MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav románských jazyků a literatur

Učitelství francouzského jazyka a literatury pro střední školy

S'exiler dans la langue : l'entre-deux littéraire de Nancy Huston

Magisterská diplomová práce

Bc. Zuzana Macháčková

Vedoucí práce: Mgr. Petr Vurm, Ph.D.

Brno 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury, a že se elektronická verze shoduje s verzí tištěnou.

V Brně, dne …… ……

Bc. Zuzana Macháčková

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala Mgr. Petru Vurmovi, Ph.D. za odborné vedení mé diplomové práce, za jeho vstřícnost, ochotu, čas a zejména za všechny cenné rady a podnětné připomínky, které mi věnoval během psaní této práce.

Poděkování patří i mé rodině a nejbližším za vytrvalou podporu po dobu mých studií.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 2
Méthodologie du travail 2
PARTIE I : S'EXILER DANS LA LANGUE 5
La question de la littérature canadienne par rapport à la langue de l'écriture 5
Le positionnement de Nancy Huston par rapport au contexte littéraire du Canada ... 11
La biographie langagière de Nancy Huston 12
L'exil volontaire et ses conséquences 18
L'entre-deux de Nancy Huston 23
La venue à l'écriture en français 31
Nancy Huston en tant qu'essayiste : le début de sa carrière d'écrivaine 36
L'impact de l'exil sur la création littéraire de Nancy Huston 39
Piotr Sadkowski : « la tradition homérique » 39
Clément Moisan : « l'écriture migrante » : 43
Paul Ricœur : « l'identité narrative » 44
Résumé de l'expérience exilique de Nancy Huston 46
Nancy Huston « s'exile dans la langue » 52
Conclusion de la partie 1 : S'exiler dans la langue 55
PARTIE II : L'ENTRE-DEUX LITTÉRAIRE DE NANCY HUSTON 57
Nancy Huston en tant que romancière : le passage à la fiction 58
L'analyse des romans choisis 60
Instruments des ténèbres 61
Le Carnet *Scordatura* 62
Sonate de la Résurrection 69
Prodige 76
Lara à Maya 78
Lara se perd 83
Maya à Lara 87
Histoire d'Omaya 91
Le « je » et l'« elle » 91
Conclusion de la partie II : L'entre-deux littéraire de Nancy Huston 104
CONCLUSION 106
BIBLIOGRAPHIE 113
ANNEXES 114

INTRODUCTION

« Depuis longtemps, je rêve, pense, fais l'amour, écris, fantasme et pleure dans les deux langues tour à tour, et parfois dans un mélange ahurissant des deux. »[1]

Lors du cours intitulé « La littérature au carrefour des langues et des cultures »[2], nous avons eu l'occasion d'étudier l'œuvre des écrivains « venus d'ailleurs », comme par exemple Vassilis Alexakis, Agota Kristof, Hector Bianciotti, Jorge Semprun, Ying Chen et d'autres, en prenant en compte le fait que leur langue maternelle ne constituait pas la langue primordiale de leur création littéraire. La création littéraire de ces écrivains est liée à la langue française en tant que langue d'adoption, et cela se reflète significativement dans leur création littéraire.

Le pacte de l'écrivain d'origine non-francophone avec le français en tant que langue de sa création littéraire représente une riche matière qui tente à explorer, en prenant en compte les questions de l'identité, du parcours langagier et les circonstances de sa création littéraire. C'est dans cette direction que nous voulions mettre à l'analyse l'œuvre de Nancy Huston, essayiste et romancière d'origine canadienne qui vit depuis 1973 en exil à Paris. L'expérience de l'exil soulève une polémique aux nombreux sujets tels que l'identité, l'utilisation d'une langue étrangère dans la vie quotidienne ainsi que dans l'écriture. L'écriture dans une langue étrangère, que signifie-t-elle pour l'écrivaine exilée ? S'agit-il d'un moyen qui déstabilise l'écrivaine dans sa création littéraire ou plutôt d'un moyen qui peut fonctionner pour l'écrivaine comme un point de repère, et par la suite aide à l'écrivaine à reconstruire son identité ? Comment les marques spécifiques de l'écriture en exil se reflètent-elles dans le contenu de l'œuvre ? Si l'écrivaine subit elle-même des problèmes avec l'identité, est-il possible qu'elle laisse ses personnages romanesques subir le même sort ?

Méthodologie du travail

Dans le travail présent, nous voudrions mettre à l'analyse l'œuvre de Nancy Huston, essayiste et romancière d'expression française. En premier lieu, il nous semble

---

[1] HUSTON, Nancy. *Nord perdu,* suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 60.
[2] Il s'agit du cours semestriel FRAN-B-460, pris sous la direction de Mme Anne-Rosine Delbart, le professeur de la littérature française à l'Université Libre de Bruxelles.

pertinent de souligner qu'il s'agit de l'écrivaine d'origine canadienne qui vit en exil à Paris depuis 1973, et dont la plupart de l'œuvre a été écrite en français. Le but principal de notre travail reposera sur l'éclaircissement des rapports entre l'impact de l'exil et la langue de l'écriture sur la création littéraire de Nancy Huston, prenant pour le leitmotiv la recherche de l'autre soi-même à travers des essais et des récits autobiographiques ainsi que les œuvres choisis de fiction. Notre travail sera divisé en deux parties distinctes : « S'exiler dans la langue » et « L'entre-deux littéraire de Nancy Huston ».

Dans la première partie, intitulée « S'exiler dans la langue », nous allons d'abord traiter la question de la sensibilité de la littérature canadienne par rapport à la langue de l'écriture afin de pouvoir éclaircir la position de Nancy Huston en tant qu'écrivaine canadienne d'expression française. Ensuite, nous nous occuperons de la biographie langagière de l'écrivaine afin d'observer les circonstances de ses rencontres avec les langues étrangères et pour pouvoir mieux comprendre son choix d'écrire en français. Les chapitres suivants traiteront l'exil volontaire de Nancy Huston en France et ses conséquences qui aboutissent souvent à la situation où l'écrivaine se sent « l'entre-deux ». Afin de dévoiler l'impact de la langue d'écriture sur la création littéraire de Nancy Huston, nous consacrerons un chapitre à la venue de Nancy Huston à l'écriture en français et le début de sa carrière en tant qu'écrivaine.

Tout au long de cette partie du travail, nous nous appuierons sur les essais et les récits autobiographiques de Nancy Huston : *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*[3], *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*[4], *Lettres parisiennes : histoires d'exil*[5], *Nord perdu,* suivi *de Douze France*[6] et *L'espèce fabulatrice*[7] qui nous aideront à résumer la biographie langagière de Nancy Huston ainsi que les joies et les contraintes de son expérience exilique. Ensuite, nous nous pencherons sur la recherche des liens entre son expérience de l'exil et « le retour à soi par l'acte narratif », l'idée qui tire l'inspiration de la « tradition homérique », mentionnée dans l'ouvrage *Récits odysséens* de Piotr Sadkowski[8]. Nous expliquerons les termes de « l'écriture migrante » de Clément

[3] HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995.
[4] HUSTON, Nancy. *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*. 1re éd. Montréal : Leméac, 2009.
[5] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999.
[6] HUSTON, Nancy. *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999.
[7] HUSTON, Nancy. *L'espèce fabulatrice*. 1re éd. Arles : Actes sud, 2010.
[8] SADKOWSKI, Piotr. *Récits odysséens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Torun : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, 2011.

Moisant[9] et de « l'identité narrative » de Paul Ricœur[10] afin de les pouvoir appliquer à l'interprétation des essais et des récits autobiographiques de Nancy Huston.

Dans le chapitre qui résumera l'impact de l'exil sur la création littéraire de Nancy Huston, nous tenterons à répondre aux questions suivantes : Par rapport à « l'écriture migrante », quels traits caractéristiques de ce genre littéraire peuvent être déterminés dans l'œuvre de Nancy Huston ? En quoi ressemblent les essais et les récits biographiques de Nancy Huston aux « récits odysséens » de Piotr Sadkowski, qui met en parallèle la « tradition homérique » et le « retour à soi réalisé grâce à l'acte narratif » ? En racontant sa propre vie dans les essais et les récits autobiographiques, est-ce que c'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité de Nancy Huston, tel que proposé par la conception de l'identité narrative de Paul Ricœur, ou l'identité de Nancy Huston qui fait l'identité de l'histoire ? Ou bien au contraire : s'agit-il de l'identité de Nancy Huston que nous pouvons juger plus susceptible au changement au cours de l'histoire parce qu'en se racontant, l'écrivaine a la chance de se redéfinir et reconstruire son identité ? Dans la situation de l'exil, que signifie l'écriture en français pour Nancy Huston ? En tant qu'écrivaine exilée, considère-t-elle la création littéraire comme son asile ou c'est plutôt un sentiment de dépaysement et d'étrangeté qui l'accompagne pendant son écriture ? Comment cela se reflète-il dans l'écriture de Nancy Huston et dans ses réflexions sur les langues ?

Dans la deuxième partie du travail, intitulée « L'entre-deux littéraire de Nancy Huston », nous allons d'abord consacrer un chapitre à la venue de Nancy Huston à l'écriture des romans en français. Nous continuerons avec l'analyse des romans *Instruments des ténèbres*[11], *Prodige*[12] *et Histoire d'Omaya*[13], en évoquant le concept de Paul Ricœur « Soi-même comme un autre »[14]. Le corpus des romans mis à l'analyse de l'entre-deux littéraire de Nancy Huston a été choisi avec le but principal de démontrer l'aspect de l'entre-deux sur la conception de l'histoire et la fabrication des personnages qui, même que la romancière, poursuivent dans leur monde la quête identitaire, et qui sont à la recherche permanente de l'autre soi-même. La recherche de

[9] MOISAN, Clément. *Écritures migrantes et identités culturelles*. New Haven : Nota bene, 2008.
[10] RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.
[11] HUSTON, Nancy. *Instruments des ténèbres : roman*. Arles : Actes Sud, 1996.
[12] HUSTON, Nancy. *Prodige : polyphonie*. Arles : Actes Sud, 2004.
[13] HUSTON, Nancy. *Histoire d'Omaya : roman*. Arles : Actes Sud, 1998.
[14] RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.

l'autre dans *soi-même* et *soi-même* dans *l'autre* chez les personnages principaux constituera le point de départ pour notre analyse de « l'entre-deux » littéraire de Nancy Huston. Après l'analyse des romans en question, nous tenterons à répondre aux questions suivantes : En jouant avec l'identité des personnages, sur quoi repose l'entre-deux littéraire du roman choisi ? Comment la notion de « soi-même comme un autre » se reflète-elle dans l'entre-deux du roman en question ? Nous conclurons cette partie du travail avec le résumé des divers cas de « l'entre-deux » littéraire de Nancy Huston.

Finalement, dans la partie Conclusion, nous allons aborder la problématique traitée dans ce travail du point de vue complexe, en réfléchissant sur les réponses apportées aux questions posées au début, afin de pouvoir tirer des conclusions sur l'impact de l'exil et de la langue de l'écriture sur la création littéraire de Nancy Huston, qui comprend de nos jours de nombreux essais, récits autobiographiques ainsi que les œuvres de fiction qui ont marqué un grand succès littéraire de Nancy Huston.

PARTIE I : S'EXILER DANS LA LANGUE

La question de la littérature canadienne par rapport à la langue de l'écriture

En analysant l'œuvre de l'écrivaine d'origine canadienne, nous allons tout d'abord esquisser le portrait de la littérature canadienne. Nous nous penchons surtout sur les rapports entre la littérature et la langue de l'écriture, parce que ceux-ci constituent le concept fondamental de la sensibilité linguistique au sein du Canada. Pendant ce chapitre, nous allons nous appuyer notamment sur l'ouvrage *Langagement*[15] de Lise Gauvin, essayiste, nouvelliste et critique renommée de la littérature québécoise.

Dans le contexte de la littérature canadienne, la question de la langue de l'écriture représente un sujet délicat depuis longtemps, comme l'annonce l'affirmation suivante :

> « L'interrogation sur la langue d'écriture, toujours doublée d'un commentaire plus global sur le statut de la langue ou d'un diagnostic sur l'état de la langue parlée, est l'histoire d'une suite de déplacements qui conditionnent ou modifient les grandes options de cette littérature. »[16]

[15] GAUVIN, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal, 2000.
[16] Ibid, p. 7.

En remontant l'histoire de la littérature canadienne, un des premiers écrivains canadiens qui commençait à s'interroger sur le statut de la littérature canadienne en tant que telle était Octave Crémazie, le poète exilé, vivant à Paris depuis 1862. Pendant la période de son exil, Octave Crémazie échangeait des lettres avec son ami l'abbé Henri-Raymond Casgrain, et dans correspondance, ils questionnaient la nature du lien entre la littérature canadienne et la langue de l'écriture.[17] Après plusieurs années de leur correspondance, suit la déclaration fameuse dans la lettre d'Octave Crémazie, datée 29 janvier 1867, qui fournit l'évidence précieuse dans l'évolution du statut de la littérature canadienne :

> « Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. Malheureusement nous parlons et nous écrivons d'une assez piteuse façon, il est vrai, la langue de Bossuet et de Racine. Nous aurons beau dire et beau faire, nous ne serons toujours, au point de vue littéraire, qu'une simple colonie... »[18]

N'ayant pas une langue particulière à soi, mais utilisant les langues des colonisateurs anciens, l'anglais et le français, d'où vient le premier constat sur le problème principal de la littérature canadienne. D'après Lise Gauvin, la lettre d'Octave Crémazie constitue un des premiers piliers de la critique littéraire et de la sensibilité linguistique au Canada :

> « Dès l'origine même de la littérature du Canada, la question de la langue a été posée par le poète Octave Crémazie qui, dans une lettre devenue célèbre par la suite, réfléchit aux conditions d'existence d'une littérature de langue française hors de France et, par son texte même, dote cette littérature des premiers éléments d'un discours critique institutionnel. »[19]

En retraçant les piliers plus récents dans l'histoire de la littérature canadienne, nous voudrions nous arrêter pour quelques instants sur deux manifestes qui éclaircissent le statut de la langue dans la société canadienne, et qui nous aideront à dévoiler la problématique de la question linguistique au sein du Canada et notamment au Québec. Lise Gauvin attribue aux manifestes dans l'histoire de la littérature canadienne,

---

[17] Ibid, p. 18. : « Les deux écrivent. L'un est poète, l'autre prosateur. L'un et l'autre réfléchissent aux conditions d'existence d'une littérature canadienne. » **NOTE :** Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, la correspondance sur le thème de l'exil constitue le témoignage important sur la langue de l'écriture aussi dans l'œuvre de Nancy Huston.

[18] *Op. cit.* : CRÉMAZIE, Octave, *Œuvres II. Prose*, texte établi, annoté et présenté par Odette Condemine, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1976 dans GAUVIN, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal, 2000, p. 23.

[19] Ibid, p. 23.

québécoise en particulier, une grande importance, parce que ceux-ci fournissent le témoignage précieux de l'évolution historique des rapports entre la littérature québécoise et le français en tant que langue de l'écriture :

> « Le manifeste est l'un des signes les plus éclatants de cette conscience exacerbée que je désigne sous le nom de *surconscience linguistique* de l'écrivain québécois. Cette surconscience oblige celui-ci, comme tout écrivain, à transformer la langue mais aussi à recommencer sans cesse un combat pour que le français demeure chez lui la langue de l'État, de la culture et des communications. »[20]

De ce fait, le statut de la langue dans la société canadienne constitue une des préoccupations primordiales parce que c'est la langue de l'écriture qui a l'impact direct sur la création littéraire : « le manifeste québécois sur la langue forme un corpus de première importance qui, loin de déstabiliser l'institution littéraire, la crée et en assure la vitalité. »[21]

Deux manifestes célèbres, qui ont suscité un grand intérêt chez le lectorat canadien et qui fournissent un message important sur le statut de la langue en société canadienne, doivent être mentionnés : *Speak White* de Michèle Lalonde (1968), suivi par *Speak What* de Marco Micone (1989).[22] De l'usage imposé de l'anglais vers la langue mise en question, tel était le message sur l'évolution du statut linguistique au Canada transmis à travers ces manifestes à la société canadienne. Le manifeste que nous souhaitons mettre en parallèle avec l'écriture de Nancy Huston, est notamment *Speak What* de Marco Micone. Néanmoins, afin de comprendre le message contenu dans le manifeste de Marco Micone, il nous serait utile d'abord éclaircir le message porté par le manifeste *Speak White* de Michèle Lalonde.

Speak White, le premier manifeste en question, a été créé en 1968 par Michèle Lalonde lors des spectacles intitulés *Poèmes et chants de la résistance.*[23] Le message principal du manifeste est destiné aux Canadiens anglophones qui ont imposé l'usage de l'anglais dans les lieux publics à tous ceux qui ont utilisé une autre langue, notamment le français. Le titre du manifeste *Speak White* signifie en d'autres mots « parler anglais », et connote le statut supérieur des Canadiens anglophones :

---

[20] GAUVIN, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal, 2000, p. 50.
[21] Ibid, p. 50.
[22] À voir la section Annexes pour la lecture des textes originaux de ces manifestes.
[23] « Ce texte a été récité pour la première fois en 1970, au cours de la Nuit de la poésie. Il recevait du public un accueil enthousiaste. » Dans GAUVIN, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal, 2000, p. 53.

> « Le titre donc, est la reprise d'un ordre reçu, subi, et rien n'indique d'emblée qu'il n'est pas réitéré par ceux-là mêmes qui ont inventé le slogan. Mais l'ironie opère dès les premières paroles du manifeste et oblige à relire l'expression comme une flèche détournée de sa cible et renvoyé à son propre agresseur. »[24]

L'expression « Speak White » ainsi gagne la connotation raciale parce que l'anglais, c'était la langue des blancs, des colonisateurs. Le titre *Speak White* joue un rôle indispensable dans la compréhension du manifeste ainsi que dans la création de l'effet dramatique qui renforce le message que Michèle Lalonde souhaitait adresser au lectorat canadien :

> « Répété seize fois, tel un leitmotiv, « Speak White » non seulement scande le manifeste et lui donne son rythme, mais marque également les étapes d'un texte qui, dans sa brièveté même, reproduit la dramatisation d'une tragédie en cinq actes. »[25]

Speak White renvoie aussi à l'inégalité des cultures et des classes dans la société québécoise, ou « nous » représente le peuple cultivé, digne de la littérature renommée dans la langue de « Shakespeare », tandis que « vous » n'indique rien d'autre que la classe des travailleurs « tachés de cambouis et d'huile ».[26]

Speak What, le deuxième manifeste que nous souhaiterons mentionner afin d'éclaircir le statut de la langue dans la société canadienne, provient de plume de Marco Micone, l'écrivain italo-québécois. Ce manifeste a été publié en 1989 : « Quant au *Speak What*, il s'agit d'un texte d'abord publié dans la revue Jeu en 1989/19, puis lu sur les ondes de Radio-Canada, à l'émission *Littératures actuelles* en 1991, et enfin publié par *Québec français* et le ministère de l'Éducation. »[27] Vingt ans après la publication du texte modèle *Speak White*, le manifeste *Speak What* répond aux nouvelles tendances et l'évolution de la situation linguistique dans la société québécoise. Selon les mots de l'auteur, le motif pour l'écriture du manifeste était l'adoption de la loi 178 en 1988 : « J'étais choqué par la loi, me confie-t-il, et j'ai fait ce texte mi-politique, mi-littéraire. Texte que j'ai perçu comme un hommage à la littérature québécoise et comme une manière d'attester

[24] Ibid, p. 54.
[25] Ibid, p. 54.
[26] Ibid, p. 56.
[27] Ibid, p. 58.

l'existence de modèles. »[28]

Après avoir lu *Speak What*, il faut constater que le statut de la langue anglaise en tant que langue parlée dans la société québécoise s'est considérablement affaibli :

> « La contradiction se lit dans le titre encore plus fortement que dans le texte modèle. L'ordre donné en anglais à la communauté francophone québécoise par la communauté immigrante est un paradoxe. […] Autre élément paradoxal : l'anglais, une fois donné dans le titre, disparaît à peu près complètement. À la différence du manifeste précédent, on n'accorde à l'anglais, dans ce nouveau texte, qu'une valeur de référence ou de citation. »[29]

Le titre *Speak What* s'avère contradictoire – opposé à l'ordre exprimé par *Speak White* de Michèle Lalonde, il exprime le doute et questionne la langue à utiliser. Maintenant que l'anglais a cédé la place aux langues de nouveaux venus, quelle langue faut-il parler, alors ? : « dans Speak What, il y a ce mystérieux « what », qui déplace vers une question l'énonciation impérative de Speak White. Quelle langue ou quel langage parler ? Cette question n'a-t-elle pas pour effet de relativiser l'usage de la langue, de toute langue ? »[30] Cette fois-ci, ce n'est pas l'anglais que l'on impose au peuple québécois francophone, mais il s'agit de n'importe quelle langue de l'immigrant au Canada. Ainsi, le titre *Speak What* fait allusion aux langues des immigrants, et Marco Micone l'a souligné surtout par les phrases « imposez-nous votre langue » et « nous sommes cent peuples venus de loin ».[31] Le manifeste *Speak What* renvoie à l'incertitude de langue à utiliser dans la société québécoise :

> « Si l'on traduit maintenant *Speak What* par « parler de quoi ? », on se rend compte que la question posée touche alors davantage le contenu du message que son véhicule. La langue, délestée de ses connotations raciales, apparaît comme simple moyen de communication. Ce qui a comme conséquence d'atténuer l'effet langue du texte, d'en faire en quelque sorte un enjeu secondaire. »[32]

Malgré le fait que Marco Micone a été accusé plusieurs fois du plagiat à cause de la ressemblance de *Speak What* à *Speak White* de Michèle Lalonde, Lise Gauvin propose la lecture de *Speak What* comme le manifeste qui prend pour but d'initier la société

---

[28] Ibid, pp. 58 – 59.
[29] Ibid, p. 59.
[30] Ibid, p. 60.
[31] À voir la section Annexes pour la lecture des textes originaux de ces manifestes.
[32] Ibid, p. 60.

québécoise à « parler » :

> « une question posée à la collectivité québécoise et comme un appel à la parole, quelle qu'elle soit. Plus encore que de parler blanc, bleu ou rouge, il est nécessaire de parler. Dans *Speak What*, je lis « Parlez de quelque chose », mais aussi « d'autres choses » que de la seule question de langue. Dans *Speak What*, je lis enfin « Parlez » et « Parlez-nous ». »[33]

Nous allons brièvement résumer le message porté par les deux manifestes. Contrairement à Michèle Lalonde qui traitait dans son poème dramatique *Speak White* la prévalence de l'anglais qui s'imposait aux lieux publics, dans *Speak What* Marco Micone s'interroge sur quelle langue devrait-on parler au Canada, suite aux vagues de nouveaux immigrants qui ont été imposé le français. Par *Speak What*, Marco Micone souhaite dire aux Québécois que les immigrants ressentent la contrainte par le statut du français en tant que langue officielle, imposé par plusieurs lois et chartes. Finalement, en résumant l'importance du message contenu dans les manifestes *Speak White* et *Speak What* pour la question linguistique au Québec, Lise Gauvin constate que la position du français au sein de la société québécoise a été renforcée : « Pour dire cette grande et belle chose, Micone n'a pas eu besoin, comme Lalonde, de recourir au *code-switching*. Comme si l'usage du français, cette fois, allait de soi. En 1989, un chapitre de l'histoire du Québec vient d'être tourné. »[34]

En mettant en parallèle l'importance des manifestes et le statut de la langue de l'écriture au Canada, les relations entre la langue et la littérature au sein du Canada s'avèrent complexes, d'un côté parce que l'anglais et le français souvent entrent en position des langues concurrentielles, l'une prévalant sur l'autre[35], et de l'autre côté le métissage des langues suite aux nouveaux immigrés doit être prise en conscience. Tous ces facteurs forment la conscience linguistique des écrivains canadiens, et cela se reflète dans leur œuvre.

---

[33] Ibid, p. 60.
[34] Ibid, p. 61.
[35] **NOTE :** Comme remarqué par Monsieur Petr Kyloušek, la « dualité » représente le trait caractéristique de l'identité canadienne : « La confirmation de la dualité canadienne résulte non seulement de l'évolution historique, elle est aussi conditionnée par la fonction inaliénable de la langue dans la communication littéraire et culturelle. » dans KYLOUŠEK, Petr. *Us-them-me : the search for identity in Canadian literature and film = Nous-eux-moi : la quête de l'identité dans la littérature et le cinéma canadiens*. Vyd. 1. Brno : Masarykova univerzita, 2009, p. 246.

Le positionnement de Nancy Huston par rapport au contexte littéraire du Canada

Dans le chapitre précédent, nous avons dressé le portrait de la sensibilité linguistique au sein du Canada, en prenant en compte l'importance de la langue de l'écriture pour la littérature canadienne, qui a l'impact sur la conscience linguistique dans la création littéraire des écrivains canadiens.

Dans le cas de Nancy Huston, l'écrivaine d'origine canadienne anglophone, d'adoption parisienne francophone, nous sommes témoins d'un cas opposé. Quittant le Canada et s'installant en France afin de pouvoir y vivre et écrire en français, elle est l'écrivaine d'expression française vivant en Europe qui gagne les prix littéraires au Québec. Comme Nancy Huston le souligne elle-même, c'est une situation paradoxale parce qu'elle ne vivait jamais au Québec :

> « Il n'y a qu'au Québec que ça marche. *Cantique de plaines* a emporté le plus grand prix littéraire canadien pour le meilleur livre francophone de l'année. Il y a d'abord eu une réaction de rejet, des controverses dans les journaux, les Québécois ont fait une pétition contre moi parce que c'était une traduction, je ne le cachais pas[36] ; mais c'est du passé, maintenant, on s'entend bien, c'est une histoire d'amour, je suis maintenant perçue, paradoxe des paradoxes, comme un écrivain québécois puisque je suis écrivain canadien d'expression francophone, alors que je n'ai jamais vécu au Québec. Oui, je suis très présente au Québec, mes livres se vendent bien. »[37]

Dans les chapitres suivants, nous nous concentrerons sur l'identité de Nancy Huston en tant qu'écrivaine d'expression française qui s'est exilée en France. Mais avant d'aborder cette problématique, il nous semble significatif de se poser la question dans l'autre sens : quelle est l'identité « canadienne » de Nancy Huston ? Comme elle le remarque, c'est précisément l'incertitude existentielle et la lutte incessante de deux langues en elle, l'anglais et le français, en d'autres termes « la dualité canadienne », en quoi elle ressemble le plus aux Canadiens :

> « Souvent, je trouve difficile – déroutant, déstructurant – de ne coïncider vraiment avec aucune identité ; et en même temps je me dis que c'est cette coexistence inconfortable, en moi, de deux

[36] Lise Gauvin explique la raison de la controverse de l'attribution de ce prix : « « La controverse a porté principalement sur le fait que Nancy Huston ait obtenu le Prix du Gouverneur général de langue française pour son roman *Cantique des plaines*, d'abord édité en anglais sous le titre *Plainsong*, et ensuite traduit par l'auteure. » dans GAUVIN, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal, 2000, p. 237.

[37] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 157.

langues et de deux façons d'être qui me rend le plus profondément *canadienne*. »[38]

Même si le geste d'avoir quitté son pays natal pour un autre lui a paru au début de sa carrière d'écrivaine comme une décision extraordinaire, elle avoue qu'au cours du temps, elle s'est rendue compte que ce geste copie le comportement typiquement « canadien » :

> « En m'expatriant, j'ai peut-être l'impression de faire quelque chose d'original. Mais, vingt ans plus tard, je m'aperçois que c'était là un geste éminemment canadien : traverser l'Atlantique, tout lâcher, tourner la page, apprendre une nouvelle langue, refaire sa vie, s'inventer une existence à partir de zéro – c'était exactement ce qu'avaient fait mes ancêtres ! »[39]

Après avoir positionné Nancy Huston en tant qu'écrivaine canadienne d'expression française par rapport au contexte de la situation linguistique dans la littérature canadienne et québécoise, nous allons maintenant découvrir sa biographie langagière afin de comprendre les circonstances de sa rencontre avec les langues étrangères, notamment la langue française. Cet aspect nous semble pertinent pour les objectifs de notre travail parce que la langue française est devenue la langue de son écriture.

La biographie langagière de Nancy Huston

La langue de l'écriture constitue un des concepts clefs pour toute la création littéraire, notamment pour les écrivains vivant en exil. Dans le chapitre présent, nous examinerons la biographie langagière de Nancy Huston afin de mieux comprendre la nature du lien entre le français et sa création littéraire. Nous examinerons comment les langues qu'elle a apprises et qu'elle s'est appropriées au cours de sa vie, ont formé sa « conscience linguistique » en tant qu'écrivaine.

Le terme « conscience linguistique » est important pour les buts de notre travail, et c'est pourquoi nous viserons maintenant de l'expliquer, en reprenant la définition fournie par Anne-Rosine Delbart :

> « La conscience de langue constitue en un ensemble de réflexions que les sujets parlants développent sur leur propre langue, dialecte et sociolecte. Ces réactions englobent les jugements de valeurs, les jugements d'acceptabilité ou de grammaticalité visant à situer ce qui leur paraît être la norme, toutes

---

[38] HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995, p. 260.
NOTE : Si la citation contient les mots mis en italique, c'est l'auteure qui souligne.
[39] Ibid, p. 211.

opinions évidemment conditionnées par les attitudes et les sentiments de chacun vis-à-vis du groupe national, social, local dont il fait partie. Elles relèvent donc de l'auto-identification et de l'auto-évaluation. »[40]

En plus, il sera utile d'analyser quelles positions occupent les langues étrangères pour Nancy Huston par rapport à l'anglais, sa langue maternelle. Pendant cette partie du travail, nous nous appuierons sur les essais et les récits autobiographiques de Nancy Huston : *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994, Âmes et corps : textes choisis 1981-2003, Lettres parisiennes : histoires d'exil, Nord perdu,* suivi *de Douze France* et *L'espèce fabulatrice,* ainsi que sur l'ouvrage *L'aventure du bilinguisme* d'Alexandra Kroh[41], parce que ceux-ci fournissent le témoignage précieux sur la vie de l'écrivaine. Ces œuvres nous faciliteront la compréhension de ses motivations et de son choix de devenir l'écrivaine d'expression française.

Nancy Louise Huston est née en 1953 à Calgary en Alberta, la partie anglophone du Canada, sa langue maternelle étant la langue anglaise. Elle passe son enfance et son adolescence au Canada, et dans ses essais, elle fait souvent allusion au Canada comme au pays « grand, forte et libre. »[42]

Par rapport au chapitre précédent qui avait pour but d'éclaircir le statut de la langue au sein du Canada, il est intéressant de remarquer comment Nancy Huston perçoit l'anglais, sa langue maternelle. Pour elle, sous l'étiquette de la langue anglaise est caché un grand mélange de divers accents de l'anglais, influencés par l'histoire de l'évolution de la situation linguistique au Canada anglophone :

« [...] je n'apprendrai dans un premier temps que la langue anglaise, dans sa version canadienne-milieu-du-XXe-siècle qui était la résultante d'innombrables compromis entre les versions britannique, américaine, écossaise, aristocrate, cockney, etc., donc chacune était déjà la résultante d'apports nombreux et variés au cours des siècles (influences latines, grecques, saxonnes, celtes...). »[43]

---

[40] DELBART, Anne-Rosine. *Un atout pour la construction d'une conscience linguistique de la langue cible chez les apprenants de français langue étrangère : l'exemple des écrivains « venus d'ailleurs ».* L'article est paru dans GLOTTOPOL – N° 6 – Juillet 2005.

[41] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000. **NOTE** : L'auteure précise que cet ouvrage est : « un roman d'aventure, aventure avec une langue étrangère. Les héros en sont les virtuoses, les aristocrates du bilinguisme : des écrivains ayant créé la totalité ou une partie de leur œuvre en une langue qui n'est pas leur langue maternelle. » Ibid, p. 9.

[42] Dans *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, Nancy Huston fait souvent allusion au Canada comme un pays grand, fort et libre : « The true North strong and free » HUSTON, Nancy. *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 14.

[43] HUSTON, Nancy. *L'espèce fabulatrice*. 1re éd. Arles : Actes sud, 2010, p. 47.

En premier lieu, c'était donc la langue anglaise qui, en tant que sa langue maternelle, formait sa conscience linguistique, et Nancy Huston souligne que l'anglais formera à tout jamais une partie intégrante de son « soi » :

> « Or cette langue me marquera de façon indélébile. Non, ce n'est pas assez de dire qu'elle me marquera : elle me formera, rodant les circuits de l'hémisphère gauche de mon cerveau, là où pour le reste de ma vie seront élaborées les idées, opinions, perceptions et jugements verbaux que je considérerai comme mon « moi ». »[44]

Quant à la connaissance d'autres langues, c'était l'allemand, la première langue étrangère dont Nancy Huston a fait connaissance, qui a marqué profondément la conscience linguistique de l'écrivaine. Quand Nancy avait six ans, ses parents ont divorcé, sa mère quittant la famille pour la carrière de l'artiste en étranger et son père épousant une nouvelle femme d'origine allemande. Suite à ces événements, Nancy voyage en Allemagne pour faire la connaissance de sa nouvelle « mère ». Elle y suit les cours de l'allemand, et l'apprentissage de la nouvelle langue la rend heureuse à tel point qu'elle y plonge complétement et l'apprend au bout de quatre mois.
Lors d'un entretien avec Alexandra Kroh pour l'ouvrage titré *L'aventure du bilinguisme*, Nancy Huston a décrit les sentiments joyeux de sa découverte langagière en Allemagne :

> « [...] c'était comme si la langue avait remplacé ma mère, je crois qu'on peut le dire comme ça. J'ai connu une sorte d'euphorie dans ce pays étranger, dans cette culture étrangère, j'étais beaucoup plus heureuse que je ne l'avais été de ma vie. Je m'aimais plus sous mon identité étrangère. »[45]

Par cette affirmation, nous pouvons remarquer la première liaison créée entre la langue étrangère nouvellement acquise et la possibilité de se créer une nouvelle identité. La capacité de s'exprimer dans une nouvelle langue l'a rassurée et stabilisée, surtout après la perte de sécurité au sein de son milieu familial : « C'était très simple. Il suffisait de changer de langue et les mots n'avaient plus le même sens. *Mutti* et *Mommy* désignaient deux personnes différentes. »[46] Avec l'acquisition d'une nouvelle langue va en pair la fabrication d'une nouvelle identité sous laquelle Nancy Huston s'aimait plus :

> « Je n'étais plus la fille que *Mommy* avait abandonnée, j'étais celle que *Mutti* venait d'acquérir. Vous voyez le tour de passe-passe. Vous voyez la magie. Langue étrangère, nouvelle identité ; l'autre,

---

[44] Ibid, pp. 47-48.
[45] Ibid, p. 34.
[46] HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995, p. 265.

l'ancienne, est jetée à la poubelle, rejetée dans les ténèbres du passé, dans l'enfer. »[47]

Par ici, nous pouvons constater que depuis son enfance, l'auteure a reconnu l'importance du rôle que peuvent jouent les langues étrangères dans la vie humaine : « Expérience décisive pour moi, car c'est là que j'ai appris ma première langue étrangère – le vertige de sentir deux idiomes se côtoyer dans ma tête ; et c'est là que j'ai trouvé la foi. »[48] Comme nous le verrons plus tard, il s'agit d'une information importante parce que le même processus du changement s'est produit dans la conscience linguistique de Nancy Huston quand elle a décidé de vivre en France.

Quant à sa rencontre avec la langue française, Nancy a gagné des connaissances solides pendant son éducation scolaire, donc au moment de partir en France, elle était déjà capable de s'exprimer suffisamment en français : « Tout au long de ma scolarité canadienne, j'apprendrai le français car - en raison des rivalités coloniales non résolues entre la France et la Grande-Bretagne au XVIIIe siècle - mon pays est partiellement francophone. »[49] L'acquisition du français en tant que seconde langue étrangère lui a beaucoup plu, et dans ses souvenirs, elle compare l'absorption de nouvelles connaissances linguistiques à la succion du troisième « lait maternel » : « […] j'adorais ça, je gobais ça. Re-glouglou à ce troisième sein. Ça m'entrait dans la tête et ça n'en ressortait pas. »[50]

Si l'allemand était la première langue étrangère avec laquelle Nancy Huston était à l'aise, nous pouvons nous demander pourquoi elle a choisi pour sa langue de l'écriture le français, et pas l'allemand ? D'après Nancy Huston, c'était le hasard qui a joué le plus grand rôle dans sa future carrière de l'écrivaine, parce qu'elle avait simplement besoin de recommencer à zéro, quelque part ailleurs : « Pourquoi la France, pourquoi le français ? En fait, ce fut plus ou moins l'effet du hasard. La nécessité, c'était de me sauver. Et, sans jamais me l'être consciemment dit, je devais savoir que mon salut passait par le changement de langue. »[51]

À l'âge de vingt ans, elle décide d'entreprendre ses études universitaires à Paris

---

[47] Ibid, pp. 265-266.
[48] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 58.
[49] HUSTON, Nancy. *L'espèce fabulatrice*. 1re éd. Arles : Actes sud, 2010, p. 48.
[50] HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995, p. 266.
[51] Ibid, p. 264.

en France, et cette démarche se démontre comme décisive pour sa future carrière d'écrivaine : « Alors quand j'ai découvert que mon université new-yorkaise proposait, parmi ses programmes d'études à l'étranger, une année à Paris, j'ai sauté sur l'occasion. »[52] Avant de partir en France, c'était simplement le désir de partir « d'ailleurs » et de poursuivre les études parisiennes, mais la réalité s'est avérée à être le contraire : « Et puis Paris. Un exil qui aurait dû être provisoire, un exil joyeusement choisi, sortes de vacances studieuses, a gonflé et s'est emparé de toute ma vie, de tout mon être. »[53] C'est beaucoup plus tard que Nancy s'est rendue compte qu'en s'étant installée en France pour une période indéfinie, elle avait abandonné son pays d'origine :

> « Mais cette fois-là, et sans le savoir (croyant qu'il s'agissait d'une lubie passagère : études à Paris), j'effectuais l'Abandon par excellence, un abandon si énorme qu'il allait me suffire pendant longtemps, peut-être le reste de ma vie : celui de mon pays et de ma langue maternels. »[54]

Réfléchissant sur son apprentissage des langues étrangères, Nancy est consciente du fait qu'en langue étrangère, les expressions chargées d'une affectivité ne la touchent pas si profondément comme le font les mêmes expressions en sa langue maternelle. Au niveau de l'expression émotionnelle, les langues étrangères occupent pour elle une position plus neutre par rapport à l'anglais :

> « Ces langues étrangères (le français et l'allemand, de même que quelques bribes d'italien, d'espagnol et de portugais), au lieu d'être concentrées à gauche comme la langue maternelle, seront « bilatéralisées », c'est-à-dire distribuées sur les deux hémisphères de mon cerveau. Acquises après l'apprentissage de la propreté, elles ne seront liées à aucun tabou intériorisé ; c'est pourquoi leurs jurons me paraîtront simplement « pittoresques » et ne me frapperont pas, comme le font les jurons de la langue anglaise, en pleine figure. »[55]

Comme si elle avait dans son cerveau deux tiroirs distincts, chacun pour une langue, et elle différencie la langue à utiliser selon la situation. Ainsi, le français stimule son activité intellectuelle, pour elle c'est la langue qui correspond aux règles et aux maîtrises acquises pendant l'âge adulte. Par contre, si elle veut exprimer ses émotions librement sans devoir trop y penser, elle jure, chante ou rigole en anglais. Ainsi, nous pouvons repérer le phénomène assez important de la conscience linguistique de l'auteure : l'anglais est la

---

[52] Ibid, p. 267.
[53] Ibid, p. 201.
[54] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, pp. 116-117.
[55] HUSTON, Nancy. *L'espèce fabulatrice*. 1re éd. Arles : Actes sud, 2010, p. 48.

langue de libre expression et de joie, tandis que le français est son substitut pour le contrôle et l'activité intellectuelle :

> « Chaque faux bilingue doit avoir sa carte spécifique de l'asymétrie lexicale ; pour ce qui me concerne, c'est en français que je me sens à l'aise dans une conversation intellectuelle, une interview, un colloque, tout situation linguistique faisant appel aux concepts et aux catégories appris à l'âge adulte. En revanche, si j'ai envie de délirer, me défouler, jurer, chanter, gueuler, me laisser aller au pur plaisir de la parole, c'est en anglais que je le fais. »[56]

En plus, Nancy se rend compte que certaines expressions qui lui viennent automatiquement à l'esprit en langue maternelle, ne sont pas si facilement évoquées en langue étrangère : « Parler une ou plusieurs langues étrangères anéantit la fausse évidence de la langue maternelle et vous aide à la percevoir pour ce qu'elle est : *une prise sur le réel parmi d'autres.* »[57]

En racontant sa biographie langagière pendant l'entretien avec Alexandra Kroh, elle met l'accent surtout sur le sentiment de la grande liberté et la possibilité de réinventer soi-même, qui l'ont tant motivé de quitter le Canada et partir vivre en France :

> « Et j'ai connu exactement la même euphorie en arrivant à Paris à l'âge de vingt ans, alors que je parlais le français bien, mais pas parfaitement. […] J'ai connu la même euphorie à me découvrir Autre grâce à la langue étrangère. C'est vraiment ça qui m'a accrochée à la France, ce n'est pas du tout que j'aimais la France ou les Français. »[58]

Nancy Huston déclare ouvertement que sa motivation d'utiliser le français comme la langue de l'écriture n'a rien en commun avec le goût développé pour « les clichés français » souvent attribués à l'image de la France en tant que pays fameux pour ses superbes vins, ses délicieux fromages et ses beaux châteaux :

> « Depuis que je vis en France, je me suis presque fait un point d'honneur de ne *pas* apprendre à distinguer un bourgogne d'un bordeaux, de ne *pas* connaître le nom de tous les fromages, de ne *pas* visiter tous les châteaux de la Loire. La raison de ma présence ici, de mon exil volontaire, se situe sur un autre plan… »[59]

---

[56] HUSTON, Nancy. *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 61.
[57] HUSTON, Nancy. *L'espèce fabulatrice*. 1re éd. Arles : Actes sud, 2010, p. 49.
[58] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 34.
[59] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 12.

Ce qui attire Nancy Huston le plus sur la France, c'est la culture et l'histoire, parce que contrairement au Canada (Nouveau Monde) dont l'histoire est assez moderne et tout y est « nouveau », la France (Vieux Monde) représente pour elle le pays réputé pour son haut niveau de la culture ainsi que sa riche histoire, et ce contraste souvent frappe l'auteure :

> « C'est parce que la montagne, c'est un paysage *toujours neuf* ; la neige est vierge par définition, les sapins semblables à eux-mêmes quelle que soit la saison ; il n'y a aucune histoire à lire là-dedans, et *j'ai besoin d'histoire*, précisément à cause de la modernité irréductible de mon passé. »[60]

Nous avons découvert les diverses rencontres de Nancy Huston avec les langues étrangères. Les circonstances de ces rencontres ont significativement formé la conscience et la sensibilité linguistique de l'auteure. L'affirmation par laquelle nous terminerons le chapitre sur la biographie langagière résume la conscience linguistique de Nancy Huston ainsi que la signification des langues étrangères dans sa vie : « Je crois que je perçois la langue étrangère comme une bouée de sauvetage. Ce n'est pas une conquête, c'est quelque chose qui m'est tendu comme une possibilité de vivre. »[61]

L'exil volontaire et ses conséquences

« L'exil est dans la distance
qui préfigure tout voyage
nous nous cherchons
sous d'autres latitudes »[62]

« Dans l'histoire d'une vie il est toujours question de l'exil, réel ou imaginaire. »[63]

Dans le chapitre précédent, nous avons analysé le parcours langagier de Nancy Huston ainsi que les moments décisifs qui ont contribué à la formation de sa conscience linguistique. Il faut rappeler qu'au premier moment de l'apprentissage des langues étrangères, il s'agissait de la découverte joyeuse qui signifiait la possibilité de « se créer un autre soi-même ». Néanmoins, la décision de vivre en exil, comme c'est le cas de

---

[60] Ibid, p. 90.
[61] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 33.
[62] SAÏD, Amina. *Les gisements de lumière.* Paris : La Différence, 1998, p. 59.
[63] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 6.

Nancy Huston, peut parfois peser lourd sur son état d'âme.

Dans le chapitre présent, nous nous consacrerons à l'analyse des sentiments perçus suite à son exil. En mentionnant le terme de l'exil, il reste important de souligner que dans le cas de Nancy Huston, il s'agit de l'exil volontaire, c'est-à-dire les conditions de son exil n'ont pas été imposées par une crise politique ou une situation économique aggravée au Canada : « J'ai toujours vécu dans les régions sans guerre, sans bombes, sans drames, je n'ai connu ni faim ni la répression politique. Mon terrain d'aventure, ce sont des drames intimes, intérieurs. »[64] Ainsi, le fait d'avoir quitté le Canada, son pays d'origine, pour la France, son pays d'adoption, repose sur sa décision libre et volontaire, contrairement aux exilés « forcés » qui ont dû quitter leur pays natal :

> « L'exil choisi : ainsi n'ai-je rien en commun, non plus, avec les « vrais » exilés – travailleurs immigrés, dissidents, réfugiés – contraints de quitter leur pays pour de « vraies » raisons : des raisons politiques, économiques, et non des velléités existentielles. »[65]

L'exil représente toujours une question de la décision de quitter son pays d'origine et de prendre une nouvelle direction vers un terrain inconnu. En quittant son pays natal, l'écrivaine a perdu une partie de soi-même, celle liée à la patrie et à la langue maternelle, à la certitude. Vivre en exil équivaut une chance de renoncer à une partie à soi-même, ce qui a pour conséquence l'instabilité intérieure de l'écrivaine. Une des façons comment rendre l'équilibre plus stabile et plus harmonieux est l'acte de l'écriture et de la narration. Parmi les essais de Nancy Huston qui traitent explicitement la thématique de l'exil, nous pouvons classer notamment *Lettres parisiennes : histoires d'exil*[66] et *Nord perdu*, suivi de *Douze France.*[67] Le premier ouvrage mentionné a tant inspiré Květuše Kunešová, le professeur de la littérature française à l'Université de Hradec Králové en République tchèque, qu'elle a consacré au thème de l'exil son ouvrage titré *Exil : realita a imaginace: téma exilu ve frankofonní kanadské a quebecké literatuře.*[68] D'après Květuše Kunešová, « l'exil volontaire » signifie en d'autres termes : « le départ vers l'inconnu, ouvert comme un nouveau début sans la fin déterminée et sans la nécessité du retour. »[69]

---

[64] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 35.
[65] HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995, p. 202.
[66] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999.
[67] HUSTON, Nancy, *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999.
[68] « Téma exilu zaujalo autorku monografie před dlouhou dobou díky eseji Nancy Hustonové a Leïly Sebbarové *Lettres parisiennes.* » KUNEŠOVÁ, Květuše. *Exil : realita a imaginace: téma exilu ve frankofonní kanadské a quebecké literatuře.* Vyd. 1. Hradec Králové: Gaudeamus, 2015, p. 5.
[69] « Dobrovolný exil » je odchodem do neznáma a je otevřený jako nový začátek bez definovaného cíle a

Nancy Huston paraît à Květuše Kunešová comme une candidate idéale pour l'analyse du thème de l'exil, parce que même s'il s'agit de l'écrivaine qui vient du Canada anglophone, Nancy Huston « sait très exactement définir les sentiments de l'étranger qui écrit en français. »[70] En plus, la constatation suivante de Květuše Kunešová nous paraît utile pour les buts de notre travail : « Exil est le terme qui est chez Nancy Huston indissociablement lié aux questions de l'identité. L'expérience personnelle a fourni à l'auteure assez d'impressions qui ont ensuite influencé la fabrication des personnages dans ses romans. »[71]

Dans cette partie du travail, nous allons nous consacrer à l'analyse des sentiments ressentis par Nancy Huston envers sa décision de s'exiler volontairement. En premier temps, la décision de s'exiler pour Nancy Huston a été suivie par les sentiments d'une euphorie : « L'exil volontaire est, dans un premier temps, l'expérience d'une formidable libération. C'était comme si toute ma vie antérieure tombait, je volais, je me sentais légère, j'avais l'impression de m'inventer moi-même. »[72]

Malgré des libertés et des joies nouvellement acquises par l'utilisation d'une nouvelle langue, la grandeur de la décision de s'exiler pèse sur la conscience de Nancy Huston, et elle y souvent réfléchit, pesant les pour et les contre de sa décision : « *l'expatrié découvre de façon consciente (et parfois douloureuse) un certain nombre de réalités qui façonnent, le plus souvent à notre insu, la condition humaine*. »[73] Dans son ouvrage *Nord Perdu*, qui indique d'emblée par son titre un manque de l'orientation, Nancy Huston évoque souvent l'image du Canada, son pays d'origine, comme du pays doté d'une immense grandeur et d'une force extraordinaire : « The true North strong and free, c'est donc chez moi, mon hymne national. True North c'est *le nord vrai ou géographique*, celui qu'indique la boussole : le pôle nord, quoi. Perdre la boussole, c'est *perdre la tête, s'affoler*. »[74] Ainsi, le Canada représente pour elle aussi un point de repère, et, en le quittant, elle est devenue désorientée et perdue. Ayant quitté son pays d'origine, elle questionne les relations de l'appartenance nationale et de la trahison envers sa patrie :

---

bez nutnosti návratu. » Ibid, p. 5.

[70] « protože velmi přesně definuje pocity cizince píšícího francouzsky. » Ibid, p. 82.

[71] « Exil je pojem, který je u Nancy Hustonové neoddělitelně spojen s otázkami identity. Osobní zkušenost poskytla autorce dostatek prožitků, které pak ovlivnily modelování literárních postav v jejích románech. » Ibid, p. 82.

[72] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 34.

[73] HUSTON, Nancy. *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 19.

[74] Ibid, p. 14.

> « Êtes-vous fier de venir de votre pays ? Pourquoi ? Qu'avez-vous fait pour le mériter ? Et trahir votre pays, cela voudrait dire quoi, pour vous ? Le quitter, l'abandonner une fois pour tout ? Faire l'amour avec un autre ? Mon pays, c'était le Nord, le Grand Nord, le nord vrai, fort et libre. Je l'ai trahi, et je l'ai perdu. »[75]

Tout en ayant « perdu le Nord », Nancy Huston souligne qu'une partie d'elle-même sera à tout jamais liée au « Grand Nord » parce qu'elle y a passé son enfance, et cette partie constituera à tout jamais le noyau de sa personnalité :

> « Le Nord, le Grand Nord a laissé sur moi sa marque indélébile. À quoi ressemble cette marque ? Quelle nature est-elle ? En quoi suis-je encore l'enfant de mon pays ? Or rien ne ressemble à l'enfance. […] *L'enfance, proche ou lointaine, est toujours en nous.* » »[76]

En soulignant qu'une partie d'elle-même est liée à l'enfance innocente, la partie de l'âge adulte s'avère être plus coupable à cause de sa décision de « l'exil volontaire » : « L'exil, c'est ça. Mutilation. Censure. Culpabilité. Vous communiquez avec les autres en faisant appel soit à la partie enfant de vous-même, soit à la partie adulte. Jamais les deux à la fois. »[77]

En tant qu'exilée, Nancy Huston se trouve souvent le cible des questions liées à son identité « française ». En soulignant qu'elle ne sait comment se sentir « française », elle trouve ces questions incongrues : « Vous sentez-vous française maintenant ? » me demande-t-on souvent. (Les expatriés : éternellement exposés aux questions stupides.) Cela voudrait dire quoi, se sentir français ? À quoi le reconnaîtrais-je, si ça devait m'arriver un jour ? »[78] Même si elle a choisi la France comme son pays d'adoption, elle ne désire pas y être vraiment naturalisée. Ce qui importe à elle et ce qui l'intéresse davantage, c'est surtout l'aspect culturel de la France en tant que son pays d'adoption :

> « Bien que j'aie désormais la double nationalité, canadienne et française, bien que j'aie donné naissance à une fille qui, elle, sera française jusqu'au bout de ses ongles et parlera sans accent, je n'ai aucune envie de me sentir, moi, française authentique, de faire semblant d'être née dans ce pays, de revendiquer comme mien son héritage. […] Ce qui m'importe et m'intéresse, c'est le culturel et

[75] Ibid, p. 15.
[76] Ibid, pp. 16-17.
[77] Ibid, p. 22.
[78] Ibid, p. 17.

non le naturel. »[79]

En récapitulant la situation des écrivains exilés dans *L'aventure du bilinguisme*, Alexandra Kroh résume que l'exil volontaire de Nancy Huston est « à la fois plus pur et plus coupable », parce la décision de s'exiler comprend non seulement l'épanouissement personnel, mais l'exil volontaire signifie en quelque sorte une trahison :

> « Pur, car il met en évidence sans aucun subterfuge ce qui, de manière plus ou moins voilée, plus ou moins avouée, est probablement présent dans chaque décision de s'expatrier, à savoir le désir de s'épanouir, de satisfaire sa curiosité, de trouver son bonheur, de se donner une deuxième chance, de vivre sa vie à sa manière ; et coupable, si on pense que *transfuge* signifie également *traître*, et qu'il n'y a pas, ici, de circonstances atténuantes à évoquer. »[80]

D'un côté, Nancy Huston décrit de premières sensations de joie et de liberté acquises par sa décision de s'installer en France : « L'exil volontaire est, dans un premier temps, l'expérience d'une formidable libération. C'était comme si toute ma vie antérieure tombait, je volais, je me sentais légère, j'avais l'impression de m'inventer moi-même. »[81] De l'autre côté, elle déclare qu'elle ne s'est pas effectivement rendue compte du fait qu'elle vivait en exil qu'après plusieurs années de correspondances avec Leïla Sebbar :

> « Je crois que la raison la plus importante a été une grave crise d'identité vécue à la suite de *Lettres parisiennes*, un livre que j'ai fait en 1986 avec Leïla Sebbar. Le sous-titre est *l'Autopsie de l'exil*, pourtant en abordant ce livre je ne m'intéressais pas vraiment à l'exil, je ne me considérais pas comme une exilée. D'ailleurs, on nous a contesté le droit de nous prendre pour exilées puisque rien ne nous obligeait de vivre à l'étranger. »[82]

Il a fallu au moins une décennie pour que l'auteure se rende compte qu'elle vit en exil. Cette prise de conscience signalait pour elle le moment décisif, parce qu'elle commençait à s'interroger sur son identité et sur ce que la langue française et la vie en France signifiait pour elle en réalité :

> « C'était là, au bout de dix, douze ans en France que je me suis rendue compte pour la première fois qu'effectivement j'étais en exil. J'ai commencé à me demander qu'est-ce que je faisais là, loin de

---

[79] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, pp. 13-14.
[80] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, pp. 18-19.
[81] Ibid, p. 34.
[82] Ibid, pp. 153-154.

mon enfance, de ma famille, de mes racines, à écrire dans une langue étrangère, dans un idiome artificiel, à porter toujours un masque, à mentir, à faire semblant d'être une intellectuelle parisienne. »[83]

Une des pires conséquences de l'exil volontaire pour Nancy Huston est le savoir qu'en revivant constamment les allers-retours d'un pays à l'autre, comptant les pour et les contre de sa décision de s'exiler volontairement, elle est à jamais condamnée au sentiment de la disharmonie : « Cela consiste à savoir qu'on ne sera jamais parfaitement assimilé à son pays d'adoption et jamais non plus dans un rapport d'harmonieuse évidence avec son pays d'origine. »[84]

Dans ce chapitre, nous nous sommes occupée de la thématique de l'exil volontaire, qui dans le cas de Nancy Huston s'avère être étroitement lié aux sentiments contradictoires – d'un côté, elle ressent la liberté et la joie nouvellement acquise en France, son nouveau pays d'adoption, mais de l'autre côté, elle souffre des sentiments douloureux, tel que la culpabilité et la trahison de son pays natal, le Canada, le pays qui la toujours attire par son immense grandeur et sa nature.
Le sentiment du contraste entre les deux langues et deux visions du monde est typique pour les écrivains exilés, et nous le désignerons sous le terme « l'entre-deux », qui, d'après notre jugement, exprime très bien la lutte existentielle des écrivains exilés, y compris Nancy Huston.

L'entre-deux de Nancy Huston

« Les exilés sont à jamais les prisonniers d'un entre-deux douloureux. »[85]

« L'entre-deux » marque profondément la conscience de l'auteure et se reflète dans son œuvre, et c'est pourquoi nous jugeons pertinent de dédier le chapitre suivant au sentiment du contraste entre les deux langues et deux visions du monde, si typique pour Nancy Huston en tant qu'écrivaine exilée. La situation de l'exil est spécifique pour la création littéraire, parce qu'en quittant le pays natal et s'installant au nouveau pays,

[83] Ibid, pp. 153-154.
[84] Ibid, p. 196.
[85] L'article *L'ivresse des marges : exil et identité dans l'œuvre de Nancy Huston* dans PUIU, Dana. *Identity & alterity in Canadian literature.* Baia Mare: Risoprint, 2003, p. 91.

l'auteure perd la certitude et les liens forgés avec son passé, et elle se lance vers le nouveau monde, la nouvelle langue et la nouvelle culture. La rupture avec le pays d'origine et l'installation au pays d'adoption a pour conséquence que dans les situations jusqu'à présent habituelles, l'auteure se sent soudainement perdue, déséquilibrée et elle commence à s'interroger sur le sens de son existence et sa position dans le nouveau milieu. Dans l'ouvrage *L'aventure du bilinguisme,* Alexandra Kroh remarque que le changement de la langue signifie aussi le changement de la manière de penser et de construire son monde intérieur :

> « Le développement cognitif n'est pas le seul enjeu du bilinguisme. L'identité culturelle des bilingues a également fait couler beaucoup d'encre. En changeant de langue, on ne change pas uniquement de vocabulaire et de grammaire, on change aussi son comportement non verbal et peut-être sa façon de penser. »[86]

Il y a beaucoup de facteurs qui entrent en jeu dans la problématique de « l'entre-deux » et qui peuvent susciter le malaise existentiel de l'exilé : le changement de la langue, la perte de stabilité dans l'environnement familial, le fait de s'orienter dans la nouvelle culture et des nouvelles idées et théories, et d'autres. Le sentiment de se trouver dans la situation de « l'entre-deux », c'est une des conséquences de la décision de l'exil que nous pouvons remarquer aussi chez Nancy Huston.

Comme nous l'avons déjà mentionné, un des importants changements dans la vie de l'écrivain exilé est l'utilisation d'une nouvelle langue. Pour Nancy Huston, il s'agit de « l'entre-deux » entre la langue française en tant que langue d'adoption et la langue anglaise en tant que langue d'origine. Dans *Lettres parisiennes*, la correspondance échangée avec Leïla Sebbar au sujet de l'exil, Nancy Huston décrit son malaise langagier pendant un de ses séjours au Canada :

> « C'était le seul aspect pénible du séjour, cette sensation de flottement entre l'anglais et le français, sans véritable ancrage dans l'un ou l'autre - de sorte que, au bout de dix années de vie à l'étranger, loin d'être devenue « parfaitement bilingue », je me sens doublement mi-lingue, ce qui n'est pas très loin d'analphabète... »[87]

---

[86] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 146.

[87] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 77.

La situation de l'exil ne signifie pas seulement la division entre les deux langues, mais signale aussi le sentiment d'être perdue parmi plusieurs visions du monde, c'est aussi une des raisons pourquoi l'incertitude accompagne souvent la vie de Nancy Huston :

> « Le problème, voyez-vous, c'est que les langues ne sont pas seulement des langues ; ce sont aussi des *world views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. Il y a de l'intraduisible là-dedans... Et si vous avez plus d'une *world view*... vous n'en avez, d'une certaine façon, aucune. »[88]

Les marques du temps et de l'espace sont étroitement liées à l'exil de Nancy Huston, parce qu'elles distinguent la rupture entre sa vie d'autrefois au Canada et sa vie présente en France. Se trouver dans « l'entre-deux » du temps et de l'espace, les comparer et se sentir perdue, c'est également une des fréquents constats de Nancy Huston dans ses essais et récits autobiographiques : « L'exil géographique veut dire que l'enfance est loin : qu'entre l'avant et le maintenant, il y a rupture. Une existence ici, *et* une là-bas. »[89]

L'exil, c'est le terme qui englobe en soi de nombreuses significations – l'exil social, géographique et linguistique. Quant à l'exil social, Nancy Huston précise que le seul point interstitiel entre son ancienne vie au Canada et sa nouvelle vie en France est en fait elle-même :

> « L'exil social veut dire qu'entre un versant de votre vie et un autre, il a y solution de continuité. Les deux versants forment deux mondes, et ces deux mondes sont non seulement dissemblables mais hostiles et hiérarchisés. Il y a peu de points d'intersection, et vous en êtes un. Vous faites l'aller-retour de l'un à l'autre, comme Delaney, comme Annie Ernaux, et ça vous rend malheureux. »[90]

En lisant les essais et les récits autobiographiques de Nancy Huston, nous pouvons repérer qu'elle s'y préoccupe énormément de la comparaison entre les deux pays, deux cultures et deux identités :

> « Jusqu'au mois de juillet dernier, je ne m'étais pas rendu compte que mon exil à moi était social aussi. Qu'il ne s'agissait pas seulement d'une coupure entre l'Europe et l'Amérique mais entre deux milieux, deux systèmes de valeurs. »[91]

---

[88] HUSTON, Nancy. *Nord perdu, suivi de Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 52
[89] Ibid, p. 20.
[90] Ibid, p. 24.
[91] Ibid, p. 25.

Adoptant non seulement une nouvelle langue, mais aussi une nouvelle culture et une nouvelle manière de penser, Nancy Huston compare sa vie en France au théâtre, parce qu'en parlant le français et vivant dans l'autre monde, elle s'accommode constamment aux nouveaux défis :

> « Choisir à l'âge adulte, de son propre chef, de façon individuelle pour ne pas dire capricieuse, de quitter son pays et de conduire le reste de son existence dans une culture et une langue jusque-là étrangères, c'est accepter de s'installer à tout jamais dans l'imitation, le faire-semblant, le théâtre. »[92]

Les langues étrangères sont pour Nancy Huston liées au domaine de l'art, surtout à la musique. En traitant le sujet de l'entre deux, il nous semble intéressant d'évoquer qu'en comparant l'anglais au français, Nancy fait allusions aux instruments de musique :

> « […] l'apprentissage de la langue française a coïncidé dans ma vie avec la découverte du clavecin (1971). Et que, deux ans plus tard (1973), l'abandon de ma langue maternelle a été accompagné d'un abandon analogique du piano. Ce paradigme secret, aberrant peut-être, me forme et déforme depuis un quart de siècle. »[93]

Ainsi, chaque langue est chargée pour Nancy d'une affectivité émotionnelle différente. L'anglais, sa langue maternelle, est lié au piano et aux divers degrés de l'émotivité, chargée d'une surprise et d'une action, ce qui nous paraît logique lorsqu'il s'agit de la langue de son enfance : « *L'anglais et le piano* : instruments maternels, émotifs, romantiques, manipulatifs, sentimentaux, grossiers, où les nuances sont soulignées, exagérées, imposées, exprimées de façon flagrante et incontournable. ».[94]
De l'autre côté, le français en tant que langue d'adoption, est lié au clavecin et au niveau bas de l'affectivité, dont le son rappelle à Nancy plutôt les connotations du contrôle, d'une maîtrise acquise à l'âge adulte et du secret : « *Le français et le clavecin* : instruments neutres, intellectuels, liés au contrôle, à la retenue, à la maîtrise délicate, une forme d'expression plus subtile, plus monocorde, discrète et raffinée. Jamais d'explosion, jamais de surprise violente en français, ni au clavecin. »[95]
Afin de souligner la charge émotionnelle de l'anglais en tant que langue maternelle,

---

[92] Ibid, p. 30.
[93] Ibid, p. 64.
[94] Ibid, pp. 64-65.
[95] Ibid, p. 65.

Nancy Huston le souvent met en opposition au français, langue de l'adoption, qui est jugée par elle comme la langue qui ne suscite chez elle aucunes grandes émotions : « Elle ne me parlait pas, ne me chantait pas, ne me berçait pas, ne me frappait pas, ne me choquait pas, ne me faisait pas peur. Elle n'était pas ma mère. »[96] Pour les mêmes raisons, elle souligne que le français n'occupera pour elle que la position d'une langue seconde : « Mais rien n'y fait, j'ai appris le français trop longtemps après ma langue maternelle ; il ne sera jamais pour moi une deuxième mère, mais toujours une marâtre. »[97]

Un des traits caractéristiques de « l'entre-deux » qui accompagne souvent la décision de Nancy Huston de s'être exilée volontairement, c'est la conscience qu'elle n'a plus « chez soi », ni au Canada, ni en France : « Parfois, l'on me demande si je ne souhaiterais pas un jour « rentrer chez moi », et quand je réponds que je n'ai plus d'autre chez moi que Paris, on est éberlué. [98] Elle explique que son sentiment de l'appartenance au pays natal, en d'autres termes son « chez soi », n'est pas si fort que pour les habitants des pays européens : « Pour un Européen, il est inconcevable que l'on ne ressente pas, loin de chez soi, le « mal du pays » et *a fortiori* que l'on n'ait pas de pays pour lequel le ressentir. J'envie parfois leur attachement à leur province ou à leur patrie. »[99] Ces comparaisons provoquent chez elle les moments du malaise existentiel, parce qu'elle se rend compte que son exil, contrairement aux exilés « forcés », est l'exil qu'elle a choisi volontairement : « j'envie aussi les « vrais » exilés, ceux qui disent aimer passionnément leur pays d'origine, sans pouvoir pour des raisons politiques ou économiques y vivre ; dans ces moments, mon exil à moi me semble superficiel, capricieux, individualiste..., mais il n'en est pas moins réel, et de plus en plus réel à mesure que le temps passe. »[100] Le sentiment du déchirement l'accompagne aussi quand elle se rend compte qu'elle n'est ni plus calgarienne, et qu'elle ne sera ni proprement française, qu'elle est effectivement « l'entre-deux » :

> « Multiple, oui, mais au lieu d'être ceci et cela, je ne me sens ni... ni. Je vis ici, j'écris ici, mes enfants vont ici à l'école, mais moi, je ne suis pas d'ici. Partout dans le monde on me demande d'où je suis, et je n'ai pas de chez moi. […] Et je ne suis pas calgarienne non plus, quand je retourne à Alberta je

[96] Ibid, p. 64.
[97] Ibid, p. 13.
[98] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 22.
[99] Ibid, p. 22.
[100] Ibid, p. 22.

me sens comme un cheveu sur la soupe. Il n'y a qu'à New York où on ne me demande jamais d'où je suis pour la simple raison qu'on ne le demande à personne. »[101]

Il en va de même pour la question de l'identité. En tant qu'exilés, rien n'est jamais sûr, et ils sont à jamais condamnés à réfléchir à leur décision, et de peser les pour et les contre de leur choix de quitter leur pays natal :

« […] mais l'identité, c'est-à-dire leur sentiment de qu'ils sont, de ce qu'ils font et de là où ils devraient être, va plus ou moins de soi. Rien de tel pour l'expatrié. Rien que le vertige. Le vertige, encoure et toujours, à l'idée qu'on aurait pu devenir ceci, qu'on aurait dû faire cela, et que ce que l'on est devenu de fait... manque singulièrement de réalité. De conviction. De consistance. »[102]

En plus, Nancy se sent divisée en deux parties, parce que dans sa tête se déroulent les deux histoires distinctes : l'histoire de la vie passée se heurte à la recognition qu'elle ne s'y trouve plus, qu'elle est ailleurs, menant une nouvelle existence dans un nouveau pays : « Chaque exilé a la conviction, profondément ancrée dans son subconscient tout en étant régulièrement dénoncée comme une aberration par sa conscience, qu'il existe une partie de lui-même, ou pour mieux dire un *autre lui-même*, qui continue de vivre *là-bas*. »[103]

En ce qui concerne les autres expatriés, Nancy avoue qu'une fois qu'elle discerne un étranger, elle sympathise avec lui, parce que le fait d'avoir plusieurs identités équivaut à la réalité d'avoir plusieurs histoires, et aussi parce qu'elle connaît elle-même très bien le déchirement intérieur de la situation de l'entre-deux :

« […] déceler des intonations étrangères dans la voix de quelqu'un éveille en moi, de façon instantanée, l'intérêt et la sympathie. ... « Ah, me dis-je, cette personne est cassée en deux ; elle a donc *une histoire*. » Car celui qui connaît deux langues connaît forcément deux cultures aussi, donc le passage difficile de l'une à l'autre et la douloureuse relativisation de l'une par l'autre. Et ça a toutes les chances d'être quelqu'un de plus fin, de plus « civilisé », de moins péremptoire que les monolingues impatriés. »[104]

En plus, elle précise que chaque fois qu'elle retourne dans son pays natal, c'est comme si elle rencontrait « l'ambivalence » en personne, parce que ce qui était autrefois familier,

---

[101] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 158.
[102] HUSTON, Nancy. *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 108.
[103] Ibid, p. 109.
[104] Ibid, pp. 36-37.

ne l'est plus, et cette conscience la fait souffrir : « J'ai l'air bien hostile à l'égard de l'Amérique du Nord, mais en fait c'est plus complexe que ça. Retourner là-bas, pour moi, c'est rencontrer l'Ambivalence en personne... »[105]

En ce qui concernent les voyages entre le Canada, son pays d'origine et la France, son pays d'adoption, les allers retours sont marqués par les moments douloureux pour Nancy Huston, et l'auteure se sent souvent dépaysée. En arrivant au Canada ou aux États-Unis, elle avoue d'éprouver les sentiments d'une certaine étrangeté, ayant mal de son propre pays :

> « Quand, après un an ou deux d'absence, je descends d'avion à Montréal, à Boston ou à New York, il y a toujours une mince épaisseur d'étrangeté au tout début : je perçois mon propre pays comme un pays étranger - ou plutôt, j'éprouve la sensation troublante, comme dans un rêve, que tout m'y est absolument familier et en même temps légèrement « déplacé ». Là, pour le coup, j'ai le mal du pays, mais comme on dit le mal de mer : mon pays me donne la nausée. »[106]

Chaque aller-retour signifie pour elle une occasion de se rendre compte à nouveau de tout ce qu'elle avait délaissé en quittant le Canada, et qui, dans une certaine période de temps, était si cher pour elle : ses racines, sa famille, ses amis, toute sa vie ancienne :

> « Je pleure d'avoir à quitter ces êtres qui me connaissent et me comprennent, au fond, mieux que les Français ne le feront jamais ; je pleure l'immense, l'incomparable ciel canadien ; je pleure la langue anglaise qui m'a accueillie avec tant de naturel, qui a coulé de mes lèvres avec tant de facilité […] ; je pleure d'être la femme têtue et prétentieuse que je me semble alors, la femme sans cœur qui a tout balancé pour aller s'éclater à Paris. De retour à Roissy, je hais la France. »[107]

Par la suite, les attitudes envers les pays changent dépendant au pays où elle se trouve actuellement. Même pour les choses habituelles comme par exemple la conversation, le contraste entre les deux mondes la frappe littéralement après chaque aller-retour de l'un pays à l'autre. Les sentiments de l'amour et de la plaisance ressentis pour un pays alternent ceux de la haine et de la déplaisance pour l'autre pays :

> « De retour à Paris, j'ai été déconcertée par le contraste entre la douceur retrouvée des conversations canadiennes et l'« esprit » obligé des fréquentations françaises. Il s'agissait comme toujours, bien

---

[105] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 23.
[106] Ibid, p. 24.
[107] Ibid, pp. 24-25.

entendu, d'un effet d'option…, mais soudain, j'ai trouvé les Français insupportables. Guindés. Suffisants. »[108]

La situation de « l'entre-deux » est explicitement exprimée par l'écrivaine lors de son échange de correspondance avec Leïla Sebbar comme une manière de « vivre entre guillemets » :

> « Car, arrivée là, je ne peux que me demander si *moi*, je vis mes propres expériences. Et me répondre que… non, pas vraiment. Je m'en distancie à ma façon, c'est-à-dire par le simple fait de vivre en pays étranger. C'est indéniable : ma fixation sur la langue française a (entre autres) pour résultat que, la plupart du temps, j'ai l'impression de vivre entre guillemets. »[109]

Vivre à « l'entre-deux », cela ne signifie pas pour Nancy Huston seulement la douleur et la souffrance, mais c'est aussi l'expression du désir inaccompli de souder les *deux* mondes disparates afin de gagner *un* lieu d'abri, qui peut rendre la romancière rêveuse, pleine de la nostalgie, voire la magie, ce qui peut être en même temps propice pour sa création littéraire :

> « […] je veux que cette neige accomplisse pour moi l'acte de magie, qu'elle fasse le lien entre le mois dernier et ce mois-ci, entre le Canada et la France, entre mon passé et mon présent, entre ma vie anglophone et ma vie francophone – que tout cela soit recouvert, l'espace d'un rêve, d'une même blancheur silencieuse. »[110]

Ce chapitre nous a aidé à dévoiler et à comprendre les sentiments de « l'entre-deux » qui accompagnent la vie de Nancy Huston à cause de son exil volontaire. Les sentiments du déchirement et du malaise existentiel ont pour l'effet qu'elle se sent perdue et désorientée. Dans le chapitre suivant, nous regarderons de près la venue de Nancy Huston à l'écriture, parce que l'écriture constitue pour sa vie en exil un aspect très important.

---

[108] Ibid, pp. 165-168.
[109] Ibid, p. 168.
[110] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document.* Paris : J'ai lu, 1999, p. 206.

La venue à l'écriture en français

Au début, ce n'était qu'une langue étrangère. Le français. La situation de l'exil a tout changé, et du coup, il s'agissait d'un défi qu'il fallait accepter afin de pouvoir accéder à l'autre monde, et aussi à l'autre soi-même. Ainsi, elle s'est mise à écrire en cette langue. D'abord les notes et les courts récits, ensuite elle a entrepris des essais et des travaux plus longs, en trouvant sa place dans l'écriture des romans. La langue française, c'est la langue à laquelle Nancy Huston tient et doit beaucoup, parce c'est grâce au français qu'elle est devenue l'écrivaine. Dans ce chapitre, notre préoccupation majeure sera d'éclaircir la venue de Nancy Huston à l'écriture en langue française. Nous allons dresser les facteurs qui ont contribué à la naissance d'une nouvelle identité littéraire grâce à son expérience de l'exil.

Lors de l'entrevue pour l'ouvrage *L'aventure du bilinguisme* d'Alexandra Kroh, Nancy Huston a été posée la question suivante : *« Avez-vous pensé à ce qu'aurait pu être votre œuvre si vous n'écriviez qu'en anglais ? Et pour commencer, est-ce qu'il y aurait eu une œuvre ? »*[111] La réponse, que Nancy Huston a fourni à Alexandra Kroh, nous paraît fondamentale pour toute la conception de l'œuvre de Nancy Huston :

> « Non, il n'y aurait pas eu d'œuvre. La vraie écriture a commencé en français et grâce au français, c'est très important. Mes premiers textes publiés, mes premiers textes littéraires étaient en français. »[112]

Ainsi, le français en tant que langue étrangère assure la fonction vitale pour la création littéraire de Nancy Huston, parce qu'elle souligne que c'est grâce au contact avec la langue française qu'elle s'est lancée dans l'écriture. Ce que Nancy trouve le plus attirant sur l'écriture en français, c'est le fait qu'en écrivant, la langue française lui dévoile son nouveau univers des mots et des expressions étranges qu'elle tente à explorer : « Ma « venue à l'écriture » est intrinsèquement liée à la langue française. Non pas que je la trouve plus belle ni plus expressive que la langue anglaise, mais, étrangère, elle est suffisamment *étrange* pour stimuler ma curiosité. »[113]

---

[111] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 94. ; **NOTE :** C'est l'auteure qui souligne.
[112] Ibid, p. 94.
[113] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 14.

En soulignant que c'était la nouveauté de la langue qui l'a incitée pendant ses premiers pas littéraires, nous pouvons présupposer que la présence d'une langue étrangère stimule son besoin intellectuel et par la suite sa création littéraire. De l'autre côté, la situation de l'exil signifie la perte des liens forgés avec le passé, et l'auteure se sent à la merci du monde nouveau. Nancy Huston remarque que l'expression en anglais, sa langue maternelle, ne lui procure autant des champs inconnus que l'expression en français. Le pouvoir de s'exprimer sans contraintes dans une nouvelle langue lui fournit de nouvelles possibilités de la création. C'est la capacité de l'adaptation et le besoin de se créer un nouveau fond linguistique à l'aide des mots de la langue étrangère, le français, qui stimule sa création littéraire :

> « Or le besoin perpétuel de s'adapter qu'induit en lui une conscience exacerbée du langage peut être extrêmement propice à l'écriture. L'acquisition d'une deuxième langue annule le caractère « naturel » de la langue d'origine - et à partir de là, plus rien n'est donné d'office, ni dans l'un ni dans l'autre ; plus rien ne vous appartient d'origine, de droit et d'évidence. »[114]

En plus, la vie en France a considérablement enrichi le savoir culturel de Nancy Huston, en aiguisant son point de vue sur les deux cultures différentes : « Vivre à l'étranger m'a permis d'avoir, vis-à-vis du pays d'origine *et* du pays d'adoption, un petit recul critique : je les perçois l'un et l'autre comme des *cultures*. »[115] De cette façon, elle en peut profiter pour son écriture – vivant en étranger l'incite à développer son patrimoine linguistique parce qu'elle doit constamment trouver de nouveaux moyens à s'exprimer en français :

> « [...] je trouve que vivre à l'étranger m'a civilisée [...] parce qu'il y a toujours quelque chose de ridicule à s'emporter dans une langue étrangère : l'accent s'empire, le débit s'emballe et achoppe, on n'arrive pas à vraiment « gueuler », à vraiment « se défouler », on emploie les jurons à tort et à travers - et, du coup, on doit s'ingénier à trouver des moyens plus raffinés pour exprimer sa colère... »[116]

En ce qui concerne la capacité d'utiliser les deux langues, c'était sa non-certitude dans l'expression en français qui a marqué profondément sa décision d'écrire en français. Privée des contraintes de sa langue maternelle, soudainement elle a trouvé qu'elle a des choses à dire à autrui : « [...] ce n'est qu'à partir du moment où plus rien n'allait pas de

---

[114] HUSTON, Nancy. *Nord perdu,* suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 43.
[115] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 23.
[116] Ibid, p. 23.

soi – ni le vocabulaire, ni la syntaxe, ni surtout le style-, à partir du moment où était aboli le faux naturel de la langue maternelle, que j'ai trouvé des choses à dire. »[117] En même temps, le français est la langue dont la maîtrise exige de la part de l'écrivaine l'attention complexe et en tant que tel représente le défi constant pour son écriture : « C'est une langue qui exige qu'on s'en occupe. Est-ce qu'il faut mettre l'accord, est-ce qu'il faut faire une liaison. »[118]

Nancy Huston réfléchit souvent sur le rôle que les deux langues jouent dans sa vie en termes de « famille ». Tandis que l'anglais, sa langue maternelle, était la langue imposée par le lieu de sa naissance, sa famille et son enfance et qui était maîtrisée automatiquement, sans le savoir ; le français, représentant sa langue d'adoption, lui donne le choix libre dans son acquisition. Cette fois-ci, c'est elle qui entame consciemment la maîtrise de la langue – c'est une langue étrangère mais c'est elle qui décide de l'adopter et en faire la « sienne » : « Les mots le disent bien : la première langue, la « maternelle », acquise dès la prime enfance, vous enveloppe et vous fait sienne, alors que pour la deuxième, l'« adoptive », c'est vous qui devez la materner, la maîtriser, vous l'approprier. »[119] La capacité de maîtriser les deux langues différentes et de les pouvoir utiliser à son gré, signifie une grande liberté pour son écriture ainsi que pour son épanouissement personnel : « Le bilinguisme est une stimulation intellectuelle de tous les instants. »[120]

Au niveau du son des langues étrangères, ce qui incite Nancy à l'écriture en français, c'est la découverte que l'expression désignant une chose particulière en anglais, résonne différemment en français. Les idées qui lui viennent à l'esprit dans chacune de deux langues en question, ne sont pas du tout équivalentes, ce qui représente un facteur important pour la richesse de la création littéraire. En traduisant les mots de l'anglais en français, elle se rend compte qu'il n'est pas possible de « traduire » tout d'une langue à une autre et notamment que les expressions en anglais n'ont pas la même sonorité pour elle que celles de signification similaire en français :

> « Car dans une langue étrangère *aucun lieu n'est jamais commun* : tous sont exotiques. « Can of worms » était une banalité jusqu'à ce que j'apprenne « panier de crabes » : ces deux façons de dire

[117] HUSTON, Nancy. *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 13.
[118] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 95.
[119] HUSTON, Nancy. *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 61.
[120] Ibid, p. 46.

un grouillement déplaisant et inextricable me sont devenues intéressantes en raison de l'écart entre elle. »[121]

La technique de l'auto-traduction, que Nancy Huston utilise pour l'écriture de ses romans, lui a révélé un autre phénomène lié au choix de la langue de l'écriture : en anglais, elle ne dit pas les mêmes choses qu'en français, et il en va de même dans l'autre sens. Par exemple, son roman *Cantique des plaines* a été écrit d'abord en anglais, ensuite traduits en français. Ainsi, pour Nancy Huston, le contenu de l'écriture dépend largement de son choix de la langue de l'écriture. Si chaque langue la ramène à dire des choses différentes, c'est probable que l'expression dans une langue étrangère lui fournit la possibilité unique de dire ce qu'elle n'aurait probablement dit si elle l'écrivait en sa langue maternelle : « Le plus grand vertige, en fait, s'empare de moi au moment où, ayant traduit un de mes propres textes - dans un sens ou dans l'autre - je me rends compte, ébahie : *jamais je n'aurais écrit cela dans l'autre langue ! »*[122]
Cette attestation constitue d'autre preuve fondamentale pour l'écriture de Nancy Huston en français. En écrivant dans la langue étrangère, l'auteure a la chance de découvrir un autre soi-même, parce que dans sa tête résonnent des nouvelles expressions qui peuvent s'enchaîner aux idées complétement différentes à celles en langue maternelle. Ainsi, nous pouvons juger l'écriture en langue étrangère comme une recette extrêmement propice pour la création d'une nouvelle identité littéraire.

D'autre raison pourquoi Nancy Huston a opté pour l'écriture en français, c'était parce la langue française lui a donné la possibilité de mettre tout à côté afin de pouvoir oublier son passé et « s'oublier » :

> « Mais surtout, je pense que dans ma langue maternelle je n'aurais pas pu trouver cette liberté, ce bonheur, cet amour de soi, tout ce qui est indispensable pour s'oublier suffisamment pour pouvoir écrire. Il fallait que j'aie illusion de m'être engendrée moi-même, de ne pas avoir de mère ni de père, de mettre tout cela très loin. [...] De pouvoir tout se permettre. »[123]

En réfléchissant sur le statut du français au début de sa carrière d'écrivaine, Nancy Huston souligne que le sentiment de neutralité, voire l'indifférence, envers la langue française a beaucoup facilité son écriture, parce que les mots dits et écrits en français n'avaient pas le même poids pour elle que les mots dits et écrits en anglais, y inclus les mots tabous. La

---

[121] HUSTON, Nancy. *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 46.
[122] Ibid, p. 52.
[123] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 36.

langue française représentait pour elle une langue avec peu de charge émotionnelle, et par la suite, cette conscience l'a libérée pendant le processus de son écriture :

> « Elle était froide, et je l'abordais froidement. Elle m'était égale. C'était une substance lisse et homogène, autant dire neutre. Au début, je m'en rends compte maintenant, cela me conférait une immense liberté dans l'écriture - car je ne savais pas par rapport à quoi, sur fond de quoi, j'écrivais. »[124]

La question de l'identité de l'écrivain est étroitement liée à la création littéraire qui par son tour, est étroitement liée à la langue de l'écriture. Dans les essais et récits autobiographiques de Nancy Huston, la réflexion sur la langue de l'écriture constitue une des préoccupations majeures. Elle essaye de trouver une liaison entre l'acte de l'écriture et le choix de la langue de l'écriture afin de pouvoir constater que chaque langue donne à l'écrivain un nouveau terrain à explorer :

> « Et si je disposais d'une troisième langue – le chinois par exemple ? cela impliquerait-il un troisième imaginaire, un troisième style, une troisième façon de rêver ? Rilke en allemand, Rilke en français : deux poètes différents. [...] Si Beckett avait opté pour le serbo-croate, aurait-il écrit *Fin de partie* et *Oh ! les beaux jours ?* »[125]

La réflexion sur la création littéraire en langue étrangère la ramène à l'idée d'autres écrivains d'expression française, qui ont composé leur œuvre en français même si c'était pour eux une langue étrangère, comme par exemple Samuel Beckett[126]. Cet écrivain d'origine irlandaise, d'expression française par adoption, est évoqué par Nancy Huston qui souligne l'impact direct de la langue étrangère, le français, sur l'écriture et toute la création littéraire de Samuel Beckett : « J'ai pensé tout d'un coup qu'à partir du moment où il était dans le bilinguisme, Beckett ne pouvait plus inventer des histoires et des personnages. »[127] Dans le cas de Samuel Beckett, la création littéraire en français en tant que langue étrangère a influencé considérablement son œuvre : « Quand il a commencé à écrire en français, son écriture est devenue quelque chose d'inhumain. Il n'y a chez lui que des gens enfermés dans des espaces délimités, des gens qui ne savent pas qui ils sont,

---

[124] HUSTON, Nancy. *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 64.
[125] Ibid, p. 52.
[126] **NOTE :** Nancy Huston a dédié à Samuel Beckett l'ouvrage titré *Limbes*, qui représente pour elle : « une sorte d'hommage à Beckett », dans : KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 96.
[127] Ibid, p. 96.

où ils sont, pourquoi ils sont là, qui se créent à travers la parole. »[128] Ainsi, la rencontre avec une nouvelle langue étrangère peut provoquer dans l'esprit de l'écrivain la naissance des idées jusqu'à présent inconnues : « Il joue avec les formules toutes bêtes, les expressions, les clichés d'une manière qui serait impensable pour un Français. »[129] D'après Nancy Huston, l'incompatibilité du monde intérieur de l'écrivain avec la langue étrangère qu'il utilise pour sa création littéraire peut provoquer la naissance des nouvelles idées, et dans certains cas peut mener jusqu'à la création de nouvelles formes littéraires » : « Pour la première fois, j'ai compris que la littérature de l'absurde, et le nouveau roman aussi, ont en fait été créés par des étrangers, Beckett, Ionesco, Nathalie Sarraute entre autres. »[130] En s'interrogeant sur l'impact d'une langue étrangère sur la création littéraire, Nancy Huston avoue qu'elle le trouve déstabilisant pour l'identité littéraire de l'écrivain :

> « *Qui sommes-nous, alors ?* si nous n'avons pas les mêmes pensées, fantasmes, attitudes existentielles, voire opinions, dans une langue et dans une autre ? Aporie, une fois de plus. Déboussolant, vous comprenez. C'est par où, le nord ? »[131]

Nancy Huston en tant qu'essayiste : le début de sa carrière d'écrivaine

Dans le cas de Nancy Huston, le fait de devenir l'écrivaine d'expression française était le processus à plusieurs étapes, étalé sur quelques décennies. Pendant les premières années à Paris, la première preuve tangible du changement de la langue de l'écriture constituait pour Nancy Huston son journal intime. D'abord, elle l'écrivait entièrement en anglais, mais au cours du temps, le changement de la langue de l'écriture s'est opéré vers la langue française. Nancy se souvient de la phase la plus turbulente allant des années 1973 - 1975[132], quand les deux langues se sont souvent croisées au milieu d'une page, l'une prévalant sur l'autre : « Les entrées sont tantôt en anglais, tantôt en français ; parfois la langue change d'un paragraphe à l'autre, voire à l'intérieur de la même phrase. Le processus de mutation est presque physiquement sensible à chaque page. »[133] Cette

---

[128] Ibid, p. 96.
[129] Ibid, p. 97.
[130] Ibid, p. 97.
[131] HUSTON, Nancy. *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 52.
[132] **NOTE :** Dans ce cas, nous jugeons l'indication du temps comme le facteur important, parce que c'était en 1973 que Nancy Huston s'est exilée en France.
[133] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, pp. 35-36.

« mutation » ne signalait pas seulement le changement des langues en tant que telles, mais surtout la valeur de l'exotisme attribuée à chacune des langues, où le français autrefois étrange est devenu familier, et l'anglais autrefois familier est devenu étrange :

> « Avant, c'étaient les expressions françaises dans un texte anglais que je soulignais consciencieusement, et maintenant c'est l'inverse. Autrement dit, dans les pages que j'écris maintenant, ce sont les mots de ma langue maternelle qui sautent aux yeux, eux qui sont mis en valeur, eux dont le caractère exotique est systématiquement pointé. »[134]

Au début de sa carrière d'écrivaine, Nancy Huston participait avec ferveur dans les divers mouvements de femmes : « Elle fut accueillie, encouragée et aidée par des femmes sympathiques et pleines d'énergie ; ainsi ses tout premiers textes furent-ils rédigés dans la chaleur amicale et l'espoir politique de ce mouvement. »[135] Dotée de l'esprit fort et lucide, elle proclamait avec ferveur ses opinions sur les droits féminins, elle publiait les articles dans plusieurs revues et journaux et elle participait aux divers mouvements féminins tels que *Les Cahiers du GRIF*, *Sorcières* et *Histoire d'elles* : « [...] j'étais intellectuellement stimulée à *Sorcières* et politiquement passionnée à *Histoire d'elles*. »[136] Pendant ses premières années en exil, les discussions avec d'autres femmes sur les divers sujets féminins et politiques ainsi que la publication des premiers articles en français ont joué le rôle important pour le début de sa carrière littéraire : « Le milieu du Mouvement des Femmes m'a apporté le soutien, l'amitié et l'assurance lors de mes premiers pas dans l'écriture. »[137]

Dans son recueil des textes *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*, Nancy Huston tentait de mettre en parallèle les divers rapports entre le désir et la réalité dans la vie humaine : « Ce couple-là, c'est un peu comme l'esprit et le corps : il s'agit bien de deux choses différentes, mais en même temps inséparables : si on les coupe radicalement l'une de l'autre, ou si l'une domine aux dépens de l'autre, les effets sont néfastes, voire désastreux. »[138] Les textes de jeunesse ont été plus tard suivi par le recueil *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*, dotés des réflexions plus mûres grâce aux expériences acquises pendant son exil : « Ce sont des jalons sur mon chemin de romancière et

---

[134] Ibid, p. 36.
[135] HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995, p. 11.
[136] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 104.
[137] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 35.
[138] HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995, p. 13.

d'expatriée, de mère et d'intellectuelle, de rêveuse et de réaliste, d'âme et de corps. »[139]

Dans ce chapitre, nous avons commenté la venue de Nancy Huston à l'écriture, en résumant ses premiers pas en tant qu'écrivaine ainsi que les raisons qui l'ont motivé à commencer à écrire en langue française. Comme nous l'avons vu, au début de sa carrière d'écrivaine, la langue française était tellement étrange pour elle que cela a stimulé sa curiosité et elle s'est lancée à l'écriture en français. De l'autre côté, la langue française représentait pour elle la langue neutre, ce qui lui a permet de toucher les sujets tabous. En plus, pendant le processus de l'auto-traduction, elle s'est rendue compte qu'elle en français, elle ne dit pas les mêmes choses qu'en anglais. À cette occasion, nous avons rappelé le nom de Samuel Beckett, le représentant de la littérature de l'absurde, qui, d'après Nancy Huston, a écrit la littérature dite « absurde » précisément parce qu'il utilisait pour sa création littéraire le français et non pas l'anglais, sa langue maternelle. Par ici, nous pouvons constater que la langue de l'écriture avait une grande influence sur la création littéraire de Nancy Huston. Dans les chapitres suivants, nous allons observer l'impact de l'exil sur la création littéraire de Nancy Huston, en prenant pour la matière de notre analyse ses essais et récits autobiographiques.

[139] HUSTON, Nancy. *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*. 1re éd. Montréal : Leméac, 2009, p. 10.

L'impact de l'exil sur la création littéraire de Nancy Huston

Dans ce chapitre, nous voudrions analyser l'impact de l'exil sur la création littéraire de Nancy Huston afin de mieux comprendre son œuvre que nous avons étudié dans les chapitres précédents sur la biographie langagière, l'exil volontaire et l'entre-deux qui ont abouti à sa venue à l'écriture en français. Pendant cette partie du travail, nous nous appuierons sur les textes critiques *Récits odysséens : Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France* de Piotr Sadkowski[140]; *Écritures migrantes et identités culturelles* de Clément Moisan[141] et *Soi-même comme un autre* de Paul Ricœur.[142] Les concepts clefs lesquels nous utiliserons pendant notre travail seront « la tradition homérique », « l'écriture migrante », « la mêmeté », « l'ipséité » et « l'identité narrative ».[143]

Piotr Sadkowski : « la tradition homérique »

Dans sa thèse d'habilitation intitulée *Récits odysséens : Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France,* Piotr Sadkowski relie le thème du retour d'exil dans les ouvrages choisis des auteurs francophones et québécois avec la « tradition homérique ». Selon Sergio Kokis, l'écrivain francophone d'origine brésil vivant de nos jours au Québec : « la figure d'Homère emblématise la condition de l'artiste à la charnière des XXe et XXIe siècles ».[144]

Prenant pour exemple démonstratif du retour d'exil le personnage principal Ulysse, le roi d'Ithaque dans l'œuvre *Odyssée* du poète grecque Homère, Piotr Sadkowski démontre tout au long de son travail que grâce à l'expérience de l'exil suivie par l'acte narratif, le personnage a la chance de redéfinir soi-même, et il attribue à l'expérience de l'exil une valeur universelle : « L'exil en tant qu'un des plus universels et fondamentaux thèmes de la littérature mondiale se manifeste à travers un réseau infiniment riche d'acceptations sémantiques et de connotations idéologiques. »[145]

Dans le contexte de la société contemporaine, où la migration du peuple autour du

---

[140] SADKOWSKI, Piotr. *Récits odysséens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France.* Torun : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, 2011.
[141] MOISAN, Clément. *Écritures migrantes et identités culturelles*. New Haven : Nota bene, 2008.
[142] RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.
[143] **NOTE :** Ces termes seront expliqués au moment de leur apparition dans le texte du travail.
[144] SADKOWSKI, Piotr. *Récits odysséens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France.* Torun : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, 2011, p. 9.
[145] Ibid, p. 17.

monde devient quasi constante pour de nombreuses raisons politiques, économiques et sociologiques, les frontières s'effacent et les barrières entre les nations et leurs langues ainsi que leurs visions du monde deviennent de moins en moins tangibles. Ce phénomène sociologique de l'accélération et du mouvement au XXe et XXIe siècle dont l'une des conséquences est précisément l'exil a l'impact sur la question de l'identité et de l'appartenance des êtres humains et qui se reflète aussi dans la création littéraire. Cette opinion est supportée aussi par Kateri Lemmens dans son travail *L'Ivresse des marges : exil et identité dans l'œuvre de Nancy Huston* :

> « Le XXe siècle porte la marque indélébile de l'exil. Le paysage littéraire contemporain semble s'être édifié à l'aune de ces métissages et de ces rencontres entre les cultures et les peuples. Par sa nature ambiguë, hétérogène, subversive, l'exil remet en question les conceptions de l'identité contemporaine. »[146]

Comme Piotr Sadkowski souligne, l'émergence de la littérature des écrivains exilés au cours du XXe siècle peut être mise en parallèle avec le sujet qui se raconte en traversant les espaces réels ou imaginaires, et qu'il désigne sous le terme de la « tradition homérique » :

> « Il ne paraît donc pas aléatoire qu'à partir des années 1980 on a pu observer l'essor d'une écriture renouant avec la *tradition homérique* que nous entendons comme une littérature qui émerge principalement de l'expérience exilique et qui cherche à cerner un devenir identitaire par l'interrogation du rapport entre un être humain, en tant que *sujet parlant*, et les espaces qu'il traverse »[147]

En reliant le thème de l'exil et de la quête identitaire d'Ulysse dans l'*Odyssée* à la problématique migratoire et la question de la littérature, le nombre d'identités à se définir va croissant au plan individuel ainsi qu'au plan collectif :

> « La thématique nomade ayant, certes, une valeur universelle et marquant profondément toute la littérature postmoderne trouve une exemplification très particulière chez des écrivains qui ont expérimenté, aussi bien dans leurs parcours existentiels que dans leurs pratiques littéraires, un exil (volontaire ou forcé), un passage entre les langues et les cultures, une modification des appartenances collectives, c'est-à-dire qui ont vécu un déracinement (aux sens territorial et

---

[146] PUIU, Dana. *Identity & alterity in Canadian literature*. Baia Mare : Risoprint, 2003, p. 89.
[147] SADKOWSKI, Piotr. *Récits odysséens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France.* Torun : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, 2011, p. 12.

épistémologique du terme) fragilisant tout certitude identitaire. »[148]

Chaque exilé qui a dû quitter sa patrie, forcément ou volontairement, entreprend ainsi une sorte du voyage, tel qu'Ulysse, et dans les perturbations personnelles du chaos identitaire, la littérature lui fournit de moyens à trouver un point de repère à lui et ainsi à se redéfinir :

> « Les errances du roi d'Ithaque devaient le conduire d'un univers chaotique et violent vers un espace connu et protecteur où se refait, grâce au récit permettant le recouvrement de la mémoire, la plénitude identitaire basée sur les notions binaires dotées d'un sens univoque : soi-même/autre, propre/étranger, ici/ailleurs, maintenant/autrefois. »[149]

Ainsi, nous pouvons classer sous l'étiquette des « récits odysséens » chaque ouvrage de la littérature contemporaine, l'écriture migrante en particulier : « dont la spécificité consiste en corrélation métonymique des deux sens susmentionnés du *retour*. »[150]

Dans la situation de l'exil, l'acte narratif devient ainsi une sorte de la réappropriation de soi-même :

> « [...] une conjugaison du thème de l'exil et du retour avec celui d'une quête identitaire réalisée par des moyens narratifs, comme ceci a lieu pendant l'aventure du roi d'Ithaque qui, en tant que personne (nul, aucun) doit réinterpréter son devenir par un auto-récit afin de retrouver son nom et son chez-soi. »[151]

Au contexte des récits odysséens, le thème du « retour » peut acquérir plusieurs sens : « Pour cette raison le récit odysséen combine le thème du retour à un espace, au sens propre du terme, avec la problématique des tentatives du retour narratif à soi. »[152]
Selon la logique du récit odysséen, l'Ithaque, la patrie du roi d'Ulysse, vient en synonyme pour le pays d'origine et le terrain connu, qui l'exilé a quitté et qui devient pour lui le territoire nostalgique, d'avant, d'ailleurs, dès lors inaccessible. Dans le corpus des ouvrages mis à l'analyse, Piotr Sadkowski distingue trois sortes d'Ithaque selon la relation ressentie envers la patrie : « 1) un voyage de retour, au sens propre du terme ; 2)

[148] Ibid, p. 11.
[149] Ibid, p. 45.
[150] Ibid, p. 14.
[151] Ibid, p. 14.
[152] Ibid, p. 15.

des tentatives d'un recentrement identitaire du sujet migrant qui fait un retour mental à soi afin de se raconter ; 3) une ré-initiation à un espace culturel et symbolique. »[153]
Selon la définition donnée par Piotr Sadkowski, le terme de « l'écriture migrante »[154] sert « de décrire et de systématiser les ouvrages créés par des auteurs immigrés qui situent au cœur de leur travail les thèmes de l'exil, de la dérive, du choc (inter)culturel, des changements identitaires, du métissage et de l'hybridité. »[155] En faisant liaison entre le mythe ulysséen et l'écriture migrante des auteurs francophones et québécois qui constituent plupart de l'œuvre hors de leur pays d'origine dans une autre langue que leur langue maternelle, Piotr Sadkowski met l'accent sur « la tentative de rendre tangible, par l'acte narratif, l'expérience de l'homme jeté dans le monde où il se voit obligé de se constituer seul en tant que sujet agissant, *se* racontant et responsable. »[156] Piotr Sadkowski met l'accent surtout sur l'impact de l'exil et de la langue de l'écriture sur la création littéraire :

> « La thématisation autoréflexive du processus d'écriture et de la matière langagière apparaît comme une des caractéristiques fondamentales des textes migrants qui s'adonnent plus spécifiquement à questionner le rapport entre l'expérience existentielle de l'exil, l'acte narratif et la recherche de soi par un sujet traversant divers espaces culturels. »[157]

En plus, l'accent est mis sur l'acte narratif, qui permet à l'écrivain exilé de se rendre compte de soi-même, de s'approprier, et ainsi de se redéfinir, tel qu'Ulysse qui a retrouvé son Ithaque :

> « Le héros migrant est souvent un exilé d'un territoire et d'une langue qui, à travers un acte narratif, cherche à totaliser et se réapproprier son identité désintégrée suite à la séparation de l'espace d'origine. Ainsi l'autoréflexivité du texte migrant concerne-t-elle autant l'écriture que la(les) langue(s) dans la(les)quelle(s) celle-ci s'effectue. »[158]

En d'autres termes, l'aventure odysséenne aide à l'ancrage d'une nouvelle identité de l'exilé, qui l'a acquise grâce à son acte narratif : « Traditionnellement l'aventure

---

[153] Ibid, p. 50.
[154] Le terme de « l'écriture migrante » sera expliqué davantage dans MOISAN, Clément. *Écritures migrantes et identités culturelles*. New Haven : Nota bene, 2008.
[155] SADKOWSKI, Piotr. *Récits odysséens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France.* Torun : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, 2011, p. 12.
[156] Ibid, p. 12.
[157] Ibid, p. 31.
[158] Ibid, p. 32.

odysséenne se faisait interpréter comme un parcours menant à la reconstruction linéaire d'une identité désintégrée suite à l'exil et au déracinement. »[159] Pour les auteurs de l'écriture migrante, l'art de raconter a un effet thérapeutique : « le rôle régénérateur du contact avec l'autre vécu au cours de l'exil comme une expérience initiatique, ce qui explique la fréquence des réécritures du mythe odysséen entreprises par des auteurs migrants. »[160]

Afin de conclure le passage des « récits odysséens », dont le thème nous prenons comme une interprétation possible des essais et des récits autobiographiques qui résument le mieux l'expérience de l'exil de Nancy Huston, nous voudrions résumer brièvement l'essentiel de l'expérience ulysséenne, qui : « ne se limite point aux errances et tentatives de retour dans l'espace, mais il concerne un retour à soi réalisé grâce à l'acte narratif. »[161]

Avant de recourir à l'explication de « l'identité narrative », la notion de phénoménologie exploitée par Paul Ricœur dans son œuvre *Soi-même comme un autre*, nous voudrions revenir à l'explication plus profonde du terme « l'écriture migrante », utilisé par Piotr Sadkowski dans la thématique des *Récits odysséens*.

Clément Moisan : « l'écriture migrante » :

Dans son œuvre *Écritures migrantes et identités culturelles*[162], Clément Moisan détermine la signification du terme « l'écriture migrante », en précisant qu'il s'agit :

> « d'un « genre » nouveau, soit l'*écriture migrante*, qui n'apparaît dans aucune autre histoire littéraire actuelle. […] C'est en effet dans et par leur écriture que se repère ce caractère propre d'exprimer la situation particulière de l'exil, de l'émigration/immigration, du déracinement et de l'enracinement, de la mémoire déchirée ou éclatée et de l'identité en question. »[163]

Par rapport au terme de la littérature des non-exilés, Clément Moisan précise que la particularité de l'écriture migrante repose sur le fait qu'elle « adopte des voies nouvelles, des thématiques dominantes, des formes souvent inusitées, pas toutes hybrides, qui la distinguent des pratiques littéraires courantes. »[164] En précisant les traits caractéristiques

---

[159] Ibid, p. 45.
[160] Ibid, p. 45.
[161] Ibid, p. 46.
[162] MOISAN, Clément. *Écritures migrantes et identités culturelles*. New Haven : Nota bene, 2008.
[163] Ibid, p. 61.
[164] Ibid, p. 63.

de l'écriture migrante davantage, Clément Moisan fournit la liste des éléments typiques pour la situation des écrivains exilés :

> « la dualité, la double appartenance, l'étrangeté, la pluralité et bien sûr l'hybridité textuelle. […] Ils caractérisent ces déplacements, physiques ou imaginaires, qui engendrent ce sentiment de vivre dans un espace duel, avec le souvenir d'une patrie perdue et le poids d'un pays d'adoption où l'exilé se sent encore et toujours étranger. »[165]

D'où vient l'importance majeure des œuvres de l'écriture migrante pour l'analyse de la question de l'identité et du sentiment de l'appartenance : « En ce sens, les œuvres migrantes sont le lieu d'exploration et d'interrogation de l'altérité, des processus identitaires dans et par lesquels se construisent, se déconstruisent et se reconstruisent les représentations de soi et de l'autre. »[166]
Pour la situation de l'écrivain exilé, l'écriture migrante ainsi aide à éclaircir sa position de l'identité individuelle au sein de l'identité collective d'une société donnée :

> « Elles permettent aussi d'analyser le jeu des identités, individuelles et collectives, imprégnées par les différences linguistiques, régionales, politiques, sociales et nationales. Tout s'y retrouve confondu mais aussi distinct, les conflits, les pouvoirs de domination, les confrontations, les douleurs de l'exil, de la souffrance, de la rupture, le déracinement et l'enracinement. »[167]

Finalement, l'écriture migrante signifie pour l'écrivain exilé la possibilité d'une la reconstruction potentielle de son identité autrefois éclatée : « Les écritures migrantes se présentent aussi comme des sources ou des occasions de restructuration des identités en contact, par divers modes, d'appropriation, d'acculturation, de métissage. »[168]

Paul Ricœur : « l'identité narrative »

Afin de pouvoir mieux comprendre la notion de « l'identité narrative » définie par Paul Ricœur, nous voudrions expliquer brièvement « l'identité personnelle » en tant que concept principal de la phénoménologie ricœurienne. Dans l'ouvrage *Soi-même comme un autre,* Paul Ricœur, un grand philosophe français du XXème siècle, réfléchit au sujet de

[165] Ibid, p. 63.
[166] Ibid, p. 72.
[167] Ibid, p. 72.
[168] Ibid, p. 72.

l'identité et prend pour but de mettre à lumière les nuances les plus subtiles entre deux sortes de l'identité, propres à l'être humain.

En ce qui concerne la signification du terme de l'identité, Paul Ricœur distingue deux concepts principaux de l'identité : « selon que l'on entend par identique l'équivalent de *idem* ou de *ipse* latin. »[169] D'après Paul Ricœur, le problème principal de l'identité personnelle constitue « la confrontation entre les deux usages majeurs du concept d'identité »[170], en précisant « d'un côté l'identité comme *mêmeté* (latin : *idem* ; anglais : *sameness* ; allemand : *Gleichheit*), de l'autre l'identité comme *ipséité* (latin : *ipse* ; anglais : *selfhood* ; allemand : *Selbstheit*). L'ipséité, ai-je maintes fois affirmé, n'est pas la mêmeté. ».[171] Après avoir introduit la distinction entre les deux concepts de l'identité, nous allons maintenant définir « l'identité narrative » qui conviendra le mieux aux objectifs de notre travail.

Comme mentionné par Piotr Sadkowski dans *Récits odysséens*, pour l'écrivain exilé, l'acte narratif devient un des moyens à retrouver autre soi-même, et c'est à l'aide de l'identité narrative qu'il donne à soi-même l'image qu'il désire acquérir et ainsi se redéfinir :

> « L'aspect autotélique du mythe, à savoir le devenir du héros qui se raconte, fait que l'ancrage dans la matière homérique, que nous observons dans les récits odysséens, sert aussi à révéler le processus de l'auto-constitution d'un sujet humain de par son acte narratif. »[172]

C'est la raison pourquoi nous allons maintenant proposer la définition de « l'identité narrative » de Paul Ricœur :

> « La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de *ses* « expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage. »[173]

Par cette constatation, Paul Ricœur affirme que l'identité du personnage se construit au

---

[169] RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990, p. 12.
[170] Ibid, p. 140.
[171] Ibid, p. 140.
[172] SADKOWSKI, Piotr. *Récits odysséens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France.* Torun : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, 2011, p. 47.
[173] RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990, p. 175.

cours de l'histoire racontée, où l'art de se raconter s'avère comme le pas décisif vers la redéfinition de l'identité du personnage : « Raconter, c'est dire qui a fait quoi, pourquoi et comment, en étalant dans le temps la connexion entre ces points de vue. »[174] En d'autres termes, l'identité de l'histoire racontée détermine l'identité du personnage dans le récit. C'est dans ce sens que nous nous interrogerons sur « l'identité narrative » dans les essais et les récits autobiographiques de Nancy Huston.

Résumé de l'expérience exilique de Nancy Huston

Ayant défini les concepts clefs « la tradition homérique » et « retour à soi grâce à l'acte narratif » de Piotr Sadkowski, « l'écriture migrante » de Clément Moisan et « l'identité narrative » par Paul Ricœur, nous tenterons de les mettre en parallèle avec les essais et les récits autobiographiques de Nancy Huston afin de pouvoir mieux interpréter l'impact de l'exil sur sa création littéraire.

Par rapport à « l'écriture migrante », quels traits caractéristiques de ce genre littéraire peuvent être déterminés dans l'œuvre de Nancy Huston ? Dans les chapitres précédents où nous avons traité la biographie langagière, l'exil volontaire, l'entre-deux, l'exil linguistique et la venue de Nancy Huston à l'écriture, nous avons tiré l'inspiration de nombreux essais et des récits autobiographiques : *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*[175], *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*[176], *Lettres parisiennes : histoires d'exil*[177], *Nord perdu,* suivi *de Douze France*[178], *L'espèce fabulatrice*[179]. Nous pouvons classer ces ouvrages sous l'étiquette de « l'écriture migrante » parce que ceux-ci soulèvent de la problématique propre au sujet de l'exil comme le rappelle Clément Moisan : « l'émigration/immigration, du déracinement et de l'enracinement, de la mémoire déchirée ou éclatée et de l'identité en question. »[180] En plus, à cause de l'exil volontaire, Nancy Huston se trouve souvent « l'entre-deux », c'est-à-dire à l'écart entre les deux langues, deux cultures et deux visions du monde où le seul point interstitiel est l'écrivaine elle-même : « Parce que c'est très certainement nous avons toujours connu ce

---

[174] Ibid, p. 174.
[175] HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995.
[176] HUSTON, Nancy. *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*. 1re éd. Montréal : Leméac, 2009.
[177] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999.
[178] HUSTON, Nancy, *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999.
[179] HUSTON, Nancy. *L'espèce fabulatrice*. 1re éd. Arles : Actes sud, 2010.
[180] Ibid, p. 61.

sentiment auquel nous avons donné le nom d'exil. Le sentiment d'être dedans/dehors, d'appartenir sans appartenir. »[181] Sans doute s'agit-il du caractère propre à « l'écriture migrante », décrit par Clément Moisan comme : « ce sentiment de vivre dans un espace duel, avec le souvenir d'une patrie perdue et le poids d'un pays d'adoption où l'exilé se sent encore et toujours étranger. »[182] En reprenant le leitmotiv de « l'écriture migrante » auquel Clément Moisant attribue « les douleurs de l'exil, de la souffrance, de la rupture, le déracinement et l'enracinement. »[183], Nancy Huston constate que vivre en exil, : « cela consiste à savoir qu'on ne sera jamais parfaitement assimilé à son pays d'adoption et jamais non plus dans un rapport d'harmonieuse évidence avec son pays d'origine. »[184] Finalement, nous jugeons pertinent de classer les essais et les récits autobiographiques de Nancy Huston sous l'étiquette de « l'écriture migrante », parce que l'écrivaine y traite souvent la question de l'identité, en opposant les us et coutumes des Canadiens à ceux des Français : « le jeu des identités, individuelles et collectives, imprégnées par les différences linguistiques, régionales, politiques, sociales et nationales. »[185]

En ce qui concerne la « tradition homérique », mentionné précédemment par Piotr Sadkowski dans *Récits odysséens,* nous allons nous poser la question suivante : en quoi ressemblent les essais et les récits biographiques de Nancy Huston aux « récits odysséens » de Piotr Sadkowski, qui met en parallèle la « tradition homérique » avec le « retour à soi réalisé grâce à l'acte narratif. » ?[186]

Les essais et les récits autobiographiques de Nancy Huston démontrent de nombreux exemples qui témoignent le besoin de raconter sa vie et ainsi se redéfinir et reconstruire son identité. Par exemple, dans le recueil des textes *Désirs et Réalités : textes choisis 1978 – 1994*, Nancy Huston justifie explicitement la raison de son écriture : « C'est juste une explication, juste l'histoire que je me raconte pour comprendre ma vie, pour pouvoir m'endormir le soir : chacun transforme sa vie en histoire pour la rendre

---

[181] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 210.
[182] MOISAN, Clément. *Écritures migrantes et identités culturelles*. New Haven : Nota bene, 2008, p. 63.
[183] Ibid, p. 72.
[184] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 196.
[185] MOISAN, Clément. *Écritures migrantes et identités culturelles*. New Haven : Nota bene, 2008, p. 72.
[186] SADKOWSKI, Piotr. *Récits odysséens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France.* Torun : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, 2011, p. 46.

compréhensible, avalable. »[187] En parlant de *Lettres parisiennes : histoires d'exil*, l'œuvre qui soulève déjà par son titre le traitement de l'expérience exilique, Nancy Huston avoue que la raison principale de la correspondance avec Leïla Sebbar était le désir d'observer le rapport entre l'écriture et la vie en France : « Je crois que ce qui nous intéressait au départ, c'était d'analyser ce tournant de notre vie, de voir ce que le fait de vivre, de travailler en France pouvait apporter à l'écriture. »[188] Ainsi, l'écriture des lettres constituait pour Nancy Huston le moyen pour l'autoréflexion, la notion rappelée par Piotr Sadkowski qui est typique pour les œuvres de l'écriture migrante : « la thématisation autoréflexive du processus d'écriture » [189]

L'échange de correspondance sur la thématique de l'exil pendant plusieurs années consécutives, ne témoigne-t-elle telle démarche de Nancy Huston d'un effort centré vers la restructuration de l'identité, ou en termes de Piotr Sadkowski ne s'agit-il pas d'« un parcours menant à la reconstruction linéaire d'une identité désintégrée suite à l'exil et au déracinement »[190] qui représente le trait typique pour l'aventure ulyséenne ? Vers la fin des *Lettres parisiennes : histoires d'exil*, Nancy Huston se rend finalement compte que c'est précisément la situation de l'exil qui lui permet d'écrire et que l'écriture en français est à la fois la cause et la conséquence de son expérience exilique :

> « Et c'est seulement maintenant, presque deux ans après notre décision de travailler ensemble sur l'exil, que je commence à entr'apercevoir le sens du mot. Sans doute l'avais-tu compris avant moi : l'« exil » n'est que *le fantasme* qui nous permet de fonctionner, et notamment d'écrire. »[191]

En allant davantage sur son explication, Nancy Huston souligne le besoin de reconnaître le fond de leur écriture et ainsi se redéfinir : « Notre exil est un fantasme. Un fantôme. C'est-à-dire : un mort qu'on a eu besoin de ressusciter afin de l'interroger… » [192] L'écriture des *Lettres parisiennes : histoires d'exil* a sans doute aidé à Nancy Huston de comprendre mieux les « pourquoi » et les « parce que » de son exil : « Mais je suis dans le dénouement de la crise et dans le dénouement de l'exil. […] Or cette correspondance

---

[187] HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995, p. 265.
[188] KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, pp. 153-154.
[189] SADKOWSKI, Piotr. *Récits odysséens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France.* Torun : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, 2011, p. 31.
[190] Ibid, p. 45.
[191] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 209.
[192] Ibid, pp. 209-210.

avec toi m'a aidée à fracasser cette belle structure de défense. »[193] Grâce à l'écriture qui traite le thème de l'exil et qui aboutit au dénouement de la crise de l'expérience exilique, comme le mentionne Nancy Huston ci-dessus, nous pouvons présupposer que le retour à soi a eu lieu, ce que nous pouvons mettre en parallèle avec la notion du « retour à soi réalisé grâce à l'acte narratif », le trait caractéristique des récits odysséens expliqué par Piotr Sadkowski.

Finalement, nous parvenons au concept de « l'identité narrative » de Paul Ricœur qui assigne le rôle dynamique à l'identité de l'histoire racontée, qui ensuite influence l'identité du personnage dans le récit. Les récits de Nancy Huston que nous avons traités aux chapitres précédents, représentent ses essais et ses récits autobiographiques. Il faut donc souligner que si nous traitons « l'identité narrative » dans les récits autobiographiques, il ne s'agit pas des récits où l'histoire racontent les personnages de fiction, mais l'histoire racontée est l'expérience de la vie réelle de Nancy Huston qui se met elle-même en position de narrateur. Sous l'angle du pacte autobiographique, « l'identité narrative » jette une nouvelle lumière sur l'interprétation de l'identité de Nancy Huston en tant que « personnage du récit ». Afin de pouvoir mieux réfléchir sur ce sujet, nous allons nous poser la question suivante : en racontant sa propre vie, est-ce que c'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité de Nancy Huston, tel que proposé par la conception de l'identité narrative de Paul Ricœur, ou l'identité de Nancy Huston qui fait l'identité de l'histoire ? Ou bien au contraire : s'agit-il de l'identité de Nancy Huston que nous pouvons juger plus susceptible au changement au cours de l'histoire parce qu'en se racontant, l'écrivaine a la chance de se redéfinir et reconstruire son identité ?

Afin de pouvoir plus précisément déterminer la réponse à la question posée au-dessus, nous revenons à l'explication de « l'identité narrative » fournie par Paul Ricœur, phrase par phrase : « La personne, comprise comme le personnage de récit n'est pas une entité distincte de *« ses »* expériences. »[194] Nous ne sommes pas d'accord avec cette constatation. Dans cette phase, notre argument étant qu'en cas des récits autobiographiques, Nancy Huston en tant que personnage de récit « est » une entité distincte de ses propres expériences. En racontant dans les récits les expériences de « l'exil », de « l'entre-deux », ces récits témoignent explicitement ses sentiments et ses

[193] Ibid, p. 209.
[194] RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990, p. 175.

propres expériences en tant qu'écrivaine exilée. Nous continuerons avec la suite de la définition ricœurienne : « Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. »[195] Dans ce cas, notre réponse ne semble pas être si « univoque », du moins pas au premier regard, mais il nous semble que nous pouvons nous mettre d'accord sur le fait que Nancy Huston en tant que personnage de récit également « partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. »[196] Nous allons soutenir cette constatation par l'argument suivant. À titre d'exemple, Nancy Huston se rend compte qu'au cours de la correspondance avec Leïla Sebbar, elle a la chance de découvrir de nouvelles vérités, et elle partage donc la dynamique de son histoire racontée : « Dans cette correspondance, nous n'avons rien à prouver mais beaucoup à trouver ; c'est ce qui me plaît en elle. »[197] Dans la suite de la définition de « l'identité narrative », Paul Ricœur propose : « Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. » [198] En prenant pour exemple *Lettres parisiennes : histoires d'exil*, Nancy Huston déclare que « l'écart », c'est précisément ce qu'elle recherche dans sa vie afin de pouvoir vivre en France et écrire en langue française : « Et il a fallu que je me rende à l'évidence : que tout le monde ne cherche pas, comme moi, à déranger les évidences. Je ne *subis* pas l'écart, je le *cherche*. Constamment. Je cherche la mise en scène, la mise entre les guillemets, le : Est-ce que tu te rends compte… ? »[199] Dans cet exemple, ne trouvons-nous pas la preuve concrète de la construction d'identité de Nancy Huston en tant que personnage qui, en se racontant, contribue en même temps à la redéfinition de sa vie ? Nous finirons par « C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage.[200] Nous trouvons la dernière phrase de la conception ricœurienne valable au sens que les circonstances de l'exil en tant que « l'identité de l'histoire » construisent l'identité de Nancy Huston en tant que « personnage » qui se raconte. L'écriture en exil fonctionne pour Nancy Huston en tant que point de repère. Grâce à « l'identité de l'histoire » qui équivaut la description de ses propres expériences de l'exil dans les essais et les récits autobiographiques, l'écrivaine a la chance de reconstruire son identité, c'est-à-dire « l'identité du personnage ». L'identité

---

[195] Ibid, p. 175.
[196] Ibid, p. 175.
[197] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 155.
[198] RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990, p. 175.
[199] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 210.
[200] RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990, p. 175.

de l'écrivaine se construit au cours de l'identité de l'histoire. L'identité de l'histoire fait l'identité de Nancy Huston, de même que l'identité de Nancy Huston fait l'identité de l'histoire. Lors de l'interprétation de la conception de « l'identité narrative » de Paul Ricœur, deux facteurs « l'identité de l'histoire » et « l'identité du personnage » s'entremêlent et s'influencent réciproquement. Grâces aux expériences racontées qui contribuent à la dynamique de l'histoire racontée, l'identité narrative de Nancy Huston se construit au cours de l'écriture des essais et des récits autobiographiques.

La conception de « l'identité narrative » de Paul Ricœur, appliquée aux essais et récits autobiographiques de Nancy Huston nous aide à assumer à nouveau la fonction vitale de l'écriture pour l'identité de l'écrivaine exilée. En mentionnant l'identité, il nous semble intéressant de mettre les résultats de notre analyse de l'impact de l'exil et de la langue de l'écriture sur l'identité de l'écrivain en revenant aux termes de l'identité mentionnée par Paul Ricœur : Si l'identité de Nancy Huston en tant que personnage du récit subit au changement au cours du récit, ou l'histoire de sa propre vie, quelle sorte de l'identité définie par Paul Ricœur pouvons-nous appliquer à Nancy Huston en tant que personnage des récits autobiographiques : *la mêmeté* (à partir du mot latin *idem*), ou *l'ipséité* (à partir du mot latin *ipse*) ? Afin de répondre à cette question, nous préciserons la signification de ces deux termes : « L'identité, au sens *d'idem*, déploie elle-même une hiérarchie de significations […] dont la permanence dans le temps constitue le degré le plus élevé, à quoi s'oppose le différent, au sens de changeant, variable. Notre thèse constante sera que l'identité au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité. »[201]

De ce fait, Paul Ricœur distingue *la mêmeté* dont le trait caractéristique est *la permanence dans le temps* et à laquelle est opposée *l'ipséité* qui implique la possibilité du changement. Si l'identité au sens de *l'ipséité* sous-entend la mutation de l'identité chez le personnage dans le récit, nous pouvons conclure ce chapitre en proclamant que chez Nancy Huston en tant que personnage de ses essais et ses récits autobiographiques, c'est le concept de l'identité au sens d'*ipse – l'ipséité* qui est susceptible au changement par le processus de l'écriture des essais et des récits autobiographiques.

[201] Ibid, pp. 12-13.

Nancy Huston « s'exile dans la langue »

Afin de pouvoir conclure la première partie de notre travail titrée « S'exiler dans la langue », nous parvenons maintenant aux questions que nous jugeons fondamentales pour pouvoir analyser l'impact de l'exil et de la langue de l'écriture sur la création littéraire de Nancy Huston : Dans la situation de l'exil, que signifie l'écriture en français pour Nancy Huston ?

Pour Nancy Huston, l'écriture en français en tant que langue étrangère assure la fonction vitale : non seulement elle représente le moyen de communiquer avec autrui, de partager les diverses émotions tel que la douleur, la souffrance, l'inquiétude, les doutes, mais la langue de l'écriture représente pour elle aussi l'outil dans la lutte existentielle de l'écrivaine exilée :

> « C'est peut-être une forme de folie. Si ça l'est, je ne veux pas trop le savoir. J'ai senti récemment avec une force nouvelle à quel point le fait de vivre dans la langue française m'est vital ; à quel point cet artifice m'est indispensable pour fonctionner au jour le jour. »[202]

Par cette constatation, nous pouvons affirmer que l'écriture en français en tant que langue étrangère dans la situation de l'exil prend pour Nancy Huston une dimension existentielle, dont l'une des conséquences est la lutte incessante de trouver son « autre soi-même ». L'écriture en tant que point de repère rend son existence plus concrète, parce qu'elle avoue ouvertement qu'elle a peur de tout dans sa vie qui manque la définition : « J'ai peur, je crois, de tout ce qui est épars, flottant et impossible à fixer. »[203] En plus, l'invention du langage est propre à sa création littéraire, parce qu'elle a besoin d'inventer « une langue à elle » : « J'ai besoin (comme tous les romanciers mais plus encore, ou en tout cas plus consciemment que la plupart d'entre eux) *de me forger une langue à moi.* »[204]

En tant qu'écrivaine exilée, considère-t-elle la création littéraire comme son asile ou c'est plutôt un sentiment de dépaysement et d'étrangeté qui l'accompagne pendant son écriture ? D'un côté, Nancy Huston trouve dans l'écriture en français son asile, son lieu

---

[202] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 138.
[203] Ibid, p. 20.
[204] HUSTON, Nancy. *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*. 1re éd. Montréal : Leméac, 2009. pp. 38-39.

d'abri, parce que c'est une activité qui par l'acte narratif et l'art de raconter rend son existence plus tangible et « concrète », ce que nous avons déjà mis en parallèle avec le concept de « tradition homérique » de Piotr Sadkowski :

> « Ce qui s'est passé depuis, entre autres choses, c'est que j'ai accepté d'habiter cette « terre » qu'est l'écriture, une terre qui est par définition, pour chacun de ses nombreux habitants, une île déserte. Si je suis heureuse dans l'exil (dans toutes les acceptions du mot, métaphoriques et littérales), c'est parce qu'il donne une forme concrète à cette solitude qui est la condition de l'activité qui me tient le plus à cœur. »[205]

Nous allons soutenir notre argument par la constatation de Květuše Kunešová, qui dans sa monographie *Exil : realita a imaginace : téma exilu ve frankofonní kanadské a quebecké literatuře* déclare que : « La littérature signifie pour la plupart des auteurs l'asile dans la situation de l'exil. »[206]

D'autre part, dans ses récits autobiographiques, nous observons que le sentiment de dépaysement accompagne certains constats de Nancy Huston. Dans le recueil *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*, elle classifie elle-même comme : « une nouvelle espèce d'écrivain est apparue depuis un siècle environ, que je propose de baptiser l'écrivain *divisé*. »[207] Elle souligne davantage que la spécificité de l'écrivain exilé, c'est la douleur qu'il porte en soi-même à cause de sa décision de s'exiler :

> « Pour être un écrivain divisé, il ne suffit pas de changer de pays (comme Henry James) ou de langue (comme Jan Potocki) ; il faut en souffrir. En d'autres termes, il faut que ce déplacement remette en cause votre identité en tant que telle et devienne le thème principal, lancinant, de votre existence. »[208]

En même temps, Nancy Huston est consciente du fait que c'est précisément la situation douloureuse de l'exil et l'incertitude qui l'incite à l'écriture : « Si on est à l'aise, on n'écrit pas : un minimum de friction, d'angoisse, de malheur, un grain de sable quelconque, qui crisse, grince, coince, est indispensable à la mise en marche de la marche littéraire. »[209] Ainsi, le sentiment de dépaysement est présent chez Nancy Huston, mais en même temps

---

[205] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, pp. 137-138.
[206] « Literatura znamená pro většinu autorů útočiště v exilu. » KUNEŠOVÁ, Květuše. *Exil : realita a imaginace : téma exilu ve frankofonní kanadské a quebecké literatuře*. Vyd. 1. Hradec Králové : Gaudeamus, 2015, p. 288.
[207] HUSTON, Nancy. *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*. 1re éd. Montréal : Leméac, 2009, p. 68.
[208] Ibid, p. 68.
[209] Ibid, p. 72.

constitue l'élément indispensable pour sa création littéraire en français. Elle tient à la notion de l'écart, qui donne l'existence à son geste créateur littéraire : « L'écrivain *divisé* n'est pas un apatride. Ce n'est pas un citoyen du monde. ... Non. Il préserve l'écart. L'écart lui est précieux. C'est l'écart qui le fait souffrir. Comprendre. Écrire. »[210]
Non seulement Nancy Huston est-elle consciente du besoin de l'écart dans sa vie, elle le recherche, comme mentionné dans une lettre lors de la correspondance avec Leïla Sebbar : « En somme, nous avons besoin d'un pays *et* de l'autre ; de la différence entre les deux ; le mélange ne nous intéresse pas, il nous effraie. Danger de réunification, comme tu disais il y a déjà longtemps. »[211] D'après ses mots, c'est l'intention de Nancy Huston de préserver l'écart entre soi-même et son pays de l'adoption, parce qu'elle comprend que sans la différence, aucune création littéraire n'aura lieu dans sa vie : « Pourtant, je suis étrangère et je tiens à le demeurer, à toujours maintenir une distance entre moi et le monde qui m'entoure, pour que rien de celui-ci n'aille complètement de soi : ni sa langue, ni ses valeurs, ni son histoire. »[212]

Comment cela se reflète-il dans l'écriture de Nancy Huston et dans ses réflexions sur les langues ? En choisissant la vie en exil et l'écriture en langue française, Nancy Huston trouve que l'utilisation d'une langue étrangère pour son écriture lui a rendu possible de dire les choses autrement :

> « […] en renonçant une fois pour toutes à mon héritage maternel, *je n'ai pas renoncé à l'essentiel*. N'aurais-je pas choisi d'écrire en français précisément parce que le français me permettait d'écrire sans risques, sans vérité, sans rigueur, sans aller jusqu'au bout ? En acceptant une difficulté formelle apparente, celle de l'idiome étranger, n'aurais-je pas en fait opté pour une facilité du contenu ? »[213]

Prendre une certaine distance afin d'adopter une nouvelle vision du monde, maîtriser la capacité de s'approprier de nouveaux modes de pensées envers le milieu qui nous entoure, cela est jugé par Nancy Huston comme indispensable pour la stimulation de son inspiration et sa création littéraire : « Vivre en France, pour moi, c'était choisir d'« étrangéïser » toutes mes habitudes : ma vie sociale, ma vie intime, et même, plus tard, ma

---

[210] Ibid, p. 72.
[211] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 208.
[212] HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995, p. 202.
[213] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, p. 194.

relation à ma propre fille ; c'était faire de toutes ces choses une source d'étonnement perpétuellement renouvelée. »[214] D'après Nancy Huston, l'art de prendre sa distance est indispensable pour la création littéraire : « N'est-ce pas cette distanciation même qui constitue la littérature ? Notre écriture ne vient-elle pas de ce désir de rendre étranges et étrangers le familier et le familial, plutôt que du fait de vivre, banalement, à l'étranger ? »[215] Choisir la langue étrangère comme son outil de la création littéraire, Nancy Huston avoue qu'elle a ainsi gagner deux façons différentes de pouvoir s'éloigner d'elle-même :

> « Écrire en français, c'était donc un *double* éloignement : d'abord écrire, ensuite en français (ou plutôt l'inverse : d'abord en français, ensuite écrire). En d'autres termes, j'avais besoin de rendre mes pensées *deux fois* étranges, pour être sûre de ne pas retomber dans l'immédiateté, dans l'expérience brute sur laquelle je n'avais aucune prise. »[216]

En « s'exilant » dans la langue française, elle admet qu'un jour, le même processus puisse advenir dans l'autre sens et qu'elle puisse revenir à l'utilisation de l'anglais, sa langue maternelle. La deuxième partie de la phrase en anglais évoque que l'auteure demeure ouverte aux nouvelles possibilités à chaque instante de sa vie :

> « Mais qui sait ? Peut-être qu'un jour j'admettrai que le sortilège de la langue française est aussi fantomatique que celui de l'exil, et que le seul écart indispensable est celui du geste littéraire lui-même ? À ce moment-là, *anything can happen*, non ? »[217]

Conclusion de la partie 1 : S'exiler dans la langue

Afin de pouvoir conclure la première partie de notre travail, nous allons brièvement résumer nos résultats. Les chapitres précédents ont traité la question de la littérature canadienne par rapport à la langue de l'écriture, en soulignant que depuis longtemps, la langue de l'écriture constitue un sujet délicat au Canada. Ensuite, nous avons mis la sensibilité linguistique au Canada en parallèle avec la situation de Nancy Huston, qui en tant qu'écrivaine canadienne d'expression française vit depuis 1973 en exil en France. Afin de pouvoir mieux comprendre les motivations de Nancy Huston pour sa venue à l'écriture en français, nous avons d'abord exploré en détail sa biographie

[214] Ibid, p. 212.
[215] Ibid, p. 212.
[216] Ibid, p. 212.
[217] Ibid, pp. 212-213.

langagière et son exil volontaire qui la met souvent dans la situation de « l'entre-deux », le sentiment caractéristique pour les écrivains exilés. Pour pouvoir assumer la fonction de la langue française dans la création littéraire de Nancy Huston, nous avons découvert sa venue à l'écriture en français, qui constitue l'aspect fondamental pour la conception de son œuvre, ainsi que le début de sa carrière en tant qu'écrivaine. Pour l'écriture de Nancy Huston en français, nous devons prendre en considération deux facteurs majeurs : la situation de l'exil la met en contact avec une nouvelle langue étrangère, qui l'aide à découvrir l'autre soi-même à travers l'écriture, et l'acte de narration lui permet de rétablir la conscience de soi-même. Ensuite, nous avons défini les concepts de « la tradition homérique » de Piotr Sadkowski, « l'écriture migrante » de Clément Moisan et « l'identité narrative » de Paul Ricœur pour les appliquer aux essais et récits autobiographiques et surtout pouvoir analyser l'impact de l'exil et de la langue de l'écriture sur la création littéraire de Nancy Huston. Comme nous avons découvert, les essais et les récits autobiographiques de Nancy Huston peuvent être classés sous l'étiquette de « l'écriture migrante », parce qu'ils démontrent les traits caractéristiques de ce genre littéraire. En ce qui concerne « la tradition homérique » proposée par Piotr Sadkowski, nous avons identifié les nombreux aspects dans les essais et récits autobiographiques de Nancy Huston qui renouent le thème de l'expérience exilique avec « le retour à soi grâce à l'acte narratif ». D'après le concept de « l'identité narrative » de Paul Ricœur, l'identité du personnage dans le récit dépend de l'identité de l'histoire racontée. Prenant comme matière d'analyse les essais et les récits autobiographiques, nous nous sommes rendue compte que sous l'angle du pacte autobiographique, l'identité de Nancy Huston évolue au cours de l'histoire racontée, même que l'histoire racontée dépend de l'identité de Nancy Huston en tant que sujet qui parle et qui se raconte afin de se réapproprier la certitude existentielle perdue à cause de son exil volontaire. La conclusion que nous pouvons tirer de cette partie du travail est que l'écriture en langue française assure une fonction vitale dans la vie en exil de Nancy Huston. Surtout dans les situations quand l'écrivaine se sent « l'entre-deux », elle « s'exile dans la langue », y trouvant son asile. L'écriture en français donne une forme concrète à sa vie en exil, l'incite à découvrir l'univers de nouveaux mots ainsi que se créer un nouveau monde intérieur et se fabriquer une nouvelle identité. Même si l'écriture en exil peut être accompagnée d'un certain dépaysement ou étrangeté, Nancy Huston souligne que c'est l'écart qu'elle cherche dans la vie, cette situation où « rien ne va de soi », ce qui provoque chez elle de nouvelles pensées, fructueuses pour son écriture. Dans la situation de l'exil, l'écriture en

français, même s'il s'agit d'une langue étrangère, fonctionne comme le point de repère, et nous jugeons cet aspect indispensable pour la création littéraire de Nancy Huston.

PARTIE II : L'ENTRE-DEUX LITTÉRAIRE DE NANCY HUSTON

« Au fond, me semble-t-il, l'étrangéité est une métaphore du respect qu'on doit à l'autre. *Nous sommes deux, chacun de nous, au moins deux*, il s'agit de le savoir ! »[218]

Dans cette partie du travail, nous nous consacrerons à l'analyse des romans de Nancy Huston. Le corpus des œuvres mises à l'analyse sera formé des romans suivants : *Instruments des ténèbres*[219], *Prodige*[220] et *Histoire d'Omaya.*[221]

Les romans en question ont été choisis parce qu'ils fournissent de nombreux exemples démonstratifs de l'entre-deux littéraire de Nancy Huston. Comme nous l'avons démontré dans les chapitres précédents, la décision de l'exil volontaire a pour l'effet que l'écrivaine se trouve souvent au carrefour de deux langues et deux cultures. Vivant en exil, elle est confrontée au nombre des moments douloureux qui pèsent sur son existence. Ce vertige existentiel se reflète dans la construction de ses romans, dont les motifs récurrents représentent les divers moyens du dédoublement des personnages, les jumeaux et les diverses variations de *l'un et de l'autre* où un personnage se perd, meurt ou est tué pour que l'autre puisse vivre, les problèmes de l'identité comme par exemple l'identité fragmentée ou la perte de l'identité, une certaine « absence » dans la vie (fantôme), et d'autres. Brièvement, les personnages dans la fiction hustonienne démontrent la lutte incessante pour leur existence.

Avant d'aborder l'analyse des romans choisis, il nous semble utile d'esquisser le portrait de Nancy Huston en tant que romancière, parce qu'au début de sa carrière d'écrivaine, elle écrivait uniquement des essais. Il sera intéressant de dévoiler les faits qui l'ont conduite à sa naissance en tant que romancière.

---

[218] HUSTON, Nancy. *Nord perdu,* suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 37.

[219] HUSTON, Nancy. *Instruments des ténèbres : roman*. Arles : Actes Sud, 1996. **NOTE** : Les extraits du livre seront désormais marqués comme (IT : p. x), où « IT » réfère au titre et « p. x » au numéro de page

[220] HUSTON, Nancy. *Prodige : polyphonie*. Arles : Actes Sud, 2004. **NOTE** : Les extraits du livre seront désormais marqués comme (PP : p. x), où « PP » réfère au titre et « p. x » au numéro de page.

[221] HUSTON, Nancy. *Histoire d'Omaya : roman*. Arles : Actes Sud, 1998. **NOTE** : Les extraits du livre seront désormais marqués comme (HO : p. x), où « HO » réfère au titre et « p. x » au numéro de page.

Nancy Huston en tant que romancière : le passage à la fiction

« Le roman, c'est ce qui célèbre cette reconnaissance des autres en soi, et de soi dans les autres. »[222]

Le désir d'écrire des romans était toujours présent chez Nancy Huston, mais au début de sa carrière d'écrivaine, elle ne savait pas comment s'y prendre, elle restait donc sous l'abri de l'écriture d'essais et d'autres textes critiques : « Elle débarqua à Paris avec le désir, vague mais néanmoins énorme, douloureux, de devenir romancière. »[223] Sous la direction de Roland Barthes, un grand théoricien français, Nancy Huston entamait les études à l'École de hautes études en sciences sociales à Paris. Pendant ce temps, Roland Barthes incarnait pour Nancy Huston le guide pour sa création littéraire, parce qu'il a formé la conscience de Nancy en tant qu'écrivaine en lui marquant précisément les frontières du tout savoir théorique qui concernait le sujet de l'écriture : « Le verbe *écrire*, insistait Barthes lui-même, doit être intransitif ; à bas l'écriture-outil, l'écriture fonctionnelle porteuse de messages édifiants ; vive l'écriture pure et porteuse de plaisir, où forme et contenu sont mariés comme l'huile et le vinaigre dans une sauce. »[224]

Comme Nancy Huston déclare ouvertement, Roland Barthes entraînait ses étudiants dans les discours théoriques à tel point que dans cette époque-là, l'écriture du roman leur semblait une tâche impossible à décrocher : « Le plus important à l'époque, chez nous autres émules de Roland Barthes, était de prouver que nous étions malins, lucides, avertis, férus de théorie. [...] que la crédulité qu'exige le roman nous est devenu inaccessible. »[225] Une des explications fournit par Nancy Huston pour cette sorte du comportement est le fait que Roland Barthes en tant que leur maître n'arrivait jamais à croire aux noms des personnages romanesques, en sachant qu'il s'agirait des personnages fabriqués, inexistants dans la vie réelle :

> « Barthes lui-même fit des rêves de roman, mais trébucha dès le premier obstacle qui se dressa sur son chemin : comment doter ses personnages de noms propres et, par la suite, faire semblant d'y croire ? Est-il possible de se duper à tel point ? Paralysé par son propre désir de comprendre le mouvement, tel le mille-pattes proverbial, il renonça à la fiction. »[226]

---

[222] HUSTON, Nancy. *Nord perdu,* suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 107.
[223] HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995, p. 10.
[224] HUSTON, Nancy. *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, pp. 48-49.
[225] Ibid, p. 50.
[226] Ibid, p. 50.

En parcourant le passage titré *L'écriture du Roman* dans *Le Degré Zéro de l'écriture*, le fameux ouvrage de Roland Barthes, l'extrait suivant nous paraît démonstratif pour exprimer l'attitude de Roland Barthes envers l'art romanesque :

> « Le Roman est une Mort[227] ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. [...], ou que ce soit le mensonge crédible du romancier, la sincérité a ici besoin de signes faux, et évidemment faux, pour durer et pour être consommée. Le produit, puis finalement la source de cette ambiguïté, c'est l'écriture. »[228]

Dans *Désirs et réalités,* Nancy décrit sa venue à l'écriture des romans, suivi courtement après la mort de son « père » de la théorie, Roland Barthes, comme un pas décisif dans sa carrière de romancière : « Il est significatif qu'elle ait écrit son premier roman immédiatement après la mort de Roland Barthes, qui avait dirigé ses travaux universitaires : comme si cette disparition d'un surmoi doucement cynique, tout en l'attristant, l'avait libérée. »[229] Ce n'était qu'après la mort de Roland Barthes qu'elle s'est donnée la possibilité de croire à l'art du roman, la fabrication de ses personnages et l'invention de l'intrigue : « Ce n'est pas un hasard si j'ai sauté le pas en 1980 : osant la fiction, enfin, quelques mois à peine après la mort de Roland Barthes. Mais c'était encore une fiction avertie, « intelligente », pas dupe n'est-ce pas, une fiction qui décourageait toute croyance naïve en son intrigue et ses personnages… »[230] Le désir du changement du genre des travaux écrits était apparent aussi pendant la correspondance *Lettres parisiennes* avec Leïla Sebbar. Dans sa lettre datée 15 mai 1984, Nancy Huston déclare ouvertement que l'écriture des essais ne la convient plus : « Mais, comme toi, je me sens de moins en moins à l'aise dans l'essai, si non conventionnelle que soit sa forme. Je n'aime pas avoir à mener le lecteur par la main, à lui montrer comment le point B de ma démonstration découle logiquement du point A… »[231] Par contre, c'était l'art romanesque qu'elle trouvait fascinant, vu les possibilités de la liberté de l'expression et de l'invention de l'histoire : « Quant à la fiction, c'est un monde d'une liberté si absolue que c'en est

---

[227] **NOTE :** À cet argument de Roland Barthes, Nancy Huston fournit la réponse dans son ouvrage *Le Tombeau de Romain Gary*, où, après avoir étudié l'œuvre complète de Romain Gary, elle déclare : « Roman pas mort. » Dans cette déclaration à double sens, nous pouvons interpréter « Roman » comme soit le genre romanesque, soit la version originale du nom propre « Roman Kacew » de Romain Gary. HUSTON, Nancy. *Tombeau de Romain Gary*, Paris : Actes Sud, 1995, p. 98.

[228] BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture : suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 32.

[229] HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995, p. 11.

[230] HUSTON, Nancy. *Nord perdu, suivi de Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 50.

[231] HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999, pp. 154-155.

terrifiant, et inventer soi-même des lois pour réduire cette liberté est une activité vertigineuse. »[232] Dans *L'espèce fabulatrice*, l'ouvrage que Nancy Huston a dédié spécifiquement à l'art de la fabulation, étroitement lié à l'écriture du roman, elle explique que l'art de fabuler est propre au genre humain, et qu'il contribue à la meilleure compréhension de la « réalité » de la vie humaine : « Ce que l'art romanesque peut faire, en revanche, c'est nous donner *un autre point de vue* sur ces réalités. Nous aider à les mettre à distance, à les décortiquer, à en voir les ficelles, à en critiquer les fictions sous-jacentes. »[233]

En tant que romancière, Nancy Huston a publié son premier roman *Les Variations Goldberg* en 1981. Aujourd'hui, elle est l'auteure renommée de nombreux romans, pour dénommer ceux qui ont reconnu le plus grand succès littéraire : *Instruments des ténèbres*, dont elle a été récompensée le prix Goncourt des lycéens en 1996 et le prix du Livre Inter 1997 ; *L'empreinte de l'ange* dont elle a reçu le prix des Lectrices de Elle en 1999, et *Lignes de faille* dont elle a été décernée le prix Femina en 2006.

En ce qui concerne l'art de la création, nous pouvons présupposer que l'écriture des romans en langue française constitue pour Nancy Huston le haut degré de liberté. Premièrement, en choisissant le français en tant qu'outil de son écriture, secondement, en favorisant le genre de la fiction en tant que monde de l'imaginaire inépuisable. En écrivant les romans en français, elle s'est libérée des chaînes contraignantes, laissant jaillir son fantaisie et l'art de création au plus pur sens du mot.

L'analyse des romans choisis

Dans cette partie du travail, nous nous consacrerons à l'analyse des œuvres fictionnelles de Nancy Huston, en prenant en compte notamment la recherche de l'autre soi-même qui représente le leitmotiv chez les personnages de la fiction hustonienne. Afin de pouvoir éclaircir leur quête identitaire, nous nous appuierons sur la phénoménologie « soi-même comme un autre » de Paul Ricœur, dont le nom et les concepts nous évoqué dans les chapitres précédents :

> « En expliquant le titre de son ouvrage, Paul Ricœur indique : « Soi-même comme un autre suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se

[232] Ibid, p. 155.
[233] HUSTON, Nancy. *L'espèce fabulatrice*. 1re éd. Arles : Actes sud, 2010, p. 185.

laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre […]. Au « comme », nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison - soi-même semblable à un autre -, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre. »[234]

Ce concept fournira la base pour l'identification de l'entre-deux littéraire chez les personnages dans les romans de Nancy Huston.

Tout au long de ce chapitre, nous analyserons les moyens de l'entre-deux littéraire de Nancy Huston, en tentant à répondre aux questions suivantes : En jouant avec l'identité des personnages, sur quoi repose l'entre-deux littéraire du roman choisi ? Comment la notion de « soi-même comme un autre » se reflète-elle dans l'entre-deux du roman en question ?

Instruments des ténèbres

Le premier roman que nous mettrons à l'analyse de l'entre-deux littéraire de Nancy Huston sera *Instruments des ténèbres*. En 1996, l'année de sa parution, le roman a reconnu un grand succès littéraire, et la romancière a été décernée pour cette œuvre le prix Goncourt des lycéens, suivi par le prix du Livre Inter en 1997. Le roman est divisé en deux parties : Le Carnet *Scordatura* qui nous raconte l'histoire de Nadia, l'écrivaine vivant à New York contemporain, et *Sonate de la Résurrection,* qui nous dévoile l'histoire de Barbe, jeune servante vivant en France du XVIIe siècle. Chapitre par chapitre, Nancy Huston laisse évoluer les sorts de deux protagonistes séparément dans chacune des parties, mais au cours du roman nous nous rendons compte que les deux parties sont étroitement liées, et nous pouvons trouver plusieurs points de l'intersection entre les histoires de Nadia et Barbe. Afin de pouvoir trouver les ressemblances entre les destins de deux protagonistes, nous allons analyser chaque partie d'abord singulièrement et ensuite nous en tirerons les conclusions pour l'entre-deux littéraire chez les personnages du roman *Instruments des ténèbres*.

[234] RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990, p. 14.

Le Carnet Scordatura

À cause de son passé troublé, Nadia a du mal à admettre sa propre existence. Afin de pouvoir mieux oublier les souffrances d'autrefois, elle se distancie d'autres, son lieu d'abri étant le mensonge, l'invention et l'écriture les histoires. Alors, elle se renomme (de Nadia devient Nada), elle écrit son journal titré Le Carnet *Scordatura* (pour pouvoir tout oublier – *scordare)* et elle se lance dans l'écriture du roman *Sonate de la Résurrection* où elle fait vivre aux personnages principaux les troubles qu'elle avait subis au cours de sa vie. En encourageant son autre soi-même, *daimôn*, Nadia se laisse perdre dans ses souvenirs et découvre peu à peu la vérité de sa vie. Comme l'histoire de *Sonate de la Résurrection* se dévoile peu à peu, commencent à ressurgir les ténèbres du passé de Nadia – la mort de son frère jumeau, l'avortement de son fils, la désintégration de sa mère (en d'autres mots « l'absence » de sa mère). En écrivant et imposant le même sort à ses personnages, Nadia se fait débarrasser des souvenirs troublants. Une fois l'écriture du roman *Sonate de la Résurrection* est terminée, Nadia trouve la résolution de ces problèmes et elle commence à vivre et exister au plein sens du mot.

Dès le premier chapitre de la partie titrée Le Carnet *Scordatura*, nous pouvons remarquer le désir de Nadia de nier son existence, provenant déjà de la déformation volontaire de son nom. En renommant elle-même, Nadia désavoue sa propre identité :

> « Je me suis moi-même nommée, ou plutôt renommée. Mes parents m'avaient appelée Nadia et quand il m'est devenu clair que *I*, le je, n'existait pas, je l'ai éliminé. Dorénavant mon nom, mon petit nom, mon nom de plume, mon seul nom restant, c'est : Nada. Le néant. L'initiale *N* m'enchante au plus haut point. Selon certains auteurs français du siècle dernier, ce phonème est singulièrement apte à exprimer des idées de négation, d'anéantissement et de nihilisme. » (IT : p. 10)

Le titre du journal intime de Nadia est « Le Carnet *Scordatura* ». D'après Stella, amie chère de Nadia, « *scordatura* veut dire discordance » (IT : p. 22), et Nadia avoue qu'elle ne se sent pas « accordée » comme les autres êtres humains : « Me voilà. L'instrument désaccordé, c'est moi. Au fond je l'avais toujours su. […] Je ne fonctionnais pas comme les autres. Depuis quand ? Je me poserai cette question une autre fois. Peut-être. *Scordare* signifie aussi, d'après mon dictionnaire italien, oublier. » (IT : p. 22) Nous pouvons présupposer qu'une des raisons pourquoi Nadia a nommé son journal intime Le Carnet *Scordatura* repose sur le fait qu'en écrivant l'histoire de Barbe, elle veut résoudre

et oublier son passé douloureux.

Tout au long du Carnet *Scordatura*, les souvenirs de Nadia sur Elisa, sa mère, autrefois une grande pianiste qui devenait plus tard folle, émergent comme les ombres menaçants l'existence de Nadia. Dès son enfance, Nadia se sent anéantie par les remarques hostiles de sa mère Elisa. Elle éprouve le sentiment de la désapprobation de sa mère. Par exemple, quand elle était petite, elle a essayé à jouer du violon pour la première fois dans sa vie, et au lieu d'être complimentée, sa mère lui a procuré les injures :

> «« Ne sois pas ridicule, Nadia. C'était Éric qui jouait. » Voilà. Rien, n'est-ce pas ? Nada. Plus jamais je ne toucherais à un instrument de musique. Et plus jamais je ne serais insouciante. La lame était sous ma peau. C'était ainsi : j'avais cru être heureuse, alors qu'en fait je n'avais été que ridicule. *Scordatura*. On joue une note et c'est une autre qui sort. Cordes, plumes, sourire, cœur – tout chez moi est tordu. » (IT : p. 46)

En plus, le milieu familial constitue l'autre facteur discordant dans la vie de Nadia qui pèse sur son existence et dont elle se rend bien compte, en attribuant le terme de « lame » aux souvenirs amers :

> « À cette époque-là, la lame froide, l'écart entre moi et le monde, avait pour nom Dieu. Je priais désespérément pour que mes parents restent ensemble, qu'ils s'aiment, qu'ils retrouvent le bonheur. Leur discorde semblait être un message adressé à moi, le résultat d'une faute que je devais racheter coûte que coûte. » (IT : p. 127)

L'autre trouble du passé de Nadia commence à surgir lorsqu'elle se plonge dans l'écriture de *Sonate de la Résurrection*. En écrivant l'histoire de Barbe, Nadia essaie de trouver un autre soi-même, représenté par son frère jumeau qui était dans son ventre avec elle, mais qui était né mort : « On était deux-là dedans. Je vécus neuf mois avec mon frère. C'est lui qui fut étranglé dans la confusion innommable de notre naissance, alors que je m'en tirai sans la moindre égratignure. » (IT : p. 65) La présence de son frère jumeau la hante à plusieurs reprises :

> « Voici ce qui se passa la première fois qu'Elisa donna un concert à Manhattan après sa tournée européenne. À ce moment-là elle était enceinte de quatre mois. (Mon frère et moi. Le petit Néant, jumeau mort de Nada vivante. L'auriez-vous appelé Nathan ? Norman ? Nidularium ? *Pourquoi m'avoir dit que c'était un garçon* ? » (IT : p. 85)

Le facteur omniprésent dans l'histoire de Nadia est le dialogue avec *daimôn*, qui incarne l'autre soi-même de Nadia, celui qui est plus malin et plus coupable : « Je dis toujours oui à ma muse, mon beau *daimôn* invisible, la voix désincarnée qui me donne accès à l'au-delà, à l'autre monde, aux régions infernales. » (IT : p. 12) Nadia avoue qu'elle a besoin de son *daimôn* comme l'autre soi-même pour pouvoir vivre : « Mon *daimôn* à moi est homme mais un homme sans corps : le seul homme qui ne m'ait jamais déçue, le seul en qui j'aie complètement confiance. On vole, tous les deux. Quand il choisit de m'emmener. C'est lui qui décide. » (IT : p. 12)
La présence du *daimôn* dans la vie de Nadia lui procure la force de pouvoir écrire : « Les phrases doivent couler à travers moi sans me toucher. Mon contact les corrompt. Ce que dit, fait mon *daimôn* est sublime, immaculé, d'une beauté surhumaine. Dès que moi j'interviens, le texte est souillé, vicié, rendu malade et banal. » (IT : p. 18) En plus, le rôle le plus fondamental du *daimôn* repose sur le fait qu'il donne à Nadia le courage de parler des choses douloureuses et des secrets de son passé : « Oh, *daimôn*... Donnez-moi seulement le courage, la vision, la cruauté nécessaires pour conduire cette chose au but, lui permettre de se déployer sans la brusquer ni l'abîmer. » (IT : p. 101)
Souvent, Nadia compare son *daimôn* au diable, ce qu'elle trouve attirant et désirable pour son métier d'écrivaine où elle a besoin de l'imagination et de l'autre soi-même pour pouvoir conduire le sort de ses personnages : « Le diable, comme chacun sait, est « l'Autre ». Dieu n'a qu'une seule longue barbe pendouillante alors que le diable a deux cornes dressées (sans parler de ce qui se dresse ailleurs) – et deux visages aussi. » (IT : p. 19)
Une des possibles interprétations de la présence du *daimôn* dans la vie de Nadia pointe vers la constante présence de son frère jumeau né mort, qui resurgit dans sa mémoire :
« Grâce à un autre, grâce à l'Autre - qui, lui, n'est pas mon ennemi mais mon allié. Mon fol allié. » (IT : p. 19)

En comparant l'aspect du bien attribué au Dieu et l'aspect du mal attribué au diable, Nadia s'identifie plutôt au diable, l'aspect de tout ce qui est mal et dédoublé. Il est intéressant de noter que pour Nadia, le diable est lié à l'usage du français, tandis que l'anglais est sous-entendu par elle comme la langue « pure » :

> « Dieu est lumière : pure, impitoyable, aveuglante, alors que le Prince des ténèbres se nomme ... Lucifer. Là encore, diable est double, oxymoron, mariage de contraires. Fourchu et fourbe. Moi aussi, j'ai besoin de dédoublement, de la duplicité. Pas de vision sans division. Je ne cesse de

comparer, combiner, séduire, traduire, trahir. J'ai le cœur et le cerveau fendus, comme les sabots du Malin. Anglais, français. Oui, je suis éprise de tout ce qui est français. » (IT : p. 20)

Nadia s'interroge sur le sens de sa vie et de son existence sur cette Terre, ce que nous pouvons identifier comme le thème fréquent de l'entre-deux littéraire des personnages dans la fiction hustonienne : « et au fond, on s'en fout les uns des autres, mes frères et moi, merde, qui sommes-nous, qu'est-ce que c'est que cette vie ? » (IT : p. 39) En cherchant le sens de sa vie, le poids du malaise existentiel de Nadia est encore intensifié par l'insertion de quelques mots anglais : « Où est *la chose même* ? Je veux dire, *the real thing* existe-t-elle, oui ou non ? » (IT : p. 105) La lutte incessante pour l'existence depuis son enfance est l'autre thème récurrent de l'entre-deux :

« Mon existence entière a été une lutte contre l'idée que la gentillesse entraîne le bien, et la méchanceté, le mal. Enfant déjà, je compris que si je venais à table pleine de bonne volonté et d'optimisme sirupeux, mes parents avaient toutes les chances de me rabattre le caquet, alors que si je débarquais grincheuse et revêche, ils redoublaient au contraire de tendresse et revêche. » (IT : p. 129)

En élargissant sur le thème de l'existence, Nadia avoue elle-même que ce que l'être humain a besoin pour sa vie, son existence, le droit de vivre, c'est son autre soi-même :

« Ce qu'on voudrait, au fond, c'est un deuxième soi. Seul un autre « je », se tenant à une distance respectueuse et observatrice du premier, aurait la bienveillance et l'empathie nécessaires pour jouer le rôle du Témoin... C'est justement le rôle que joue Barnabé pour Barbe, le rôle dont j'ai rêvé toute ma vie pour Nathan, ou *Nothin'*, mon jumeau mort - « garçon moi », comme dit Barbe - avec qui j'ai désiré vivre incestueusement comme avec un amant invisible, découvrant le monde par ses yeux, ou mieux, *transformant* le monde par ses yeux, l'enduisant d'or, minute après minute et année après année... Avec *Nothin'*, comme avec aucun de mes amis et amants bêtement humains, je serais enfin capable de VIVRE... » (IT : pp. 103-104)

Perdue dans les souvenirs terribles de son frère jumeau né mort, Nadia ressent que l'écriture de l'histoire de Barbe constitue pour elle une bouée de sauvetage. Elle écrit pour survivre, oublier son passé et ainsi pour pouvoir vivre :

« Des images atroces, insoutenables. Pourquoi Elisa voudrait-elle que j'assassine mes jumeaux ? Ce livre encore embryonnaire, si absolument vulnérable, flottant entre l'existence et l'inexistence... Tête lourde, mains tremblantes, je m'accroche à ce *Carnet* Scordatura comme si c'était un rocher, et moi, un noyé perdu dans la tempête. » (IT : p. 140)

Toute sa vie, Nadia est à la recherche de son frère jumeau né mort parmi les hommes qui existaient autour d'elle. Comme elle évoque lors de l'écriture du Carnet *Scordatura*, un des meilleurs exemples représentait pour elle son ex-partenaire Juan :

> « [...] ce lien entre nous qui nous semblait presque un lien de sang, ou c'est sans doute Juan qui, de tous les hommes que j'ai connus, a le mieux incarné mon frère jumeau perdu...Après notre séparation à l'aéroport, il était avec moi en permanence. Il m'habitait, m'accompagnait, invisible mais présent, je regardais le monde à travers ses yeux et du coup j'aimais mieux ma vie, moi-même... » (IT : p. 147)

L'idée de l'âme proche avait transformé l'existence de Nadia, et c'est aussi la raison pourquoi elle a donné à Barbe, le personnage principal de *Sonate de la Résurrection*, son frère jumeau Barnabé :

> « L'idée de Juan a *réellement* transformé mon existence, tout comme l'idée de Barnabé a *réellement* protégé Barbe de la canne à pêche sadique, et comme l'idée de Satan a évité aux sorcières du XVIIe siècle de souffrir le martyre quand les inquisiteurs leur enfonçaient de longues aiguilles dans le corps. » (IT : p. 147)

Le thème de la naissance, de la mort et de la renaissance est évoqué tout au cours du roman. Comme l'histoire de Barbe dans *Sonate de la Résurrection* dévoile peu à peu, Nadia trouve le courage de parler de son enfant qu'elle a fait avorté. Elle nie l'existence d'elle-même, et elle en fait de même pour son enfant en lui donnant l'étiquette de « discordance » : « *Notre enfant :* la combinaison de cette personne-là et de moi-même ? Un monstre ! Encore une *scordatura* ! (IT : p. 188) L'idée de Barbe qui subit le même sort qu'elle fait Nadia parler pour la première fois ouvertement sur l'avortement de son fils :

> « Je sais que c'était un garçon. Je l'ai toujours su. J'ai vécu avec lui, je l'ai connu comme je n'ai connu aucun autre être humain. Pendant trois grands mois, il m'a habitée. Mon fils. Première fois que j'écris ces mots noir sur blanc, en dehors d'un roman. Mon fils. » (IT : p. 189)

Elle pleure la destruction de son fils, l'âme proche dans sa vie, en se questionnant sur le sort de son fils avorté :

> « Vers quelles régions infernales mon moi glissa-t-il alors ? Où partit mon âme, si tant est que j'en eusse une ? Te rejoignit-elle, mon chéri, aux confins de la vie, aux confins de la conscience ? Descendit-elle dans mes viscères pour y attendre, avec toi, ta destruction ? » (IT : p. 208)

Après l'avortement, Nadia parle à son fils mort qu'elle nomme Tom Pouce. Parti dans un autre monde, l'âme de son fils avorté prend dans la vie de Nadia la forme de « fantôme » :

> « *Évidemment* que tu n'existes pas ! Tu es un fantôme, et les fantômes n'existent pas, c'est bien connu. Mais depuis le monde est monde, la plus grande partie des passions humaines a tourné autour de choses inexistantes […] mon frère jumeau, mon ange de fils […] Ces êtres vivent et vibrent en nous, agissent sur nous, influencent nos gestes, nos pensées, nos états d'âme... *Les morts sont les invisibles mais ils ne sont pas les absents...* » (IT : p. 211)

Après avoir résolu les ténèbres de son passé sous la forme de son frère jumeau né mort, ainsi que de son fils dont elle a avorté, Nadia décide de retourner à la version originale de son nom. Comme elle n'a plus besoin de nier son existence, désormais elle s'appelle Nadia et non plus Nada. Par ce simple geste, elle accepte son existence au plein sens du mot :

> « Il s'est passé quelque chose d'étonnant cet après-midi, quand je suis arrivée à la maison. La petite Sonya jouait toute seule avec un ballon sur le perron. Me voyant, tout son visage s'illumina et elle dit : « Joue avec moi. » [...] Ensuite elle me demanda mon nom. On habite le même immeuble depuis sa naissance et elle ne connaissait pas mon nom. Alors je le lui dis : « Je m'appelle Nadia », dis-je. » (IT : p. 224)

Ayant chassé de sa mémoire les ombres les plus menaçants de son propre passé, Nadia ressent le soulagement : « J'avais décidé de revenir aujourd'hui à Manhattan parce que je sentais que le pire était passé. Pour Barbe, et pour moi. Que j'arriverais à me débrouiller à partir de là. » (IT : p. 224)

Vers la fin du roman, Nadia confesse qu'en se renommant à Nada, elle a voulu oublié son passé : « Je voulais que tout mon passé meure. Nada. L'anéantissement. La page blanche. C'est alors que je changeai de nom. » (IT : p. 226)

Afin de résoudre le mystère de sa propre vie, Nadia laisse les personnages de *Sonate de la Résurrection* vivre les expériences similaires au destin des personnes « réelles », par exemple sa mère :

> « À l'époque, elle souffrait encore d'angoisses : maintenant s'est terminé. Un jour, quelque chose en elle se cassa et, relâchant une fois pour toutes sa prise sur les affaires humaines (et les affaires divines aussi, pour autant que l'on puisse en juger de l'extérieur), elle se laissa glisser dans le même état d'absence affable que Barbe. Mère. Ma petite fille. » (IT : p. 234)

Après avoir terminé le dernier chapitre de la *Sonate de la Résurrection*, Nadia parle des tabous du passé à son *daimôn*, en lui avouant de trouver la clé à la vérité de sa vie :

> « Si, si, cela en valait la peine, mon cher *daimôn*. J'ai d'excellents raisons de faire ce que je fais. Enfin, grâce à la *Sonate de la Résurrection*, je pourrai abandonner le fantasme de mon frère jumeau comme Témoin parfait, regarder sa mort en face - oh, ça fait mal ! ça fait vraiment mal ! quel soulagement de ressentir enfin de la douleur ! - et être moi-même. Tantôt seule, tantôt avec d'autres, que ces autres soient réels ou imaginaires, vivants ou morts... » (IT : p. 248)

En s'acceptant pour ce qui elle est en réalité, et finalement d'accepter d'être soi-même, Nadia n'a plus besoin de partir « ailleurs » :

> « J'en ai fini avec les jamais et les toujours, les tout et les rien. Dorénavant j'embrasserai les mixtures, les choses mitigées, et me contenterai de morceaux de perfection (comme on dit : morceaux de musique). L'Enfer et le Paradis sont tous les deux ici, sur Terre. Nulle part ailleurs. Nulle part ailleurs. *Daimôn,* vous ne voyez pas ? » (IT : p. 249)

Après la résolution des souffrances du passé, Nadia parle pour la dernière fois à son *daimôn.* Elle décide qu'elle n'a plus besoin de lui dans sa vie, et lui dit adieu. En quittant le *daimôn*, elle décide de laisser passer aussi les souvenirs de haine sur son frère jumeau né mort ainsi que son fils avorté :

> « Voyons, cher *daimôn*, il ne faut pas avoir l'air si abattu ! Souvenez-vous de ce que disait le Méphistophélès de Goethe : « Il n'y a rien au monde de plus absurde qu'un diable qui se désespère. » Non, sérieusement. Il ne faut pas vous affliger. Il y a encore des millions de gens qui seront ravis de vous accueillir dans leur cœur. Le mien est rempli maintenant, il est même surchargé. Tout est réservé à l'avance, jusque bien avant dans le XXe siècle. Plus de place pour la haine. Je regrette. Plus de place. » (IT : p. 250)

Sonate de la Résurrection

Dans son esprit, Nadia préserve une forte idée des jumeaux, de deux âmes jointes où l'un accompagne toujours l'autre. Elle insère l'histoire *Sonate de la Résurrection* en France du XVIIème siècle où elle laisse naître les jumeaux Barbe et Barnabé. Suite à la mort subite de leur mère, les deux orphelins, séparés après leur naissance, sont laissés chacun à leur sort. Barbe devient une servante tandis que Barnabé consacre sa vie à la religion et il devient moine. Parfois, Barnabé voit leur mère comme un fantôme, il lui parle de sa vie. Lorsque les jumeaux sont réunis pour la première fois, le sens de leur vie s'approfondi, c'est comme si l'idée de l'autre soi présent dans la vie les renforce. Ils se réunissent et se quittent, chacun laissant évoluer son histoire. Néanmoins, chacun d'eux subit de grandes épreuves dans leur vie : Barnabé perd la vue, Barbe est violée par son maître, et tombe enceinte de ce dernier. Malgré de nombreux efforts pour tuer le fœtus à l'aide de potions magiques, elle accouchera de son fils, un bâtard, qu'elle enterra vivant par peur du regard des autres. Malgré ce crime terrible, Barbe se comporte comme si son fils, nommé aussi Barnabé, était vivant. Lorsque ce péché mortel est découvert, Barbe est condamnée à être pendue et brûlée. Le destin s'impose et réunit les jumeaux pour la dernière fois. Barnabé rend Barbe visite un jour avant sa mort. Ayant écouté l'histoire de Barbe, et n'ayant plus goût à la vie depuis longtemps, Barnabé décide de prendre la place de sa sœur. Les jumeaux mettent en place en piège. Barbe survit, Barnabé meurt. Une fois l'histoire des jumeaux résolue, Nadia ressent un grand soulagement.

Afin de pouvoir mieux retracer les ressemblances entre la vie de Nadia et de Barbe, nous allons maintenant parcourir le destin de Barbe, la jeune servante vivant en France du XVIIème siècle. La nuit de la naissance des jumeaux, Barbe et Barnabé, leur mère est morte, suite les difficultés de l'accouchement. L'idée de l'un et l'autre est présente dès le premier chapitre de la *Sonate de la Résurrection* :

> « il ne s'agit pas d'un enfant, non : il s'agit de *deux* enfants ! deux, embrassés, enlacés, les membres affectueusement mêlés en une étreinte serrée, voilà pourquoi il était impossible à leur mère de les expulser par les voies naturelles, voilà pourquoi la petite bergère est morte. » (IT : p. 16)

Néanmoins, le destin des jumeaux est séparé juste après leur naissance : « Il va falloir que les jumeaux se débrouillent, d'une façon ou d'une autre, qu'ils se fient à la grâce de Dieu

ou à la générosité des humains, toutes deux aléatoires... » (IT : p. 26) Tandis que Barbe passe d'un domicile à l'autre, l'orpheline n'étant pas accueillie nulle part : « Barbe Durand n'est la fille de personne alors c'est le souffre-douleur de tous. » (IT : p. 30) ; Barnabé est bien accueilli chez les moines du Torchay, les frères de l'ordre fontevriste. Élevé au sujet de la musique, Barnabé entend souvent la voix de sa mère, qui se révèle à lui en forme de fantôme :

> « Une autre femme, cependant est souvent là, qui lui révèle l'exquise douceur de la voix féminine : c'est sa mère. […] Elle lui parle d'une voix mélodieuse et rassurante, le garde s'endormir avec un sourire attendri, elle est nimbée de lumière comme la Vierge Marie mais c'est une lumière bleue, pas or, pour dire qu'elle est humaine. Elle l'aime, son petit Barnabé. (IT : pp. 28 – 29)

L'idée de la réunion avec Barnabé, son frère jumeau, aide Barbe à survivre les moments douloureux de sa vie. Dans l'imagination de Barbe, la vie avec Barnabé semble beaucoup plus heureuse :

> « Elle pense à son frère jumeau. Elle sait, ses marâtres successives le lui ont dit, qu'elle a un frère quelque part, sans doute pas loin d'ici, et qui porte ce beau nom si proche du sien, le nom de Barnabé. […] Elle attend son frère. Elle rêve de lui. Elle rêve qu'ils se retrouvent et qu'ils vivent ensemble, les deux orphelins, comme dans l'histoire de Jeannot et Margot qu'elle a entendu raconter tant de fois. » (IT : p. 32)

Une fois que le père Thomas prend l'adresse de Barbe pour pouvoir la communiquer à Barnabé, Barbe est remplie de bonheur en pensant à leurs retrouvailles : « Sur l'instant, Barbe se mit à croire en Dieu. Elle pleura. Tout resta pareil, mais sa vie fut transfigurée. Ce fut comme si, dans cette grande pièce ténébreuse qu'était son âme, l'on avait écarté d'un geste de lourds rideaux en velours. Le bonheur entra à flots, tel le soleil. » (IT : p. 34) Vient le moment heureux où les jumeaux se réunissent pour la première fois depuis leur naissance. Instantanément, l'un reconnaît l'autre, et le sens de leur existence est désormais renforcé :

> « Barbe a le cœur qui bat fort. C'est son frère qui vient vers elle. Il est là. Les deux enfants se tiennent par les mains et se regardent, la curiosité venant facilement à bout de la gêne. Ils ont la même taille, les mêmes yeux bruns pétillants, le même menton pointu et le même nez en trompette. Barnabé. Garçon moi. Elle le regarde, et c'est comme si elle se regardait elle-même dans la surface de l'étang : elle-même mais combien plus serein ! combien plus solide ! Barnabé serre contre lui le corps-clou, le corps-lézard de sa sœur jumelle. » (IT : p. 34)

Lorsque Barbe est « née coiffée », elle n'entend pas la voix chantante de leur mère morte. C'est seulement Barnabé qui peut l'entendre, parce que comme sa mère lui confesse qu'elle ressent que l'avenir de Barnabé est menacé : « Mère, comment se fait-il que vous ne rendiez pas visite aussi à ma sœur Barbe, à ma jumelle ? - Je t'ai choisi, toi, Barnabé, parce que je te savais menacé. » (IT : p. 49) Barnabé raconte à sa mère le moment heureux de leur retrouvaille : « On s'est tout de suite aimés, Barbe et moi, dit-il. Comme si on avait passé toute notre vie ensemble. Et c'est troublant à quel point on se ressemble, trait pour trait... Ça m'a fait une drôle d'impression. » (IT : p. 49)

Après la mort tragique de la fille de la propriétaire Hélène, il faut que Barbe déménage. Avant cela, ils se réunissent avec Barnabé et se déclarent réciproquement que quoi qu'il leur arrive, ils ne s'abandonneront jamais. Après leur dernière conversation, les jumeaux se séparent : « Les jumeaux se serrent fort quelques instants, et se séparent sans plus un mot. Ils sentent que cette conversation a marqué la fin de leur enfance. » (IT : p. 94)

Suite aux événements turbulents, Barnabé perd la vue et il devient aveugle. Barbe est accueillie à Saint Solange chez Marguerite Guersant et Simon Donat. Barbe est violée par Simon Donat à plusieurs reprises, ce qui la rend, paradoxalement, plus vivante : « Mais, de façon impalpable, quelque chose s'est transformé en Barbe. *Elle se sent* : elle-même sa peau, sa personne. » (IT : p. 137) À partir de l'incident du viol, Barbe se sent en quelque sorte transformée, et elle réfléchit sur son existence :

> « Les jours ensoleillés, elle cherche à se mirer dans l'eau du puits ou de l'étang, la peau hâlée : à quoi ressemble-t-elle ? de quoi a-t-elle air ? quelle est cette femme que l'autre a prise, comme un mâle prend sa femelle ? […] Elle a l'impression d'émerger d'une longue torpeur, d'un sommeil de plusieurs années. Elle réfléchit à son existence. La nuit, elle passe en revue les images de son existence, chaos de corps et de coups. » (IT : p. 137)

Après le troisième viol, Barbe tombe enceinte. N'ayant aucune expérience avec sa propre mère, la maternité devient pour elle la préoccupation majeure : « Mère. Elle ne sait ce que cela veut dire. Barbe, mère : deux choses si différentes. » (IT : p. 154)

La grossesse de Barbe a des effets inattendus sur l'idée de son existence. C'est comme si la grossesse a valorisé l'idée qu'elle a d'elle-même, comme si elle s'aimait plus grâce au bébé dans son ventre :

« C'est étrange, c'est même assez invraisemblable, mais pour la première fois de son existence elle aime toucher et regarder son corps ; et le jour où, baissant les yeux, elle s'aperçoit que son ventre - ce ventre plat et dur comme une planche à pain – s'est très légèrement arrondi, des larmes jaillissent de ses yeux et elle doit se mordre les lèvres pour ne pas rire tout haut de plaisir. » (IT : p. 159)

Barbe se rend compte du fait que l'enfant qui grandit dans son corps, représentera une grande complication pour son avenir, parce qu'il s'agirait d'un bâtard, mais même ces pensées ne l'empêchent pas de vouloir en secret son enfant : « Elle essaie de ne pas être enceinte ; elle sait qu'en étant enceinte elle s'en va vers la catastrophe ; et pourtant, secrètement, elle veut, et son vouloir secret est plus puissant que les plus puissants remèdes d'Hélène Denis. » (IT : p. 159) Son secret de grossesse émane d'elle et la rend heureuse et lumineuse :

« Le secret illumine son visage de l'intérieur et, quand elle surprend son reflet dans l'eau pendant sa toilette matinale, Barbe ne peut s'empêcher de se jeter des regards attendris. Elle est heureuse. Elle sent enfin que quelqu'un a besoin d'elle, d'*elle* en particulier et non simplement d'une servante ou d'un sexe. La nature a choisi son corps à elle, Barbe, pour fabriquer cet enfant-ci, et l'enfant se love en son sein, à la fois vulnérable et impérieux... » (IT : p. 173)

En donnant à son bébé le nom de son frère jumeau, Barnabé, Barbe commence à parler à lui : « Comment tu t'appelles, mon bébé ? Peut-être Barnabé comme mon frère jumeau ? C'est le meilleur homme de la Terre, il est doux et bienfaisant comme le soleil du mois de mai. » (IT : p. 178) Suivent les travaux de l'été et de l'automne, qui sont très exhaustifs pour Barbe vu l'état de sa grossesse, mais elle réussit à le cacher jusqu'au dernier moment. Ce qui la trouble d'ailleurs, c'est la perte de l'union intime avec son bébé :

« Le bébé n'a pas cessé de bouger mais ses mouvements sont moins fréquents, plus erratiques qu'auparavant. Quand elle lui parle, elle ne retrouve plus la même sensation de communion intime. Mère et enfant sont comme décalés : Barnabé est là, mais il n'épouse plus sa respiration et les battements de son cœur. » (IT : p. 181)

Quant à Barnabé, il mène une vie tranquille jusqu'à une nuit de décembre, quand il voit après longtemps sa mère. En tant que fantôme, elle lui donne l'avertissement sur le danger qui approche :

« Mais la lumière ne se transforme pas, ne se réorganise pas en traits maternels familiers comme elle le fait habituellement : au lieu de cela, elle glisse sur lui, tel un liquide chaud. Et, quand elle parle,

ce n'est pas de ses oreilles mais de tous ses portes qu'il l'entend : - *Elle vient maintenant, ton ombre ! Prends garde ! Prends garde...* » (IT : pp. 195-196)

La nuit de Noël, Barbe donne naissance à son fils, le petit Barnabé. Même si elle réussit à cacher sa grossesse jusqu'à l'accouchement, son secret sera bientôt découvert, en signalant une grande catastrophe pour elle : « Mon chéri... Elle l'écarte un peu d'elle, cherche à le voir. Voit toutefois que c'est un garçon. Minuscule, bizarrement tordu, presque bossu, les épaules comme relevées, la tête ballante. (IT : » p. 201) De la peur que les autres découvrent son bébé, Barbe l'enterre vivant. Comme si elle ne se rendait pas compte de ce qu'elle fait en réalité, elle parle à son bébé comme si de rien n'était : « Ça vient, mon doux, je te prépare un bon lit. Tu vas voir, mon lapin, les draps que j'ai brodés de mes propres mains, les coussins moelleux, les rideaux en tulle - ça va être le plus berceau du monde, un berceau digne d'un prince, rien que pour toi, rien que pour toi... » (IT : p. 202) En parlant constamment à son bébé, Barbe enterre le petit Barnabé :

« Barbe pose douillettement le petit corps sur le fond plat du trou. Il ne réagit pas quand ses mains le quittent. Sa tête retombe sur le côté. Elle se penche pour embrasser le front bombé, bizarre, puis se met à recouvrir l'enfant de terre en commençant par les pieds, les jambes tordues. Oui : sans arrêter un seul instant de lui parler, elle l'ensevelit. » (IT : pp. 202 - 203)

Une fois que le crime d'infanticide est terminé, Barbe ressent que le miracle a eu lieu : « Elle dépose les dernières poignées de terre sur la tête du bébé, voit qu'une oreille dépasse encore, la recouvre de paille et s'essuie les mains sur un pan de sa jupe. [...] oui, le miracle a eu lieu, le Divin Enfant est né. » (IT : p. 203) Malheureusement, Mme Roger, la propriétaire de la maison où Barbe est cuisinière, reconnaît ce qui s'est passé, et cherche l'enfant de Barbe :

« Mais on ne trouvera pas l'enfant de Barbe ni ce jour-là, ni le lendemain, ni jamais. Comme les chiens n'ont pas le droit d'entrer dans l'étable, de peur que le lait des vaches ne tourne ou ne tarisse, et comme le travail de fossoyeur de Barbe a été d'une propreté impeccable, personne ne mettra au jour la petite tombe couverte de paille. » (IT : p. 215)

Comme la mort d'un enfant sans baptême représentait dans la France du XVIIème siècle la source d'un grand malheur, Barbe est accusée de sorcellerie : « Les soupçons de sorcellerie montent et se précisent. Le lendemain de Noël, Jacques Meillat va au domaine du seigneur, dénoncer la jeune femme pour recel de grossesse et infanticide. » (IT : p.

215) Quant à l'état de l'âme de Barbe, elle vit dans son imagination, en niant les faits réels qui se passent autour d'elle. Comme si elle n'avouait pas à elle-même ce qu'elle a commis la nuit de Noël, Barbe vit en prétention que le petit Barnabé est toujours avec elle : « Barbe reste calme. Elle a confiance parce que le petit Barnabé est avec elle, doux et minuscule, il vit blotti à même sa peau, comme le Petit Poucet dissimule dans les habits de la femme de l'ogre, Barbe lui parle à chaque instant et Dieu veille sur tous deux. » (IT : p. 216) Malgré l'accusation de sorcellerie et la condamnation, Barbe projette dans sa tête l'avenir heureux avec son fils Barnabé :

> « Il est temps qu'ils retrouvent la liberté tous les deux, qu'ils partent ensemble sur la grande route. Barbe est sûre que son fils, maintenant qu'il est sorti d'elle, aimera voyager. Elle a envie de lui apprendre tout ce qu'elle sait : les champs de blé, la forêt, les oiseaux, les noms des fleurs et des champignons, elle déborde de joie à l'idée de partager avec lui les choses qu'Hélène lui a enseignées et celles que, peu à peu, grâce à ses investigations, elle a découverte par elle-même. » (IT : p. 221)

Quand Barnabé apprend la nouvelle sur sa sœur Barbe, il en est très malheureux. Il se souvient de bons moments qu'il a passé avec Barbe :

> « Il passe la nuit à pleurer Barbe, à se remémorer leur première rencontre dans la cour de la ferme, les caresses, les confidences - et soudain, déjà, tournoyant au-dessus de leurs têtes, les chauves-souris. C'est ainsi : sur les talons du bonheur arrive le malheur, à la lumière vitale succèdent les ténèbres de la mort. Si peu de rencontres entre le frère et la sœur ! si peu ! Quatre ou cinq fois, peut-être, ils avaient réussi à se voir... » (IT : p. 238)

Il prie pour sa sœur, en pensant constamment à Barbe : « Barnabé sent s'écouler les jours, les derniers jours du mois de mai, les jours ultimes de Barbe sur la Terre. Il prie Dieu pour l'âme et le salut de sa jumelle. » (IT : 238)

Pendant la dernière rencontre de Barbe et Barnabé, Barbe raconte à Barnabé tout sur son fils, tout en taisant qu'il n'est plus vivant. Dans son imagination, le petit Barnabé est toujours vivant, et malgré les circonstances graves, Barbe se sent heureuse comme jamais dans sa vie :

> « - En plus, dit-elle, il s'appelle Barnabé, comme toi ! Je l'ai nommé pour toi, mon frère ! Et je lui avais promis que je te le présenterais un jour, seulement je savais pas comment faire... Et voici que Dieu a entendu ma prière, une fois de plus ! Tu peux pas savoir comme je me sens proche de Dieu en ce moment, Barnabé. Depuis Noël, depuis que mon fils est né le même jour que le Sien, Il me quitte plus, on se parle sans arrêt, c'est merveilleux ! J'ai jamais été aussi heureuse... » (IT : p. 244)

Barnabé, par contre, ne ressent plus aucun bonheur dans sa vie. La vue perdue, sa mère ne lui rend plus visite, son corps devenant de plus en plus fragile, il est en fait beaucoup plus malheureux que sa sœur jumelle :

> « Comme c'est étrange, dit le moine, lentement, comme pour lui-même. Moi, j'ai l'impression qu'au contraire... bien que je passe mon temps à prier, Dieu s'est éloigné de moi. Je sens Sa présence de moins en moins souvent. Quant à notre mère, elle n'est plus venue me voir depuis des mois... Et ce matin, je t'avoue que je me suis demandé un moment si ce n'était pas... l'Autre qui me conseillait de venir te voir ici. » (IT : p. 244)

Soudainement, une idée inattendue leur traverse la tête. Grâce à leur ressemblance si typique pour les jumeaux, si Barnabé substituait sa sœur jumelle et était pendu au lieu d'elle, Barbe pourrait continuer de vivre : « L'idée leur vient à tous les deux au même instant exactement. Ils sursautent ensemble, tant est abrupte et surprenante l'arrivée simultanée de cette idée dans leurs deux cerveaux. » (IT : p. 245) L'idée de ce piège remplit les jumeaux avec une nouvelle sorte de l'espoir dans l'aboutissement heureux pour tous les deux : la mort pour Barnabé, et la vie pour Barbe. L'un doit être tué, pour que l'autre puisse vivre : « - Je te remercie, petite sœur, dit Barnabé enfin. Depuis longtemps déjà, mourir est mon vœu le plus cher. - Moi aussi je te remercie. C'est bien ça que Dieu voulait, n'est-ce pas ? - C'est sûr. C'est absolument sûr. » (IT : p. 246)

Conclusion du roman *Instruments des ténèbres* :

Quelles conclusions pourrions-nous donc tirer de l'analyse du roman *Instruments des ténèbres* ? En jouant avec l'identité des personnages, sur quoi repose l'entre-deux littéraire du roman *Instruments des ténèbres* ? La particularité de ce roman repose sur le fait que Nancy Huston avoue avoir écrit la partie « américaine » en anglais, tandis que la partie française a été écrite en français : « *Instruments des ténèbres,* écrit en 1994-1995 en bilingue, alternant chapitres en anglais et en français. ».[235] Dans ce roman, nous pouvons suivre le thème de l'entre-deux sur plusieurs plans. En premier lieu, l'entre-deux de ce roman consiste en fait qu'il est composé de deux parties et deux histoires distinctes : Le Carnet *Scordatura* et *Sonate de la Résurrection.* En laissant évoluer le destin de deux

[235] HUSTON, Nancy. *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*. 1re éd. Montréal : Leméac, 2009, p. 29.

personnages principaux Nadia et Barbe, la romancière met en confrontation aussi deux pays et deux époques différentes : l'Amérique du Nord contemporaine et la France du XVIIe siècle. Les chapitres alternent et s'enchevêtrent, et au cours du roman, nous pouvons remarquer qu'il y a plusieurs points de l'intersection entre les deux histoires et deux personnages principaux. L'aspect de l'entre-deux est fécond dans ce roman : la séparation des jumeaux, l'avortement des fils et l'absence de la mère.

Comment la notion de « soi-même comme un autre » se reflète-elle dans l'entre-deux du roman *Instruments des ténèbres* ? Dans le Carnet *Scordatura*, Nadia projette ses idées à *daimôn,* qui incarne son frère jumeau né mort, et qui en tant que l'autre soi-même est présent dans sa vie jusqu'à la résolution du passé troublé da Nadia. Grâce à l'écriture de *Sonate de la Résurrection*, Nadia se donne la chance d'exprimer la douleur causée par l'avortement de son propre fils et la folie de sa mère, qui est présente physiquement, mais « d'ailleurs » dans son esprit. Quant à l'entre-deux de Barbe dans *Sonate de la Résurrection,* depuis sa naissance, elle subit aussi la séparation de son frère jumeau Barnabé. Les deux jumeaux étant orphelins, la mère est absente dans leur vie, sauf quelques apparitions en forme de fantôme à Barnabé. En ce qui concerne l'avortement du fils, Barbe l'enterre vivant. Nous pouvons trouver de nombreuses parallèles entre le destin de Nadia dans *Le Carnet Scordatura*, qui impose le même sort à ses personnages dans *Sonate de la Résurrection*. Vers la fin du roman, à travers l'histoire de Barbe, Nadia trouve finalement la résolution à ses problèmes.

Prodige

Comme le titre l'indique[236], dans *Prodige*, Nancy Huston joue avec la polyphonie. La particularité de ce roman consiste en une chaîne de monologues intérieurs de différents personnages, où l'un est juxtaposé par l'autre, ce qui crée ensemble l'effet de la polyphonie. La polyphonie des voix différentes qui parlent nous offre une possibilité unique d'observer l'évolution de l'histoire du point de vue de chaque personnage. Cet effet de la polyphonie sera utile pour notre analyse de l'entre-deux littéraire dans *Prodige*, et nous observerons surtout la relation de l'autre soi-même entre les deux personnages principaux – la mère Lara et sa fille Maya.

[236] HUSTON, Nancy. *Prodige : polyphonie*. Arles : Actes Sud, 2004.

L'histoire de ce roman se déroule en deux parties distinctes, séparées par une période de dix ans. Dans la première partie, Lara, enseignante en musique, accouche d'un bébé prématurément. Le bébé ne pèse que sept cent vingt grammes et doit être placé en couveuse pour plusieurs mois. Les chances de survie estimées par les médecins sont faibles, mais Lara ressent pour la première fois dans sa vie que quelqu'un a vraiment besoin d'elle et elle décide qu'elle va passer le plus de temps que possible à l'hôpital. Dans la chambre blanche, elle parle à son bébé, lui chante et lui donne l'espoir en lui prédisant sa carrière future de pianiste prodige. Lara veut apprendre à Maya à jouer du piano et elle lui prédit une vie brillante. Après plusieurs mois, la petite Maya est tirée d'affaire. Pendant ce temps, Robert, le mari de Lara et le père de Maya, s'aperçoit que Lara commence à se perdre dans le flot des paroles incessantes qu'elle chuchote à leur fille, il voit que l'union entre Lara et Maya est très forte et il se sent séparé d'elles. C'est pourquoi il décide de les quitter.

La deuxième partie du roman se déroule dix ans plus tard. Maintenant, Maya est une fille de dix ans, joyeuse et avide d'apprendre tout ce qu'elle peut. Elle joue du piano à merveille, elle entend la musique parfaitement, c'est presque comme si la musique coulait à travers d'elle. Les mots que Lara lui a chuchoté lors de son temps dans la couveuse, sont devenus réalité. Par contre, Lara commence à se rendre compte que sa fille joue du piano mieux qu'elle-même, et elle est jalouse du don musical de Maya. L'histoire va culminer le jour où Maya réussit son audition chez monsieur Dianescu, le professeur renommé de musique en Allemagne. Au lieu d'être heureuse que la vie de Maya ressemble à la prédiction de Lara dix ans plut tôt, Lara commence à se perdre dans ses pensées d'autrefois, elle divague. Tout ce qui est blanc, comme la chambre blanche, devient pour Lara le symbole du temps du bonheur qu'elle a passé à l'hôpital avec Maya, quand quelqu'un avait vraiment besoin d'elle. Pour Lara, c'est vraiment le moment le plus tragique, parce qu'elle a perdu non seulement sa fille, mais aussi son don de la musique. L'histoire va finir au moment où Lara quitte la maison en errant dans les rues de la ville avant qu'elle ne soit emmenée à l'hôpital. Cette fois-ci, c'est Maya qui commence à rendre visite à Lara à l'hôpital, et qui donne à sa mère le souffle d'espoir. En reproduisant les mêmes mots que Maya a entendu et retenu dans sa mémoire pendant son temps dans la couveuse, elle parle à Lara de sa vie, de la musique et surtout qu'elle l'aime. Au cours de dix ans, les rôles et les identités de deux personnages principaux se sont échangées. L'une a besoin de l'autre pour qu'elles puissent vivre ensemble. Maya est l'incarnation de sa mère, son identité est formée par tous les mots et les espoirs de Lara.

C'est pourquoi Lara commence à sombre dans la folie au moment où Maya n'a plus besoin d'elle. Vers la fin de l'histoire, les rôles s'échangent, et c'est Maya qui aide Lara.

Lara à Maya

Maintenant nous allons observer l'entre-deux de Lara et Maya et leur union inséparable qui constitue le thème central du roman *Prodige.* L'histoire entre la mère et sa fille commence dans la chambre blanche de l'hôpital, où Lara est accompagnée de son mari Robert pendant le procès de l'accouchement de Maya :

> « Regardez-la maintenant ma belle épouse, jeune femme d'ordinaire civilisée, habillée, coiffée, chaussée, protégée par une culture, une éducation, une histoire, l'Europe, l'Occident, ainsi de suite, le piano...la voilà nue et horizontale sous une blouse blanche flottante, et ce qui se passe à l'intérieur de son corps est projeté sur des écrans en dessins erratiques et en images clignotantes ; tous ses rythmes les plus intimes, sang, cœur, entrailles, se muent en signaux électroniques qui disent : *danger*. Parce que, parce que, un autre être cherche à devenir. » (PP : p. 21)

Dès le début du roman *Prodige,* la couleur blanche devient le symbole des cas extrêmes dans la vie humaine : la naissance, la mort et elle signale aussi le changement dangereux de l'état de l'âme :

> « Du blanc partout. Murs, plafonds, draps, blouses, masques, bonnets, gants, pantoufles : tout est blanc et stérile. Curieux comme les expériences limites se déroulent si souvent dans la blancheur. Naissance, mort et folie...états extrêmes où se franchit la frontière entre l'être et le néant. Grands mots, grandes choses. Silence et cris, râles, pleurs. L'en-deçà, l'au-delà du langage : vécus chaque fois dans ce blanc, cette matité, cet étouffement. » (PP : p. 22)

Après dix ans de mariage et trois fausses couches, Lara donne finalement la naissance à une fille qui pèse sept cent vingt grammes. Lara commence à parler à sa fille qui est sous incubateur pour la renforcer et pour lui donner l'espoir de survivre et de vivre : « Vis ma petite ! Sois forte, vis ! Tu es presque invisible dans ta bulle du verre. Petite fée prise dans une énorme goutte de pluie. Je me penche sur toi, très près, pour te scruter... » (PP : p. 25) Peu à peu, Lara devient presque obsédée par l'idée qu'en parlant à sa fille, elle la sauverait. Elle l'encourage constamment à vivre :

> « Accrochée à la vie par un fil incroyablement ténu, tu flottes dans les limbes entre ce monde-ci et l'autre - et je t'aime, ma grande prématurée ! Je t'aime et je te sauverai ! Tu verras. Je t'ai donné la vie, je ne permettrai pas qu'on te la reprenne. Vis ! » (PP : p. 26)

Le médecin annonce à Lara que sa fille doit rester à l'incubateur à l'hôpital pour plusieurs mois, et il encourage Lara à parler à sa fille Maya autant que possible, en soulignant que la présence de Lara est indispensable pour la survie de Maya :

> « Les appareils vont maintenir votre petite fille dans l'entre-deux de vivre et de mourir. [...] Pendant plusieurs mois, au moins jusqu'à ce qu'elle arrive à terme, vous ne la verrez qu'en milieu stérile, accrochée aux machines. Mais il faut pendant ce temps qu'elle sente votre souffle de vie au plus profond de son être. Vous pouvez nous aider, c'est important. Donnez-lui la force et le désir de rester, de ne pas s'abandonner. » (PP : pp. 28-29)

Suite à cette annonce du médecin, Lara s'écroule, en sentant qu'elle n'aura pas assez de force pour assurer la survie de sa fille pendant si longtemps. Heureusement, son mari Robert l'encourage et lui dit ne pas se désespérer. Ce geste d'encouragement et surtout le sentiment que quelqu'un a finalement besoin d'elle motive Lara et lui donne à nouveau du courage. Lara commence à raconter à Maya tout qui touche sa vie présente et future. Raconté de la perspective de Robert, son mari :

> « Lara n'en pouvait plus, me disait-elle au bord des larmes, de porter la responsabilité de cette survie. (Ah oui, ce beau mot de *survie*. Notre fille ne se contentera pas de vivre, disions-nous : elle *sur*vivra ! [...] Ce jour-là, donc, Lara était sur le point de craquer. Et c'est moi qui lui ai dit que non, que Maya ne devait pas l'entendre désespérer ainsi. Comme si Maya pouvait l'entendre ! [...] Mais cette phrase de moi, une phrase machinale d'encouragement, a produit sur Lara l'effet d'une décharge. Elle s'est jetée sur cette idée : que tout ce qu'elle disait pouvait toucher, influencer l'enfant...C'est à partir de là que les choses ont changé. » (PP : pp. 31-32)

Ainsi, Lara dit à Maya qu'elle va l'éduquer au sujet de la musique, et Lara projette dans sa tête l'avenir joyeux où sa fille Maya apprendra à jouer parfaitement du piano :

> « Oh je n'avais pas l'oreille absolue mais toi Maya ton oreille est absolue, regarde, c'est l'évidence, [...]. C'est moi qui te formerai dans un premier temps – mais gentiment, gentiment, ce n'est qu'un jeu, ce n'est que le bonheur, je t'apprendrai tout ce que je sais au sujet de la musique, les quatre-vingt-huit notes du clavier et puis les cent millions de constellations dans l'univers, chaque note une étoile, et toi aussi, étoile ma petite étoile, et tu *joueras*, n'est-ce pas ? » (PP : p. 33)

En lui chuchotant dans sa petite oreille de belles choses et de sa vie future en tant que musicienne parfaite, Lara prédit l'avenir de Maya :

> « Toi tu joueras, tu sauras ce que jouer veut dire - oui, comme un enfant, comme un jeu, comme la chose la plus simple et la plus naturelle du monde, tu seras une vraie musicienne Maya parce que voilà, je te donnerai cela, j'ai le pouvoir de tout te donner, vie, musique, rire, joie, soleil, pluie... *Regarde ! Écoute !* » (PP : p. 33)

Quant à Robert, le père de Maya, il s'aperçoit que l'idée de Lara que Maya deviendra un jour une grande pianiste, est devenue une des préoccupations principales dans la vie de Lara, voire presque une obsession :

> « Quelques jours plus tard, elle avait trouvé l'idée d'une histoire à raconter à Maya : l'histoire de sa vie future. Elle lui parle inlassablement du piano, et de comment elle allait l'initier à la musique. Elle n'arrêtait pas de parler, de chantonner, de caresser, de fredonner... acquérant peu à peu la certitude que sa minuscule Maya deviendrait une immense pianiste. » (PP : p. 34)

Cependant, Robert se sent blessé par l'union soudaine et parfaite entre Lara et Maya : « C'était clair que ça se passait entre elles. [...] J'étais ahuri par cette espèce de soudure ou de symbiose entre elles... » (PP : p. 35) En plus, il remarque que Lara s'est mise à l'encouragement si fervent de leur fille qu'elle commence à sombre dans la folie : « Lara lui parlait sans discontinuer maintenant, du matin au soir... et je sentais qu'elle commençait à se perdre dans cette parole, ce flot de mots qui coulaient d'elle sans cesse. C'est devenu comme un délire. » (PP : p. 36)
La connexion entre Lara et Maya paraît à Robert insupportable à tel point, qu'il se sent complètement séparé d'elles et qu'il décide de les quitter. Lara l'annonce à Maya comme la prédiction, en soulignant que Lara et Maya vivront ensemble à deux :

> « Ton père va partir, Maya... Robert me quittera. Pas pour une autre - non, pas comme ça - mais il s'éloignera et finira par nous laisser. Ainsi toi, pas plus que moi, tu n'auras de père. Nous répétons les seules choses qu'on s'était juré de ne pas répéter. Nous infligeons à nos enfants ce qu'on a nous-mêmes subi, comment faire autrement ? Alors toi et moi on vivra ensemble, on sera toutes les deux... » (PP : p. 37)

Suit la deuxième partie du roman, une période de dix ans s'est écoulée et maintenant, Maya joue du piano à merveille. Après la séparation de Lara et Robert, son mari avoue que sa femme et sa fille lui manquent, mais pour lui, c'est toujours le même sentiment de

l'union mystérieuse entre Lara et Maya. Comme si elles formaient ensemble un être humain, au lieu d'être deux :

> « Notre séparation est une douleur qui me poursuit toute la semaine, pour s'apaiser chaque week-end quand je serre Lara et Maya dans mes bras...Je les aime, mais c'est elles ensemble que j'aime, Lara-et-Maya en un seul mot, dans cette mystérieuse symbiose née de la chambre blanche, et qui m'exclut. » (PP : pp. 53-54)

Jusqu'aux dix ans de Maya, et comme elle l'avait prédit pendant le temps passé à l'hôpital à la naissance de sa fille, Lara apprendra à Maya à jouer du piano :

> « Oui c'est moi qui te formerai dans un premier temps, mais plus tard, quand tu auras dix-douze ans et que je n'aurai plus rien à t'apprendre, tu passeras une audition avec le grand Dianescu, oui, rien que le meilleur pour toi, mon ange, mon oisillon, si seulement tu acceptes de vivre. » (PP : p. 55)

D'après la prédiction de Lara, sa fille Maya passera l'examen chez Dianescu, un professeur renommé de musique :

> « On ira le voir ensemble, main dans la main, tu seras gaie et insouciante n'est-ce pas chérie parce que je t'aurai fait ce don, ce don de la musique comme jeu, oui tu auras le *don* de la musique mon amour, tout ce qui te tombe sous les mains sera transformé en joie de vivre et Dianescu en sera le cul ! » (PP : pp. 55-56)

Les souvenirs d'autrefois sont entrelacés dans le texte du roman qui se déroule en présence, c'est comme si Lara passait le temps dans sa tête uniquement à l'hôpital, dans la chambre blanche, avec Maya sous incubateur. Elle répète les mots d'encouragement, proférés dit dix ans plus tôt :

> « Tu vivras dans la musique, ce sera ton aire naturelle, tu joueras comme tu respires - *respire, ma petite ! respire, je t'en supplie !* » [...] et je saurai que c'est oui, qu'il accepte de te prendre en charge, de guider tes pas dorénavant, de t'aider à aller plus près, plus près encore de cette chose sublime qui est ton origine et ta maison. *Oh, vis !* » (PP : p. 57)

Quand vient le moment de la décision de l'audition chez le professeur de musique Dianescu, il sera émerveillé par l'allégresse avec laquelle Maya joue du piano, comme Lara l'avait prédit :

> « Tes mains courent sur le piano comme tes pieds marchent sur une plage, parce que tu veux, parce que tu peux courir, tes petites mains frappent et caressent les touches blanches et noires et on est immergés tous deux dans un bain de félicité. Mon ange, tu domines - regarde, tu conquiers cet instrument qui m'a toujours dominée, c'est ton *instrument*, il se met à ton service. Oui ce monstre noir qui pèse une tonne se cabre et se laisse flatter par toi comme un chat. » (PP : p. 62)

Tout ce qui Lara a projeté dans sa tête dix ans plus tôt, devient la réalité :

> « À voir l'absolue fixité du regard de Dianescu, et le mouvement légèrement irrité qu'imprime sa main droite sur le piano, je sais avec certitude la phrase qu'il prononcera à la fin de ta Fantaisie : « Première leçon à Berlin au mois de septembre, voici l'adresse. »» (PP : p. 62)

Néanmoins, le triomphe musical de Maya signale pour Lara que sa fille n'a plus besoin d'elle : « Ah ! mon oisillon je sens que tu es en train de t'envoler, que tu n'as plus besoin de moi... » (PP : p. 62) Ce qui est encore pire pour Lara, c'est le sentiment que ce moment signale pour elle la fin de sa carrière de professeur de la musique : « Mais aussi, et c'est plus grave : la musique non plus n'a plus besoin de moi. » (PP : p. 63)

Quant à Maya, la fille ne comprend pas pourquoi sa maman est si triste quand elle a passé l'audition chez le professeur renommé. Elle essaie de l'encourager :

> « Tu es contente ? « Oui - très » - tu dis oui très, mais tu as l'air triste. Pourquoi tu es triste, maman ? Ça s'est bien passé, non ? Il était vraiment génial ce piano, je me suis tout de suite entendue avec lui. Je vais suivre des leçons avec ce monsieur, j'irai en Allemagne deux fois par mois, il faut fêter ça ! » (PP : p. 63)

En ce moment critique pour Lara, il est intéressant d'observer comment la perçoivent les autres personnages, par exemple sa mère Sofia, d'origine russe, qui vit ensemble à la maison avec Lara et Maya :

> « « Larissa, réveille-toi, tu es dans la lune ! » « Oui, mamotchka[237]... » Elle sourit. Je connais ce sourire. Ça veut dire qu'elle souffre. *Ne vois-tu pas que cette journée est un tournant tragique ?* se dit-elle. Oui je lis dans ses pensées, je sais parfaitement ce qu'elle se dit. *Maya s'éloignera de nous dorénavant...Elle aura une grande carrière...* Laissons cela, ma fille. Ne te torture pas, c'est Dieu qui s'en occupe. » (PP : p. 68)

[237] **NOTE :** Vu l'origine russe de Sofia, nous pouvons observer l'apparition des mots russes dans le texte, tels que : mamotchka, dotchenka, vnoutchka, vnoutchenka, baboutchka, et d'autres.

Sofia s'aperçoit très vite que derrière le masque que Lara porte à l'extérieur, il n'y a que la jalousie envers sa petite fille Maya et son extraordinaire talent musical : « Larrisa continue de fumer en silence. Elle fixe la table. Enfin, sans lever les yeux vers moi, elle dit d'une voix ferme, froide : « Jamais je ne serai jalouse de ma fille. » (PP : p. 96) À l'intérieur, Lara lutte avec les sentiments amers envers sa mère et sa fille. D'une part, elle ne ressent que la grande déception et de la jalousie parce que sa fille est meilleure musicienne qu'elle, d'autre part, Lara essaie de surmonter ces sentiments en se disant qu'elle doit être heureuse pour sa fille. Afin de soulager sa conscience, elle se dit que Maya n'est que son autre soi-même :

> « Baboutchka te vouera un culte, ma petite Maya. Tu seras tout ce qu'elle avait voulu que je sois, ce que je n'ai pas réussi à être. Sa fille l'a déçue mais sa vnoutchenka compensera, rachètera... Mais en même temps, chérie, *tu es moi*, n'est-ce pas ? puisque c'est moi qui t'ai faite, moi qui t'ai fait vivre en t'aimant, te parlant, te caressant chaque jour - alors, ton bonheur me rend heureuse. Comment pourrait-il en être autrement ? » (PP : p. 69)

Lara se perd

Lara commence à divaguer, elle n'est plus présente et elle se perd dans ses souvenirs d'autrefois quand Maya était sous incubateur et elle a essayé de la sauver en lui parlant, chantant et donnant l'espoir pour survivre et vivre :

> « On est bien, tu ne trouves pas ? enfermées dans la chambre blanche, lovées dans notre bulle de chaleur au cœur du froid hivernal, espace hors de l'espace, les minutes éclosent et coulent sur nous, temps hors du temps, je te serre contre moi dans la berceuse, ta peau frémit contre la mienne, j'imprime à ton corps des mouvements réguliers de balancement, je suis calme, je t'aime si fort ma douce, je ne me doutais pas qu'un tel amour fût possible, et quand tu ouvres les yeux maintenant tu me *regardes* ! C'est insensé le plaisir que ça me fait, *oh tu es là* ! Aie confiance, Maya, on s'en sortira, je te le jure. » (PP : p. 70)

Robert, le mari de Lara, observe son comportement et il ressent que Lara est dans l'état dangereux, si similaire à la période de dix ans plus tôt. Il se souvient des phrases qui l'ont blessé, quand que Lara lui a avoué ouvertement que personne d'autre n'était pas pour elle la raison de vivre, sauf Maya, qui avait tant besoin d'elle lors de son temps dans la couveuse :

> « C'est là que j'ai été heureuse, m'a-t-elle dit. Là que, pour la première fois de ma vie, je me suis sentie nécessaire. Quelqu'un avait besoin de *moi* : de moi et de personne d'autre. La vie exigeait de moi une chose que j'étais en mesure de fournir, je n'avais aucun doute là-dessus. Ce n'était pas comme le reste... le piano... ma mère... même toi, Robert... Je ne passais mon temps à me demander si j'allais être à la hauteur. *J'étais ce qu'il fallait que je sois*. » (PP : p. 77)

Lara ne vit plus au présent, dans sa tête, elle ne se concentre à rien d'autre qu'à la période à l'hôpital : « Vis, ma fille ! Respire, je t'en supplie ! [...] Mais toi Maya, jamais tu ne te sentiras coupable en t'installant devant un clavier. Ah ! comme tes petits doigts seront vifs et fulgurants sur les touches ! Serre mon pouce, oui - fort, fort ! c'est ça ! » (PP : p. 80) Lara commence à avoir des hallucinations. La peur de la présence, combinée avec les souvenirs d'autrefois produisent l'effet de l'effondrement chez elle :

> « Tu es si petite, je suis si petite mon ange, le piano est ma maison, un immense château tout noir, il fait nuit noire à l'intérieur, comme dans ton ventre, comme dans mon ventre, mais tellement dur, tellement vaste, et ça vibre de façon effroyable, le bruit résonne dans mes oreilles, dans tout mon corps, *boum, boum, boum, boum,* assourdissant, les marteaux frappent, ce sont les coups de mon propre cœur, n'aie pas peur, n'aie pas peur Larissa, Maya, les marteaux s'élèvent au-dessus de ma tête comme d'horribles oiseaux préhistoriques […], je m'accroche, je n'arrive pas à respirer, accroche-toi, ma petite, je t'en supplie, *accroche-toi, respire* ! » (PP : pp. 93-94)

Lara se perd dans ses pensées, et comme mentionné au début de l'analyse du roman *Prodige*, dans le blanc en tant que couleur des situations extrêmes. Cette fois-ci, la couleur blanche signale la perte de l'identité de Lara en tant que professeur de musique :

> « Le jour viendra où, au beau milieu d'une répétition avec le quintette, j'aurai un blanc. Noyade dans la blancheur de l'aube, tout est blanc ici, les murs, les plafonds, les habits, les draps...Comment ? quand ? où suis-je ? dans quelle mesure, quelle tonalité, quel tempo... Perdue, perdue. Mes doigts sur le clavier... Que suis-je en train de faire ? *Où est la musique ? Où est la musique ? »* (PP : p. 98)

Les hallucinations de Lara culminent à tel point qu'elle ne reconnaît plus ses propres mains, outils indispensables pour jouer du piano :

> « Où en étions-nous ? Reprenons à la mesure 124 pour Lara s'il vous plaît, s'il vous plaît, tout le monde, pour Lara s'il vous plaît tout le monde... Détachant les mains du clavier, les contemplant et sombrant dans un blanc total, glacé : *à quoi ça sert, ça ?* Je ne reconnais pas mes mains, n'ai plus la moindre idée de leur fonction. » (PP : p. 99)

La polyphonie des voix nous donne la possibilité de voir comment Alexis, l'élève de Lara, s'aperçoit lui aussi, que pour la première fois dans sa vie, Mme Lara Mestral, la professeur de musique qui était toujours stricte et professionnelle, est soudainement « d'ailleurs » :

> « Pour la première fois, je sens que Mme Mestral ne m'écoute pas, qu'elle est ailleurs. Je suis en pleine effervescence lisztienne, je joue comme un fou, sans partition - et pendant ce temps elle regarde par fenêtre, absente. C'est blessant. » (PP : p. 100)

Le moment décisif qui signale la fin de la carrière musicale pour Lara, est le dîner avec les voisins. Quand Maya invite Lara à jouer une pièce du piano ensemble, Lara ne sait plus comment jouer cet instrument de musique, et cela finit par le désastre :

> « […] Lara, perdant pied au bout de quelques mesures, commence à savonner des traits... Elle persiste quand même, s'évertuant à suivre le rythme de sa fille, ou au moins à sembler s'amuser sa défaite... Mais soudain elle ne sait plus. Ses doigts s'embrouillent et s'enlisent, plaquent trois ou quatre accords aberrants - et s'immobilisent au-dessus du clavier, comme horrifiés. Puis retombent inertes sur ses genoux. » (PP : p. 106)

Inévitablement, Lara devient jalouse parce que Maya possède plus du talent pour la musique qu'elle-même. Le fait qu'elle ait dû travailler avec tant d'efforts et des répétitions pour apprendre à jouer du piano, et qu'elle ne sera jamais si parfaite que Maya, la rend complètement folle :

> *« Où est la musique ? Où est la musique ? Où est la musique ?* Tout ce que je sais c'est que moi je suis ailleurs, jamais au même endroit qu'elle, pas dans la musique mais dans l'effort, tant d'années d'efforts, répéter, répéter, répéter, répéter, inscrire les doigtés et rerépeter, tenter d'enchaîner, méticuleuse appliquée éperdue, essayant de « bien faire », me livrant à des acrobaties désespérées pour épouser les mouvements de l'âme humaine... » (PP : pp. 108-109)

Lara dialogue avec Maya, en se perdant dans le froid de l'hiver glacial, en mêlant les souvenirs de la musique avec le temps passé autrefois à l'hôpital avec Maya :

> « Je suis sur la banquise, je cours, je tombe dans la neige encore et encore, il fait un froid glacial, Maya, un froid mortel et on n'arrive pas à maintenir la température des corps, pour l'instant tu dois rester dans la couveuse, je mourrai avant d'atteindre la musique. Le piano est loin...tu le vois ? (PP : p. 109)

D'après Lara, sa fille Maya est l'incarnation de la musique, elle est née pour jouer du piano :

> « Toi Maya tu la trouveras, sans avoir eu à la chercher. Tu joueras comme si tu n'avais ni mains ni piano ! comme si tu ne touchais même pas le clavier mais *la musique,* directement ! comme si, d'emblée, tu dansais dans l'au-delà ! […] Il suffit de te regarder, de t'écouter, c'est évident : tu n'es pas des nôtres. Tu n'as rien à voir avec la glaise, la pesanteur humaines. Tu ne joues pas pour nous. Tu joues pour la musique. » (PP : pp. 109-110)

Après l'humiliation ressentie lors du dîner avec des voisins, quand Lara ne savait plus comment jouer du piano, Lara tient à ses souvenirs de la chambre blanche de l'hôpital, qui à ce stade pour elle signifient le bonheur du temps quand quelqu'un avait vraiment besoin d'elle :

> « Se retrouver ici et maintenant, c'est un scandale. Je voudrais tant être alors, dans le blanc de la chambre et le blanc des draps, la translucidité de la peau et la chaleur de mon regard sur l'enfant minuscule que je tiens sur ma poitrine, à qui je parle, et qui a besoin de moi. Seul le sommeil est capable de m'y ramener. Or le sommeil me fuit. » (PP : p. 114)

Lara avoue qu'en écoutant Maya, elle devient folle, que sa musique la tue littéralement : « Je ne supporte plus de l'entendre ! Cinq, six, sept heures par jour, la musique jaillit d'elle - cascade limpide et lumineuse, infiniment renouvelée... […] Sa musique m'asphyxie, m'obstrue l'âme, me tue ! » (PP : pp. 114-115)

Le pire à venir, Lara quitte la maison, et commence à errer dans les rues de la ville :

> « Alors je sortirai dans la rue mon ange. Ce jour-là. Et tout, et tout sera étrange. C'est pourtant le même été, un soir d'été comme un autre, n'est-ce pas chérie, même si, même si, comment dire, mes pieds ne touchent pas tout à fait le sol, et les choses me paraissent beaucoup trop nettes. » (PP : pp. 128-129)

En parcourant les rues de la ville, Lara est soudainement remplie de nostalgie :

> « […] j'ai l'impression de ne rien peser du tout et ce quartier où je vis depuis vingt ans est comme un quartier de rêve, chaque maison un vieux souvenir soudain réveillé, poignant, émouvant, oui c'est ça, je suis émue, emplie de nostalgie, comme si je n'avais pas vraiment le droit d'être ici... » (PP : p. 129)

Dans sa tête, Lara dialogue toujours avec Maya, elle lui décrit ses actions : « Au café je commanderai un ballon de rouge et je le boirai comme une femme dans un film, tu sais ? comme une femme dans une ville étrangère où elle ne connaît personne. C'est drôle, Maya ! » (PP : p.134)

Maya à Lara

Quand Maya s'aperçoit que sa mère a quitté la maison, elle commence à dialoguer dans sa tête avec Lara, en se souvenant que sa maman lui a chanté quand elle était sous incubateur :

> « Toi tu m'as chanté, maman, n'est-ce pas ? À l'hôpital, tu m'as dit, les autres prématurés avaient un petit jouet avec eux dans la couveuse, ou alors un vêtement, un foulard avec l'odeur de leur maman. [...] Mais moi j'avais ta voix, c'est elle qui m'a tenu compagnie depuis le jour de ma naissance, c'est elle qui m'a donné la vie et la musique en même temps, je l'entends encore maintenant... » (PP : p. 136)

À partir du moment où Lara quitte la maison, les passages avec ses monologues intérieurs deviennent de moins en moins nombreux. Les derniers mots prononcés par Lara signalent sa fin :

> « Ou des notes qui chantent... mais ça commence à être désordonné, les notes s'égaillent de haut en bas de la portée, et même en dehors – en dehors du lit, de la chambre, du monde. Je les entends. Chacune a son mot à dire mais ça ne fait pas de sens. Regarde, regarde, *la, do, fa, si* bémol, c'est affreux, elles sont partout les notes, elles s'éparpillent au hasard à travers le cosmos, je n'ai pas voulu ça - » (PP : 138)

En jouant avec la polyphonie, c'est comme si la romancière avait voulu que la voix de Lara s'éteigne. Quand la voix de Lara disparaît, elle est observée par d'autres personnages, par exemple la passagère dans la rue, nommée Aline :

> « Mais ce qui me frappe surtout, c'est qu'elle est totalement ailleurs. Elle a les yeux absents et le visage ravagé. Égaré. […] Elle me regarde toujours, droit dans les yeux, et ça me glace le sang. Je n'ai jamais été regardée de cette façon et j'espère ne pas l'être une deuxième fois... Elle me regarde... comme on regarde la pluie de la fenêtre d'un train. » (PP : p. 161)

Aline se rend très vite compte que cette femme aura besoin d'aide psychiatrique : « Et à cet instant, dans cet échange de nos regards asymétriques, le mien plein de souci, le sien morne et mort, commence un enchaînement dont je sais avec certitude qu'il la conduira derrière des murs réels. » (PP : p. 162)

Après avoir trouvé Lara égarée dans les rues de la ville, elle est conduite à l'hôpital. Robert et Maya sont informés par un coup de téléphone que Lara a été retrouvée. Lorsque Lara tombe dans la folie, leurs rôles s'échangent, et c'est Maya qui commence à parler à sa mère, Lara, pour l'aider à survivre. De cette façon, la voix de Lara sera désormais remplacée par son autre soi-même – Maya :

> « Maman ! Oh que je suis heureuse de te retrouver ! Maintenant tout ira bien, tu vas voir. Je viendrai te rendre visite tous les jours. Ma mamotchka... je t'aime, tu sais. Tu n'as pas besoin de parler, si tu ne veux pas. C'est pas grave. Je comprends. Regarde, je t'embrasse les mains, je te serre dans mes bras, je vais te raconter mille et mille histoires ! » (PP : pp. 163-164)

Quand Robert visite Lara dans la clinique psychiatrique, tout lui y paraît familier, comme dans la période dix ans plus tôt quand Lara a accouché prématurément de Maya. Pour lui, la couleur blanche devient le symbole de l'angoisse et du vertige existentiel :

> « Je n'arrivais pas à me débarrasser de l'impression que nous étions revenus dix ans en arrière. La même chambre blanche, sans fenêtres, éclairée à la lumière artificielle. Partout, des médecins et infirmières vêtus de blanc, leurs pas rapides dans le couloir, leurs conciliabules à voix basse, la tête penchée et le regard inquiet. Retour à l'aube. Retour à la case départ, avec des malades mentaux à la place des enfants prématurés. Les limbes, à nouveau. L'angoisse, à nouveau. » (PP : p. 164)

L'extrait suivant est l'exemple démonstratif du fait que la voix de Lara est éteinte, elle ne parle plus : « Lara paraît tout à fait paisible, elle est consciente de notre présence, elle nous reconnaît - simplement, elle ne parle plus. Pour clouer le bec à l'inconnu, aux innommables contorsions de l'âme humaine, le psychiatre me dit dans son jargon le nom de cette pathologie. » (PP : pp. 164-165)

Quant à Maya, sa tête est remplie de phrases prononcées autrefois par Lara. C'est presque comme si Lara résonnait en elle, c'est son autre soi-même :

> « Tu es moi, tu es ma mère, quoi que tu fasses je te laisserai pas tomber. Ne parle pas, si tu veux. Prends ton temps. Il me fait pas peur le silence, c'est toi qui m'as appris comme il peut être beau, et

comme la musique en a besoin. Tu es la musique, ma mamotchka, alors c'est normal que tu aies besoin de silence. Prends-en, autant que tu veux. » (PP : p. 165)

Ainsi, de même façon que Lara a encouragé Maya pendant son temps sous incubateur, Maya se lance avec ferveur dans l'encouragement de sa mère :

« Je suis là avec toi. *Quand tu inspires, mes poumons se gonflent d'air et quand tu ris mon cœur est à la fête.* Oh ! je sais, tu ne ris pas encore, mais ça ne saurait tarder. Tu peux compter sur moi. Tous les jours je viendrai, je te parlerai et...on s'en sortira, je te le jure. » (PP : p. 165)

Maya parle à Lara, et soudainement, elle répète exactement les mêmes mots que Lara lui a dit quand elle était sous incubateur :

« Je t'écoute, maman, tu sais ? Même si tu penses ne pas parler, je t'écoute très fort. Les vrais musiciens savent déchiffrer le silence, c'est toi qui me l'as appris. Tu m'as appris *tout ce que je sais au sujet de la musique, les quatre-vingt-huit notes du clavier et puis les cent millions de constellations dans l'univers, chaque note une étoile et toi aussi, étoile ma petite étoile*[238], j'ai besoin de toi, ma mamotchka. » (PP : p. 168)

Vers la fin de l'histoire, Maya désespère, parce que même si Lara est présente physiquement, son esprit est « ailleurs » : « Tu ne ris toujours pas, maman ? Ça veut dire quoi au juste, *podes* ? Tiens, je t'ai apporté un dictionnaire aujourd'hui. Tous les mots se trouvent là-dedans, on n'a qu'à les chercher. Regarde. *Je t'en prie, accroche-toi, regarde !* » (PP : p. 171)

Lara devient un être « impénétrable ». Ne parlant pas, ne regardant pas sa fille, c'est comme si elle est tombée dans le sommeil éternel :

« Tu entends, mamotchka ? Tu m'entends quand je te parle ? Tu es là, n'est-ce pas ? Tu vas vivre, n'est-ce pas ? […] Je suis ta petite moulipa qui t'adore. Maman... Réveille-toi s'il te plaît...Je sais que tu ne dors pas mais réveille-toi, j'en peux plus de te voir comme ça, parle-moi, j'ai besoin de toi, regarde-moi, je t'en supplie...*réveille-toi !!* » (PP : p. 172)

La fin du livre se termine par la scène où le médecin parle à Lara, mais elle ne l'entend pas réellement, elle ne dit qu'un seul mot « Moulipa ». Dans sa tête, Lara entend

[238] **NOTE** : Les mots en italique sont les mêmes mots prononcés par Lara dans l'extrait du livre (PP : p. 33).

seulement les mots que les médecins lui ont dit dix ans plus tôt, quand le bébé Maya était tiré d'affaire et qu'elle a pu l'amener à la maison :

> « Moulipa ? Je croyais que son nom était Maya... Toujours est-il qu'à partir d'aujourd'hui, elle devrait pouvoir vivre normalement. Je dois vous avouer que je ne m'y attendais pas. Si elle s'est accrochée à la vie comme une forcenée, c'est en grande partie grâce à vous, grâce à votre présence constante à ses côtés, et à l'appel que vous avez su lui faire entendre. Je peux maintenant vous dire que dans ces circonstances, peu de mères ont cette force-là. Je vous félicite, madame Mestral. Vous pouvez ramener votre bébé à la maison en toute confiance. » (PP : p. 173)

Conclusion du roman *Prodige* :

Dans le roman *Prodige*, nous sommes les témoins de l'histoire émouvante, dotée d'un sens plus profond et de l'union très forte entre la mère et sa fille. L'un ne peut vivre sans l'autre, sauf que leurs rôles échangent avec le temps. En jouant avec l'identité des personnages, sur quoi repose l'entre-deux littéraire du roman *Prodige ?* L'histoire de ce roman se déroule en deux parties distinctes, séparées par une période de dix ans. Nous pouvons observer l'évolution de l'entre-deux de Lara et Maya sur plusieurs étapes. L'histoire commence par Lara, encourageant sa fille Maya accouchée prématurément de vivre, et finit par Maya, encourageant sa mère Lara qui est tombée dans folie à vivre. Le piano en tant qu'instrument de musique sert de médium entre les deux personnages principaux. Le désastre vient au moment où Maya passe l'audition importante chez le professeur renommé de musique en Allemagne. Lorsque Lara ressent que Maya joue du piano, son instrument de musique préféré, mieux qu'elle, elle comprend que Maya n'a plus besoin d'elle dans sa vie. Par la suite, Lara devient folle, parce qu'elle ne peut supporter le sentiment que sa fille n'a vraiment plus besoin d'elle, et la musique non plus. Ce fait devient pour Lara inacceptable à tel point qu'elle sombre dans la folie.

Comment la notion de « soi-même comme un autre » se reflète-elle dans l'entre-deux du roman en question ? Lara voit effectivement en Maya son autre soi-même, plus jeune, plus douée de talent musical, de même que Maya est l'autre soi-même de Lara. Comme nous l'avons pu remarquer, les deux personnages principaux se disent réciproquement : « Tu es moi ». Maya, insufflée par milles d'espoirs de Lara, tue littéralement sa mère Lara par son talent musical. L'une complète l'autre, mais toujours est-il qu'une fois la tâche accomplie, l'une doit quitter pour que l'autre puisse vivre indépendamment. Le roman *Prodige* nous fournit l'histoire de la lutte existentielle de l'entre-deux qui constitue un des

concepts clefs dans la création littéraire de Nancy Huston, où les personnages sont à la recherche constante de l'autre soi-même, et qui voient soi-même dans l'autre.

Histoire d'Omaya

Histoire d'Omaya, le troisième roman de Nancy Huston que nous mettrons à l'analyse, raconte l'histoire d'une jeune fille Omaya, qui a été violée par les trois hommes lors d'une nuit de décembre. Contrairement aux œuvres analysées précédemment, ce roman porte la marque indélébile de l'identité fragmentée du personnage principal Omaya dès le début jusqu'à la fin de l'histoire. L'effet de l'identité fragmentée est encore intensifié par le mode de la narration. Dans les extraits racontés par Omaya, la première personne du singulier « je » est souvent alternée par la troisième personne du singulier « elle ». Nous pouvons donc observer que par l'emploi d'« elle », Omaya prend une certaine distance d'elle-même, tandis que les extraits racontés par l'emploi de « je » témoignent d'un mode narratif plus personnel et plus proche à Omaya. Comme le remarque Nancy Huston elle-même dans le dédicace du livre : « *Quoi ajouter ? Que pour écrire ce livre je n'ai pu faire autrement que d'osciller entre deux choix : me projeter follement en toi par le je et me distancier follement de toi par le elle.* »[239] (HO : p. 7)

L'histoire du roman se déroule devant le tribunal où Omaya fait la déposition du crime de viol à plusieurs reprises. Comme Omaya subit des crises hallucinatoires, il est difficile de suivre la chaîne de ses pensées, parce qu'elle saute d'un souvenir à l'autre. Il n'est jamais certain si elle dit la vérité ou le mensonge. En plus, le lecteur est tenu en suspension tout au long du roman, parce qu'il n'est jamais certain *qui* parle, le « je » alternant « l'elle », et il y a aussi la multiplicité d'autres voix qui se laissent entendre. Tout au long du roman, les souvenirs terribles d'Omaya surgissent constamment dans sa mémoire comme les ombres menaçants son passé troublé.

Le « je » et l'« elle »

Le jeu de l'identité d'Omaya entre le « je » et l'« elle » est déclenché dès l'incipit du roman, qui commence avec « elle », et après deux phrases, le sujet est changé automatiquement à « je ». En plus, nous pouvons observer que dans les pensées d'Omaya,

[239] **NOTE :** C'est l'auteure qui souligne.

le désespoir représentera un des traits caractéristiques (dans l'extrait cité ci-dessous, il s'agit des expressions « ça se coince » et « je n'arrive pas ») :

> « Elle est coincée. Encore une fois elle s'est coincée et Omaya se débat avec. J'ai passé ma vie à me débattre avec des fermetures Eclaire, il me semble que je n'ai jamais fait ça, essayer d'enfoncer le petit bout métallique dans le trou, ça entre mais ensuite ça se coince, je n'arrive pas à tirer la languette, mes doigts sont gigantesques et gourds, Omaya voit chaque ride autour de chaque phalange... » (HO : p. 9)

Le monologue intérieur d'Omaya est rempli du désir de rendre sa déposition du viol devant le tribunal aussi convaincante que possible, elle projette dans sa tête les espoirs de la réussite :

> « […] il n'y a qu'à Omaya que les objets résistent, il faut que ça se finisse par se fermer, je ne vais pas m'avouer vaincue, ils espèrent tous que je m'effondrerai comme la dernière fois, mais aujourd'hui je ne leur ferai pas ce plaisir, je ne lèverai même pas les yeux, je répondrai aux questions sur un ton neutre, objectif, et ils ne m'auront pas. » (HO : p. 10)

Dans les yeux d'Omaya, la déposition a la fonction d'un rôle à jouer devant les autres, où les personnes présentes lors du tribunal de jury représentent pour elle les « spectateurs », et le spectacle du tribunal se déroule comme « au théâtre » :

> « C'est comme un rôle. Je n'ai qu'à le jouer en professionnelle, Anastasia m'a juré que cette fois-ci ça marcherait, pour ainsi dire juré, que si je me comportais de façon sympathique, si je faisais un effort, si je m'appliquais à donne une impression favorable aux spectateurs, à leur faire voire mon vrai sourire au lieu de mon rictus... » (HO : p. 10)

Au cours du roman, il arrive souvent qu'Omaya emploie un certain mot, qui lui évoque l'autre souvenir, et soudainement elle commence à parler d'une chose complètement différente. Il est difficile de suivre la chaîne de ses pensées, parce qu'elle saute d'un sujet à l'autre. Par exemple, dans l'extrait précédent, Omaya dit qu'elle doit « faire un effort », et ensuite, elle enchaîne le terme « faire un effort » avec son souvenir de l'enfance : « Quand Mamie faisait un effort, par exemple pour ouvrir un pot de confitures, sa grimace ressemblait à s'y méprendre à un sourire. » (HO : p. 10) Dans le roman, nous pouvons trouver beaucoup d'exemples construits à la même façon.

Le roman *Histoire d'Omaya* est entrelacé par les morceaux qui contiennent les phrases courtes qui expriment les injonctions données par les violeurs à Omaya, ce qui rend le crime du viol plus authentique et plus présent aux lecteurs. Afin de donner quelques exemples démonstratifs, nous allons citer quelques extraits des souvenirs d'Omaya :

> « Garde la bouche ouverte, je te préviens... Si tu nous mords, ça va mal se terminer. » (HO : p. 11)
> « On ne vas pas te manger ! T'es malade ou quoi ? On veut seulement s'amuser un peu. Qu'est-ce qui te prend ? T'aimes pas les hommes ? T'aimes pas les femmes ? Arrête de gigoter, tiens-toi tranquille ! » (HO : pp. 33-34) « Ne t'excite pas, on te prévient. Arrête de crier, ou on va te donner des raisons de crier. Arrête, tu entends ? Putain… » (HO : p. 37)
> « Vous n'avez pas peur de faire de l'auto-stop toute seule comme ça ? – Non, pourquoi aurais-je peur ? - On entend des choses épouvantables. – Oui, mais je suis prise toujours par des hommes comme vous, qui souhaitent m'éviter des choses épouvantables. – Ah ! Tant mieux… vous avez de la chance, alors. » (HO : p. 44)
> « - Arrête de crier, tu entends ? On me saisit par les épaules, on me secoue, on me gifle. » (HO : p. 79)

Les réponses à ces injonctions qui viennent automatiquement à l'esprit d'Omaya, contiennent souvent l'ordre exprès, tel que « arrête ! » ou l'exclamation « alerte ! » qui signifie qu'Omaya se sent menacée constamment par autrui : « Arrête, ils ne la regardent même pas, ils dorment, ils lisent, ils parlent entre eux - ils parlent de moi - mais non, ils ne parlent pas d'Omaya, il ne faut pas recommencer, ce n'est pas le moment, arrête ! » (HO : p. 11) Se sentant constamment en danger, Omaya prend toujours garde :
« Mais Omaya ne peut plus dormir. Il faut être sur ses gardes. Vigilante. On ne sait jamais. Ça peut arriver n'importe où, n'importe quand. Il faut faire attention... *Alerte ! Alarme ! Achtung !* » (HO : p. 12) Le tunnel devient aussi un des symboles de malheur pour Omaya. Dans ses souvenirs, les scènes où elle est coincée dans le tunnel et n'arrive pas s'en sortir, sont bien fréquentes, pour citer un exemple :

> « L'indicateur est toujours dans le rouge, Omaya est au milieu du tunnel et la voiture devant elle a freiné une fois de plus, je ne peux pas avancer, ça va sauter, le corps d'Omaya éclaboussera les murs, les yeux d'Omaya sont secs et vitreux mais son front pleure de grosses larmes qui lui glissent sur les temps et sur les joues, le cerveau d'Omaya se met à cogner contre le crâne… *Alerte ! Alarme ! Achtung !* La sonnerie déclenchée par le cœur court à travers les veines d'Omaya, faisant vibrer tous les nerfs vrillés sur son passage. » (HO : p. 54)

Omaya veut oublier le viol et les terribles souvenirs, mais elle n'y arrive pas, les souvenirs surgissent à nouveau, elle ne peut pas arrêter le flot de ses pensées :

> « Au fond, rien. Il n'y a rien au fond du tunnel. Un tunnel est vide par définition et par essence. Il faut que j'arrive à me concentrer sur les murs, à arrêter les mots. Faire le vide, comme le dit Saroyan. Ne pas trop ressasser, ne pas me laisser noyer par le flot des mots. Mais rien ne peut arrêter le train de mes pensées. » (HO : p. 130)

Lors de la déposition du viol, le thème de l'identité est évoqué fréquemment, soit il s'agit de l'identité des violeurs : « Et de toute façon, êtes-vous bien certaine de l'identité ? S'agit-il bien de cet homme-là ? Mais non, vous voyez bien, ce ne peut être lui. Lui ne prend jamais le métro, il ne se déplace qu'en automobile. » (HO : p. 12) ; soit de l'identité d'Omaya elle-même : « Et votre identité à vous, en êtes-vous certaine ? Êtes-vous bien la même que celle dont vous avez décrit les expériences du mois de décembre ? Nous sommes bien au mois de décembre, mais s'agit-il du même mois de décembre ? » (HO : p. 12) Le mois de décembre porte pour Omaya une connotation négative, parce que c'était le mois pendant lequel le viol a eu lieu. Omaya souvent fait allusion au mois du décembre dans ses souvenirs, tantôt en anglais : « *A winter's day, in a deep and dark December, I am alo-o-o-one, Hiding in my room, safe within my womb, I touch no one and no one touches me*. »[240] (HO : p. 13) ; tantôt en français : « Je ne touche personne et personne ne me touche. À l'abri de ma matrice. Cachée dans ma chambre. Je suis seule. Dans un décembre profond et ténébreux. » (HO : p. 13) Dans ses pensées, Omaya reste coincée à tout jamais au mois du décembre, parce qu'elle ne peut pas se débarrasser des souvenirs terribles : « On est toujours au mois du décembre. » (HO : p. 13) En plus, elle renvoie au décembre en évoquant les sentiments du froid dont elle n'arrive pas à se débarrasser : « J'ai froid, j'aurai toujours froid. » (HO : p. 38)

Dans *Histoire d'Omaya*, Nancy Huston a fabriqué les noms des personnages qui semblent créer l'effet de l'étrangeté et rendre l'histoire encore plus déroutante. Pour dénommer quelques exemples : *Omaya* pour le personnage principal, *Cybèle* pour la mère d'Omaya, *Hibou* pour le père d'Omaya, et d'autres. Omaya a des sentiments contradictoires envers ses parents : la mère d'Omaya devient le symbole de quelqu'un qui obéit toujours aux règles, et qui par la suite devient pour Omaya qui aime tellement

[240] **NOTE :** C'est l'auteure qui souligne.

inventer les histoires, quelqu'un inaccessible : « Cybèle est là. Cybèle n'est pas là. Elle n'est jamais là. Mais elle viendra. Toujours au futur. Elle m'aimera. Pourvu que je dise la vérité. La vérité, cela existe, Omaya, quoi que tu en penses. » (HO : p. 16) En plus, Cybèle en tant que mère d'Omaya est inaccessible pour elle aussi à cause de son métier de l'intellectuelle :

> « […] elle assiste à des colloques, elle fait des conférences, elle se tient au courant des nouvelles percées technologiques, elle est à la pointe de la recherche […], elle est brillante et percutante, elle invente de nouveaux programmes, de nouveaux questionnaires, de nouveaux tests d'intelligence, toujours plus aigus. » (HO : pp. 27-28)

Le terme de vérité, l'obstacle le plus difficile dans la vie d'Omaya qui aime tant inventer les mensonges, est souvent évoquée par rapport à sa mère Cybèle : « Omaya, tu me désespères. Quand apprendras-tu à dire la vérité ? Savoir que tu prends de l'argent dans mon sac me fait bien moins de peine que de savoir que tu me mens. Qu'est-ce que tu voulais faire de cet argent ? » (HO : p. 80)

Quant à Hibou, son père, le lecteur ne peut se débarrasser du sentiment qu'il cache un secret mauvais et qu'il est dangereux pour sa fille Omaya : « Hibou ne viendra pas, il est hors d'état de nuire. De lui j'ai hérité les yeux éteints. » (HO : p. 16). Comme l'histoire d'Omaya est dévoilée peu à peu, nous observons qu'il s'agit de quelqu'un psychiquement malade :

> « Comme la terre se tourne autour du soleil, le Hibou tourne autour du lac. Pourquoi, papa ? Il ne m'expliquera plus rien. Si je m'approche de lui, il lèvera vers moi ses yeux éteints. Il ne me reconnaîtra pas. Il marmonnera quelques vieilles phrases disloquées, il laissera échapper une exclamation indignée ou bien un rire perçant, et puis il reprendra sa marche circulaire. » (HO : p. 32)

Toujours est-il qu'Omaya se sent connectée à lui, en évoquant dans sa mémoire les souvenirs d'enfance quand elle a été heureuse avec lui. Pour elle, son père Hibou représente quelqu'un qui la protégeait contre le danger :

> « C'est le Hibou qui m'a appris à conduire. Tout paraissait si simple. Je flotte ! Je roule ! D'abord assise entre ses genoux, je tenais le volant. Quand un camion surgissait soudain en face de nous et

qu'une collision semblait inévitable, je me couvrais le visage des deux mains et le Hibou me sauvait de la mort. Avec lui, je n'avais peur de rien. » (HO : pp. 55-56)

Au cours du roman, les ressemblances entre Omaya et Hibou sont peu à peu dévoilées. Lorsqu'Omaya s'effondre devant le tribunal, sa mère Cybèle constate avec amertume la ressemblance du comportement d'Omaya à celui de son père :

« On me dit que tu as fait une scène l'autre jour…Qu'on a dû intervenir pour te calmer. […] Sérieusement, ma chérie… J'avoue que cette histoire m'a perturbée. Pour la première fois je me suis dit… […] Mon Dieu, je crois entendre ton père. Omaya, arrête ! Pourquoi parles-tu comme ça ? Tu me fais peur… Quelque chose a déraillé… - Oui, Cybèle. Déraillé. Comme tu dis. » (HO : pp. 123-124)

Ayant subi un viol, la relation d'Omaya envers son propre corps s'avère être problématique, et les scènes brutales de la destruction de son corps se déroulent souvent dans son imagination :

« La lame de rasoir se met à taillader : d'abord les doigts d'Omaya, ensuite les poignets, la gorge, les lèvres, les yeux. Elle s'enfonce avec des coups rapides et nets, elle creuse une vallée dans la chair, la vallée se remplit d'une eau rouge foncé mais elle ne déborde pas. Tout se passe en un éclair, dans le silence. Les yeux surtout. Trancher les globes, encore et encore. » (HO : p. 16)

Les fragments du texte du roman *Histoire d'Omaya* avec les scènes où les diverses parties du corps sont détruites, sont nombreux. Lorsque les parties du corps des animaux sont évoquées, Omaya les met en parallèle avec les parties du corps humain : « Omaya s'étrangle. Cou de poulet enfoncé dans la gorge. Peau veinulée glissant sur le muscle d'avant en arrière se fronçant. Un cou à l'intérieur du cou. Elle voudrait vomir mais on la retient. COU OUVERT SERA LOI. » (HO : p. 35) L'acte du viol se reproduit à nouveau ce qui encore intensifie le sentiment de la désespérance d'Omaya : « Écarter les cuisses. Glisser le couteau entre les os, à la jointure. Tordre le cou. Trancher la tête, d'un coup net de la double hache. L'amour fou. Je ne veux pas être de la chair. J'ai froid. La chair de poule. Désarticulée. Déchiquetée. Déchue. » (HO : p. 38) Nous pouvons présupposer qu'à cause du viol qu'elle a subi, Omaya n'aime pas son propre corps, parce que pour elle, le corps représente la raison de son malheur. Pour cette raison, elle veut se punir elle-même :

« Tenez, voici deux nouveaux yeux, des yeux de verre, des billes. Ça vous aidera à y voir clair. Mettez-les...Mais non, pas dans la bouche ! Omaya mâche et le verre est pulvérisé sous les dents.

Elle avale et les éclats de verre lui déchirent la gorge en descendant. Il y a du sang par rigoles mais il n'y a aucune douleur. » (HO : p. 17)

De même, le viol a marqué la relation négative d'Omaya envers d'autres hommes. De ce fait, elle voit du danger partout, dans chaque homme qui croise son chemin :

« Il me dévisage, l'homme qui s'est assis en face de moi. L'homme dont je ne vois que les pieds, il voit tout d'Omaya. Il la détaille, ses yeux sillonnent son corps de haut en bas, de bas en haut. […] Il veut me forcer à lever les yeux, il veut me pénétrer de son regard, il veut percer mes yeux sans défense et entrer dans le cerveau, de là descendre à travers le corps […] Il veut me faire fondre sous l'éclair de son regard, la foudre qui me transformerait en gélatine, masse molle et tremblotante. Omaya n'a pas peur. Omaya peut affronter ce regard et le lui renvoyer. » (HO : p. 18)

De plus, Omaya souffre de crises hallucinatoires, par exemple lorsqu'elle voyage en train, elle se sent menacée de poils noirs autour d'elle afin de reconnaître qu'il s'agit de sa propre frange. Dans l'extrait suivant, nous pouvons observer aussi le saut des pensées du danger à la salle du tribunal, le lieu de sa déposition :

« Omaya se lève, elle a besoin d'air, tout l'air du wagon est strié de longs poils noirs, ils balaient l'espace comme des lianes, s'entrecroisant dans un rets de plus en plus serré, suffocant... Ahanements... Il ne faut pas paniquer... *Alerte* ! Mais non, c'est sa propre frange, c'est la frange d'Omaya elle-même, qu'elle porte si longue, toujours trop longue, et qui tombe en rideau sur les yeux. Écarter les pans du rideau pour voir si la salle s'est remplie. Les spectateurs sont-ils nombreux ce soir ? » (HO : p. 19)

Vivant constamment dans ses illusions et toujours méfiante envers autrui, Omaya pressente le danger dans chaque personne et chaque objet qui se trouve autour d'elle :

« L'homme aux poils noirs est disparu. Derrière Omaya, au-dessus d'elle, un autre. Un homme debout. Je ne le vois pas mais je le sens très fort. Il se tient là sans bouger, il sait que je m'aperçois de sa présence, que je fais seulement semblant de l'ignorer, son regard se glisse dans la bouche entrouverte de mon blouson. » (HO : p. 29)

D'après Omaya, le théâtre est son activité préférée parce que jouer le rôle de quelqu'un d'autre est pour elle plus supportable qu'être elle-même. En lisant l'extrait suivant, s'agit-il de l'autre femme qu'Omaya joue, ou seulement de son propre reflet dans le miroir ? :

> « Le mieux, c'est encore les costumes de théâtre, ce n'est ni à la moi ni à la personne, c'est à une femme imaginaire, elle ne peut pas m'en vouloir d'avoir gauchi ses affaires, elle me prête ses gestes, ses pensées, ses souvenirs, elle m'habite le dedans et le dehors, elle permet que je lui emprunte tout sans se sentir dépossédée, elle m'accepte, nous vivons complètement ensemble, je la regarde dans la glace, je lui sourit, elle me sourit, elle me souffle mes répliques, elle met de l'ordre dans ma tête et dans mon corps. Elle est multiple. » (HO : p 115)

Lorsqu'il s'agit d'une personne malade du point de vue psychique, nous pouvons présupposer que l'auteur utilise le mot « théâtre » seulement comme métaphore pour le tribunal et son rôle joué est la déposition :

> « Et qu'êtes-vous en train de jouer en ce moment ? – Je joue Sincérité, c'est le plus difficile de tous les rôles. – Vous n'êtes pas tout à fait convaincante. – C'est parce que Sincérité, je ne l'ai jamais rencontrée. Son texte n'a pas encore été écrit. » (HO : p. 116)

Lorsqu'Omaya parle du théâtre, il y a un saut dans le passage et soudainement, elle se trouve devant le tribunal et les juges, et sa déposition est jouée comme une pièce de théâtre : « Le monde, quoi qu'en puissent dire certains, n'est tout de même pas une scène. La vie, ce n'est pas un jeu de rôle. – Quand je m'arrête de jouer, je ne suis plus personne. Je ne suis plus rien d'autre que la peur. » (HO : p. 116) Quand Omaya essaie d'être quelqu'un d'autre, elle le réussit, mais devant le tribunal où elle doit raconter son histoire du viol et être soi-même pour rendre sa déposition plus véritable, cela lui pose de grandes difficultés :

> « Quand elle joue un rôle, Omaya sait entrer dans la peau du personnage pour le faire vivre. Quand elle parle en son propre nom, ça ne marche pas. Elle prononce ses répliques du bout des lèvres, les mots coagulent sur la langue – comment voulez-vous qu'on la croie ? Jurez-vous dire toute la vérité et rien que la vérité ? » (HO : p. 13)

Le procès devant le tribunal est considéré par Omaya comme le rôle joué au théâtre. Nous pouvons présupposer que cela lui aide à surmonter les problèmes de parler ouvertement du viol devant le tribunal :

> « Le rideau se lève. Tout est déterminé à l'avance – musique, costume, fards, accoutrements, paroles mille fois répétées, chorégraphie inamovible, gestes perfectionnés devant la glace – voilà le cadre de ma liberté. Tout est factice – les sentiments, les mots et les mobiles – voilà le cadre de ma vérité. Omaya emprunte la voix d'une autre et c'est ce qui lui permet d'exister. Elle emprunte le

> corps de l'une autre, les souvenirs d'une autre, les goûts et les dégoûts d'une autre, et c'est ce qui la rend réelle. » (HO : p. 23)

Par ici, nous pouvons repérer le flottement de l'identité d'Omaya entre son propre soi-même et l'autre soi-même. Elle ne sait pas comment dire la vérité, peut-être parce que la vérité de l'histoire du viol est si blessante pour elle qu'elle ne peut pas le reproduire aux autres. Par contre, elle sait imiter l'histoire de quelqu'un d'autre. Pour Omaya, la vérité au sens propre du mot n'existe pas. En fait, c'est la prétention qui a pour elle la fonction de la vérité :

> « Une fois le spectacle terminé, ces mots se volatiliseront. Table rase. Page blanche. Plus de trace. On démonte le décor, on range les costumes, on efface les souvenirs du personnage, on recommence. Toujours à partir de zéro. Tant qu'Omaya est l'autre elle sait ce qu'elle a à dire ; c'est dans la vraie vie que ses répliques lui font défaut. » (HO : pp. 23-24)

À cause de son viol, Omaya subit de terribles cauchemars.

> « Et puis soudain, au-dessus d'elle, un homme qui la fixe. Elle n'arrive pas à lever les yeux, ni à se lever, elle est clouée. Epinglée. L'homme ne dit rien, ne fait rien, il la regarde tranquillement d'en haut, sa présence remplit les narines et la gorge d'Omaya, elle l'asphyxie. Halètements. Nuit après nuit, elle se débat pour respirer. » (HO : p. 30)

Devant le tribunal, Omaya est défendue par son avocate Anastasia : « Ma cliente ne prétend rien du tout. Je proteste contre l'emploi de ce mot, madame le président. » (HO : p. 35) ou encore : « Ma cliente était seule, ils étaient trois. Si elle leur avait opposé une réelle résistance, elle aurait pu mourir. » (HO : p. 89) Mais la défense par Anastasia n'est pas prise au sérieux par le tribunal :

> « Je dois vous interrompre. Lors de votre première déposition, vous avez fait état des poils *noirs*, et non pas des poils *blonds*, qui constituaient la soi-disant frange forestière de votre cliente. […] Vous êtes priée de vous en tenir strictement aux faits. Ce genre de bricolage est inadmissible. Greffier, vous prendrez une note que les cheveux de cette jeune femme sont *blonds*, et mal peignés par-dessus le marché. » (HO : p. 41)

Omaya se perd souvent dans les souvenirs qui ont affaire à la coupure, aux objets tranchants : « Serait-ce là l'origine de votre problème avec les instruments tranchants ? Eternellement revivre cette scène dans l'espoir qu'elle se dénouera différemment, c'est-

à-dire par la reconnaissance de votre douleur ? » (HO : p. 144) Omaya est posée une série des questions par les juges, parce qu'elle utilise toujours les mêmes expressions, et après elle se perd dans le flot incessant de ses pensées. Les juges veulent comprendre ce qu'elle veut dire en réalité :

> « Pouvez-vous nous dire le sens précis des expressions suivantes : de fil en aiguille, perdre les pédales, être dans les beaux draps, laver son linge sale en public, ne pas perdre le nord, une chatte n'y retrouverait pas ses petits, il n'y a pas de fumée sans feu ? Ayez l'obligeance de répondre aussi succinctement et aussi clairement que possible. » (HO : p. 119)

Une des voix qui se laisse entendre dans le roman *Histoire d'Omaya*, dont nous ne savons pas à qui elle appartient, est celle qui donne à Omaya les instructions pour sa sécurité afin de la protéger du danger. L'autre possible interprétation est la voix de quelqu'un de son passé, ses parents ou ses amis :

> « Quand vous avez laissé votre voiture garée dans la rue, ou même dans un parking souterrain, vérifiez toujours, avant d'ouvrir les portières, qu'il n'y a personne caché à l'arrière. » (HO : p. 52)
> « Si vous tombez en panne sur une autoroute, ne descendrez surtout pas de la voiture. Si un homme vient vous proposer de l'aide, vérifiez que votre portière est bien fermée à clef et ne lui ouvrez pas. » (HO : p. 55)
> « Mais en tout état de cause, souvenez-vous de cette règle fondamentale : si vous décidez d'avoir recours à la résistance physique, celle-ci doit être *totale* et avoir lieu en *dix secondes* en plus, à partir du moment de l'attaque. » (HO : p. 90)

Les scènes du viol sont évoquées à plusieurs reprises dans les morceaux fragmentés. L'acte du viol est décrit par Omaya comme le passage au tunnel, et le numéro trois est évoqué, qui correspond au nombre des violeurs d'Omaya :

> « Une fois que c'est commencé, il faut que ça aille jusqu'au bout. Quand on a pris la voiture et qu'on s'est engagé dans un tunnel avec le moteur qui chauffe, on n'a pas le choix, il faut vivre ça du début jusqu'à la fin. Quand on entre en scène au premier acte, on ne peut pas ensuite changer d'avis, on est obligé de revenir pour le deuxième et le troisième. » (HO : p. 128)

Malheureusement pour Omaya, le mois de décembre sera toujours synonyme de crises hallucinatoires, pleine de souvenirs du viol et du tunnel qui la menace :

> « […] ce sera toujours le mois de décembre, il fera toujours froid, elle sera toujours là à sentir le train passer sur le corps, les roues sont affûtées comme des couteaux, comme une scie qui scie les

os, elles tournent à une vitesse invraisemblable, chacune creusant sa rainure, voilà ce qui arrive quand quelqu'un perd les pédales... » (HO : pp. 129-130)

Lorsque ses dépositions décrivant l'acte de viol ne sont pas véritables et reconnues de la part des juges, Omaya recommence à zéro, elle ment et invente, toujours à nouveau, elle n'arrive jamais à la fin et à la résolution de sa situation. Perdue à jamais dans les mensonges, elle argumente par l'affirmation que les textes de lois ont été écrit en avance, tandis qu'elle n'a aucun texte à sa disposition, elle pervertit le sens de tout ce qui a été dit, maintenant elle parle du théâtre, c'est une situation impossible à résoudre qui ne prend jamais fin :

« Elle n'a pas dit ça, je déraille à nouveau. Cybèle ne m'a jamais parlé ainsi, encore des mensonges, jurez-vous de parler sans haine et sans crainte, de dire toute la vérité et rien que la vérité, je le jure que si je savais comment font les autres je le ferais, mais tous vous avez appris vos textes par cœur, vos textes de loi et moi je ne dispose d'aucun texte, tous les livres parlent de ça mais ce qui est arrivé à Omaya n'a jamais été touché par les mots, même pas effleuré, et vous voudriez que je mette des mots autour, dès que les mots l'approchent ils sont repoussé. » (HO : pp. 133-134)

L'argument principal d'Omaya est que même si elle rend sa déposition la plus véritable, aucun mot n'est capable de décrire ses sentiments pendant le viol, simplement parce que ce qui est arrivé à elle est inexprimable en mots :

« […] avec tous les mots du monde je n'arriverais pas à vous faire sentir serait-ce la première gifle, le choc de ça, le scandale de ça, les larmes qui viennent aux yeux, la joue qui brûle, et puis leurs doigts serrant les poignets d'Omaya comme des menottes […] pour vous ce sont des mots et vous n'y comprenez rien, parce que EUX, ce sont eux qui détiennent la clef du mystère, et sans la clef je ne peux que me répéter et tourner en rond et me perdre dans les dédales du Château. » (HO : p. 134)

Vers la fin du roman, Cybèle conseille à Omaya de retirer sa plainte, de ne plus recommencer, mais Omaya a besoin de la reconnaissance de ce que lui est arrivé. Afin de pouvoir oublier la scène du viol, Omaya a besoin que ce crime soit reconnu de la part du tribunal, pour qu'elle puisse l'oublier : « Mon Omaya. Oh mon bébé. Tu ne veux pas laisser tomber cette plainte ? Après tout le temps qui s'est écoulé… Tu veux continuer de vivre en enfer ? […] Écoute-moi, est-ce qu'il ne vaut pas mieux que tu essaies d'oublier ? » (HO : pp. 176-177) Et Omaya lui rétorque que sans la reconnaissance du viol de la part du tribunal, elle ne pourra jamais oublier les scènes du viol :

> « Il faudrait d'abord qu'on reconnaisse qu'il y a quelque chose à oublier. Tu comprends ? Comment faire pour oublier rien ? Comment faire pour guérir une plaie qui a la forme d'un O ? Il faut que j'aille parler à Anastasia. Laisse-moi. Lâche-moi, Cybèle. » (HO : p. 177)

Omaya désire répéter la déposition devant le tribunal, mais son avocate Anastasia n'en est pas trop enthousiaste parce que le procès a déjà échoué une fois : « Je comprends tout ce que ça peut signifier pour vous, Omaya, et évidemment je continuerai de vous soutenir. Mais nous avons échoué une première fois, je ne puis vous promettre que le résultat sera différent la deuxième. J'avoue que je ne suis pas très optimiste. » (HO : p. 190)
Omaya argumente si on ne lui donne pas une deuxième chance, elle n'oubliera jamais le viol : « Anastasia, si nous en restons là, je ne pourrai jamais redevenir forte. » (HO : p. 190) Vers la fin du verdict final, Omaya supplie les membres du jury de la croire, en précisant que même si elle parfois invente les histoires, elle sait toujours faire la différence entre le réel et l'imaginaire :

> « Ils ont dit ça. Je vous supplie de me croire. Même si je me suis mal souvenue de leurs visages, même si j'ai parfois fait des cauchemars ou récité des scénarios de mon propre cru, je sais faire la différence entre le réel et le reste, ça c'est le réel, je vous le jure, leurs mots, leur gestes, je ne pourrais jamais me tromper, ils ne me quitteront jamais, c'est l'aiguille qui revient encore et encore dans le même sillon du disque, dans la même veine de l'avant-bras, c'est l'épingle qui s'enfonce dans le cerveau toujours au même endroit, ce sont les mêmes mots qui reviennent et je ne peux pas leur échapper… - Elle est encore loin d'être claire, votre histoire. » (HO : pp. 191-192)

Le verdict final est prononcé lorsqu'Omaya, qui n'entend pas les membres du jury, leur demande de réitérer une question importante. Malheureusement, elle n'aurait pas dû les faire répéter. La plainte est rejetée et les membres du jury tirent la conclusion finale que c'est Omaya qui est responsable du crime de viol.

> « C'était la question la plus importante de toutes, Omaya. C'était la question qui précisément ne se laisse pas répéter. Si vous ne l'avez pas entendue la première fois, on ne pourra plus rien pour vous. Il n'est plus possible de vous sauver, c'est terminé, on regrette, on a fait ce qu'on a pu, vous n'aurez que ce que vous méritez : un zéro. C'est le verdict définitif. Vous en êtes la seule responsable. Les preuves sont accablantes ; cette fois, c'est sans appel. » (HO : pp. 200-201)

Le verdict final représente pour Omaya un grand désespoir, parce que si le crime du viol n'est pas reconnu par le tribunal, Omaya ne pourrait jamais l'oublier et elle resterait condamnée à jamais à être plongée dans ses souvenirs terribles :

> « Mais ce n'est pas possible que ça s'arrête là, c'est impensable, le zéro, ça ne se laisse pas penser, c'est l'absence même de toute pensée, on ne peut pas s'en tenir là, il me reste encore des années à vivre, comment voulez-vous que je vive avec ce zéro dans le corps, avec ce trou dans la mémoire, comment voulez-vous que je marche dans la rue, que je regarde les gens dans les yeux... ? Vous essayez de m'anéantir une deuxième fois, mais je ne m'avouerai pas vaincue, le zéro, c'est vous qui le dites, ce sont eux qui le disent... » (HO : p. 201)

Mais à la fin du roman, elle commence à réfléchir et à nouveau se perd dans le flot de ses pensées. C'est une situation sans issue, Omaya ne peut pas se sauver, c'est toujours le même cercle vicieux :

> « Chacun au volant, tout à tour... à tour de rôle...on se passe le volant...on se vole le passé... NON ! Ce n'est pas encore fini, ça ne peut pas se terminer comme ça, rien n'est décidé encore, c'est à vous de prendre la décision...de prendre le volant...à vous le tour...le tour joué...le je roulé...le rôle joué... NON ! » (HO : p. 203)

Conclusion du roman *Histoire d'Omaya*

En jouant avec l'identité des personnages, sur quoi repose l'entre-deux littéraire du roman *Histoire d'Omaya* ? Comme le personnage principal Omaya subit des crises hallucinatoires, il est difficile de discerner si elle dit la vérité ou si elle ment. Les voix des différents personnages s'enchaînent et s'enchevêtrent, les fragments alternent les dépositions de divers personnages, allant d'Omaya en tant que « je » à Omaya en tant qu'« elle », alternés avec les voix de ses parents, des membres du tribunal et des violeurs. Le lecteur est tenu en suspension tout au long du roman, parce qu'il se pose toujours les questions : qui parle ? est-ce que ce qu'il/elle dit est la vérité ou le mensonge ? Dans *Histoire d'Omaya*, il est difficile de diviser l'histoire nettement en deux parties comme nous l'avons fait dans les deux romans précédents. *Histoire d'Omaya* flotte à l'entre-deux de la réalité du procès devant le tribunal et les fragments des pensées d'Omaya où il est presque impossible pour le lecteur de discerner les faits réels et les faits imaginés. La lecture devient problématique vu le texte fragmenté, l'identité éclatée du personnage principal Omaya qui se perd constamment dans le flot incessant de ses pensées turbulentes, à l'entre-deux de « je » et d'« elle ». Omaya, c'est un personnage romanesque si contradictoire que nous ne puissions tirer des conclusions claires sur elle. D'un côté, le lecteur sympathise avec elle à cause de sa maladie psychique et les souffrances qu'elle

ressent à cause du viol, de l'autre côté, il ne sait jamais si tout n'est qu'un grand mensonge, une invention réussie, où aucun des faits mentionnés n'a vraiment eu lieu dans la réalité, au moins la réalité fictionnelle, le roman se situe à l'entre-deux réel et fictionnel.

Comment la notion de « soi-même comme un autre » se reflète-t-elle dans l'entre-deux du roman *Histoire d'Omaya* ? Se situant entre « je » et « elle », tantôt Omaya parle de soi-même, tantôt elle est dépersonnalisée et parle de soi-même comme de « l'autre ». L'identité d'Omaya est floue, inidentifiable, elle échappe à Omaya ainsi qu'aux lecteurs du roman. Omaya avoue que si elle doit être soi-même, elle est perdue. Elle sait seulement imiter quelqu'un d'autre, toute sa vie est alors une série d'inventions et de mensonges. Dans ce roman, Nancy Huston a réussi à dresser le portrait d'une femme qui désire se défendre auprès du tribunal du crime du viol, mais elle n'y arrive pas, elle se tourne dans le cercle vicieux entre la réalité et les mensonges, les éclatements de la vérité et de la contrevérité. La lecture de ce roman offre aux lecteurs la possibilité de concevoir la question de l'identité sous plusieurs angles – comment l'un perçoit soi-même, comment son soi-même est perçu par d'autres, quel pourrait être son autre soi-même. Le roman *Histoire d'Omaya* est fondé sur le jeu avec l'identité, ou mieux dire avec l'identité fragmentée. Le vrai soi-même d'Omaya n'existe pas, elle se perd constamment dans le courant de ses pensées et des mots, elle ne peut pas réussir à rendre la déposition véritable, de ce fait, elle n'est pas donnée l'occasion de l'oublier et de reprendre sa vie à zéro, c'est une histoire pleine de désespoir, de la déchirure personnelle et des spirales hallucinatoires.

Conclusion de la partie II : L'entre-deux littéraire de Nancy Huston

Dans les trois romans choisis, *Instruments ténèbres*, *Prodige* et *Histoire d'Omaya,* nous avons pu observer les différents moyens avec lesquels Nancy Huston travaille afin d'atteindre l'entre-deux littéraire. Même si l'histoire est divisée en deux parties distinctes, chacune ayant son personnage principal et se déroulant sur un lieu différent, il existe des points d'intersection entre les deux histoires, les points communs, le lecteur fait passage de l'une partie à l'autre afin de pouvoir comprendre l'histoire de tout roman, comme c'est le cas des *Instruments ténèbres*. Dans ce roman, nous pouvons mettre la confrontation entre les deux lieux distincts de chaque histoire en parallèle avec l'argument de Květuše Kunešová qui déclarait dans son ouvrage *Exil : realita a imaginace : téma exilu ve frankofonní kanadské a quebecké literatuře* : « Nous trouvons le dialogue entre l'Europe

et l'Amérique dans nombreux romans et essais de Nancy Huston. »[241] Dans *Instruments des ténèbres*, Nancy Huston travaille avec les diverses représentations de « soi-même comme un autre » – les jumeaux, le frère jumeau né mort, le fils avorté, la question de la naissance et de la mort est la question de toute l'existence. Pour la redéfinition de l'auteure, elle recherche son autre soi-même dû à l'exil à travers ses personnages qu'elle modèle, dont la quête identitaire et la recherche de soi-même et de l'autre soi-même constitue le thème central.

En ce qui concerne le roman *Prodige*, il est composé de plusieurs monologues intérieurs, et il se situe à l'entre-deux de la relation mère-fille et fille-mère qui opère entre la question de la vie ou de la mort, ou plutôt de la survie et de la mort. Ce qui rend l'existence d'un soi-même plus réelle dans ce roman, c'est l'existence de l'autre soi-même. L'union entre Lara et Maya est si forte que l'un ne puisse pas vivre sans l'autre, et ou l'un se croit être l'autre, comme nous l'avons pu remarquer dans la phrase « Tu es moi. » Nous pouvons mettre cet aspect de la dualité avec l'entre-deux de Nancy Huston, qui est aussi dans la recherche de l'autre soi-même à travers ses personnages romanesques.

Parlant du roman *Histoire d'Omaya*, l'entre-deux repose sur le jeu d'identité du personnage principal Omaya, qui ne sait distinguer le « je » de « elle », elle flotte entre les deux, ni l'une, ni l'autre, anéantie. Il s'agit de l'identité inidentifiable où elle recherche son autre soi-même qui lui aiderait à rendre la déposition du viol devant le tribunal plus véritable, mais elle n'y arrivera jamais. Dans le cas d'Omaya, il s'agit de l'identité décomposée, éclatée, fragmentée. Elle mène constamment la lutte existentielle entre « je » et « elle », se tournant dans le cercle vicieux des mensonges et des vérités.

[241] « Dialog mezi Evropou a Amerikou nacházíme v mnoha románech a esejích Nancy Hustonové. » KUNEŠOVÁ, Květuše. Exil : realita a imaginace : téma exilu ve frankofonní kanadské a quebecké literatuře. Vyd. 1. Hradec Králové : Gaudeamus, 2015, p. 81.

CONCLUSION

Dans le travail présent, nous avons dressé le portrait de Nancy Huston, essayiste et romancière d'origine canadienne et d'expression française. Vu qu'il s'agit de l'auteure qui a les racines au Canada anglophone, le pays de son enfance, nous avons jugé pertinent d'illustrer d'abord la problématique de la sensibilité linguistique au Canada. Étant donné que le questionnement sur la langue de l'écriture constituait l'aspect fondamental de notre travail, lequel nous avons souhaité explorer en profondeur chez Nancy Huston, nous avons d'abord tracé l'origine de la question problématique de la langue de l'écriture au Canada en nous appuyant sur l'ouvrage *Langagement* de Lise Gauvin. Cette trace nous a conduit chez Octave Crémazie, le poète exilé à Paris, qui commençait à s'interroger sur le statut de la langue de l'écriture au Canada au XIXe siècle, en constatant que ce qui manquait le plus au Canada, c'était d'avoir une langue particulière à lui, parce que toutes les œuvres de la littérature canadienne étaient écrites primordialement en français, la langue des colonisateurs anciens. Ensuite, nous avons pris en question les deux manifestes célèbres dans l'histoire de la littérature canadienne et québécoise : *Speak White* de Michèle Lalonde (1968) et *Speak What* de Marco Micone (1989). Tandis que le premier manifeste a pointé notre direction vers l'usage imposé de l'anglais aux lieux publics, en soulignant l'infériorité du peuple canadien parlant français, le second manifeste nous a démontré le progrès dans l'évolution de la sensibilité linguistique au Canada et au Québec. La position de l'anglais en tant que langue de domination étant affaiblie suite aux nouveaux vagues des immigrés, la situation a abouti dans la question « quelle langue à parler maintenant » ? Certainement, ceux-ci ne représentent que quelques exemples dans le riche paysage de l'évolution du statut de la langue de l'écriture par rapport à la littérature au sein du Canada et au Québec. Néanmoins, nous souhaitions les mentionner afin de pouvoir mieux illustrer la question de la sensibilité de la langue de l'écriture pour l'œuvre de Nancy Huston.

En ce qui concerne Nancy Huston en tant que canadienne, nous nous sommes arrêtée brièvement sur la question de son identité *canadienne* afin de conclure que les traits caractéristiques de la dualité canadienne sont présents chez elle, précisément dans son geste d'avoir quitté son pays natal pour vivre « ailleurs » et de mener dans sa vie la lutte constante entre les deux langues et deux cultures. Ensuite, à l'aide des essais et des récits autobiographiques *Âmes et corps, Désirs et Réalités, Lettres parisiennes : histoires d'exil, Nord Perdu*, suivi de *Douze France* et *L'espèce fabulatrice*, nous avons découvert

la biographie langagière de Nancy Huston, en prenant en compte que les liens forgés entre l'acquisition d'une nouvelle langue étrangère et la possibilité de se créer une nouvelle identité étaient présents chez elle depuis son enfance, et par la suite pouvaient influencer sa décision d'aller vivre à Paris à l'âge de vingt ans. Comme nous l'avons démontré, l'allemand était la première langue étrangère qui l'a initiée à l'apprentissage d'une nouvelle langue, et aussi qui l'a aidée à oublier l'abandon de sa mère à l'âge de six ans. Le français était acquis par Nancy Huston pendant son éducation scolaire, obligatoirement. Néanmoins, elle l'avait appris avec ferveur, en se réjouissant de la possibilité de parler une nouvelle langue étrangère. Comme Nancy avait remarqué, la langue étrangère représentait pour elle « une bouée de sauvetage », une possibilité de vivre autrement, ce qu'elle a prouvé à l'âge de vingt ans, lorsqu'elle a décidé de partir à Paris pour la bourse d'études en France. Au début, ses sentiments pour la nouvelle langue et sa nouvelle vie en France étaient pleins d'euphorie et de liberté nouvellement ressenties et surtout de la possibilité de se réinventer. Elle a commencé à participer aux divers mouvements féminins, ce qui l'initiait à la carrière d'écrivaine. Ce n'était qu'au bout d'une décennie d'années qu'elle s'est rendue compte qu'elle avait quitté son pays natal et qu'elle vivait en exil. La conscience de l'exil volontaire a commencé à peser lourd sur son existence. Ainsi, elle a commencé à échanger une correspondance au sujet de l'exil avec Leïla Sebbar : *Lettres parisiennes : histoires d'exil*, pour pouvoir s'interroger sur que le fait de vivre en exil en France signifiait pour elles, et quoi cela pouvait apporter à leur écriture. Nous avons dédié un chapitre pour l'analyse des sentiments qui coulent de la décision de Nancy Huston de s'expatrier, en trouvant, qu'une des conséquences inévitables de son exil volontaire était la situation, ou l'auteure se trouvait à « l'entre-deux », c'est-à-dire ni canadienne ni française, ni autrefois ni maintenant, ni là-bas ni ici. Nous avons expliqué la notion de « l'entre-deux » : en quittant le pays natal, l'auteure a perdu les liens forgés avec sa vie passée et la certitude d'autrefois, *là-bas*, mais en même temps, elle ne se pouvait jamais qualifier en tant que Française « de souche », précisément pour les raisons qu'elle a passé son enfance au Canada, elle ne serait donc jamais assimilée parfaitement à la société française. Néanmoins, ce qu'elle avait souligné plusieurs fois, sa décision de vivre en France ne provenait pas du désir d'y être naturalisée et faire semblant qu'elle y appartienne depuis toujours. Ce qui l'attirait sur la vie en France, c'était d'une part sa culture et son histoire, les deux éléments qui d'après Nancy Huston manquaient le plus au Canada, et d'autre part la langue française, dont le son était si étrange au début de son séjour en France, qu'il l'initiait à l'écriture en français.

Par ici, nous sommes parvenue à la question fondamentale de notre travail : que signifie la langue de l'écriture dans la vie de Nancy Huston en tant qu'écrivaine exilée ? À travers de nombreux essais et des récits autobiographiques de Nancy Huston analysés tout au long de ce travail, nous avons pu observer que l'auteure a écrit de nombreuses réflexions au sujet de l'exil, de l'identité et du français en tant que langue de son écriture. Il nous semblait pertinent de mentionner que la conscience de Nancy Huston d'écrire en français était influencée par plusieurs aspects fondamentaux. Premièrement, c'était « l'étrangeté » de langue française qui a stimulé son désir de se lancer dans l'écriture en français. En plus, Nancy Huston soulignait que les mots expressifs en français tels que les jurons, les mots de tendresse et de l'amour ainsi que les mots tabous ne provoquaient pas chez elle aucune grande émotivité, contrairement aux expressions de similaire signification en anglais, sa langue maternelle. Cette neutralité, voire l'indifférence envers la signification des mots dits et écrits en français avait facilité son écriture sur les sujets intimes, tabous et pervers, et ainsi a stimulé sa création littéraire en français. En plus, lors du processus de l'auto-traduction d'un de ses livres, Nancy Huston s'est rendue compte qu'en français, elle écrivait les choses différentes qu'en anglais. Par ici, nous avons pu constater que la langue de l'écriture influençait non seulement l'identité d'écrivaine, mais aussi tout le contenu de son œuvre. En réfléchissant sur l'impact de la langue de l'écriture par rapport à la création littéraire, nous avons évoqué le nom de Samuel Beckett, l'écrivain irlandais d'expression française et le représentant de la littérature de l'absurde, qui représentait l'exemple démonstratif en ce que la question de la langue de l'écriture et son impact sur le contenu et la forme de l'œuvre est si fondamentale pour l'écrivain qu'elle devait être prise en considération pour la conception de l'œuvre en tant que telle.

Ayant expliqué les termes de la « tradition homérique » de Piotr Sadkowski, « l'écriture migrante » de Clément Moisan et « l'identité narrative » de Paul Ricœur, nous les avons appliqués à l'analyse des essais et des récits autobiographiques afin de pouvoir éclaircir l'impact de l'expérience exilique et de la langue de l'écriture dans l'œuvre de Nancy Huston. Nous avons trouvé plusieurs éléments qui nous ont permis de mettre les essais et les récits autobiographiques de Nancy Huston en parallèle avec la « tradition homérique » de Piotr Sadkowski, qui désignait sous cette étiquette les œuvres migrantes des écrivains exilés, qui grâce à l'acte de raconter sa vie en exil avaient la chance de se réapproprier une partie de leur identité, tel qu'Ulysse dans *Odyssée* d'Homère qui racontait sa vie et son expérience exilique lorsqu'il est arrivé en Ithaque et qui a par la suite rétabli son identité grâce au mythe autotélique. Nous avons démontré sur plusieurs

exemples que l'écriture de Nancy Huston sur le thème de l'exil et des questions y liées l'a aidé à rendre l'acte de s'exiler ainsi que ses conséquences plus tangibles et plus concrètes, ce qu'il avait pour l'effet le dénouement de la crise de l'identité d'écrivaine. En évoquant le terme de « l'écriture migrante » de Clément Moisan, les essais et les récits autobiographiques de Nancy Huston débordent des exemples qui nous ont facilité leur classement sous l'étiquette de « l'écriture migrante », tel que l'étrangeté, la dualité, le sentiment de patrie perdue et d'être dedans et dehors en même temps, la question de l'identité fragilisée, individuelle ainsi que l'identité collective, et d'autres. En ce qui concerne « l'identité narrative » de Paul Ricœur que nous avons appliqué à l'interprétation des essais et des récits autobiographiques de Nancy Huston, nous nous sommes confrontée au paradoxe de l'identité narrative, parce que sous l'angle du pacte autobiographique, l'identité de l'histoire racontée faisait l'identité de Nancy Huston en tant que personnage, mais en même temps, c'était l'identité de Nancy Huston qui se construisait et reconstruisait grâce à l'art de narration, et ainsi influençait l'identité de l'histoire racontée. Par ici, nous avons soutenu les arguments de Piotr Sadkowski dans *Récits odysséens*, qui supportaient la thèse que l'identité de l'écrivain exilé se construisait et reconstruisait au cours de son acte narratif, en lui permettant de retrouver l'équilibre dans le chaos identitaire dû à l'expérience exilique.

Nous avons terminé la première partie de notre travail « S'exiler dans la langue » dans l'esprit de « l'écrivain divisé », tel que Nancy Huston se baptisait elle-même, et dont le trait caractéristique était la souffrance de l'expérience exilique qui l'initiait à écrire et à se forger une langue. En même temps, Nancy Huston déclarait que l'écart et l'incertitude existentielle, c'était ce qu'elle recherchait constamment dans son expérience exilique, parce que cela lui a aidé à mieux comprendre le monde autour d'elle, à s'adapter aux nouveaux défis et surtout à écrire. La langue française, c'est la langue à laquelle Nancy Huston doit beaucoup, parce que à travers cette langue, elle a pu accéder au monde de l'écriture et ainsi elle s'est donné la chance de devenir l'écrivaine. La langue française et l'expérience exilique ont joué les rôles fondamentaux dans la venue de Nancy Huston à l'écriture en tant que telle, et nous jugeons cet aspect fondamental pour la création littéraire de Nancy Huston ainsi que pour la conception et la meilleure compréhension de toute son œuvre.

La deuxième partie de notre travail « L'entre-deux littéraire de Nancy Huston » prenait d'abord pour but d'éclaircir le début de Nancy Huston en tant que romancière. Même si elle s'est lancée d'abord à l'écriture des divers articles et des essais, nous avons

pu observer que le désir de devenir romancière était présent chez elle depuis longtemps. Nous avons pu constater que sous l'influence de Roland Barthes, un grand théoricien français et le maître de ses études à Paris, Nancy ne s'est pas permis de croire à l'art de la fabrication des personnages romanesques, et que ce n'était qu'après l'absence de la théorie dans sa vie, qu'elle a essayé d'écrire son premier roman, *Les Variations Goldberg*. De nos jours, elle est considérée comme une grande romancière dont l'œuvre de fiction est couronnée du succès.

Dans les chapitres qui ont traité la thématique de l'exil, nous avons abordé le sentiment de « l'entre-deux », typique pour Nancy Huston qui en tant qu'écrivaine exilée vit dans le vertige existentiel du pays perdu et du pays adopté, constamment influencée par les voix multiples, balançant entre les souvenirs d'autrefois et de maintenant, de là-bas et d'ici, de familier et de l'étrange, constituant le seul point interstitiel entre les deux langues, deux cultures et deux visions du monde. Cet aspect nous semblait si intéressant que nous l'avons mis à l'analyse aussi dans les œuvres de fiction de Nancy Huston. Nous avons choisi trois romans qui illustraient l'aspect de « l'entre-deux » littéraire de Nancy Huston, ainsi que la notion de la phénoménologie ricœurienne « soi-même comme un autre » : *Instruments des ténèbres*, *Prodige* et *Histoire d'Omaya*. Comme nous l'avons pu observer, la romancière jouait avec l'aspect de « l'entre-deux » sur plusieurs plans. Dans *Instruments des ténèbres*, nous avons trouvé une plénitude des éléments qui correspondent à « l'entre-deux » littéraire : premièrement, la romancière divisait l'histoire du roman en deux parties distinctes, donnant à chacune des parties le titre particulier : Le Carnet *Scordatura* et *Sonate de la Résurrection*, et insérant l'histoire des personnages principaux dans les deux continents et deux époques différents. Ainsi, nous avons pu dévoiler l'histoire de Nadia, l'écrivaine contemporaine vivant aux États-Unis en contraste à l'histoire de Barbe, la jeune servante orpheline vivant en France du XVIIe siècle. Comme nous l'avons remarqué, même si les deux histoires se déroulaient séparément, Nancy Huston nous a fourni de nombreux indices que la vraie histoire s'est déroulée à « l'entre-deux » : Nadia qui écrivait son roman, laissait Barbe subir les mêmes tragédies personnelles qu'elle avait subies dans sa propre vie, tels que la mort du frère jumeau, l'avortement du fils, l'absence de la mère, et d'autres éléments. Ainsi, l'intrigue du roman *Instruments des ténèbres* se déroulait à « l'entre-deux » de Nadia et son *daimôn* en tant que son frère jumeau né mort, Barbe et son frère Barnabé mort, Nadia et son fils avorté, Barbe et son fils avorté, Nadia et sa mère absente et Barbe pour laquelle était la mère aussi absente, étant orpheline. L'écriture des événements terribles a abouti au

dénouement de l'histoire de Nadia qui se pouvait finalement débarrasser de son passé troublé, prenant pour le leitmotiv la recherche de soi-même en tant qu'autre.

En ce qui concerne les aspects de « l'entre-deux » et de « soi-même comme un autre » dans le deuxième roman choisi, *Prodige*, nous avons pu observer l'évolution de la relation entre les deux personnages principaux : la mère Lara, enseignante en musique, et sa fille Maya, dotée d'un talent musical prodigieux. La première partie nous racontait l'histoire de Lara qui encourageait sa fille née prématurément à survivre, en lui soufflant en oreille l'espoir de la vie et de sa future carrière brillante en tant que pianiste prodigieuse. Dans la seconde partie du roman qui se déroulait dix ans plus tard, nous étions témoins du changement radical dans le comportement de Lara, la mère envers sa fille Maya. Maya, âgée de dix ans, jouait du piano avec tant de brillance que sa mère est devenue jalouse envers le don musical de Maya, et elle est plongée dans la triste découverte que sa fille n'avait plus besoin d'elle, et la musique non plus. Suite à la réussite de l'audition de Maya, Lara commençait à se perdre, en se retournant dans ses pensées à l'époque dix ans plus tôt, quand la petite Maya sous incubateur avait besoin d'elle. Après s'être égarée dans les rues de la ville, Lara a perdu sa voix et son identité, et c'était Maya qui, à son tour, devait lui donner l'espoir de vivre et survivre. L'aspect de « l'entre-deux » et de « soi-même comme un autre » était présent tout au long du roman *Prodige*, parce que même si l'histoire était pleine de monologues intérieurs, l'axe de la problématique principale se situait autour de Lara et Maya, et Maya et Lara, chacune voyant son soi-même dans l'autre, et se disant réciproquement que « tu es moi ». Nous jugeons cet aspect de la dualité, de la constante présence de l'autre dans la vie comme l'exemple illustratif de l'aspect de « l'entre-deux » et « soi-même comme un autre ».

Terminant la deuxième partie de notre travail « L'entre-deux littéraire de Nancy Huston », nous voudrions résumer l'analyse de « l'entre-deux » et du concept « soi-même comme un autre » dans le roman *Histoire d'Omaya*. Pendant l'analyse de ce roman, nous avons pu observer que l'aspect fondamental de « l'entre-deux » était la lutte intérieure du personnage principal Omaya entre « je » et « elle ». Ayant subi le crime du viol et éprouvant constamment les crises hallucinatoires, la déposition d'Omaya devant le tribunal était la constante mise en question au sujet du mensonge et de la vérité. Vu l'identité d'Omaya se situant à « l'entre-deux » de « je » et d'« elle », du mensonge et de la vérité, des souvenirs du passé et les moments présents devant le tribunal, nous avons jugé la lecture de ce roman la plus problématique. En même temps, les sentiments de « ni – ni » démontrent précisément la situation de « l'entre-deux ». En ce qui concerne le

concept « soi-même comme un autre », nous avons trouvé qu'Omaya représentait un exemple illustratif de quelqu'un qui voit soi-même en tant qu'autre, se rendant proche à l'aide de « je », et se rendant distant à l'aide d'« elle ».

Nous parvenons à la conclusion finale de notre travail « S'exiler dans la langue : l'entre-deux littéraire de Nancy Huston ». Nous avons abordé l'œuvre de Nancy Huston de diverses manières afin d'éclaircir les rapports entre l'impact de l'expérience exilique et la langue de l'écriture sur la création littéraire de Nancy Huston. Après notre recherche, nous pouvons constater que dans le cas d'écrivains vivant en exil comme Nancy Huston, l'écriture en exil peut apporter à leur vie une autre dimension, celle de l'ancrage existentiel, rendant leur existence à l'aide du geste littéraire plus concrète et plus tangible. L'écriture dans l'expérience exilique de Nancy Huston assure la fonction vitale et constitue pour elle un point de repère dans le monde où elle se trouve souvent à « l'entre-deux ». En ce qui concerne la langue de l'écriture, nous jugeons important de rappeler qu'au début de sa carrière d'écrivaine, l'écriture en français en tant que langue étrangère a permis à Nancy Huston d'aborder la matière textuelle et linguistique d'une nouvelle façon, vu la neutralité du français et les sentiments liés à l'expressivité de la langue, et lui a permis de dire les choses qu'elle n'aurait pas chance de dire en sa langue maternelle. Par la suite, l'écriture en français en tant que langue étrangère procure à Nancy Huston un nouveau champ de possibilités de la création littéraire. Essayiste et romancière, elle nous a permis de dévoiler les joies et les contraintes de ses expériences de l'exil, de l'identité et son état de l'âme entre les deux langues, deux cultures et deux mondes à travers ses essais et récits autobiographiques ; ainsi que la découverte des aspects de « l'entre-deux » et « soi-même comme un autre » chez ses personnages romanesques ; et nous a aidé à comprendre et à évaluer l'impact de l'exil et l'influence du français en tant que langue de l'écriture sur sa riche et fructueuse création littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

L'œuvre de Nancy Huston :

Essais :

HUSTON, Nancy. *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*. 1re éd. Montréal : Leméac, 2009.

HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. 1re éd. Montréal : Leméac, 1995.

HUSTON, Nancy. *L'espèce fabulatrice*. 1re éd. Arles : Actes sud, 2010.

HUSTON, Nancy, SEBBAR Leïla. *Lettres parisiennes : histoires d'exil : document*. Paris : J'ai lu, 1999.

HUSTON, Nancy. *Nord perdu,* suivi de *Douze France*, Paris : Actes Sud, 1999.

HUSTON, Nancy. *Tombeau de Romain Gary*, Paris : Actes Sud, 1995.

Romans :

HUSTON, Nancy. *Histoire d'Omaya : roman*. Arles : Actes Sud, 1998.

HUSTON, Nancy. *Instruments des ténèbres : roman*. Arles : Actes Sud, 1996.

HUSTON, Nancy. *Prodige : polyphonie*. Arles : Actes Sud, 2004.

Textes critiques :

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture : suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

GAUVIN, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal, 2000.

KUNEŠOVÁ, Květuše. *Exil : realita a imaginace : téma exilu ve frankofonní kanadské a quebecké literatuře*. Vyd. 1. Hradec Králové : Gaudeamus, 2015.

KROH, Alexandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000.

KYLOUŠEK, Petr. *Us-them-me : the search for identity in Canadian literature and film = Nous-eux-moi : la quête de l'identité dans la littérature et le cinéma canadiens*. Vyd. 1. Brno : Masarykova univerzita, 2009.

MOISAN, Clément. *Écritures migrantes et identités culturelles*. New Haven : Nota bene, 2008.

PUIU, Dana. *Identity & alterity in Canadian literature*. Baia Mare : Risoprint, 2003.

RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.

SADKOWSKI, Piotr. *Récits odysséens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France.* Torun : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, 2011.

Textes supplémentaires (articles, poèmes) :

DELBART, Anne-Rosine. *Un atout pour la construction d'une conscience linguistique de la langue cible chez les apprenants de français langue étrangère : l'exemple des écrivains « venus d'ailleurs »*. GLOTTOPOL – Nº 6 – Juillet 2005.

SAÏD, Amina. *Les gisements de lumière*. Paris : La Différence, 1998.

Sites internet consultés :

http://www.peripheries.net/article171.html, consulté le 9 septembre 2016.

ANNEXES

LALONDE, Michèle. *Speak White* (1968)

MICONE, Marco. *Speak What* (1989)

Speak White (1968)
Michèle Lalonde

il est si beau de vous entendre
parler de Paradise Lost
ou du profil gracieux et anonyme qui tremble
dans les sonnets de Shakespeare

nous sommes un peuple inculte et bègue
mais ne sommes pas sourds au génie d'une langue
parlez avec l'accent de Milton et Byron
et Shelley et Keats
speak white
et pardonnez-nous de n'avoir pour réponse
que les chants rauques de nos ancêtres
et le chagrin de Nelligan

speak white
parlez de chose et d'autres
parlez-nous de la Grande Charte
ou du monument de Lincoln
du charme gris de la Tamise
De l'eau rose du Potomac
parlez-nous de vos traditions
nous sommes un peuple peu brillant
mais fort capable d'apprécier
toute l'importance des crumpets
ou du Boston Tea Party
mais quand vous really speak white
quand vous get down to brass tacks

pour parler du gracious living
et parler du standard de vie
et de la Grande Société
un peu plus fort alors speak white
haussez vos voix de contremaîtres
nous sommes un peu dur d'oreille
nous vivons trop près des machines
et n'entendons que notre souffle au-dessus des outils

speak white and loud
qu'on vous entende
de Saint-Henri à Saint-Domingue
oui quelle admirable langue
pour embaucher
donner des ordres
fixer l'heure de la mort à l'ouvrage
et de la pause qui rafraîchit
et ravigote le dollar

speak white
tell us that God is a great big shot
and that we're paid to trust him
speak white
c'est une langue riche
pour acheter
mais pour se vendre
mais pour se vendre à perte d'âme
mais pour se vendre

ah! speak white
big deal
mais pour vous dire
l'éternité d'un jour de grève
pour raconter
une vie de peuple-concierge
mais pour rentrer chez-nous le soir
à l'heure où le soleil
s'en vient crever au dessus des ruelles
mais pour vous dire oui que le soleil se couche oui
chaque jour de nos vies à l'est de vos empires
rien ne vaut une langue à jurons
notre parlure pas très propre
tachée de cambouis et d'huile

speak white
soyez à l'aise dans vos mots
nous sommes un peuple rancunier
mais ne reprochons à personne
d'avoir le monopole
de la correction de langage

dans la langue douce de Shakespeare
avec l'accent de Longfellow
parlez un français pur et atrocement blanc
comme au Viet-Nam au Congo
parlez un allemand impeccable
une étoile jaune entre les dents
parlez russe parlez rappel à l'ordre parlez répression
speak white
c'est une langue universelle
nous sommes nés pour la comprendre
avec ses mots lacrymogènes
avec ses mots matraques

speak white
tell us again about Freedom and Democracy
nous savons que liberté est un mot noir
comme la misère est nègre
et comme le sang se mêle à la poussière des rues d'Alger ou de Little Rock

speak white
de Westminster à Washington relayez-vous
speak white comme à Wall Street
white comme à Watts
be civilized
et comprenez notre parler de circonstance
quand vous nous demandez poliment
how do you do
et nous entendes vous répondre
we're doing all right
we're doing fine
We
are not alone

nous savons
que nous ne sommes pas seuls.

Speak What (1989)
Marco Micone

Il est si beau de vous entendre parler
de La Romance du vin
et de L'homme rapaillé
d'imaginer vos coureurs des bois
des poèmes dans leurs carquois

nous sommes cent peuples venu de loin
partager vos rêves et vos hivers
nous avions les mots
de Montale et de Neruda
le souffle de l'Oural
le rythme des haïkus

speak what now
nos parents ne comprennent déjà plus nos enfants
nous sommes étrangers
à la colère de Félix
et au spleen de Nelligan
parlez-nous de votre charte
de la beauté vermeille de vos automnes
du funeste octobre
et aussi du Noblet
nous sommes sensibles
aux pas cadencés
aux esprits cadenassés

speak what

comment parlez-vous
dans vos salons huppés
vous souvenez-vous du vacarme des usines
and of the voice des contremaîtres
you sound like them more and more

speak what
que personne ne vous comprend
ni à Saint-Henri ni à Montréal-Nord
nous y parlons
la langue du silence
et de l'impuissance

speak what
« productions, profits et pourcentages »
parlez-nous d'autres choses
des enfants que nous aurons ensemble
du jardin que nous leur ferons

délestez-vous des maîtres et du cilice
imposez-nous votre langue
nous vous raconterons
la guerre, la torture et la misère
nous dirons notre trépas avec vos mots
pour que vous ne mouriez pas
et vous parlerons
avec notre verbe bâtard
et nos accents fêlés
du Cambodge et du Salvador
du Chili et de la Roumanie
de la Molise et du Péloponnèse
jusqu'à notre dernier regard

speak what

nous sommes cent peuples venus de loin
pour vous dire que vous n'êtes pas seuls.