbolise le rite de passage pour les autres personnages et leur permet d'avancer et de triompher à la fin de la pièce de théâtre.

Tandis que Blodgett considère la croix tel un symbole récurrent de sacrifice et de perte intrinsèque au rite de passage, la croix métaphorique dans *La Cage* n'est pas suspendue. Plusieurs adaptations de la légende de la Corriveau racontent la pendaison de Marie-Josephite dans un gibet placé à un carrefour sur la Rive-Sud, près de Québec. Tout comme « Angéline [de Montbrun, who] is burdened with becoming one of the frequently recurring signs of French Canada's being possessed by dis-possession » (Blodgett 11), tel est le sort de Marie-Josephite. Malgré le présage du sacrifice de Ludivine quand Gaston, le beau-frère d'Elzéar, évoque l'image de la croix lorsqu'il commente le fait que Ludivine est « maigrichonne comme un christ sur la croix » (Hébert 48), c'est la mort de Crebessa qui remplace celle de Ludivine. Conséquemment, le gibet de la Corriveau n'est pas suspendu; Ludivine n'est ni métaphoriquement ni réellement sacrifiée, ni utilisée comme le bouc émissaire de son père tel que c'est le cas dans les faits historiques (Lacourcière 21; Ferland et Corriveau 121). Le père dans *La Cage* accepte même la responsabilité du mariage malheureux de sa fille. Il avoue à Crebessa : « Vous voulez savoir la vérité, M. le juge? Je vas vous la dire, moé, la vérité. Pus de patates, pus de cochon, pus de force, pus d'espérance. Alors on a marié Ludivine avec Elzéar » (Hébert 104). À travers la vérité et la survie de Ludivine, Hébert renverse l'histoire de la Corriveau en assimilant de manière ironique le fait que Ludivine ait évité le gibet au rite de passage qui permet sa transformation en nouvelle figure de la Corriveau. Reid note que « The crucial irony in Hébert's play is the death of John Crebessa. This reversal is abrupt, unexpected, and contrary to established narratives surrounding the trial of la Corriveau » (135). Contre toute attente, Ludivine réussit à s'échapper de son destin prédéterminé. En outre, la figure de la Corriveau d'Hébert perd son association avec la sorcière malveillante et coupable, se métamorphosant « from villified to victorious », comme le dit Jessica McBride. C'est Ludivine Corriveau qui sauve les individus rejetés par la société et part au secours de Rosalinde à la fin de la pièce de théâtre.

En conclusion, la légende de la Corriveau, depuis son apparition dans la littérature canadienne-française avec *Les Anciens Canadiens* d'Aubert de Gaspé, a subi une série de négociations entre les mains d'auteurs franco-canadiens et anglo-canadiens qui tentent de se réappropriier la légende et de l'intégrer à un projet de nationalisme romantique canadien-français et plus tard québécois, ou encore à un projet pancanadien à caractère implicitement anglophone. À titre d'exemple, dans *The Golden Dog*, la figure de la Corriveau, nommée Dame Dodier dans cette œuvre, est une figure de

l'Autre. Sa mort symbolise la mort métaphorique des Canadiens qui seront assimilés à la population britannique, assurant par ce fait l'homogénéisation de l'Autre dans la construction du projet pancanadien. Quasiment un siècle plus tard, tout comme *La Cage* et d'autres œuvres littéraires, la pièce de théâtre *Ma Corriveau* de Victor-Lévy Beaulieu (1976) réfute le rôle de la Corriveau en tant que victime du pouvoir britannique et réclame cette figure au nom du nationalisme québécois. Comme le dit Alex Gagnon,

[l]es discours nationalistes et féministes redécouvrent la femme canadienne-française derrière le masque désuet de la sorcière diabolique. Désormais, « la Corriveau » brandit un drapeau ou lève le poing. Elle devient la victime emblématique de l'oppression britannique d'un côté et de la domination patriarcale de l'autre. (16)

Ce phénomène oscillatoire concernant son appartenance à un projet nationaliste québécois ou pancanadien est encore observable de nos jours dans les textes contemporains mettant en scène la légende de la Corriveau.

54

En étudiant ces œuvres globalement, il serait possible de voir la nature hétérogène de cette légende et de comprendre les textes littéraires en tant qu'actes de provenance permettant non seulement une médiation entre auteurs francophones et anglophones, mais encore entre fiction et faits historiques, ainsi qu'entre nation, nationalisme, féminisme, ainsi que de nombreux autres sujets et cadres théoriques. Il faut se rappeler qu'un acte de provenance, comme Blodgett l'explique, peut à la fois être considéré comme le point d'origine d'une nouvelle série ou une partie de la série en question. *La Cage* fait notamment partie de la série d'œuvres participant à l'élaboration de la légende de la Corriveau. Cela dit, la pièce de théâtre d'Hébert peut certainement aussi être interprétée comme un point d'origine, car elle apporte une nouvelle dimension foncièrement féministe à la légende, comme le soulignent plusieurs chercheurs (McBride, O'Meara, Rea, Reid, cités plus haut, mais aussi Marchese, Pallister et Slott, parmi d'autres). Blodgett affirme que lorsqu'on parle d'un sujet qui est capable de traduire, sa traduisibilité fait en sorte qu'il est difficile d'arriver à une entente concernant sa signification, car elle est transitoire, toujours en train de traverser des frontières. *La Cage* saisit un moment dans la légende qui renverse l'interprétation du personnage de la Corriveau, anticipant ainsi ses nouveaux rôles dans une période multiculturelle et cosmopolite et démontrant ainsi que, de 1763 jusqu'au présent, la Corriveau continue à être transitoire et transformatrice.

OUVRAGES CITÉS

Blodgett, E.D. "Is a History of the Literatures of Canada Possible?" *Essays on Canadian Writing*, no. 50, 1993, pp. 1-11.

Claramonte, Carmen África Vidal. "Power." *The Routledge Handbook of Translation and Culture*, sous la direction de Sue-Ann Harding et Ovidi Carbonell Cortés,

- Routledge, 2018, pp. 79-98.
- Cortés, Ovidi Carbonell, et Sue-Ann Harding. "Introduction: Translation and Culture." *The Routledge Handbook of Translation and Culture*, sous la direction de Sue-Ann Harding et Ovidi Carbonell Cortés, Routledge, 2018, pp. 1-14.
- de Gaspé, Philippe Aubert. *Les Anciens Canadiens*. Fides, 1863.
- Ferland, Catherine, et Dave Corriveau. *La Corriveau : De l'histoire à la légende*. Septentrion, 2014.
- Gagnon, Alex. *La communauté du dehors: imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIXe-XXe siècle)*. PU de Montréal, 2016.
- Hébert, Anne. *La cage suivi de L'île de la Demoiselle*. Boréal, 1990.
- Lacourcière, Luc. *La Corriveau: La formation d'une légende*. Sous la direction de Bertrand Bergeron et Jean-Pierre Pichette, PU Laval, 2017.
- Marchese, Elena. « Le projet de réécriture historique dans *La Cage* et *L'Île de la demoiselle* d'Anne Hébert. » *Les Cahiers Anne Hébert 4: Anne Hébert et la critique*, Fides, 2003, pp. 91-102.
- McBride, Jessica. "From Vilified to Victorious: Reconceiving La Corriveau in Anne Hébert's *La Cage*." *Studies in Canadian Literature*, vol. 36, no. 2, 2011, pp. 129-42.
- O'Meara, Maureen. "Living with the Cultural Legacy of La Corriveau: *La Cage*." *The Art and Genius of Anne Hébert: Essays on Her Works: Night and the Day Are One*, sous la direction de Janis L. Pallister, Fairleigh Dickinson UP, 2004, pp. 161-78.
- Pallister, Janis L. « La Corriveau, historique et légendaire. » *The Art and Genius of Anne Hébert: Essays on Her Works: Night and the Day Are One*, sous la direction de Janis L. Pallister, Fairleigh Dickinson UP, 2004, pp. 335-42.
- Perkins, David. *Is Literary History Possible?* Johns Hopkins UP, 1992.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 1992.
- Rea, Annabelle M. « Marie-Josephte Becomes Ludivine: The Family Reformed in Anne Hébert's *La Cage*. » *Doing Gender: Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*, sous la direction de Paula Ruth Gilbert et Roseanna Lewis Dufault, Fairleigh Dickinson UP, 2001, pp. 23-35.
- Reid, Gregory J. "Anne Hébert's *La Cage*: A Masque of Liberation." *Text & Presentation*, sous la direction de Stratos E. Constantinidis, McFarland, 2008, pp. 132-44.
- Saint-Martin, Lori. « Des pères absents aux filles meurtrières et au-delà : le rapport père-fille en littérature québécoise. » *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles : La figure du père*, sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael, L'Harmattan, 2008, pp. 13-26.

Simon, Sherry. *Le Trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*. Boréal, 1994.

Slott, Kathryn. "La Remise en question de la Corriveau dans *La Cage* d'Anne Hébert." *The Art and Genius of Anne Hébert: Essays on Her Works: Night and the Day Are One*, sous la direction de Janis L. Pallister, Fairleigh Dickinson UP, 2004, pp. 149-60.

Zaccaria, Paola. "Translating Borders, Performing Trans-Nationalism." *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self Knowledge*, vol. 4, 2006, pp. 57-70.