République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Frères Mentouri-Constantine 1

Faculté des Lettres et des Langues

Département de Lettres et Langue Française

N° de Série : 04/P3C/2023

N° d'ordre 01/PR/2023

THÈSE

En vue de l'obtention du diplôme de DOCTORAT LMD

Spécialité : Littérature Francophone et Comparée

Le Nord, espace d'une écriture pharmakon chez Nancy Huston

Présentée par **: Assia BIRAK**

Sous la direction de **: Amel MAOUCHI,**

Maître de Conferences, Université Constantine 1

Jury :

Président : Dr Ali TEBBANI : M C A, Université Constantine 1

Rapporteur : Dr Amel MAOUCHI, MCA, Université Constantine 1

Examinateurs :

: Lilia BOUMENDJEL, MCA, Université Frères Mentouri, Constantine 1

: Yasmina LABED, MCA, Université Constantine 2

Année universitaire 2022 / 2023

Dédicace

À mes chers parents,

À maman, je souhaite un prompt rétablissement.

À papa, la pleine santé.

À toute ma famille : mes frères, mes sœurs,

Une dédicace particulière à mes adorables nièces et neveux :

Adam, Melissa, jade, Elias, Ileana, Mohamed (Mimo), Noah, Houd, Lina(Simsima)

Remerciements

Plus que tout, le monde de la recherche nous permet une connaissance profonde de nous-même. Car, il est un monde où culmine un sentiment étrangement paradoxal. En effet, c'est quand on est submergé par la lassitude qui voudrait nous contraindre, que surgit l'énergie conquérante de la volonté de réussir pour se découvrir en vrais résilients.

Au terme de cette étude, je tiens à remercier mon directeur de recherche : professeur Tayeb Bouderbala, qui m'a soutenue, aiguillée et à maintes fois encouragée à persévérer tout au long de mon travail de recherche. Je n'insisterai jamais assez sur le fait que je lui sois redevable pour son aide, ses conseils avisés et sa sagacité qui m'ont permis de mener à terme ma tâche. Ses conseils, ses exhortations m'ont aidé à franchir les détroits les plus désespérants. Sans ses encouragements, il m'aurait été impossible de frayer un chemin à travers le terrain épineux qu'occupent les concepts ambitionnant de penser la littérature d'aujourd'hui. Qu'il trouve ici, un grand merci pour sa patience et son soutien dans ce travail de longue haleine. Également, je remercie ma nouvelle directrice de recherche, Docteur Amel Maouchi, qui m'a accueillie chaleureusement et généreusement en portant un vif intérêt à mon sujet de thèse.

Parallèlement, je remercie Monsieur le président et les membres de l'honorable jury qui ont fait l'honneur de présider et d'examiner ce travail, malgré les nombreuses obligations professionnelles qui sont les leurs.

Ma profonde reconnaissance est adressée à mon enseignant Docteur Sissaoui Abdel Aziz pour avoir accepté de lire mon travail de recherche.

Je salue également la patience et le soutien de tous ceux qui m'ont accompagnée le long de ce périple qui, au commencement, apparaissait sans fin. Merci d'avoir pris la peine d'attendre avec moi ce moment exaltant.

Introduction générale

« Il y a un « bon usage» à faire de l'exil, comme schizophrénie. L'exil, s'il est une amertume insoutenable, une coupure radicale d'avec soi, sa terre et ses racines, dans sa divalence, il est aussi l'occasion d'une prise de distance, d'une profonde révision de soi. L'exil n'est pas que malheur et malédiction, il est aussi espace de liberté, élargissement de l'horizon mental ; il met en modernité'. [...] Depuis, je me regarde vivre : deux tonalités qui parfois cheminent parallèlement, d'autres fois s'enchevêtrent et même s'harmonisent. [...] Serais-je un schizophrène heureux ? »[1]

Jean Royer

« Je me suis retrouvée à lire en français devant un public anglophone qui ne comprenait pas, un livre que j'avais d'abord écrit en anglais (...) Vous imaginez la schizophrénie à laquelle ça peut conduire.»[2]

Nancy Huston

[1] Jean Royer, « Émile Ollivier : ne touchez pas à notre joie, elle est fragile », dans *Romanciers québécois : entretiens*, Montréal, l'Hexagone, (242-248), 1991, p. 244.

[2]- « Ce que dit Nancy », n°10, mars 2001, *Initiales,* Groupement de libraires, www.initiales.org, p.2. Numéro consacré à Nancy Huston à la sortie de Dolce Agonia. Durant cet entretien, Huston aborde la polémique déclenchée en 1993 par l'attribution au roman *Cantique des plaines* (pour la version traduite, française) du Prix du Gouverneur Général dans la catégorie «Romans et nouvelles». Dans le monde littéraire de la partie francophone du Canada, aux yeux des critiques le roman n'était qu'une traduction d'une œuvre écrite en anglais et n'avait pas de « statut d'originalité ». Comme le Prix du Gouverneur Général couronne des œuvres écrites en français et non des traductions, il n'est pas étonnant que l'attribution du prix ait suscité un vif tollé. Huston se souvient de la scène de la remise du prix dans le recueil et raconte que sur l'estrade de la Bibliothèque nationale à Ottawa, devant un public majoritairement anglophone, elle se trouve dans l'obligation de lire en français un extrait d'un livre que, pour une fois, elle a écrit en anglais. Huston vit ce bilinguisme comme une schizophrénie.

Que faut-il comprendre par cette citation qui inaugure notre réflexion sur la thématique de l'écriture chez Nancy Huston ? Que faut-il comprendre par exil ? Que faut-il comprendre par la comparaison de l'exil à la schizophrénie ? Plus encore, la relation entre exil, schizophrénie et écriture ?

Voici quelques questions, qui parmi d'autres, font bousculade dans la tête du lecteur en feuilletant ce travail et par lesquelles on aspire attiser sa curiosité à accéder à la réponse, pour qu'il nous accompagne dans notre long périple semé d'embuches. Espérant que notre stratégie trouvera écho, notamment si nous considérons que l'intitulé de notre travail semble rarissime par l'absence du concept de pharmakon de la scène des études littéraires. Nous tenons, par ailleurs, à l'aviser que ce travail prend sa source dans la spirale des énigmes de la philosophie derridienne, qui a enfanté de nombreux néologismes, et a fait ressusciter d'autres concepts de l'oubli comme notre concept phare de cette étude. Parallèlement, nous tenons à l'informer que le choix de la citation n'est pas fortuit et que seul notre accompagnement répondra à ses questionnements.

Même si l'on peut imaginer différentes formes d'exil, la notion suggère, généralement, un déplacement spatial, une projection hors de sa patrie – définie dans son sens le plus large -, un isolement et une exclusion de l'environnement familier. L'exil est associé, assez souvent, à des sentiments négatifs tels que la solitude, le dépaysement, l'aliénation, le mal-être, etc. Cependant, ces sensations émergent suite à l'arrachement au sol natal qui s'effectue dans des conditions considérées et vécues comme dramatiques. Conséquemment, l'éloignement qui lui est consécutif nourrit cette palette de sentiments désagréables.

Pour un écrivain exilé, l'écriture s'avère le seul remède pour pallier la rupture d'avec le sol natal, et pour reconstruire son sinueux parcours. Toutefois, et pour échapper à la violence de son présent, au risque bien réel d'être séparé de son monde maternel, émerge l'envie de coucher son destin par écrit. La page blanche devient, dès lors, le réceptacle de ses états d'âme où se dépose le pollen de ses angoisses. Fécondés avec sa verve, ils permettent, éventuellement, de réguler le tourbillon cérébral et émotionnel de l'écrivant.

Pour l'écrivain exilé écrire est avant tout une aventure qui prend naissance dans un besoin incessant d'affranchir les limites du réel, d'acquérir un autre espace hors de toute contrainte. Espace choyé où il s'abandonne au délire et à l'épanouissement, à la pratique de ses rituels d'exilé, il défile le chapelet de sa vie pour la remodeler par l'imagination.

Qu'il soit un exil volontaire ou involontaire, ces écrivains sont bien souvent des étrangers vivant dans un ailleurs et l'on ne peut bien sûr pas s'empêcher d'interpréter cette abondance de situations d'exil comme un désir d'acceptation de ce déplacement géographique et des conséquences psychologiques qui lui sont liées. C'est pourquoi, on voit s'esquisser dans leurs écrits des fresques de sentiments généralement associés à cet état d'exil.

Écritures de la dépossession, de la désillusion, du déplacement et de l'errance, elles mettent souvent sur la scène de l'exil des êtres en perpétuelle quête identitaire, déchirés entre deux pôles contradictoires souvent inconciliables, cherchant désespérément un équilibre sur le pont vertigineux de l'entre deux. Professionnels du verbe, ces écrivains, et par la pointe de leurs plumes, tentent de racoler les débris épars de de leur patchwork identitaire, participant de la sorte à perpétuer une longue tradition littéraire pour laquelle l'exil ainsi que le motif qui lui est consubstantiel la quête de l'identité, est devenu un véritable leitmotiv.

L'exil, s'il est une perte d'un espace géographique, il est aussi une perte linguistique. En effet, s'exiler est généralement synonyme de la perte de sa langue maternelle, une langue liante, imbriquant nature et culture afin de donner au sujet un tissu suffisamment homogène, solide, pour le tenir et le contenir. Mais le fait de vivre une expérience d'altérité radicale endommage, par moment, ce tissu confortable de son identité, car :

> *« L'exil est précisément la perte de ce tissu, l'exil est une accroche au cœur de l'étoffe qui défile la maille, une épingle, une épine, introduite au centre du tissu produisant un trou à recoudre à tout prix. Sans quoi la maille continue de se défiler jusqu'à disparition de l'étoffe. »* [3]

Dans cette étude, il est question de mettre sur scène cette catégorie d'écrivains pour qui l'exil était certes une douleur, mais aussi une source d'inspiration et de promesse. Il s'agit de Nancy Huston, une canadienne anglophone, une femme qui a choisi un exil géographique la France et un exil linguistique la langue française. D'où cette interrogation fondamentale : qui sont donc ces écrivains qui ont choisi la France et la langue française pour exorciser leur exil, ressourcer leurs muses et se désaltérer dans ses fontaines littéraires ?

S'attelant aux études littéraires francophones, nous tenons à inscrire notre écrivaine dans le champ de la francophonie dans lequel elle se situe. En tant qu'écrivaine, Huston a commencé à écrire qu'une fois en France et en français. Émanant du canada anglophone est un fait qui nous contraint à fournir un aperçu global sur la francophonie canadienne qui a sa spécificité et son génie propre.

De prime abord, la réponse à la question posée précédemment nous est fournie par Bernard Mouralis :

> *« La francophonie littéraire regroupe les écrivains de territoires francophones proprement dits : africains, antillais et américains, moyen-orientaux et asiatiques. À ceux-ci s'ajoutent les écrivains qui ont adopté le français comme moyen d'expression : Kundera, Semprun, Cioran, Makine, Lubin, Tzara, etc. »*[4]

Huston a délibérément choisi de s'exprimer dans une langue autre que la sienne : le français. Certes, le choix de vivre dans un pays autre, usant d'une culture et d'une langue autres, lui a donné l'occasion de se tailler une place au panthéon littéraire.

---

[3] Shérif Toubal. *L'Héritage d'exil : Lecture psychanalytique des figurations identitaires et subjectives, en situation d'exil à partir de références islamiques –« Il était une foi(s)… ».* Thèse de doctorat en Psychologie. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2014. p. 435.Français. <NNT : 2014MON30095>. <tel-01245640>

[4] Bernard, Mouralis. « La Condition de l'écrivain francophone » ? In *Le Magazine littéraire*, n° 451, mars 2006, (38-40), p. 38.

Néanmoins, les séquelles de la séparation demeurent indélébiles. Pour pallier cette déchirure, elle tente de joindre les deux bouts de son existence par d'incessantes pérégrinations entre les deux rives, à travers l'acte scripturaire.

Parler d'une littérature francophone canadienne revient à évoquer le contexte historique dans lequel elle a émergé. Tout d'abord, il faut signaler que le premier écrivain canadien qui a commencé à s'interroger sur le statut de la littérature canadienne, en tant que telle, était Octave Crémazie : un poète exilé vivant à Paris depuis 1862. Durant son exil, Octave Crémazie échangeait une correspondance avec son ami l'abbé Henri-Raymond Casgrain ; où l'un et l'autre réfléchissent aux conditions d'existence d'une littérature canadienne et la nature du lien entre la littérature canadienne et la langue de l'écriture. Après longue réflexion échangée par lettres, Octave Crémazie fournit l'évidence précieuse de l'évolution du statut de la littérature canadienne dans sa lettre du 29 janvier 1867 :

> *« Plus je réfléchis sur les destinées de la littérature canadienne, moins je lui trouve de chances de laisser une trace dans l'histoire. 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 écrivons d'une assez piteuse façon, il est vrai, la langue de Bossuet et de Racine. Nous avons beau dire et beau faire, nous ne serons toujours, au point de vue littéraire, qu'une simple colonie ; et quand bien même le Canada deviendrait un pays indépendant et ferait briller son drapeau au soleil des nations, nous n'en demeurerions pas moins de simples colons littéraires. »*[5]

Dans son ouvrage phare sur la francophonie au Québec : *Langagement*[6]. L'écrivain et la langue au Québec, Lise Gauvin, une écrivaine et critique littéraire québécoise aborde la problématique de la surconscience linguistique dans le Canada

[5] Octave Crémazie, *Œuvres II :* Prose. Texte établi, annoté et présenté par Odette Condemine. Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa. 1976, pp, 90-92.

[6] Pour Lise Gauvin l'écrivain francophone est, à cause de sa situation, condamné à penser la langue. La surconscience linguistique qui affecte l'écrivain francophone- et qu'il partage avec d'autres minoritaires- l'installe encore davantage dans l'univers du relatif, de l'a-normatif. La langue, pour lui, est sans cesse à (re)conquérir et qu'elle désigne par Langagement : un engagement dans la langue.

francophone. Elle désigne par le terme de surconscience linguistique une *« conscience aiguë de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête mais aussi de transformation et de création.»*[7]. Cette nécessité de réfléchir sur la langue est une obligation à laquelle l'écrivain francophone ne peut se dérober, vu sa situation de contact avec les autres cultures ainsi que son besoin de se définir par rapport à la France et à la culture « mère » ; l'écrivain francophone est condamné à penser la langue, asserte Gauvin.

Dans son ouvrage, Gauvin tient à reprendre cette problématique de surconscience linguistique étudiée dans des travaux antérieurs. Nous trouvons entre autres ceux concernant Octave Crémazie. À son sujet, elle déclare que la lettre d'Octave Crémazie du 29 janvier 1867 constitue un des premiers piliers de la critique littéraire et de la sensibilité linguistique au Canada ; notamment, quand le poète asserte que l'absence d'une langue unifiant le Canada pose le problème d'une littérature canadienne.

Le pacte de l'écrivain d'origine non-francophone avec le français, en tant que langue de sa création littéraire, représente une matière féconde à explorer soulevant une nuée de questionnements sur l'identité, le parcours langagier et sa création littéraire. En effet, la question de l'écriture dans une langue étrangère fait le socle des études littéraires. Si elle est un moyen qui déstabilise l'écrivain dans sa création littéraire ; elle demeure, parallèlement, une façon qui peut fonctionner comme un point de repère et de reconstruction identitaire.

Nancy Huston a pour langue maternelle la langue anglaise, donc sa surconscience linguistique primordiale est constituée par l'anglais qui le marquera de façon indélébile pour toute la vie. Néanmoins, grandir dans un Canada ; où tous les petits canadiens anglais étudient obligatoirement le français en conformité avec une politique linguistique canadienne basée sur le bilinguisme intégral, n'a pas manqué de séduire la petite albertaine pour suivre des cours en français: *« Tout au long de ma scolarité canadienne, j'apprendrai le français car en raison des rivalités coloniales non résolues*

[7] Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal, 2000, p. 209.

entre la France et la Grande-Bretagne au XVIIIe siècle - mon pays est partiellement francophone.»[8]

Indéniablement, quand on parle de la langue française au Canada, on ne peut passer sous silence deux grands manifestes éclairant le statut de la langue dans la société canadienne. Lise Gauvin, dans son ouvrage *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, attribue aux manifestes une grande importance, parce que ceux-ci fournissent le témoignage précieux de l'évolution historique des rapports entre la littérature canadienne francophone et le français en tant que langue de l'écriture. Nous pouvons le constater dans ce qui suit :

> *« 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. »*[9]

Speak White, le premier manifeste en question a été créé en 1968 par Michèle Lalonde, une écrivaine, poète, essayiste et dramaturge québécoise connue pour ses œuvres qui traitent le sujet de l'identité québécoise. Lors des spectacles intitulés *Poèmes et chants de la résistanc*e, il fut présenté au cours de la « *Nuit de la poésie* » en 1970, recevant tout de suite l'accueil enthousiaste et retentissant du large public présent.

Le poème *Speak White* renvoie au contexte historique antérieur, plus particulièrement, à l'emprisonnement de deux figures politiques canadiennes en 1968. Il s'agit de Pierre Vallières, auteur de l'essai *Nègres blancs d'Amérique* et de Charles Gagnon, leader communiste au Québec et au Canada qui militaient pour l'indépendance du Québec. Étant anciens membres du Front de libération du Québec (FLQ), un mouvement de résistance clandestin qui prône l'indépendance du Québec souvent par violence, ils ont été accusés de terrorisme. Ultérieurement, ces chants et poèmes étaient qualifiés de poème de la résistance.

[8] Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*. 1re éd. Arles : Actes sud, 2010, p. 4.
[9] Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, op. cit. ,p. 50.

« Speak white », « parler blanc » est le titre, mais aussi le point saillant du poème. Il renvoie à une expression méprisante utilisée contre les Noirs américains à une certaine époque pour leur intimer l'ordre de parler « blanc », c'est-à-dire, la langue majoritaire en Amérique. *Speak White* signifie en d'autres mots « parler anglais » et connote le statut supérieur des Canadiens anglophones :

> *« 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. »* [10]

Revenant tel un leitmotiv, l'expression *« Speak white* » scande le manifeste et lui donne son rythme. L'intention de ce manifeste est non seulement de dénoncer l'injustice anglaise, mais aussi de souligner que le trop-plein de cette oppression n'est plus à être toléré. Lalonde réalise ce but effectivement à l'aide de ces répétitions seize fois, de l'expression « speak white », élevant sa voix par moments à ces mêmes deux mots.

L'usage de cette insulte par les anglophones a continué pour une bonne partie de la décennie des années soixante, et a diminué graduellement après la prise de conscience des Québécois à la suite de la Révolution tranquille. Parallèlement, *Speak White* ne manquait pas de renvoyer aussi à l'inégalité des cultures et les classes dans la société québécoise.

Le deuxième manifeste, touchant le statut de la langue française dans la société canadienne, est *Speak what* de Marco Micone, l'écrivain italo-québécois. Considéré comme enjeu politique plus qu'esthétique, il traite toujours du sort du français dans la société canadienne, qui n'a cessé d'habiter et d'inquiéter la conscience collective, et cela depuis le XIXe siècle.

[10] Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, op. cit, p, 54.

Speak what est venu perpétuer les multiples réflexions sur l'histoire du Québec et de sa littérature. En dépit du foisonnement des textes qui ont succédé *Speak white*, Speak *what* a fait l'objet d'une grande Polémique. Publié en 1989, lorsqu'il apparaît, les circonstances sont fort différentes. La loi 101 a déjà établi de manière non équivoque le français langue officielle du Québec. La particularité de ce manifeste est de répondre aux nouvelles tendances et l'évolution de la situation linguistique dans la société québécoise, que Micone use, cette fois-ci ; pour l'adapter à la situation des immigrés du Québec, à leur tour, placés en situation d'infériorité culturelle et sociale. En effet, en changeant de destinataire, Marco Micone se réapproprie le texte original *« Speak white »* pour dénoncer la situation propre aux communautés immigrées qui se sont établies au Québec, à l'encontre de la nouvelle bourgeoisie québécoise issue du mouvement national. À ce propos Lise Gauvin atteste qu' :

> *En écrivant Speak what, Marco Micone s'inscrivait dans une longue lignée de réflexions qui renvoient à la surconscience linguistique des Québécois et des francophones, soit une conscience de la langue comme espace de friction et de fiction, comme objet d'inquiétude et de doute, mais aussi comme laboratoire privilégié, ouvert à tous les possibles. Surconscience, c'est-à-dire conscience exacerbée, synonyme à la fois d'inconfort et d'invention, qui oblige l'écrivain à « penser la langue.»*[11]

Le titre *Speak What* révèle une contradiction de l'ordre exprimé par *Speak White* en se questionnant sur 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 ?»*[12]

[11] Lise Gauvin, « Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones. » *Globe,* volume 6, n° 1, (23–42.) 2003. p. 28.
[12] Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, op, cit., p, 60.

En récapitulant, si Michèle Lalonde traitait dans son poème dramatique *Speak White* la prévalence de l'anglais qu'on 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 pour qui on a imposé le français comme langue officielle.

Après ce tour historique, nous nous apercevons que la question de la langue qui est au centre des deux textes n'est évidemment pas anodine au Canada francophone et qui reste l'une des problématiques les plus polémiques de la littérature, particulièrement, par sa mise en œuvre de la conscience linguistique des écrivains canadiens qui se reflète dans leur œuvre. À ce, nous nous demandons si cette histoire de la langue française n'aurait-elle pas un impact direct sur Nancy Huston, sur sa surconscience linguistique en tant que canadienne anglophone convertie à la francophonie ?

Nos explorations dans le monde de la francophonie au sein de l'université algérienne, nous ont amené à s'apercevoir que les études en littérature francophone ne semblent pas être trop attisées par la francophonie canadienne. Nous constatons, par ailleurs, que la plupart de ces études se concentrent exclusivement sur la littérature en français issue des anciennes colonies, en particulier originaire d'Afrique. Ne serait-il pas temps pour ces recherches de tirer cette catégorie de l'oubli et lui donner sa part d'intérêt ?

Par la présente recherche, nous estimons important de montrer à l'index cette littérature francophone pétrie d'un imaginaire canadien qui demeure peu explorée dans nos universités algériennes, mais aussi, Nancy Huston qui semble méconnue pour le lecteur francophone algérien. Par ce choix de l'écrivaine et du concept de pharmakon, nous ambitionnons de contribuer à l'innovation dans le domaine des études littéraires au sein de l'université algérienne.

Nous rappelons que notre formation doctorale s'insère dans le domaine des études francophones et comparées. Après avoir donné à la francophonie sa part d'intérêt dans le contexte canadien, nous tenterons, dans un deuxième temps, de transcender le concept de la littérature comparée qui cadre notre formation et qui va de soi avec notre

étude, puisque nous avons à explorer le statut d'une écrivaine à pluralité linguistique et culturelle, voltigeant dans différents espaces géographiques, dotée d'un imaginaire hybride, ce qui fait converger indéniablement vers une étude comparative.

À la question : Qu'est-ce que la littérature comparée ? Nous répondons par la réponse fournie par les initiateurs de l'ouvrage phare de la littérature comparée : Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau :

> *« La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter. »*[13]

De prime abord, la pratique de la comparaison est une activité essentielle du fonctionnement de l'esprit humain se trouvant confronté assez souvent à des situations d'ordre comparatif. En effet, pour comprendre la réalité d'un certain objet ou phénomène, le cerveau humain fait recours à la comparaison. Quotidiennement, l'être humain compare les prix, les couleurs, la nourriture, les habits … etc.

Le comparatisme ne fait pas l'objet d'une découverte actuelle. Il s'avère une attitude ancienne. Il est le produit et le résultat des milliers d'années, selon la théorie de René Etiemble qui estime que : *«le comparatisme est aussi vieux que la civilisation écrite, ceux-là faisaient du comparatisme sans le savoir qui, à Sumer, voilà plusieurs millénaires des dictionnaires plurilingues.»*[14]

Quand on parle de littérature comparée les définitions abondent. Loin d'en faire une liste exhaustive, nous nous contentons d'évoquer l'objectif principal autour duquel elles s'agglutinent. Montrer, au-delà, que cette littérature est une étude ou une

[13] Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée* ?, Paris, Gallimard, collection U, 2ème édition, 2000, (1ère édition, 1983), p. 150.
[14] Encyclopédie universalise, Vol 13. p.909.

mise en relief des liens véritables qui existent entre plusieurs littératures, plusieurs auteurs et plusieurs textes.

Chez Nancy Huston, à la langue originelle, en l'occurrence l'anglais qui constitue une sorte de langue pulsionnelle, vont se greffer d'autres langues et d'autres langages pour constituer une prodigieuse maïeutique porteuse de grandes promesses. Dans sa tendre enfance, elle fait l'expérience grisante de parler dans une autre langue que la sienne : l'allemand. À l'âge adulte, elle côtoie à nouveau le français lors d'une formation en France où elle y demeure jusqu'à nos jours. La particularité de cette écrivaine est d'avoir choisi la langue française comme langue d'expression littéraire à ses débuts, de s'être mise à l'anglais quelques années plus tard, pour enfin s'exprimer dans les deux langues et de s'auto traduire. Ses romans et ses récits mettent en relief une réflexion poussée sur le choix de la langue, le bilinguisme littéraire, mais aussi sur l'exil, l'identité et surtout l'enfance. Cependant, après un parcours prodigieusement transculturel, Huston s'exile en France et écrit en français les plaines de son Nord perdu, afin de transmettre sa culture anglophone albertaine au lecteur francophone tout en s'inscrivant dans une démarche transculturelle et universelle.

L'écriture de Huston est à l'instar de cette littérature comparée qui tente d'aller au-delà de la ressemblance et la dissemblance, la convergence et la divergence, les accords et les désaccords. Elle *« s'attache de ce qui se passe dans une étude littéraire à une autre, mais que le but ultime de la littérature comparée est de se tenir au « dessus » des frontières et d'être une étude, une science du traditionnel.»*[15]. Soucieuse d'aller au-delà des limites strictes : « *La littérature comparée était l'une des disciplines les plus propres à ouvrir les frontières.»*[16]. Telle est l'écriture de Nancy Huston qui convoque par ses thèmes une approche comparatiste.

Notre travail ne portera pas sur la comparaison d'ouvrages de deux ou plusieurs auteurs, mais d'une seule écrivaine, pour qui l'œuvre littéraire est tissée par plusieurs langues et plusieurs cultures ; mais aussi par une hybridation spatiale entre deux points cardinaux diamétralement opposés : un Nord (Canada) et un Sud (France) par

[15] Daniel Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée,* Amand Colin, Paris, 1994, p.18.
[16] Brunel, Pichois, Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, op. cit., pp.23-24.

rapport à ce Nord. L'objectif étant ici de dégager les similitudes et les dissimilitudes jumelées dans la présentation de cette écriture pharmakon, une écriture de la différance au sens derridien par cette *« science de la différence »* [17] d'Etiemble.

Auteur prolixe, Huston a publié jusqu'alors treize romans pour le public adulte, six romans pour la jeunesse, quatre pièces de théâtre, un récit autobiographique, quinze essais et, au-delà de tout cela, elle a signé de son nom plusieurs textes créés en collaboration avec d'autres artistes. Ce qui rend la lecture de cette œuvre difficile et exigeante, c'est son aspect formel. En effet, le parcours artistique de Huston se caractérise par une perpétuelle réinvention de cet aspect-là.

> *« Dans chaque roman,* dit-elle, *je me lance un nouveau défi formel. Ce n'est pas l'artifice pour l'artifice, ce n'est pas pour être maligne, mais pour me sentir libre. Il s'agit à chaque fois de trouver la contrainte qui me donnera le maximum de liberté.»* [18]

La reconnaissance littéraire de cet auteur s'est concrétisée par le prix du Gouverneur général (1993) pour *Cantique des plaines*, prix Louis Hémon (1994) pour *La Virevolte*, prix Canada-Suisse (1995) pour *Cantique des plaines*, en 1995(prix Goncourt des lycéens et prix du Livre Inter pour *Instruments des ténèbres* (1996), grand prix des Lectrices de Elle pour *L'Empreinte de l'ange* (1998), prix Odyssée (2002) pour Dolce Agonia, prix Femina pour *Lignes de faille* (2006). Nancy Huston est Doctor Honoris Causa de l'Université de Liège (Belgique, 2007) et Doctor Honoris Causa de l'Université d'Ottawa (Canada, juin 2010). La seule monographie consacrée à Huston qui est parue jusqu'à présent, Vision / division : l'œuvre de Nancy Huston, est un ensemble d'articles qui n'abordent que le contenu de ses romans.

Si nous avons choisi de nous concentrer sur l'écrivaine canadienne francophone Nancy Huston, c'est en partie pour compléter les réflexions que nous avons menées dans notre mémoire de master, où nous avons abordé l'aspect cathartique de l'écriture dans *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*. Il nous a semblé plus pertinent

[17] René Etiemble, *Essais de littérature générale*. Paris, Gallimard, collection Blanche, 1974, (3ème édition, 1975), p.21.
[18] Mona Chollet Achour, « L'entremêleuse Nancy Huston : romancière et essayiste ». *Périphéries*, juin 2003. Url : http://www.peripheries.net/article171.html. Consulté le : 15/09/2014.

d'étendre notre recherche, notamment lors de notre lecture de la page 152, où l'écrivaine dans sa lettre s'adresse à l'écrivaine franco-algérienne Leila Sebbar en se questionnant *« L'écriture qui, elle aussi, si on ne se garde pas, peut devenir un cadeau empoisonné ? ».* Notre curiosité s'est vite trouvée chatouillée par ce concept de « cadeau empoisonné», plus exactement, pourquoi l'écriture sous l'apparence d'un acte bénéfique se révèle-t-elle une malédiction ?

L'élan de nos investigations n'a connu répit qu'après avoir assouvi notre curiosité en se désaltérant dans les ruisseaux de la mythologie grecque, qui, à son tour nous a projeté dans les tentacules de la philosophie pour face à la philosophie absconse de Derrida.

En effet, c'est dans *Phèdre* de Platon, texte commenté dans la *Pharmacie de Platon*, que Jacques Derrida évoque le concept de cadeau empoisonné où il remet en cause le logocentrisme de la métaphysique occidentale qui prônait la primauté de l'oral sur l'écrit, et déclare l'écriture comme pharmakon.

Avant d'expliciter le terme en question, il nous a paru plus judicieux de mentionner que Huston ne parle jamais directement d'une lecture du *Phèdre* de Platon. Elle ne réalise pas non plus toute une herméneutique du concept de pharmakon en rapport avec ses écrits. Et pourtant, l'on pourra remettre cela en question dans un certain sens, car nous trouvons de vraies similitudes dans l'approche de ce terme en rapport à l'écriture qu'offre Huston, et nous trouvons une note assez révélatrice dans la notion du cadeau empoisonné. À ce moment, la fameuse question qui s'est posée d'emblée : Huston serait-elle une adepte de la philosophie ? De Derrida ? Où a-t-elle puisé le concept de cadeau empoisonnée ? Laissons le soin à Huston elle-même répondre à cette question :

> *« J'étais heureuse, très heureuse même, d'apprendre que tous mes malheurs découlaient du régime capitaliste dans lequel j'avais vécu jusqu'alors, et que, dans le monde nouveau, ne m'étant pas trop compromise avec l'ennemi de classe, je pourrais partager les joies du prolétariat au pouvoir. Je m'attelai donc à de nouvelles lectures : finis les haïkus japonais, Shakespeare, France et Whitman ; à toute vitesse, il*

fallait ingurgiter tout Marx et Engels, mais aussi Foucault et Althusser, ainsi que Derrida et Barthes, Metz et Kristeva, Deleuze et Guattari, Jacques Lacan. » [19]

C'est dans les années soixante-dix et à la faveur d'une bourse d'étude en France, que la destinée de la jeune berrichonne connaîtra une nouvelle bifurcation sous l'effet du coup de la baguette magique du destin. Arrivée à Paris, ville-lumière, Huston est vite subjuguée par le rayonnement universel de cette ville cosmopolite. Paris des années soixante-dix s'affirmait avec jubilation comme étant la digne héritière du Siècle des Lumières et de toutes les promesses de la modernité. C'était l'âge d'or des maîtres à penser et des représentants illustres de la French Theory qui vont exercer une influence fulgurante sur le monde entier.

Lire les livres de Huston, c'est suivre le mouvement et le cheminement d'une prose hybride dont la singularité est d'être à la fois ferme et poreuse, exaltante et vertigineuse. La voix de Huston collige des faits autobiographiques et des bouts de fiction, rapporte des épisodes historiques et des expériences vécues, opère d'étonnants rapprochements entre des destins singuliers marqués par la perte, l'errance, la non appartenance et le dédoublement. Ce chant de cantatrice qui s'en dégage, s'avérant lui-même entraîné dans le vertige des identifications et des coïncidences qui engage l'identité d'un sujet qui semble parfois déséquilibré, mais par d'autres, reprendre équilibre. Son constant et incessant va -et - vient entre un ici et un ailleurs, entre l'autobiographie et la fiction se superposent à l'errance géographique, tantôt du narrateur, tantôt d'un moi hustonien. Un périple, où l'égo hustonien se promène d'une rive à l'autre, s'adonnant à un voyage qui donne sa trame vagabonde à l'écriture, prenant forme d'une thérapie paradoxale, faisant basculer l'espoir de rétablissement en constat d'aggravation.

Notre réflexion que nous avons baptisé *Le Nord, espace d'une écriture pharmakon* portera sur le corpus suivant :

[19]Nancy, Huston, *Âmes et corps*. Textes choisis 1981-2003, Montréal, Leméac et Arles, Actes sud, 2004, p, 17.

Les essais :

- *Nord perdu ;*
- *Lettres parisiennes*

Les romans :

- *Cantique des plaines ;*
- *Lignes de failles*

Sachant que l'écriture est connue par son pouvoir cathartique, la lecture du mythe sur la naissance de l'écriture qui se trouve entre les pages du *Phèdre* platonicien rapportée par Jacques Derrida, révèle une autre réalité. En se référant au dialogue platonicien et à l'opuscule derridien, nous percevons les deux sens contradictoires du poison et du remède de l'écriture dans la notion du pharmakon traduisant parfaitement cette écriture hustonienne. Pour cerner la problématique de cette dernière, nous procédons à l'autopsie de notre corpus qui consiste à mettre entre lame et lamelle un échantillon de l'œuvre de l'écrivaine pour l'ausculter et voir comment se manifeste le pharmakon dans l'écrit hustonien ? Ou encore, comment poison et remède s'enchevêtrent dans le texte ? Nous nous demandons comment s'opère cette imbrication ? Par quels procédés et quels mécanismes est-il mis en œuvre par l'auteure ?

Dans le cadre d'une analyse à confrontations multiples, nous tenterons de baliser notre objectif à comprendre la conception d'une écriture hybride chez Huston, à mi-chemin entre la pensée philosophique réflexive et l'art littéraire, et poser les axes de réflexion suivants :

- Dans quel sens faudrait-il comprendre cette conception philosophique du pharmakon et son intégration dans une étude littéraire conçue comme questionnement et interrogation des valeurs heuristiques relatives aux paradoxes liés au pharmakon en tant que fondement de l'écriture hustonienne ?
- Entre l'euphorie et la dysphorie d'un exil volontaire, faut-il lire les fluctuations psychologiques de l'écrivaine, la pluralité et la

contradiction de sentiments et d'idées comme une tentative pour sublimer le vertige causé par la perte des repères, le choc des espaces et des cultures ?

- Dans la bicéphalie du pharmakon, nous nous demandons comment l'écrivaine franco-canadienne procédera-t-elle à toute une stratégie de désaliénation et de repentance ?
- L'écriture phamakon par cette dialectique du poison et du remède serait-elle une stratégie reconstructrice d'un certain équilibre, une écriture qui recollerait, par le recul et la distance, les morceaux épars d'une histoire inouïe ? L'écrivaine réussirait-elle de ce fait, à transcender l'aporie de l'éloignement pour en faire le meilleur ferment de son œuvre ?
- Dans cette clôture philosophique du pharmakon, comment l'écrivaine a convoqué le matériau narratif pour que le texte conserve sa poétique littéraire ?

La principale hypothèse de recherche, qui guide notre lecture de l'œuvre, est que le travail d'écriture de Nancy Huston constitue un combat permanent pour maintenir et pérenniser sa condition d'exilée et d' « enfant moins ». Chacun de ses ouvrages illustre un désir d'exorciser à la fois son départ du Canada, mais aussi de manière plus générale, son état d'entre-deux.

L'idée conductrice de cette réflexion est que le déplacement existentiel de l'écrivaine a induit un déplacement aux niveaux : identitaire, linguistique, culturel et imagologique, dans son œuvre. Subséquemment, ce déplacement a généré un dédoublement. Ceci est corroboré par les titres de certains articles sur l'auteure insistant sur le déplacement, la non-appartenance, le bilinguisme, l'auto-traduction, l'entre-deux et la hantise du dédoublement.

« Où est l'Ouest dans Nord perdu de Nancy Huston » ? Jorge Calderón, *« Lecture(s) : exclusion et altérité dans Cantique des plaines de Nancy Huston »* Gilles Mossière, *«Auto traduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston »*, Valeria Sperti, *« Les voix parallèles de Nancy Huston* » Christine Klein-Lataud, *« Les "liaisons*

dangereuses" de Nancy Huston : exil et identité, le moi et l'autre » Claudine Potvin, *« (Dé-) masquer par le langage – Nord perdu de Nancy Huston »* Katarzyna Kotowska, « *La tierce langue de Nancy Huston »* Noëlle Rinne.

Nous tenons à préciser que dans notre travail, le pharmakon n'est pas pris dans son sens pathologique, ce qui nous intéresse c'est sa nature aporétique et contradictoire. Le pharmakon suggère la plurivalence et la fécondité infinie de la signification et la démultiplication herméneutique, où l'écriture de Huston se fonde comme dédoublement, indécision et fluidité. Nous pensons que l'usage du concept ambivalent du pharmakon permet de rendre compte de cette écriture de l'indécidabilité et de la mise en crise d'une pratique discursive soumise aux différentes déterminations.

Pour répondre aux questionnements qui guident notre réflexion : comment se présente cette écriture pharmakon de Huston ? Que connote le Nord, ce point cardinal cher à l'écrivaine dans notre étude et son rapport au pharmakon de l'écriture ? Notre analyse s'organise autour de quatre parties qui se succèdent et se complètent les unes les autres. Elle se réalisera selon une démarche analytique transversale et complémentariste, basée sur les ressources heuristiques et intellectuelles d'une conscience interdisciplinaire s'inspirant largement des recherches philosophiques, anthropologiques, sociologiques, historiques, psychanalytiques qui ont apporté à l'analyse littéraire des méthodes et des outils salutaires.

Pour commencer, le pharmakon sera introduit par un historique philosophique de Platon à Jacques Derrida. Le pharmakon issu de la déconstruction derridienne sera perçu dans son ère postmoderniste socio-culturelle. Pour cela, nous faisons appel aux travaux de Jean-François Lyotard, Henri Meschonic, Marc Gontard, Linda Hutcheon et autres.

Pour l'étude de la thématique de l'exil et ses corollaires ; son impact sur l'écriture de Nancy Huston ainsi que les solutions adoptées par l'écrivaine pour sublimer son aliénation, un questionnement psychanalytique élucidera certains domaines, ce qui nécessitera le recours parfois à Freud, Paul Watzlawick, John Weakland et Boris Cyrulnik.

Enfin, pour étudier la poétique pharmakon, nous ferons appel à une approche narratologique, qui nous permettra d'analyser les stratégies narratives spécifiques à l'écrivaine. Pour cela, nous exploitons parfois les travaux de Gérard Genette, Roland Barthes, Yves Reuter, Jean-Paul Goldenstein et Paul Ricœur qui nous permettront d'analyser respectivement le temps et l'espace romanesques, ainsi que les instances narratives.

Nous ne manquerons pas non plus de faire appel aux recherches sur l'œuvre de Nancy Huston. Pour cela, nous nous intéresserons aux travaux de quelques spécialistes de l'écriture hustonienne, principalement Anissa Talahite-Moodley, Claude Gonfond, Alexandra Kroh, Marie-Noëlle Rinné et Françoise Ploquin qui nous renseignent de manière pertinente sur le processus et la phénoménologie de l'écriture chez Huston.

Bien évidemment, nous ferons appel à d'autres travaux de recherche et de critique qui pourront nous être utiles pour la compréhension théorique et critique de notre problématique.

Comme nous l'avons déjà évoqué, sur le plan méthodologique, notre thèse s'articule en quatre parties qui se complètent et progressent pour déboucher sur une vue d'ensemble et une synthèse s'ouvrant sur de nouvelles perspectives de la connaissance.

- Partie 1 : La déconstruction derridienne aux tangages des spectres philosophiques
- Partie 2 : Nosographie du phamakon hustonien
- Partie 3 : L'écriture pharmakon, une écriture sur le ruban de Moebius
- Partie 4 : Pour une poétique pharmakon

En conformité avec la perspective de travail que nous avons esquissée, nous nous proposons d'examiner dans la première partie le concept de pharmakon qui gît sein du mythe de l'écriture dans le *Phèdre* de Platon et que Derrida a fait ressusciter par sa pensée déconstructionniste. Cette partie à teneur philosophique se veut théorique et historique, car, d'un côté, elle définit la clé de voûte de notre travail de recherche : le

pharmakon ; de l'autre côté, elle nous imprègne des courants philosophiques qui ont précédé le postmodernisme, dont lequel a surgi le pharmakon.

Dans la deuxième partie, nous avons procédé, dans un premier chapitre, à une radiographie de notre corpus. Tout en y déposant un regard succinct, nous avons tenté, dans un premier temps, de repérer le malaise de Nancy Huston. Dans le deuxième chapitre, en sachant que sa crise émane en plus grande partie de l'exil avec ses différentes variations et les thèmes qui lui sont corollaires, nous nous sommes penchés à étudier cette scénographie à laquelle elle a fait appel pour faire face à ce mal d'exil.

La troisième partie propose l'analyse de l'écriture pharmakon proprement dite. Dans un premier chapitre, il était lieu de faire passer l'œuvre hustonienne à une auscultation psychanalytique pour nous fournir les éléments clés de cette écriture du double et comment elle se manifeste dans son écriture. Dans le deuxième chapitre, nous sommes allés à la recherche du remède de cette pathologie littéraire dans la pharmacie de Huston : « son œuvre ».

La quatrième et la dernière partie se veut une étude de la poétique spécifique à l'écriture fictionnelle de Nancy Huston. Toujours composée de deux chapitres, le premier se focalise sur les stratégies adoptées par l'écrivaine pour inscrire son écriture dans le courant postmoderniste, en faisant recours à la déconstruction des métarécits, à une écriture des traversées, transculturelle et une écriture de la filiation. Quant au deuxième chapitre, il portera sur les éléments poétiques du roman : l'espace, le temps, les personnages et la narration, mais toujours en rapport au concept de pharmakon.

Première partie :

Le pharmakon aux tangages des spectres philosophiques

Si nous avons inauguré ce travail de recherche par une entrée philosophique, c'est parce que nos lectures et nos investigations nous ont amené à affirmer que le concept de pharmakon a émergé dans la sphère philosophique et demeure un point furtif, mais stimulateur de cette pensée qui ne cesse de le fustiger pour cerner sa signification.

En effet, depuis Socrate jusqu'aux études actuelles, le pharmakon, et en dépit de sa bifurcation vers d'autres disciplines, demeure le centre d'intérêt de la pensée philosophique, preuve est de constater sa réincarnation dans la pensée philosophique contemporaine, notamment la pensée derridienne.

Dans cette partie de notre étude qui prendra en charge l'étude du pharmakon, il nous a semblé pertinent de faire cette randonnée philosophique où a émergé ledit concept, tenté de cerner sa signification dans son contexte philosophique pour pouvoir le transposer dans notre contexte littéraire, ensuite l'appliquer à notre corpus.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le pharmakon comme concept abscons et ambigu, nous a convergé vers la philosophie derridienne qui prône le renoncement des idées reçues et les entités métaphysiques pompeuses, pour interroger davantage, dénouer les identités, laisser émerger des traces, des restes, des différances, des processus de dissémination échappant à la maîtrise, au calcul, voire à la logique.

S'intéresser à ce parangon de la philosophie contemporaine, nous converge inéluctablement à la pensée postmoderniste à laquelle il appartient. Néanmoins, le recours au postmodernisme comme le préfixe « post » l'indique, nécessite le passage par le modernisme, une pensée qui prend naissance au début du XXème siècle et à laquelle il succède.

Cependant, lorsque nous tentons de conceptualiser le postmodernisme, nous constatons qu'il s'inscrit en rupture, non pas avec le modernisme, mais avec la philosophie des Lumières. En effet, les principes sur lesquels s'érige ce nouveau courant se placent en opposition aux Lumières. Car, les postmodernistes réfutent l'idée de progrès et de rationalité en lesquelles croient les intellectuels qui sont issus de l'ancienne époque.

Après un périple historico philosophique de ces courants, nous verrons à quel point la philosophie, en tant que domaine de recherche de vérité et du logos, est liée à l'écriture, au pharmakon.

Chapitre I : Conflits philosophiques

I-1- La crise du modernisme et l'avènement du postmodernisme

I-1-1- Modernité/ modernisme : vers une définition du postmoderne

I-1-2- Sources de la modernité

I-2- L'anamnèse du postmodernisme

I-2-1- Postmodernité/ postmodernisme, genèse de la notion

I-2-2- Polémiques postmodernes

I-1- La crise du modernisme et l'avènement du postmodernisme

La déconstruction nouvelle stratégie philosophique mise en œuvre par le philosophe français Jacques Derrida a donné naissance à un nouveau lexique derridien et a fait tirer d'autres concepts de l'oubli à l'instar du pharmakon clé de voûte de notre étude. Cette nouvelle vision philosophique, qui s'est érigée contre la métaphysique occidentale et prônait le sens transcendantal en clamant la dissémination du sens dans un texte, prend naissance dans une nouvelle ère qui renvoie à une étape de la pensée et de la culture, dont le nom a tout d'abord servi d'assise à une révolution de l'architecture, pour être plus tard, reprise par la philosophie et d'autres sciences humaines. Il s'agit du postmoderne avec ses deux variantes : la postmodernité et le postmodernisme.

À son apparition, le postmoderne était sujet d'une grande controverse affichée par certains critiques s'élevant contre son étymologie aux interprétations contradictoires et ambiguës. Cependant, si tous s'entendent pour dire que le sens du mot « postmoderne » est complexe et multiple, les différents théoriciens qui tentent de l'expliquer s'accordent difficilement sur une seule et même définition. En effet, les questions terminologiques ne cessent de ligoter les mains à toute personne se proposant d'apporter un éclaircissement sur des problèmes classificatoires et définitionnels. La confusion terminologique est due, sans doute, au fait qu'à travers l'histoire, on a usé de l'étiquette postmoderne dans des contextes différents et parfois contradictoires. Additivement à cela, la notion de postmoderne, si elle a réussi à échapper des mains des théoriciens qui l'abordent, c'est parce que quand les uns la définissent par rapport à la modernité ; d'autres la mettent en relation avec le modernisme, ce qui fait refléter des aspects différents de la notion.

Notion ambiguë et insaisissable du au vague définitionnel qui l'imprègne, elle demeure le terreau fertile à exploiter par de nombreux chercheurs, critiques et commentateurs. S'embarquant tous dans cette entreprise du savoir, ils partent à la recherche d'un fondement définitionnel stable, en mesure de lui léguer une certaine légitimité crédible.

À vue d'œil, le vocable de postmoderne est constitué d'un préfixe « post » et d'un radical le moderne. Notre tâche, dans ce travail de recherche, est de tenter de cerner ce que signifie cette « postériorité » par rapport au moderne « la modernité et modernisme » contenue dans le préfixe « post». Subséquemment, pour pouvoir mener à terme notre étude, il s'avère impératif de relever certains paradoxes qui participent à la genèse de la notion du moderne, afin de contribuer à la recherche de ce fondement définitionnel qui nous permettra d'opérer une distinction nette au sein des deux termes.

Linguistiquement parlant, le postmoderne inclut évidemment le moderne, et la postmodernité apparaît dès lors comme ce qui entretient avec la modernité des rapports étroits de logique interne et qui en est inséparable. Toutefois, ce qui cerne le mieux cette situation, c'est bien les mots d'Agnès Heller et Ferenc Fehér qui affirment que : *« la postmodernité vit, en tout état de cause, en"parasite" de la modernité ; elle évolue et se nourrit de ses accomplissements et de ses problèmes. »*[20].

À partir de là, nous pouvons affirmer que notre étude du postmodernisme nécessite le passage inéluctable par le modernisme qui nous sera d'une grande utilité à défaire les mailles hétérogènes qui les tissent et comprendre l'importance et la diversité des enjeux liés à l'hypothèse postmoderne, car : *« Il y a aussi dans ce terme du paradoxal et comme l'a bien montré Meschonnic, le moderne en tant que synonyme de « nouveau » ne se confond pas pour autant avec le contemporain. »*[21]

Cependant, nous allons essayer de relever les points caractérisant le moderne avec ses deux variantes. Car, il semble que son problème définitionnel se propage jusqu'à l'ère postmoderne en dépit des années écoulées, ce qui permettra de mettre en rapport cette notion avec celle de postmoderne. En anticipant nos jugements sur les conditions qui ont favorisés son émergence, nous abordons le modernisme et la modernité qui semblent se prêter aussi à une définition par le biais des oppositions.

[20] Agnes Heller et Ferenc Fehér, *The Postmodern Political Condition*, New York, Columbia University Press, 1988, p, 11.
[21] Marc Gontard. *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, Hal archives ouverts, 2003, pp, 14,15. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/file/Le_Roman_postmoderne.pdf.

« Malgré les proclamations postmodernistes que nous font aujourd'hui entendre les arts visuels, la littérature d'avant-garde, et même la réflexion philosophique, nous n'avons pas fini de nous débattre avec l'idée de modernité. En même temps que le désir d'être « absolument moderne », le XIXe siècle nous a imposé une vision nouvelle de l'homme et du monde, tout en nous sensibilisant à l'aporie essentielle de la modernité. Le moderne rejette le poids mort d'une tradition pétrifiée, exalte la beauté absolue du moment présent, mais se condamne du même coup à la tyrannie de l'Histoire. On n'est moderne que pour un instant liminaire, pour une durée zéro dans la marche inexorable du Temps. Celui qui, aujourd'hui, se prétend moderne, sait bien qu'il devra, demain, céder à plus moderne que lui. Toute modernité implique sa propre négation. En fondant la beauté d'une œuvre d'art ou la pertinence d'une réflexion sur leur modernité, on les investit de la valeur suprême, mais on inscrit en même temps cette valeur dans l'éphémère, dans le gratuit, dans la non-valeur. »[22]

I-1-1- Modernité/ modernisme : vers une définition du postmoderne

«J'ai dit et répété que pour moi "postmoderne" ne signifiait pas la fin du modernisme mais un autre rapport avec la modernité»[23]

La citation de Lyotard confirme, encore une fois, qu'on ne peut définir le postmoderne sans faire recours au moderne et combien il est pertinent de constater leur enchevêtrement, ce qui cause parfois des problèmes terminologiques et d'ordre classificatoire.

[22] Gérald Froidevaux. « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque. » In : *Littérature*, n°63, 1986. Communiquer, représenter. pp. 90-103; doi : 10.3406/litt.1986.1398, p, 90. http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1986_num_63_3_1398. Consulté : le 15/03/2018.
[23] Jean François Lyotard, cité par Marc Gontard dans *Le roman français postmoderne*. *Une écriture turbulente*, op, cit., p, 4.

a) -La modernité pré-baudelairienne

Qu'on évoque le vocable de « moderne » ses deux variantes s'imposent à nous, à savoir : modernité et modernisme, qu'il importe de distinguer.

Hans Robert Jauss, dans *Pour une esthétique de la réception*, analyse l'évolution de la notion de modernité à travers le temps, et notamment la conscience qu'ont pu en avoir les intellectuels à diverses époques. D'après l'historien, est moderne ce qui se définit par rapport à son émergence dans le temps comme « présent ». Tel serait le sens du mot modernus qui apparaît en bas latin à la fin du Vème siècle, venu de modo, « tout juste, récemment, maintenant ». Modernus ne signifie donc pas ce qui est nouveau, mais ce qui est actuel, contemporain de celui qui parle. À cette époque, il *« n'a d'abord que le sens technique impliqué par son étymologie : il marque la frontière de l'actualité. »*[24].

Simone Manon, professeure de philosophie, dans son article *Qu'est-ce que la modernité ?*, corrobore les mots de Jauss et suit son étude érudite dans son repérage des diverses occurrences du concept.

> *« Le mot modernité, dérivant du bas latin modernus et du latin modo (récemment) exprime l'idée qu'une époque se fait d'elle-même dans sa différence dans ce qui la précède. Conscience d'un changement, revendication d'une nouveauté, elle traduit une certaine expérience du temps que l'on peut désubstantialiser au point de n'en retenir que l'opposition abstraite du présent et du passé, opposition pouvant au fond constituer l'expérience de chaque génération. »*[25]

En effet, en pistant le concept en question au cours de l'histoire, les théoriciens s'accordent que plusieurs occurrences s'imposent et renvoient à une expérience et une identique : sans doute le moderne s'oppose toujours à l'ancien, mais dans des configurations spécifiques lui donnant à chaque fois un contenu particulier.

---

[24] Marc Gontard, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, op, cit., p.163.
[25] Simone Manon, Qu'est que la modernité ? *Philo Log.* Cours de philosophie, https://www.philolog.fr/quest-ce-que-la-modernite. Consulté le 17/05/2018.

Toutefois, à l'idée d'actualité qui a dominé le concept depuis sa genèse, s'ajoute à la modernité celle du « nouveau ». En effet, le modernus du haut Moyen-âge et avec la prise de conscience par la chrétienté de son originalité par rapport à l'Antiquité païenne et romaine, coïncide avec l'idée à la fois de quelque chose de nouveau, mais aussi, d'actuel. Sa récurrence, durant la période allant du bas Moyen- âge à la Renaissance du XIIe siècle, va de pair avec :

> *« Une tendance croissante à la périodisation, à l'articulation du temps en périodes : à mesure qu'elle avance, la limite de la « modernité » englobe d'abord un espace temporel de plus en plus vaste, pour le laisser ensuite derrière elle en tant qu'époque révolue, de telle sorte qu'un nouveau passé vient s'insérer entre la modernitas du présent et l'antiquitas l'Antiquité païenne. »*[26]

À la Renaissance, le terme prit une connotation nouvelle dans le domaine de l'esthétique. Est moderne ce qui est en rupture avec l'ordre ancien. Conséquemment, la modernité s'oppose à ce qui est institué précédemment.

Il faudra attendre le XVIIème siècle pour qu'apparaisse une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes. En 1687, *L'issue du Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* de Charles Perrault, témoigne des premiers signes de cette tendance à cesser de définir le moderne par rapport à l'Antiquité. Dorénavant, les modèles de celle-ci n'auront que la valeur de référence historique. *« Contre les Anciens et leur foi dans la valeur intemporelle des modèles antiques, les Modernes revendiquent l'idée de progrès développée depuis Copernic et Descartes par la science et la philosophie des temps nouveaux. »*[27]. C'est ainsi que le classique se détourne de certaines valeurs antiques sur lesquelles il s'est érigé. En tournant le dos aux valeurs esthétiques et spirituelles antiques, il change de fondement. Désormais, la beauté éternelle est sa référence. Et c'est ainsi que le classique commence à avoir le sens que Baudelaire lui avait assigné au milieu du XIXe siècle.

[26] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 181.
[27] Ibid., p, 192.

La pensée des Lumières peut être considérée comme une phase importante dans la genèse de la notion de la modernité et un tournant décisif vers d'autres perspectives. Effectivement, le spot des Lumières consistait à éclairer la vision de cette nouvelle notion et l'orienter vers l'avenir, pour qu'elle puisse se regarder elle-même à travers les yeux critiques d'une humanité plus sophistiquée. Par cette fameuse mutation, la question de l'Antiquité est enfin close. En effet, on sonne le glas de cette période marquant l'histoire par son alignement à côté des temps modernes. Preuve est de trouver des auteurs antiques qui ne seront plus considérés comme «anciens », pour la simple raison qu'il y a des modernes parmi les antiques, ce dont témoigne d'ailleurs l'apparition du terme «antique» qui porte une valeur différente de celle d'ancien.

Cependant, le XVIIIe siècle affiche une grande tendance à définir la modernité par un changement de repères. En se référant au passé national notamment l'âge médiéval et plus exactement l'âge gothique, il offre un nouvel aspect à la modernité relevant cette fois ci du « goût» ». Ce qui n'est pas moderne n'est pas ancien non plus, c'est de mauvais goût. Les lumières du XVIIIème siècle permettent de regarder en avant, vers l'avenir et non plus toujours vers le passé.

À l'aube de l'époque du romantisme, la modernité cherche à se frayer un chemin dans le passé chrétien. Loin d'avoir l'ambition de se définir par rapport à ce passé, elle préconise l'admiration pour ce dernier dans la mesure où *« il représentera un modèle esthétique pour la génération romantique qui s'efforcera d'établir une continuité « exemplaire d'une évolution nationale » »*[28]. Restituant les vestiges de cette époque occidentale et chrétienne, que les générations précédentes jugent comme indigne d'être inclus dans des catégories esthétiques, la modernité romantique a connu plusieurs nominations. En effet, la modernité du romantisme se veut autre encore plus nouvelle que les modernités précédentes. Optant un nouvel objectif, elle ne cherche plus son adversaire dans le culte du classique. L'exemple le plus pertinent à cette époque était les travaux de la Jeune-Allemagne, groupe d'écrivains allemands qui critiquent le mouvement d'introspection et de particularisme initié par le romantisme allemand notamment l'œuvre

[28] Petr Dytrt, *Le postmoderne des romans de Jean Echenoz. De l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne.* Thèse de doctorat. Faculté de Lettres et Philosophie. Université de Bourgogne. École doctorale « Langues, Imaginaires, Sociétés ». 2005. p, 369.

d'Heinrich Heine. Cette nouvelle génération voit en ce romantisme une relation d'opposition avec les ambitions de la nouvelle modernité qui prône la quête du nouveau.

> *« La relation entre le romantisme et la modernité représente, aux yeux des Jeune Allemagne, une relation d'opposition. Dans sa quête elle va jusqu'à se vouloir plus moderne que le romantisme même, puisque étant donné le processus de vieillissement perpétuel, le moderne, autrement dit le « romantisme d'aujourd'hui », ne sera bientôt plus moderne, et même il deviendra un jour classique, la modernité ne peut plus trouver sa place qu'en s'opposant à elle-même, c'est-à-dire en se définissant par rapport à elle-même dans des phases successives de son évolution. »*[29]

La philosophie éclairante des Lumières forme un jalon essentiel. À l'intérieur d'un nouvel espace-temps socio-culturel culminent les prémices de la Réforme, la découverte de l'imprimerie, la proposition de Galilée, la découverte de la perspective, la découverte du nouveau monde, la révolution copernicienne, l'Encyclopédie de Diderot... Progressivement, le monde occidental prend peu à peu acte de toutes ces découvertes et de toutes ces idées nouvelles, renouvelant ainsi de manière radicale la vision du monde et la place que peut occuper l'individu au sein de ce même monde.

Cependant, au déclin du vieux monde et l'avènement du nouveau succède l'essor de l'industrie et la modernisation des mœurs. Est moderne, ce qui accroît la liberté individuelle et fait avancer le progrès technique. Ainsi, l'entrée en scène des États-Unis dans le monde industriel donne naissance à une nouvelle conception de la modernité : la suprématie d'une pensée économique.

Sur le plan littéraire, Stendhal, un éminent théoricien du romantisme, explicite sa conception de la modernité, dans son ouvrage polémique *Racine et Shakespeare,* où il oppose classicisme et romantisme. Il considère le début du XIXème siècle le socle de changements considérables, surtout dans le domaine littéraire. Stendhal avance qu'il n'est

[29] Petr Dytrt, *Le postmoderne ces romans de Jean Echenoz. De anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*. op, cit., p, 371.

plus possible de concevoir les choses comme auparavant : il faut abolir le classicisme, rejeter son esthétique et toute sa doctrine. Car *« le romanticisme »*[30] est :

> *« L'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires, qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères.»*[31]

Par cette attitude, Stendhal tente de mettre en exergue le caractère profondément historique de toute œuvre artistique. Pour lui, chaque œuvre est le miroir qui reflète les tendances et les aspirations de son époque. Conséquemment, les profondes modifications auxquelles s'est confrontée la société française, depuis le règne de Louis XIV, incitent à tourner le dos à un modèle esthétique qui n'est que le reflet de l'ordre de l'Ancien Régime. Il s'avère impératif de secouer une littérature restée aussi longtemps figée : *« Car voici la théorie romantique : il faut que chaque peuple ait une littérature particulière et modelée sur son caractère particulier, comme chacun de nous porte un habit modelé pour sa taille particulière. »*[32]

Ultérieurement, et en dépit des efforts déployés à définir le moderne, la critique de *Racine et Shakespeare* offre à lire que Stendhal désespère à définir et déterminer la teneur de l'idéal moderne. Les critiques avancent qu'il ne fait qu'opposer un « beau idéal moderne» au « beau idéal antique »[33]. Car, au terme de sa réflexion, il en vient à conclure que : *« « le romanticisme » réside, tout simplement, dans la glorification du beau actuel, dans le goût propre au moment présent ainsi que dans l'idéal relatif et passager du beau.»*[34]. Tous les grands auteurs sont les modernes du moment présent, mais les anciens du lendemain, et toute œuvre classique a été à un certain moment également romantique, toute modernité est condamnée d'avance au dépérissement. Tout en désespérant à définir les contenus de l'idéal moderne, c'est-à-dire romantique, Stendhal

[30] Forme francisée de l'italien « romanticismo » dans Stendhal, *Racine et Shakespeare. Œuvres complètes*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1970, p. 62.
[31]Stendhal, *Racine et Shakespeare*, p. 39.
[32] Ibid., p, 220.
[33] Gérald Froidevaux. « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque. », op.cit., p, 91.
[34] Stendhal, Racine *et Shakespeare*, op. cit., p, 37.

asserte que : *« «Le romanticisme » est simplement le beau actuel, le goût propre à l'époque présente, un idéal relatif et passager du beau. »*[35]

Néanmoins, ce nouvel aspect contraste avec la façon dont Charles Baudelaire premier poète de la modernité, aux yeux de la postérité, envisage la question romantique qui est à cette époque celle de la modernité.

> *« Baudelaire lorsque il fixe avec une précision inédite le sens du terme de modernité, il ne fait que rappeler le paradoxe propre à toute esthétique moderne. Le long débat qui va de la Querelle des Anciens et des Modernes à la bataille romantique avait révélé le caractère aussi vicieux qu'incontournable de la beauté moderne. Cette perception problématique reçut un complément décisif dans la réflexion de Stendhal.»* [36]

Baudelaire s'inspire de Stendhal malgré son *« esprit impertinent, (...) répugnant même, s'est rapproché de la vérité plus que beaucoup d'autres, en disant que le Beau n'est que la promesse du bonheur»*[37]. Mais prend son égard et recule devant tant d'audace. Tout en ayant le grand mérite de s'éloigner décidément de l'erreur des académiciens, il affirme que la définition stendhalienne *« dépasse beaucoup trop le beau à l'idéal infiniment variable du bonheur ; elle dépouille trop lestement le beau de son caractère aristocratique »*[38]. Ces propos retiennent l'attention des commentateurs qui voient dans la définition baudelairienne un refus de *« soumettre le beau au goût du moment et invoque, contre la dictature de la mode, la légitimité incontestable du beau idéal, absolu et éternel.»*[39]. Dès lors, on s'aperçoit que la réflexion Baudelairienne arrive à désunir les deux concepts l'un de l'autre : l'idéal du beau. Ceci permettra à Baudelaire, ultérieurement, de constater que ce beau garde sa valeur élitiste et son « *caractère aristocratique ne peut convenir qu'à des natures exceptionnelles.»*[40]

---

[35] Stendhal, *Racine et Shakespeare*, op.cit., p, 91
[36] Ibid., p, 91.
[37] Charles Baudelaire. « Le peintre de la vie moderne », *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Classiques de poche, 1992, p. 506.
[38] , p. 507.
[39] Gérald Froidevaux, « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque. », op, cit., p, 91.
[40] Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », op.cit., p. 507.

En s'écartant de la vision stendhalienne de la modernité, et dès la fin des années 1850, Baudelaire cessera, cependant, de se qualifier lui-même de romantique. Désormais, il verra dans le romantisme un mouvement dont il a subi naguère l'ascendant, mais dont il s'est séparé et qu'il croit avoir dépassé : Le romantisme est une grâce céleste ou infernale, à qui nous devons des stigmates éternels. confia-t-il dans le salon de 1859.

Tournant le dos au romantisme obsolète, Baudelaire s'intéressait davantage au reflet de cette notion sur l'art qu'à sa relation avec la vie réelle. Attisé par la peinture de Guys Constantin, dans son article *« Le peintre de la vie moderne »*, il décrit le talent de cet artiste, tout en offrant une nouvelle esthétique du beau :

> *« Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. (...)»*[41]

Ce qui fascine Baudelaire chez ce peintre, c'est le fait de s'intéresser à ce qui est fondamentalement vrai à l'instant même de sa perception. Car, Maître Guys applique son art principalement à son époque en s'intéressant à tout ce qui en donne une illustration fidèle.

S'inspirant de cet art, Charles Baudelaire avance une définition de la modernité où il met en lumière la teneur esthétique de l'œuvre artistique moderne en tant que création, à la fois poétique et intemporelle : *« La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »*[42].

[41]Ibid., pp, 454, 455.
[42] Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », op. cit ., pp, 454, 455.

En effet, contre une théorie du beau unique et absolu, selon laquelle la dimension éphémère et contingente des beaux objets ne fait que les éloigner de l'idée de beau en les réduisant à de vaines ombres de l'intelligible, Baudelaire élabore sa « théorie rationnelle et historique du beau » : le beau lui-même (et non le bel objet en tant qu'il ne serait que l'ombre du beau) qui forme à ses yeux le mixte indissociable d'un élément éternel et d'un élément transitoire.

> *« Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion ». Il est donc évident que l'un ne peut exister sans l'autre, sinon, « le premier serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine.»*[43]

Ainsi, apparait l'objectif baudelairien à conserver les deux faces du beau dont l'interdépendance assurera la perpétuité des qualités esthétiques supérieures, ce qui permettra de pister l'orientation du concept de modernité s'annonçant opaque, ambiguë et insaisissable, dans l'art. Pour Baudelaire, *« ce paradoxe, c'est la modernité elle-même, la théorie d'un absolu relatif, d'une légitimité subversive, d'une permanence esthétique dans l'éphémère. »*[44]

b) La modernité post –baudelairienne : « le modernisme »

La modernité qui a acquis de nouvelles dimensions après la conception Baudelairienne et les théoriciens romantiques comme Stendhal, devient le «modernisme » vers les premières décennies du XXème siècle tour en envahissant le domaine de l'art. En effet, à la modernité que Baudelaire avait esquissée, entrent en jeux d'autres aspects donnant forme à une autre conception de la modernité qui va au-delà d'une simple opposition entre le moderne et l'ancien : il s'agit du modernisme.

[43] Ibid., pp, 454, 455.
[44] Gérald Froidevaux, « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque. », op, cit., p, 91.

> *« L'adjectif modern(e) existait dans de nombreuses langues européennes depuis plusieurs siècles. L'apparition d'un substantif crée une nouvelle catégorie dont le besoin ne s'était pas jusqu'alors fait sentir, et elle est révélatrice d'un véritable changement de paradigme : le fait que plusieurs langues européennes éprouvent la nécessité, au tournant des XIXe-XXe siècles, de forger et d'utiliser largement un terme qui, allant au-delà d'une simple opposition (moderne/ancien), suggère un phénomène qui n'est pas simple marque d'une réaction passagère mais qui, en l'occurrence, désigne une nouvelle conception de l'activité intellectuelle. »* [45]

Cerner le sens du modernisme fut une tâche ardue pour ces théoriciens qui ont voulu lui conférer une définition précise. En affectant presque la totalité des domaines de la vie prenant différents sens, le modernisme change de langue. Conséquemment, le sens leur glisse des mains chaque fois qu'ils tentent de le ligoter.

> *« Nous savons que les termes français modernisme et modernité, anglais Modernism et Modernity, espagnol Modernismo (qui désigne un mouvement littéraire bien caractérisé), allemand die Moderne (qui comporte en philosophie la connotation d'héritage des Lumières), ne sont pas des termes exactement superposables. »*[46]

Si l'avènement de la notion esthétique de modernité en France est communément daté de la publication de l'essai de Baudelaire sur « Le peintre de la vie moderne », les historiens du modernism anglo-saxon situent le début du mouvement vers 1890, tandis que ceux du modernismo hispanique le situent au tout début des années 1920. Avant de répondre à la question « Qu'est-ce que le modernisme ?», et comment se manifeste-t-il ?, nous préconisons fournir une petite historiographie comparatiste dudit concept pour pouvoir cerner, même sommairement, ses divergences terminologiques qui

[45] Yves Chevrel, « Littérature Moderniste Européenne : Les conjectures comparatistes de Douwe Fokkema », *in Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*. volume39. N°3, 2012, pp 292, 293.

[46] Yves Vadé, « Modernisme ou Modernité ? » *Le Tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts, Christian Berg, Frank Durieux & Geert Lernout éds, Berlin / New-York, Walter de Gruyter,* 1995, 53-65. p, 53.

puisse répondre à nos questionnements, et qu'on pourra mettre en parallèle pour l'étude de notre clef de voûte : le postmodernisme.

a) « Modernism »

Chevrel atteste, dans son article *Littérature Moderniste Européenne,* que le terme modernism à son apparition sous sa forme anglaise, fait écho à deux grandes difficultés. En la première culmine deux raisons : d'une part, le modernism se retrouve sous une forme aisément reconnaissable dans de nombreuses langues européennes, mais avec des significations différentes ; d'autre part, il est en concurrence avec un autre terme de même étymologie : modernité, moderne, apparu dans d'autres langues (le français et l'allemand), précise-t-il. Il poursuit que cette difficulté est en fait inhérente à toute entreprise d'historiographie comparatiste.

La deuxième difficulté évoquée par Chevrel est particulièrement sensible dans les études comparatistes, atteste-t-il. Pour ce théoricien, ces études traitant d'un courant ou d'un mouvement littéraire proviennent du cercle herméneutique dans lequel elles risquent de tourner sans fin. Étudier un ensemble de pratiques présumées semblables, chez des écrivains de langues et de cultures différentes, suppose un point de départ. Ou bien, on part de cet ensemble (mais par qui, et comment a-t-il été défini ?), ou bien, on part des écrivains qui le composent (mais sélectionnés par qui, et sur quels critères ?).

Cependant, le « modernism », le modernisme sous sa forme anglaise fut un modernisme littéraire né de la conscience de modernité. Ce modernisme est caractérisé par la puissance que lui accorde la sensation de nouveauté. En effet, Yves Vadé, dans une perspective comparatiste, confirme l'objectif de ce modernism anglais qui consiste à la recherche du nouveau : « *« Modernisme » n'implique pas seulement la volonté de se dégager du passé et de trouver du nouveau (ce qui serait le sens du modernism anglais) »*[47], ce qui ne serait pas celui du modernisme français, par exemple.

Les historiens du modernisme anglo-saxon situent ce mouvement entre le tout début du XXe siècle et la Seconde Guerre mondiale, avec une sorte de noyau central

[47] Yves Vadé, « Modernisme ou Modernité ? » *Le Tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts,* op, cit., 53.

constitué par le High Modernism des années 1910-1930. Ils utilisent ce terme pour désigner plusieurs notions différentes. Il existe d'abord le Modernism qui étudie l'ensemble de mouvements littéraires et artistiques anglophones parus vers le début du XXe et la parution des grandes œuvres du canon moderniste. On cite celles d'Ezra Pound, de Thomas Stearns Eliot, de William Faulkner, de James Joyce ou de Virginia Woolf en particulier. Mais, il existe une part non négligeable de la critique qui utilise également le terme Modernism pour indiquer la modernité. Cette deuxième critique née aux États-Unis, aura comme rôle principal de fixer le grand glissement vers un scepticisme du langage et la forme, au milieu du XIXe siècle qui devient le point de démarcation important de l'histoire de l'art récent.

Il existe enfin une autre acception du terme Modernism se résumant en l'ensemble des manifestations artistiques occidentales parues entre 1890 et 1930. Ce regroupement contient toutes tendances confondues (symbolisme, futurisme, expressionnisme, surréalisme, etc.) avec l'exclusion des œuvres dites réalistes et naturalistes.

b) « Modernismo »

> *« Même si le modernisme hispanique est souvent considéré comme une variante du symbolisme français, il serait beaucoup plus correct de dire qu'il constitue une synthèse de toutes les tentatives d'innovation majeures qui se sont manifestées à la fin du dix-neuvième siècle en France. »*[48]

Le terme de modernismo désigne en Espagne et en Amérique latine, et seulement dans ces deux aires géographiques et culturelles, un mouvement littéraire unifié et reconnu en tant que tel, de la fin du XIXe et du début du XXe siècle sous l'influence parnassienne et symboliste. Le modernismo étant a priori circonscrit dans le genre poétique à partir de l'impulsion donnée par le poète nicaraguayen Rubén Darío. Même si le modernisme hispanique est souvent considéré comme une variante du

[48] Matei Calinescu, cité par Victor-Arthur Piégay, *Contre l'autonomie et la clôture du texte : Formes et ambiguïtés de la fiction moderniste européenne (1910-1939).* Thèse de doctorat. Discipline : Littérature comparée. Université de Bourgogne. France. 2014, p, 116.

symbolisme français, il serait beaucoup plus correct de dire qu'il constitue une synthèse de toutes les tentatives d'innovations majeures qui se sont manifestées à la fin du dix-neuvième siècle en France.

C'est à la décennie se situant entre 1880-1890 que l'on fait remonter les fondations du modernismo, où paraissent les ouvrages du Nicaraguayen Rubén Darío, des Mexicains Salvador Díaz Mirón et Manuel Gutiérrez Najera, du Cubain Julián del Casal et du Colombien José Asunción Silva. S'agissant d'un mouvement littéraire, il a émergé en Amérique latine vers 1880 et dont l'objectif esthétique est la recherche de la beauté comme moyen d'échapper à la réalité quotidienne, mais également, montrer son désaccord avec la société bourgeoise matérialiste. Ensuite, il a été introduit en Espagne par le poète nicaraguayen Rubén Darío (1867-1916), notamment à la suite d'une visite à Madrid en 1892. Ce mouvement a triomphé en Espagne jusqu'au début de la Première Guerre mondiale.

Tendance importante de la poésie latino-américaine, le modernismo est venue pour rompre avec les stéréotypes métriques qui ont prédominé pendant si longtemps, après la colonisation espagnole. Ce nouvel air qu'on a insufflé à la poésie, a donné un ton de liberté et d'émancipation aux paroles permettant une plus grande expressivité. Cette rénovation formelle s'est traduite par la recherche de l'harmonie, de la perfection et de la beauté. Le modernismo, comme tous les mouvements littéraires, a enrichi et élargi le lexique de la langue dans laquelle il se développe.

Le modernismo a également préconisait, surtout dans un premier temps, des thèmes liés au légendaire, au païen, à l'exotisme, au cosmopolite. Ce dernier se reflète avant tout dans le dévouement et l'admiration qu'il éprouve pour Paris avec ses cafés, ses élégants salons, la vie bohème.

« Le modernisme »

Mouvement artistique, le modernisme se développe en Europe pendant la fin du XIXe siècle et le premier quart du XXe siècle. Il trouve son essor parmi des arts très différents à l'aune de l'architecture, la sculpture, la peinture et les arts décoratifs. Son nom a connu différentes nominations selon les pays : Art nouveau, Modern Style ou

Liberty en Angleterre ; style moderne, Modern Style ou Art nouveau en France, Jugendstyl en Allemagne, Floreal ou Liberty en Italie. Ces diverses tendances présentent une coïncidence temporelle et une esthétique commune, même si elles comportent des différences entre chaque pays et même parfois à l'intérieur de ces mêmes pays.

Ainsi, l'histoire du modernisme se résume en un modernisme théologique et un autre littéraire. Le premier serait né en Allemagne et qui fut promu par certains théologiens catholiques, protestants et juifs dans le but de concilier le dogme avec la critique moderne de la Bible, et plus précisément imposer une révision profonde des idées reçues et, corrélativement, du «régime intellectuel dans l'Église».

Le second, le modernisme littéraire qui semble s'allier du côté de la modernité par son versant définitionnel ambigu. En effet, il se définit comme *« un mélange assez étrange d'érotisme et de mysticisme.»*[49]. Par une telle composition hybride et exotique, il laisse apparaitre son aspect non matériel par opposition aux dogmes dominants à l'époque : le positivisme et l'empirisme.

Parallèlement, son lègue qui lui revient du symbolisme, le couvre d'un ton d'insaisissabilité absolue, car *:*

> *« Le penchant spirituel du modernisme n'en finit pas là. Son héritage symboliste le rend fuyant à souhait ; par là même, le mysticisme moderniste ne se laisse pas saisir aisément ; dès qu'on essaie de s'en emparer, il se volatilise entre nos propres mains ».*[50]

Qu'il soit théologique ou littéraire, le modernisme ne manque pas de se révéler porteur de certaines difficultés méthodologiques. Et si, même, il partageait avec la modernité certaines similitudes ; il ne manquait pas d'afficher en parallèle sa distanciation.

[49] José Manuel Losada, « *Modernisme : Questions de théorie », Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 20, (149-162), 2005, p, 153.
[50] José Manuel Losada, « Modernisme : Questions de théorie », Thélème. *Revista Complutense de Estudios Franceses*, op, cit., p. 153.

« Si le modernisme a ici un point de contact avec la modernité, c'est également ici qu'il prend ces distances. En effet, dans la mesure où l'on peut définir le paradoxe de la modernité comme une tradition de la rupture, le problème qui se cachait derrière le rideau revient sur la scène. Face à la modernité, contradictoire en soi, qui affirme et nie l'art simultanément, le modernisme rejette le caractère contradictoire et autodestructif de la tradition. »[51]

La critique voit que le modernisme en Europe ne fut pas seulement une tendance littéraire, mais une tendance générale qui touchait presque tous les domaines. À cette époque, le modernisme n'était pas une question d'école ni de forme, mais d'attitude. Car : *« le modernisme : c'est un grand mouvement d'enthousiasme et de liberté vers la beauté.»*[52]

Pour ce qui est de la France, les théoriciens assertent que la critique française n'a pas développé un concept de période équivalent au terme anglo-américain. Yves Vadé le précise clairement : « *Le français ne connaît guère, en fait de modernismes répertoriés, que le modernisme théologique […] et le modernisme architectural qui se réfère à la Charte d'Athènes signée en 1933*. »[53]. Néanmoins, elle note que plusieurs courants littéraires avant-gardistes, s'inscrivent également dans une mouvance moderne tels que : le postimpressionnisme, le cubisme, le dadaïsme, le surréalisme, le futurisme, le vorticisme, l'imagisme et l'expressionnisme.

1-1-2- Sources de la modernité

L'Europe du XVIII siècle est envahie par la philosophie des Lumières touchant profondément la vie culturelle et scientifique. Bon nombre de théoriciens attestent que cette pensée fut la première modernité de l'histoire intellectuelle occidentale, puisqu'elle repose sur une vision manichéenne du monde en ce qu'elle place l'homme et la raison au centre de ses préoccupations en s'opposant fermement à Dieu.

[51] Ibid., p, 153.
[52] Juan Ramón Jiménez, cité par José Manuel Losada. p, 153.
[53] Yves Vadé, cité par José Manuel Losada, p, 155.

Par le mot « Lumières » : illuminismo en italien, ilustración en espagnol, Aufklärung en allemand, on désigne, métaphoriquement, le mouvement intellectuel qui caractérise le dix-huitième siècle européen. La lueur de ces Lumières commence à apparaître avec Descartes et les rationalistes du XVII° siècle, qui ont tenté de préparer le terrain, en proclamant l'universalité de la lumière naturelle et la contribution de tous à l'essor des sciences : «Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée. », écrit Descartes. Mais ce n'est qu'avec le XVIII° siècle que les Lumières prennent de l'expansion.

> *« Le siècle des Lumières a vu tout à la fois s'amorcer une critique des fondements de la légitimité du pouvoir politique et une critique des limites du pouvoir de la raison, sans oublier la critique du dogmatisme religieux et de l'étrange attirance de l'Église catholique romaine pour le pouvoir temporel. »*[54]

Ce qui caractérise cette époque des Lumières est le pas pratiqué par ces dernières pour enjamber le jour, après les longues nuits d'obscurité qui ont accablés le dos des peuples. Il s'avère que le moment est venu pour sonner le glas de l'ignorance et les préjugés qui ont longtemps guidé la vie des gens et délaissé l'obscurantisme au profit de la connaissance rationnelle. Une conclusion à laquelle ont abouti les philosophes des Lumières inférant que le progrès du savoir, le développement des techniques, entraîneront nécessairement le perfectionnement moral et social de l'humanité. C'est ainsi que les Lumières avaient prôné l'aphorisme que seule la science avait le pouvoir d'éclairer la lanterne des hommes, en rompant les jougs qu'avaient affligés l'Église et le pouvoir.

Lumières, nom attribué à une époque où l'homme cherchait la lumière dans son esprit pour éclairer sa vision. Tel, était le cas de certains philosophes et théologiens, qui, grâce à ce rayonnement, ont réussi à se détacher de certaines idéologies inculquées, mais aussi, de l'hégémonie de l'Église qui a trop boycotté la pensée humaine. À l'instar de ces philosophes, on trouve Nicolas de Cues, philosophe et théologien allemand qui a tenté

[54] Claude Obadia, *La modernité en crise : les limites du paradigme prométhéen de la science*. http://www.studyrama.com/IMG/pdf/Crise_science.pdf. p, 1. Consulté le : 18/03/2015.

de renverser la culture radicale du Moyen Âge. Désormais, on passe d'une culture de l'écoute à celle de la vision :

> *« Dans les monastères et dans les églises, on avait écouté la lecture de la Parole de Dieu, les seigneurs avaient écouté les troubadours et les trouvères, le peuple avait écouté des conteurs sur les places publiques et les étudiants avaient écouté leurs maîtres. Voici qu'avec Nicolas de Cues il s'agit de regarder ; certes il s'agit de regarder à Dieu, mais ce verbe sera vite utilisé dans sa construction transitive et appliqué à la nature : désormais on va commencer à se détourner de l'écoute de la Parole pour s'attacher à regarder le monde. »* [55]

Les mots de Brun, nous résument le changement radical qu'a opéré cette nouvelle génération de philosophes. Les yeux se tournent, de plus en plus, vers le monde tout en se distanciant de l'écoute de la bible. Conséquence, cette époque moderne voit fleurir divers domaines tels que : l'art, l'architecture, les découvertes de continents, l'astrologie, les sciences naturelles, la médecine…. Dès lors, on assiste à une époque qui ouvre et lit « Le Livre du monde ».

La pensée des Lumières encense le changement. Preuve est la remise en question des autorités du passé ainsi que la tradition. Les croyances religieuses et les superstitions prennent une nouvelle dimension. Dorénavant, elles ne concernent que la vie personnelle. Les dogmes de la foi n'ont plus à intervenir dans le cadre du développement de la pensée, et l'objectif des Lumières est de substituer la raison dans tous les domaines.

En effet, cette nouvelle attitude philosophique prône l'adage de la raison et de l'expérience. Plus on se rattache à ces dernières pour atteindre la vérité, plus grande est la distance avec la Révélation des Écritures. Et pour établir la certitude de la connaissance, les ressources de la lumière naturelle deviendront de plus en plus infaillibles. La lecture du « Livre du monde » sera d'une aide précieuse aux philosophes modernes qui

[55] Jean, Brun, *L'Europe philosophe. 25 siècles de pensée occidentale*, Éditions Stock, Paris, 1988. p. 142.

demandent à se fortifier la capacité et l'efficacité de la raison et de l'expérience pour conquérir de plus en plus le monde, tout au long de l'histoire de la philosophie.

L'homme moderne semble retrouver son pouvoir intellectuel qui lui permettra l'accès direct à ses besoins et ses désirs. Dès lors, il procède à certaines substitutions qui consistent à le mettre à la place du maître de la Nature et de la société. Lui seul détient la toute-puissance de la raison et par conséquent, il est le sujet de la transformation de soi-même, de la nature et de la société.

L'homme est, désormais, le centre de l'univers. La raison et l'expérience éclairent sa lanterne pour lui permettre de se libérer des jougs de l'erreur, des superstitions et des fanatismes, faisant de lui un être perfectible pour qu'il emprunte la voie du progrès : *« Ce culte de la raison et de l'expérience se prolonge dans cette idée nouvelle que l'homme est perfectible et que l'Histoire peut et doit ouvrir la voie au Progrès. »*[56]

Emmanuel Kant, une des figures majeures des Lumières, prône la quête de la vérité et le sens en l'homme. Le philosophe met l'homme au centre du monde au lieu de Dieu, affirmant que Dieu n'est plus la source de la science. En abandonnant ainsi la voie divine de l'Église, il ne peut se tourner que vers l'intérieur de l'homme. Par cette nouvelle vision, Kant s'oriente vers le rationalisme qui s'enracine dans l'humanisme. Louant les vertus de la raison humaine, il assure que l'homme qui utilise sa raison devient adulte. De ce fait, il définit les Lumières comme la sortie de l'homme d'un état non-adulte, dans laquelle il s'est englouti, faute de ne pas avoir su utiliser sa raison. Dans *« Qu'est-ce que les Lumières ? »*, Kant écrit :

> *« Les lumières, c'est la sortie de l'homme hors de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable. L'état de tutelle est l'incapacité de se servir de son entendement sans la conduite d'un autre. On est soi-même responsable de cet état de tutelle quand la cause tient non pas à une insuffisance de l'entendement mais à une insuffisance de la résolution et du courage de s'en servir sans la conduite d'un autre. Sapere aude! Aie*

[56] Jean, Brun, *L'Europe philosophe. 25 siècles de pensée occidentale*, op, cit., p. 212.

le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise des Lumières. » [57]

Par ces mots, Kant balise son intention à vouloir faire un pas assuré par l'usage suffisant de son propre entendement, qui est seul, capable de le faire sortir de l'erreur. C'est cette même devise de Kant puisée dans les Lumières qui marque bien le but majeur de la philosophie kantienne et l'essence de l'humanisme.

Kant incite l'homme à accéder à la capacité de se servir de son entendement, afin d'éviter l'erreur et la faute. Et faire part de son entendement signifie, pour lui, s'affranchir du régime des tuteurs. Pour ce faire, il faut que l'homme prenne conscience de soi-même et de sa capacité.

Les Lumières présupposent la confiance de la raison éclairée sans l'intervention de la Révélation. La raison est synonyme de tuteur et d'un contenu de l'enseignement à la fois. Elle fait preuve d'une autosuffisance. Car pour l'éduquer, elle n'a pas besoin d'autres choses qu'elle-même. Bref, elle est une unique source d'elle-même, de laquelle elle puise toutes besoins y compris ce qui est transcendantal et éternel.

En guise de conclusion, nous rappelons que l'objectif des Lumières consistait à démystifier le monde par la faculté de la raison, comme le confirme encore une fois Horkheimer et Adorno :

« De tout temps, l'Aufklärung, au sens le plus large de pensée en progrès, a eu pour but de libérer les hommes de la peur et de les rendre souverains. Mais la terre, entièrement « éclairée », resplendit sous le signe des calamités triomphant partout. Le programme de « Aufklärung » avait pour but de libérer le monde de la magie.» [58]

La disparition progressive de la religion de la scène sociale et culturelle européenne, à partir des Lumières fut d'un grand impact. Ce phénomène de la mise à l'écart de la religion ouvre les béantes pour transformer cette dernière en une unité laïque

[57] Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?* (1784), traduction, Jean-François Poirier et Françoise Proust, Flammarion, Paris, 1991, p. 43.
[58] Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*. Trad. Eliane Kaufholz, Ed. Gallimard, Paris, 1974, p. 21.

et multiple, où la raison, la science, l'individu, l'Humanisme, les États- Nations, constituent les éléments majeurs. Le passage à l'état d'adulte par l'usage de la raison, ainsi que le refus de se soumettre à une autorité transcendante, va faire émerger l'Humanisme qui n'était qu'un terme utilisé pour désigner les travaux philologiques concernant la littérature antique. Dorénavant, il prend corps en un courant qui exprime le nouveau mode de vie de l'homme moderne à partir du 19ème siècle.

Le rationalisme, par essence, confère une suprême autorité à la raison de l'homme pour soutenir fondamentalement et essentiellement l'humanisme. Les deux notions apparaissent inséparables et semblent aller de pair. Sans le rationalisme, l'humanisme devrait aller à l'antihumanisme. Donc, l'humanisme ne peut être conçu que par le rationalisme pour fonder la pensée moderne.

Ainsi, l'histoire de la modernité européenne se résume en un passage d'une vision du monde centrée sur Dieu et une conception purement religieuse qui conçoit le monde de l'au-delà comme étant supérieur au monde réel, à une conception centrée sur l'être humain et le monde réel.

I-2- L'anamnèse du postmodernisme

La deuxième moitié du XXe siècle s'annonce autre tout en renversant l'ordre établi. À partir du milieu des années 1960, des critiques américains et ultérieurement européens ont ressenti la nécessité de créer un nouveau terme, en l'occurrence, « le postmodernisme » pour décrire certains développements culturels qui étaient en train d'émerger à l'époque. Au départ, la théorie américaine du postmodernisme et le poststructuralisme français ont eu des développements semblables, mais séparés. La jonction entre ces deux courants date de la fin des années 1970, moment où Jean François Lyotard publie *La condition postmoderne*. Par rapport au poststructuralisme, qui est une réflexion philosophique sur le langage, le postmodernisme décrit des phénomènes plus concrets : il s'agit d'une théorie de la culture, de l'art, de la sociologie, de la politique, de l'économie et de la philosophie…

Dans notre étude, nous nous attelons au postmodernisme philosophique français traitant de la théorie derridienne de la déconstruction. Pour atteindre cet objectif, nous allons tout d'abord trouver les différences essentielles entre le postmodernisme et la postmodernité qui ne sont pas toujours très évidentes. Même s'ils découlent d'un même radical, ils connotent deux réalités différentes.

I-2-1- Postmodernité/ postmodernisme : genèse de la notion

Les termes postmodernisme et postmodernité sont des termes souvent d'usage, mais qui demeurent toujours non plausibles. Les définitions sont parfois nébuleuses et variables d'un domaine de recherche à l'autre, d'une discipline à l'autre. Dans notre cas, il est question d'utiliser le terme de postmodernisme défini comme un mouvement culturel et artistique en réaction aux principes énoncés et appliqués par le mouvement moderne dans différentes disciplines, comme la littérature, l'architecture, le design, la philosophie bien sûr. Néanmoins, une définition de la postmodernité nous est inéluctable. Car, quand cette dernière est définie comme une période, un contexte socio culturel ; le postmoderne est considéré comme une esthétique.

La postmodernité

Comme nous l'avons pu remarquer, la modernité est intrinsèquement liée à la pensée des Lumières et à la croyance que le progrès humain dépend exclusivement de l'évolution ininterrompue des sciences et des techniques. Se basant sur la raison, l'innovation, l'expérimentation et le progrès, elle ne cesse d'afficher une pensée selon laquelle le devenir humain suit un sens unique (sens de l'Histoire). Si la modernité est synonyme d'une démarche qui suit une logique dialectique et dégage toujours une synthèse unitaire à partir de l'opposition binaire des contraires ; la postmodernité, quant à elle, serait née avec la prise de conscience de la complexité et du désordre caractérisant ce monde de la modernité.

Avec la deuxième moitié du XXe siècle commencent à souffler les vents des grands changements. En effet, avec cette nouvelle ère tombe en désuétude les valeurs de la modernité. Prenant naissance sur l'Humanisme, elle affirme, depuis les Lumières, que le savoir/vérité produit par la science, par le soi connaissant objectif et rationnel, conduira

toujours vers le progrès et la perfection. Avec l'holocauste nazi, le totalitarisme soviétique, l'explosion de la bombe atomique, le XXe siècle témoigne d'une faillite de l'idée de progrès et de la croyance en l'émancipation progressive de l'humanité dictée par la rationalité.

Au seuil des années 1970 et avec l'apparition de nouvelles sciences, celles de la modernité sont remises en causes et presque totalement ébranlées : *«La postmodernité est désillusion et désintérêt pour les grands mouvements théoriques, idéologiques et utopiques du XXème siècle.»*[59]. Le modèle théorique le plus controversé par la postmodernité serait celui de l'interprétation de l'Histoire comme progrès linéaire, continu, étendu à l'ensemble des sphères politiques, économiques et sociales. Le XXe siècle récuse la linéarité de l'histoire et s'abstient de la concevoir comme une histoire universelle conduisant vers un progrès *« comment pouvons-nous aujourd'hui continuer à organiser la foule des événements qui nous viennent du monde, humain et non humain, en les plaçant sous l'Idée d'une histoire universelle de l'humanité ? »*[60], se demanda, Lyotard.

En effet, l'histoire contemporaine jette un discrédit sur l'ancien modèle de l'histoire. Désormais, aucun modèle théorique d'interprétation de l'histoire comme progrès linéaire et continu n'est valable à cette époque où tout semble contribuer au rejet de la raison universalisante propre à l'époque moderne. Cette réévaluation de l'histoire comme progrès linéaire, Lyotard l'identifie à un état d'abandon des grands récits. Par grands récits, il désigne :

> *« Le récit chrétien de la rédemption de la faute adamique par l'amour, récit aufklärer de l'émancipation de l'ignorance et de la servitude par la connaissance et l'égalitarisme, récit de la réalisation de l'Idée universelle par la dialectique du concret, récit marxiste de l'émancipation de l'aliénation par la socialisation du travail, récit*

[59]Caroline Guibet Lafaye, *Esthétiques de la postmodernité*, 2000, p, 4. hal-00730356. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00730356/. Consulté le : 20/04/2015.
[60] Jean François Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1997, «Biblio essais», pp. 40-41.

capitaliste de l'émancipation de la pauvreté par le développement techno-industriel »[61]

La postmodernité s'avère désillusion et désintérêt pour ces grands mouvements théoriques, idéologiques et utopistes du XXe siècle. C'est pourquoi Lyotard la définit par *« l'incrédulité à l'égard des métarécits »*[62]

Nous retenons que la postmodernité se définit comme cette période historique qui vient après la modernité. Elle s'érige comme le constat de cet échec de la raison éclairante et libératrice, mais aussi, comme une entrée dans un monde où tout converge vers le développement des sciences et de la technique grâce au déclin des grands idéaux humanistes et universalistes, au sortir du XIXe siècle.

Le postmodernisme

Qu'est-ce que le postmodernisme ? Question à laquelle on peut trouver une multitude de réponses, vu que ce terme est utilisé aujourd'hui dans presque tous les domaines. La multiplicité et la complexité du vocable de « postmoderne » rend la tâche difficile à différents théoriciens qui tentent de l'expliquer, et de là, à s'accorder, toutefois, sur une seule et même définition.

Indéniablement, le préfixe « post » a suscité une grande incohérence quant à l'utilisation du mot postmodernisme, à l'instar des autres termes portant ce même préfixe, « post-humanisme », « post-historique », « post-industrielle », « post-structuralisme »…. Bien que l'on admette que le phénomène déterminé par ce terme existe, on ne peut pas le définir précisément. Toutefois, il est très difficile de définir le postmodernisme et de trouver les critères stricts le délimitant, car l'étiquette postmoderne a été utilisée dans des contextes différents et parfois contradictoires.

La vision critique s'est nuancée vis-à-vis de ce nouveau fléau qu'elle considère, ni une époque, ni un courant en soi, mais plutôt une attitude philosophique. Quand certains postulent, que le postmodernisme cherche à rompre avec l'idéologie du mouvement moderne précédant ; d'autres voient qu'il est totalement paradoxal, du

[61] Ibid., p, 41.
[62] Jean François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979, p. 7.

moment qu'il s'inscrit à la fois en rupture et en continuité avec celui-ci. Une troisième opinion s'écarte des deux premières, et reproche au postmodernisme son absence de prise de position. Car, elle voit que sa démarche résolument politique ne cherche qu'à dénaturaliser certains modes de représentation historique. Subséquemment, la tentative de situer la période postmoderne s'avère difficile à cerner et même vertigineuse, du fait d'une opinion tergiversante. Quand les uns estiment qu'elle trouve son fondement dans le contexte révolutionnaire des années 1960, période annonçant le bouleversement des valeurs et des mentalités ; d'autres attestent que le terme ne fait éruption sur la scène artistique et philosophique qu'autour des années 1980. À cela s'ajoute un autre point contradictoire du postmodernisme qui est l'absence de définition claire et universelle, ainsi que de cohérence du traitement de ce terme. En effet, il existe toute une myriade d'écoles postmodernes principalement différentes les unes des autres, où on y trouve parfois des affirmations totalement contradictoires. Mais pour ne pas se leurrer dans les méandres philosophiques du concept en question, nous nous contenterons d'un historique balisant son usage.

Le postmodernisme a été défini avant tout un descripteur stylistique servant à qualifier un travail esthétique. Ce style s'est vu faire éruption dans le monde de l'architecture, mais aussi, en peinture, en art plastique, en littérature et bien d'autres pratiques artistiques, au sortir des années soixante. Il est considéré comme un courant artistique qui mêle des contenus dans la disparité, et les œuvres qui en résultent sont des mélanges, des hybrides.

Mais, le postmodernisme est aussi un type de pensée célébrant bon nombre de fins : fin de la métaphysique et de la philosophie spéculative, fin de l'ontologie, de l'essentialisme… Le temps est venu pour jeter aux oubliettes les bases de certains discours issus de la pensée occidentale devenus incapables d'assurer une légitimation. C'est la fin de ce que Lyotard appelle les « métarécits » qui jusqu'ici garantissaient à l'humanité l'atteinte souhaitée des grands idéaux de la Modernité. Ainsi, s'ouvre un nouvel espace de la pensée dans cette ère post modernité, foisonnant d'idées puisées du poststructuralisme et de la French Theory.

Historiquement parlant, nous constatons que la période entre 1880 à 1946 a signé l'acte de naissance d'une nouvelle notion nommée ultérieurement « postmoderne », et qui fait irruption par besoin de distanciation par rapport à la modernité et au modernisme. Le mérite revient aux anglais, quant à l'apparition du terme. En effet, c'est sous la plume du peintre anglais John Watkins Chapman qu'apparaissent les premières prémices de cette nouvelle ère. Pour l'artiste, cette manière de peindre serait caractéristique du mouvement des peintres impressionnistes.

Ensuite, c'est à Rudolf Panwitz, écrivain et philosophe allemand que revient le mérite de développer l'idée de l'« homme postmoderne » en des termes peu élogieux. Il s'agit d'un homme qui serait né de l'enchevêtrement de la décadence et du nihilisme européen, de la barbarie et du déclin :

> *« L'homme postmoderne, cet être trempé dans l'acier du sport, dont la conscience est nationaliste, qui est un produit du militarisme et qui est en proie à l'exaltation religieuse, n'est en réalité qu'une bête molle recouverte d'une croûte, un moyen terme entre le décadent et le barbare, qui émerge du tourbillon engendré par la grande décadence de la révolution radicale du nihilisme européen. »*[63]

En littérature, c'est en 1934 que, pour la première fois, on y note une référence en usant du terme pour qualifier le travail et le style des écrivains contemporains. C'est dans l'anthologie de la poésie espagnole et hispano- américaine (Antología de la posía española e hispanoamericana) que Federico de Onís, fait surgir le terme dans un texte introductif important :

> *« Ces deux tendances — que l'on a coutume d'appeler respectivement ultra modernisme et postmodernisme — sont celles qu'adoptent les nouvelles générations et qui permettent de classer leur poésie. Le postmodernisme dont l'originalité réside dans la réaction contre le modernisme qui est en lui, comprend un plus grand nombre de poètes, moins grands individuellement que les modernistes, mais représentant*

[63] Rudolf Panwitz, Die Krisis Der Europäischen Kultur, cité par Jean-Paul Brodeur et Christian Nadeau, dans La pensée postmoderne et la criminologie (1993), *Criminologie*, 44(1), 119–171. 2011, p, 132.

des valeurs nouvelles par leur plus grande concision, leur perfection et leur pureté et par les sentiments inconnus jusqu'alors dont ils enrichissent la sensibilité moderne. »[64]

Arnold Toynbee, historien anglais, publie un ensemble d'études sur l'histoire en 1947 traitant de la mutation dans les cultures occidentales, au lendemain de la seconde guerre mondiale, où la notion de postmoderne s'inscrit encore dans le sens de crise marquant l'époque. Ultérieurement, ce nouveau mot, et par ses multiples apparitions, devient le label de la littérature américaine de l'après-guerre qui prend de l'ampleur véritablement en critique littéraire que dans les années 60.

En 1942, le critique littéraire Dudley utilise lui aussi le terme afin de qualifier un mouvement littéraire latino-américain. Autrement, c'est en 1945 que l'on note la toute première utilisation du terme pour désigner un style architectural dont on voit apparaître les premières manifestations concrètes.

Dès 1949, la notion de postmoderne est d'usage en architecture, avec Joseph Hudnut qu'il utilise dans son article « *The Post-Modern House* ». Une vingtaine d'années après, d'autres architectes et en collaboration avec des critiques littéraires le feront ériger pour qu'il devienne un terme fréquent. Et c'est au cours de la même année, que Bernard Smith publie *Place, Taste and Tradition : A Study of Australian Art Since 1879,* ouvrage, à l'intérieur duquel il fait mention du terme servant ici à désigner un courant artistique caractérisant les arts de la période post-romantique.

En 1959, Charles Wright Mills écrit dans *L'imagination sociologique* : « *aujourd'hui aux Temps modernes succède une période post moderne »*[65]. La même année, Irwing Howe, un critique littéraire et politologue américain publie un article intitulé *Mass Society and Postmodern Fiction* par lequel il achève les discussions sur la domination de la culture occidentale. Ultérieurement, d'autres théoriciens américains attentifs à cette nouvelle forme de la culture américaine vont ajouter une nouvelle touche à la notion de postmoderne qui, quoiqu'ancienne, revêt encore le sens du refus de la culture moderne.

[64] Federico De Onis, *Anthologie de la poésie ibéro-américaine,* Paris, Éditions Nagel, 1956, p, 28.
[65] Charles Wright Mills, *L'imagination sociologique,* Paris, François Maspero Éditeur, 1977, p, 170.

Pour ce qui est de la littérature, les présages de Toynbee, concernant l'entrée de l'humanité dans une nouvelle ère, se concrétisent par cette rupture avec l'ancienne et l'émergence d'une nouvelle littérature, notamment dans les proses rebelles de Salinger, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, etc. L'une des caractéristiques majeures de cette nouvelle culture est le renoncement au mythe de l'American Dream, à l'idée d'une culture purement américaine et close. À cela, s'ajoute le refus de la pensée rigoureuse et géométrique du modernisme, de l'esthétique moderne et la nécessité du dialogue avec d'autres cultures.

Quelques années plus tard, en 1968, le sociologue américain Amitai Etzioni utilise explicitement le terme pour décrire la période de l'après seconde guerre. En 1971, le critique d'art et peintre américain Brain O'Doherty publie dans la revue *Art America* un article tout simplement intitulé *« What is Post-modernism? »*. La même année, c'est au tour du théoricien de la littérature Ihab Hassan, dans *POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography »,* d'apporter une synthèse, ainsi qu'un inventaire des auteurs et des œuvres postmodernes, puis populariser le terme qui fera plus tard école. Enfin, c'est en 1979 que Jean-François Lyotard introduit le terme dans le monde francophone dans son ouvrage *La condition postmoderne,* où ce dernier acclimate le mot dans le domaine de la science, notamment dans le champ de la théorie de la connaissance.

Si les années précédentes étaient celles de la constitution de la notion, les années quatre-vingt balisent un véritable essor des études et des débats sur le postmoderne, particulièrement en Europe. En effet, durant cette phase il était question de s'intéresser beaucoup plus au développement du « discours de la postmodernité », qu'au développement de la notion. Le postmoderne est devenu l'objet d'un débat assez vaste et qui prend fuite de l'enceinte philosophique accédant d'autres domaines : de la science, la théologie, le droit et l'éthique. En effet, le débat Lyotard – Habermas mené dans les revues *New German Critique et Praxis International* au milieu des années quatre-vingt, constitue l'assise de base d'un fondement philosophique, à partir duquel ont pu s'établir les liens avec d'autres disciplines. C'est aussi au cours de ces années que le modernisme cessera d'avoir cette visée négative, une modernité déchue, fatiguée. Dorénavant, le postmodernisme ne signifie plus une négation de la modernité.

I-2-2- Polémiques postmodernes

L'intervalle de temps allant de 1960 à 1980, notamment en France, voit naitre une myriade de discours et des travaux regroupant des pensées qui développent une forte critique de la tradition et de la rationalité propres à la modernité occidentale, et qui proposent des nouvelles manières de questionner les textes et l'histoire : c'est ce qui les américains rangent sous le nom de «French Theory ». L'ensemble de ces travaux a été baptisé la philosophie postmoderne.

La stratégie de ce postmodernisme consistait à se référer à un ensemble d'études critiques qui rejettent en partie les tendances universalistes et rationalistes de la philosophie moderne, ou cherche à s'en distancier pour mieux les analyser. Elle s'applique aux œuvres et aux mouvements qui héritent des grands penseurs de la fin du XIXe et du début du XXe siècle : le marxisme, la critique kierkegaardienne et nietzschéenne de la rationalité, la phénoménologie de Husserl et de Heidegger, la psychanalyse de Freud et de Lacan, le structuralisme de Lévi-Strauss, mais également par la linguistique et la critique littéraire. Cette pensée philosophique postmoderne fut prôné, principalement, par Martin Heidegger, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Jean-Luc Nancy, Alain Badiou, et aussi ; de l'autre côté de l'Atlantique, Richard Rorty, Stanley Cavell, Judith Butler et autres.

Jean-François Lyotard, en publiant son livre sur l'état du savoir dans les sociétés développées *La condition postmoderne*, précise que ce terme désigne *« l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle. »*[66], et que la pratique postmoderne n'est autre qu'un mode de pensée et représente *« une attitude, voire une façon d'être, de se concevoir et de créer le monde. »*[67]

En récapitulant, le postmodernisme lyotardien s'érige contre les métarécits modernistes qui se donne pour objectif de réaliser l'universalité des communautés, et s'obtient en simplifiant à l'extrême « l'incrédulité à l'égard des métarécits ». Ultérieurement, il explique, dans *Le postmoderne expliqué aux enfants*, que par «

[66] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, op, cit., p. 7.
[67] Ibid., p, 70.

métarécits », il faut entendre les grands discours qui ont façonné la pensée occidentale, tels : le christianisme, le marxisme, la psychanalyse… qui se manifestent sous la forme de narrations*« à fonction légitimante»*[68]. Ces métarécits avaient pour but avoué *« l'unification de la multiplicité des perspectives sous une unique interprétation totalisante.»*[69]

En effet, le mouvement postmoderne remet en question ces grands récits de légitimation et contribue à la naissance de plusieurs petits récits qui imposent leur propre norme tout en évoluant en parallèle à une multitude d'autres. Avec les petits récits qui présentent chacun une vérité différente, l'individu peut adhérer à la vérité qui lui semble la plus appropriée. Pour reprendre les mots de Lyotard, chaque individu façonne sa propre façon de voir le monde. C'est pourquoi les tenants du postmodernisme affirment que c'est «la fin de l'Histoire» et le commencement d'histoires «plus localisées» mettant en scène, seul avec soi-même un personnage isolé dans son drame personnel, plutôt qu'une collectivité. Lyotard rajoute que cette incrédulité à l'égard des métarécits ne signifie pas *« que nul récit n'est plus crédible »*, leur *« déclin n'empêche pas les milliards d'histoires, petites ou moins petites, de continuer à travers la vie quotidienne.»* [70]

Michel Foucault est l'un des philosophes qui a ajouté beaucoup d'arguments à la polémique postmoderne. Foucault approche la philosophie postmoderne dans une optique historique. Tout en remodelant l'histoire, le théoricien déstabilise les structures philosophiques de la pensée occidentale. Son apport consistait à compléter la théorie des métarécits par une analyse profonde de l'histoire de l'humanité. Il s'est centré sur les métarécits de la modernité qu'il a comparée aux Lumières, tout en se penchant, beaucoup plus, sur l'analyse de la perception de l'histoire d'Emmanuel Kant, et plus précisément des Lumières, qu'il considérait comme le début de l'époque du modernisme. Par le terme de modernisme, Foucault désignait l'attitude des hommes à l'égard de la vie.

---

[68]Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants* : op, cit., p, 38.

[69] Caroline Guibet Lafaye, « L'architecture de la postmodernité : de la forme au symbole », dans *Studia Undervalued Facultatis Philosophicae Brunensis*, Faculté des Arts de l'Université de Masaryk de Brno (République tchèque), printemps 2002, p. 109.
http://www.urbain-trop-urbain.fr/wp-content/uploads/2010/12/Caroline-Guibet-Lafaye%E2%80%94Larchitecture-de-la-postmodernit%C3%A9-de-la-forme-au-symbole.pdf

[70]Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne,* op. , cit, p, 38.

La contribution de Roland Barthes, à étoffer la théorie postmoderniste, se concrétise par l'étude des métarécits qui représentaient des signes particuliers qu'il appelait des mythes. Pour ce théoricien, le mythe est l'outil de l'idéologie qui est la réalisation des croyances et des idées ancrées dans la subconscience de l'humanité. Pour Barthes, le mythe fait partie de la vie socio- culturelle et scientifique, et il lui est consubstantiel. Cependant, la logique postmoderne consiste à l'abolition de leur dominance.

> *« Une de nos servitudes majeures : le divorce accablant de la mythologie et de la connaissance. La science va vite et droit en son chemin ; mais les représentations collectives ne suivent pas, elles sont des siècles en arrière, maintenues stagnantes dans l'erreur par le pouvoir, la grande presse et les valeurs d'ordre. »*[71]

Quant à Jean Baudrillard, en introduisant le concept de simulacre, qui selon lui une *« vérité qui cache le fait qu'il n'y en a pas »*[72], asserte après l'analyse des signes, des codes et des images manipulatrices, qu'il est temps de sonner le glas du monde moderne concentré sur la production et consommation d'objets. Selon lui, les signes ou mythes comme l'argent, la mode, l'opinion publique, sont des simulacres parce qu'ils ne signifient pas quelque chose de matériel. En condition postmoderne, les simulacres se substituent à la réalité détruite par les signes et objets l'envahissant. La réalité est construite par la société et les médias et elle n'est plus reconnaissable.

Outre ces théoriciens postmodernistes, nous ne pouvons passer sous silence l'apport de Jacques Derrida, l'un des philosophes ayant contribué au poststructuralisme européen, mouvement révolutionnaire des années 1960. C'est à lui que le postmodernisme doit le concept de la déconstruction qui a été proposé par ce dernier en réaction à la logique moderne logocentrique. « Nous offrons une étude plus détaillée sur ce philosophe et sa pensée dans les chapitres suivants. »

En effet, le philosophe constate que « moderne » s'abreuve dans la métaphysique occidentale, qui selon lui, établit des hiérarchies et des ordres de

[71] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil. 1957, pp, 72, 73.
[72] Jean-Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, éditions Galilée, 1981, p. 9.

subordination au sein des divers dualismes qu'elle instaure. Le postmoderne serait une révolution contre cette institution rigide, et que Derrida tente de destituer par sa déconstruction.

Jacqueline Russ, dans son livre *La Marche des idées contemporaine, un panorama de la modernité,* définit la déconstruction derridienne :

> *« Déconstruire, c'est donc répudier les raides oppositions conceptuelles et enraciner les couples de concepts (corps-esprit ; parole-écriture ; signifiant-signifié ; diachronie synchronie ; etc.) dans un phénomène que Derrida baptise différance. En effet, si chaque concept garde une trace du concept opposé et même de tous les autres [...], c'est parce qu'ils tirent leur origine d'un mouvement producteur de différences : telle est la différance, jeu systématique des différences, mouvement génératif de ces dernières.»* [73]

En clôturant ce chapitre de la première partie, nous pouvons faire présage de la révolution que peut porter ce courant philosophique à partir des années soixante-dix dans la pensée philosophique, notamment, française. De notre part, nous nous cantonnons dans l'intervalle du postmodernisme derridien, ou encore, du « derridisme » proprement dit, résultant de cette révolution des idées.

[73]Jacqueline Russ, *La Marche des idées contemporaine, un panorama de la modernité*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 173.

Chapitre II : Quid de la déconstruction ?

II-1- La déconstruction au creuset des philosophies postmodernes

II-1-1- Vers une philosophie de la différence

II-1-2- Qu'est-ce que la déconstruction derridienne ?

II-2- Prémices de la déconstruction

II-2-1- Vocabulaire derridien

II-2-2- Le pharmakon au cœur de la déconstruction

II-1- La déconstruction au creuset des philosophies postmodernes

> *« Le postmodernisme évoque une période de rupture, de démolition, marquée par l'emploi pléthorique de substantifs précédés du suffixe « dé » : défaire, déconstruire, détruire, détourner, déformer, défragmenter, démolir, démythifier, détourner, décentrer, désillusionner, délégitimer. La rupture à laquelle fait allusion le terme de « postmodernisme » est plurielle […] »*[74]

Si la pensée philosophique postmoderne s'est annoncée comme tutelle d'un phénomène de déconstruction, de démolition et de remise en question, c'est en grande partie par méfiance des dichotomies (opposition binaire) qui dominaient la métaphysique et l'humanisme occidental, telles que l'opposition vrai / faux, corps / esprit, présence/ absence, domination/ soumission, hommes et femmes…

Cette philosophie avait pour objectif principal de développer essentiellement une forte critique de la tradition et de la rationalité propres à la modernité occidentale, et propose des manières nouvelles de questionner les textes et l'Histoire. La réflexion postmoderne propose de rompre -en général répétons-le -, avec le règne du sujet et de la raison, et avec les traditions philosophiques et idéologiques européennes héritées des Lumières, pour faire ériger une nouvelle pensée, de nuance, de différence ou de subtilité.

II-1-1- Vers une philosophie de la différence

Les premiers philosophes ayant influencé la philosophie postmoderne étaient Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Gilles Deleuze et Jacques Derrida. Bien que ces derniers ne s'en réclament pas, ils contribuent à créer l'atmosphère intellectuelle adéquate pour son épanouissement, en semant les graines d'une nouvelle façon de penser et de voir le monde dans un terrain défriché.

Si l'on constate que tous ces philosophes se placent dans des optiques bien différentes, il n'en demeure pas moins qu'ils ont un dénominateur commun, un concept

[74]Iris Cotteaux, *La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité au tournant du XXIème siècle : 2066 de Roberto Bolaño, Flores de Mario Bellatin et Vidas perpendiculares d'Álvaro Enrigue.* Thèse de doctorat. Linguistique. Université de Cergy Pontoise. Français. ffNNT : 2014CERG0724ff. fftel-01161806f, , 2014, p, 21.

fondamental auquel ils attribuent une orthographe identitaire et distincte : la différence de Deleuze, le différend de Lyotard et la différance de Derrida.

Ce concept de différence pensé différemment par ces philosophes ne remet guère en cause leurs différences spécifiques. Au contraire, il a pour noyau commun d'échapper à toute objectivation de se placer dans l'horizon de la vie et du sens.

Placée sous l'une ou l'autre de ses formes, la différence est au cœur de la pensée postmoderne, preuve est de constater que plusieurs ouvrages importants s'y réfèrent de façon explicite dans leur titre. On cite à titre d'exemple, *Différence et répétition* de Gilles Deleuze, *L'écriture et la différence* de Jacques Derrida, *Le différend* de Jean François Lyotard, et *Les aventures de la différence* de Vattimo.

Dans *Le roman français postmoderne*, Marc Gontard rapporte que l'analyse de Lyotard des métarécits qui fondent la modernité, sont des formes narrativisées de savoir, des mythes conceptuels qui assurent la cohérence idéologique du système-monde. La philosophie de la différence s'est posée comme but principal de s'opposer à cette raison globalisante, en mettant en cause ses fondements :

> *« En fait cette critique de la raison totalisante et de l'archi-modèle hégélien amorcée par Niezsche était déjà à l'œuvre chez les déconstructivistes qui, dans les années 60, préparent le terrain de la postmodernité telle que Lyotard tente de la définir. »*[75]

La nouvelle pensée philosophique conçoit, et d'une manière générale, toute représentation fondée sur la systématique hégélienne « totalité et fermeture » peut apparaître comme un métarécit, d'après Gontard. C'est pourquoi, cette nouvelle pensée a prôné l'adage de la déconstruction de ces vieux carcans de la métaphysique occidentale dans lesquelles on a longtemps confiné la pensée humaine. De cette déconstruction de la dialectique hégélienne qui s'érige sur le principe d'unité, émergent de nouveaux discours le déconstruisant :

[75]Marc Gontard, *Le roman français postmoderne, Une écriture turbulente*. op, cit., p, 20.

« Ce qui caractérise, à leur yeux, le système hégélien c'est qu'il institue une véritable théologie du Concept selon laquelle le principe de l'unité des contraires ramène les forces de dissémination de l'hétérogène vers un Centre (l'Être, Dieu) où réside le Vrai. Sur ce procès d'homogénéisation du Divers s'articule la quête téléologique de l'homme à la recherche de la Vérité dans l'horizon eschatologique de l'Unité de l'Être où prend sens l'Histoire. Contre cette soumission du Multiple à l'Un qui irrigue la métaphysique occidentale, les déconstructivistes mettent en avant les hétérotopies et le principe d'altérité qui déconstruisent la contrainte unitaire. D'où l'émergence d'un discours qui se tisse sur des emplois divers du mot « différence » : de la Différance derridienne au Différend que met en scène J.-F. Lyotard. »[76]

a) Gilles Deleuze : la différence

La réflexion de la différence de Gilles Deleuze se concrétise dans son ouvrage *Différence et répétition*. Le philosophe, et à travers ces deux concepts de différence et répétition, contrarie la vision linéaire d'une Histoire orientée par le progrès de la conscience rationnelle (moderne). Dans son ouvrage, il explicite le mécanisme qui met ces deux concepts en œuvre et que Gontard résume comme suit :

« Si la pensée de la différence déjoue la dialectique du même et de l'autre en les renvoyant à leur hétérogénéité irréductible, la répétition impulse un procès dynamique qui fait du rythme (rappel et mouvement) le modèle de la temporalité historique contre la téléologie des philosophies de l'Histoire. »[77]

b) Jean-François Lyotard : le différend

« Différend », terme emprunté au vocabulaire juridique, est synonyme de désaccord, conflit, résultant d'une opposition d'opinions, d'intérêts entre des personnes.

[76] Marc Gontard, *Le roman français postmoderne, Une écriture turbulente,* op, cit., pp, 19, 20.
[77] Ibid. p., 20.

Jean-François Lyotard use du terme en l'opposant à un autre, dont il est la conséquence directe : le litige. L'usage du terme de différend par Lyotard dans sa pensée postmoderne :

> *« Lui permet de penser ces écarts inconciliables, ces fractures irréductibles, ces zones interstitielles, où se manifeste le travail de l'altérité. L'activation des énergies disruptives dans un contexte d'interfaces, détruit l'idée de centre et de totalité et substitue à la raison dialectique la paralogie qui déstabilise toute pensée de système. »* [78]

c) Jacques Derrida : la différance

Pour ce qui est de la différance derridienne, Gontard poursuit et explicite le terme, où le substantif « différence » assujettit au verbe « différer » peut se définir comme un mode opératoire qui consiste à déplacer sans cesse la volonté totalisante du concept vers de nouvelles hétérotopies constituées en réseaux, dont la prolifération et la dissémination, ouvrent infiniment dans la clôture du système des brèches et des marges, selon la ligne de fuite d'une réalité modulaire et archipélique. Nous revenons sur ce concept de différance dans le chapitre suivant.

II-1-2- Qu'est-ce la déconstruction derridienne ?

Si nous avons opté d'aborder cette notion de « déconstruction » par un questionnement sur son sens, c'est parce qu'elle fut une question récurrente pour son initiateur dans différents interviews, et qu'on ne cesse de rencontrer dans ses différents ouvrages, et à laquelle il répondait à chaque fois, en rapportant toujours de nouveaux détails, ce qui fait présage d'un concept qui échappe à son sens, et est toujours en mouvement. Loin de brosser un panorama des réponses à la question, nous nous contentons d'une réponse basique de la question, qui sied avec notre objectif.

> *« Il faut entendre ce terme de "déconstruction" non pas au sens de dissoudre ou de détruire, mais d'analyser les structures sédimentées qui forment l'élément discursif, la discursivité philosophique dans lequel*

[78]Marc Gontard, *Le roman français postmoderne, Une écriture turbulente,* op, cit., p,20.

nous pensons. Cela passe par la langue, par la culture occidentale, par l'ensemble de ce qui définit notre appartenance à cette histoire de la philosophie. […]

Le mot «déconstruction» existait déjà en français, mais son usage était très rare. Il m'a servi d'abord à traduire des mots, l'un venant de Heidegger, qui parlait de «destruction», l'autre venant de Freud, qui parlait de «dissociation». Mais très vite, naturellement, j'ai essayé de marquer en quoi, sous le même mot, ce que j'appelais déconstruction n'était pas simplement heideggérien ni freudien. J'ai consacré pas mal de travaux à marquer à la fois une certaine dette à l'égard de Freud, de Heidegger, et une certaine inflexion de ce que j'ai appelé déconstruction. Je ne peux donc pas expliquer ce que c'est que la déconstruction, pour moi, sans recontextualiser les choses. »[79]

Dans ce cas, il est à comprendre que la déconstruction peut être comprise comme une réaction d'affranchissement intellectuel à l'hégémonie structuraliste qui menaçait de devenir une pensée autoritaire :

«C'est au moment où le structuralisme était dominant que je me suis engagé dans mes tâches, et avec ce mot là .C'était aussi une prise de position à l'égard du structuralisme, de la déconstruction. D'autre part, c'était au moment où les sciences du langage, la référence à la linguistique, le «tout est langage» étaient dominants.»[80]

À partir de là, on peut affirmer que le projet derridien de la déconstruction s'oppose, bel et bien, à l'ambition structuraliste :

« J'ai commencé par contester l'autorité de la linguistique et du langage et du logocentrisme. Alors que tout a commencé pour moi, et a continué, par une contestation de la référence linguistique, de l'autorité du

[79] Roger Pol Droit, « Jacques Derrida Qu'est-ce que la déconstruction ? » *in Le Monde*, 2004. https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/10/12/p-1930-2004-p-p-jacques-derrida-p-p-qu-est-ce-que-la-deconstruction-p_4305612_1819218.html. Consulté le : 09/06/ 2017.
[80] Ibid.

langage, du «logocentrisme», mot que j'ai répété, martelé, comment se fait-il qu'on accuse si souvent la déconstruction d'être une pensée pour laquelle il n'y a que du langage, que du texte, au sens étroit, et pas de réalité? »[81]

Nous rappelons que l'objectif de cette étude est de focaliser le concept de pharmakon comprendre son sens et sa portée dans la philosophie derridienne pour pouvoir l'appliquer à notre corpus. Pour ce faire, il faut d'abord avoir saisi l'idée de la déconstruction derridienne, qui, elle-même nous converge vers le thème de l'écriture, vu l'importance que le philosophe leur a accordé dans ses premiers travaux.

Parmi les constatations de Derrida lors de l'élaboration de son concept de déconstruction, est que le logocentrisme serait l'une des caractéristiques majeures de l'Histoire occidentale, puisqu'elle fait prôner la notion de logos : « langage » ou « discours », parallèlement à la rationalité, la raison. Il a pu constater, que depuis Platon à Rousseau et Lévi-Strauss, l'obsession structuraliste traditionnelle de la parole conçue comme «vie», «présence», «domination» prime sur l'écriture. Il critique ce système métaphysique comme étant un logocentrisme. C'est pourquoi Derrida a entrepris cette déconstruction de la métaphysique occidentale fondée sur la détermination de l'être en tant que présence, en mettant en évidence les présupposés qui la sous-tendent et les apories auxquelles elle mène.

Aussi, Derrida a pu remarquer l'expérience de la voix plus proche du sujet parlant par l'illusion de l'absence de médiation linguistique « l'écriture » et de sa force de « présence », serait l'idée constitutive de la philosophie occidentale. Cette illusion de présence immédiate donnée par la voix, Derrida l'appelle le phonocentrisme.

En somme, la remarque soulevée par Derrida est que la parole est privilégiée par rapport à l'écriture, car elle « capte » le sens ce qui renvoie à la présence. Derrida est persuadé qu'à la base de la pensée occidentale existe une différenciation entre la voix et l'écriture. La parole est privilégiée parce qu'elle est l'expression de la présence et l'immédiat, ce qui lui confère d'être source du réel, de la vérité, tandis que l'écriture ne

[81] Roger Pol Droit, « Jacques Derrida Qu'est-ce que la déconstruction ? », op, cit.

serait qu'une imitation de la parole. Car, elle renvoie à l'absence, à des déceptions et à l'incertitude. Cette différenciation qui domine la philosophie occidentale est à la base d'une série d'oppositions hiérarchiques qui définissent la pensée philosophique occidentale. Si bien que la parole est présence, vérité et réalité, l'écriture présentation dérivée employée en l'absence d'une parole vivante, ne peut nous offrir que des illusions.

Rappelons que le projet derridien de déconstruction naît, entre autres, d'une appropriation critique et d'une tentative de radicalisation du concept heideggérien de Destruktion. Les écrits de Heidegger ont eu une grande influence sur Derrida. Sans doute, il est celui qui se réclame le plus explicitement de la philosophie heideggérienne. Preuve est de constater qu'il lui consacre plusieurs textes dont les plus importants sont : *Ousia et grammè, Heidegger et la question ;* et *Heidegger : la question de l'Être et l'Histoire*, texte posthume publié en 2013. En second lieu, nous lisons cette influence dans un entretien publié dans *Positions,* où Derrida déclare : *« Rien de ce que je tente n'aurait été possible sans l'ouverture des questions heideggeriennes. »*[82].

Le débat que Derrida engage avec Heidegger tourne autour de la question de la déconstruction : *« Mon débat interminable avec Heidegger, concerne le sens à donner à la déconstruction, l'usage de ce mot. Quel est le concept de ce mot ? Explication sans fin. »* [83]. Toutefois, et aux yeux de Derrida, Heidegger reste encore prisonnier du logocentrisme de la métaphysique de la présence :

> *« Le logocentrisme serait donc solidaire de la détermination de l'être de l'étant comme présence. Dans la mesure où un tel logocentrisme n'est pas tout à fait absent de la pensée heideggerienne, il la retient peut-être encore dans cette époque de l'onto-théologie, dans cette philosophie de la présence, c'est-à-dire dans la philosophie. »*[84]

Du coup, nous nous apercevons de l'intuition derridienne, quant à la destruction heideggérienne de la métaphysique, faisant présage qu'elle n'allait pas assez loin et aboutissait à renouveler le logo-phonocentrisme. C'est pourquoi Derrida mettra en

[82] Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 2007, p. 18.
[83] Dominique Janicaud, *Heidegger en France. Entretiens*, Paris, Hachette, 2001, p. 105.
[84] Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 2011, p. 23.

branle un ensemble de stratégies pour fissurer, démonter, déplacer les textes idéalistes, et qu'il appellera la « déconstruction ». Mais, déconstruire ne veut pas dire démolir ni même détruire, contrairement à ce qu'on pourrait penser. Bien au contraire, il s'agit d'analyser les structures, de bien les démonter afin de voir les enjeux et les questions qu'elles soulèvent une fois déconstruites.

L'étude de Derrida de la philosophie occidentale lui a révélé qu'élaborer des théories pour ces philosophes occidentaux, c'est prendre départ d'une série d'oppositions binaires héritées de cette métaphysique.

> *« Tous les métaphysiciens ont procédé ainsi, de Platon à Rousseau, de Descartes à Husserl : le bien avant le mal, le positif avant le négatif, le pur avant l'impur, le simple avant le compliqué, l'essentiel avant l'accidentel, l'imité avant l'imitant, etc. Ce n'est pas là un geste métaphysique parmi d'autres, c'est la requête métaphysique la plus continue, la plus profonde et la plus puissante. »*[85]

Derrida estime, que le réseau des oppositions binaires structuré selon l'ancienne pensé : masculin /féminin, présence/absence, vrai/faux centre/périphérie, sujet/objet, positif/négatif, identité/différence, domine toute la pensée philosophique occidentale. Il s'ensuit que la pensée métaphysique favorise toujours un terme de l'opposition et ignore, marginalise ou refoule le terme opposé. Elle se sert du terme privilégié du binôme pour théoriser et pour expliquer l'autre terme, en référence au premier. Ces dualismes ne sont jamais équilibrés, mais toujours hiérarchisés d'une certaine façon.

La déconstruction de Derrida consiste à renverser ces binômes hiérarchisés, ce qui pousse ce dernier à élaborer une si vaste œuvre, où il revendique la primauté de l'écrit sur la parole, de la trace sur la voix, du texte sur le dire. Par-là, Derrida s'oppose à toute une tradition métaphysique logocentrique qui juge la voix plus présente, plus vivante, plus centrale que l'écriture, et qui n'en serait que la mauvaise copie. Ainsi, l'immensité de l'œuvre derridienne ne peut s'expliquer que par ses nombreux commentateurs, qu'il

[85] Jacques Derrida, *Limited Inc*., Paris, Galilée, 1990, p. 174.

apparaît illusoire de vouloir rendre compte de tous les aspects de la déconstruction de façon exhaustive. Recenser la totalité de ses définitions qui tentent de la circonscrire ou de la remettre en cause, s'avère une tâche quasi-impossible. Néanmoins, nous lisons dans la réponse à la question : La déconstruction a-t-elle perdu son acuité?, l'échec de certains théoriciens qui ont tenté cette aventure :

> *«Peut-être pas, car elle est toujours aussi difficile à définir : ni une analyse, ni une critique …. Ce n'est pas une analyse en particulier, parce que le démontage d'une structure n'est pas une régression vers l'élément simple, vers une origine indécomposable, ce n'est pas non plus une critique en un sens général ou un sens kantien(…) Je dirais de même pour la méthode. La déconstruction n'est pas une méthode et ne peut pas être transformée en méthode. »*[86]

Il poursuit dans cette rhétorique de la détermination négative, pour éviter qu'elle ne se transforme, peut-être, dans une positivité, en exprimant ceci à propos de la déconstruction :

> *Ce qui s'appelle X (par exemple le texte, l'écriture, la trace, la différance, l'hymen, le supplément, le pharmakon etc.) ce n'est , ni ceci , ni cela , ni sensible ni intelligible , ni actif ni passif , ni présent, ni absent , ni dedans , ni dehors , ni supérieur , ni inférieur ni actif , ni passif pas même neutre , pas même dialectisable en un tiers sans relève possible, etc. ce n'est donc pas ni un concept , ni même un nom malgré l'apparence. Cet X se prête, certes à une série de noms, mais il appelle une autre syntaxe, il excède même l'ordre et la structure du discours prédicatif. Il n'est pas et ne dit pas ce qui est. Il s'écrit tout autrement. »*[87]

Toutefois, la méthode que désigne le terme « déconstruction » n'est pas purement négative, prévient Derrida. Elle génère par opposition à ce qu'elle parait, un sens de production et de construction. Même si elle conserve en partie sa forme de

[86] Jacques Derrida, Psyché. *Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 390.
[87] Jacques Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, op, cit., p, 536.

destruction, cela n'empêche qu'elle métamorphose cette négativité en une recréation et restructuration.

> *« Plutôt que de détruire, il fallait aussi comprendre qu'un ensemble s'était construit, le reconnaitre pour cela. Toutefois l'apparence négative était et reste d'autant plus difficile à effacer qu'elle se donne à lire dans la grammaire du mot (dé), encore qu'elle puisse suggérer une dérivation généalogique plutôt qu'une démolition »*[88]

Et déconstruire :

> *« Consiste principalement à renverser les principes de la philosophie occidentale en insistant sur le rôle de la marge et du non privilégié, en mettant sous rature des concepts fondamentaux afin de démontrer comment ces principes ont été conçus et leurs opposés, négligés. »*[89]

Dans une tentative d'explication de son projet, Derrida avance que l'opposition de concepts métaphysiques parole/écriture, présence/absence… n'est jamais le vis-à-vis de deux termes, mais une hiérarchie et l'ordre d'une subordination. « *La déconstruction ne peut se limiter ou passer immédiatement à une neutralisation : elle doit, par un double geste, une double science, une double écriture, pratiquer un renversement de l'opposition classique et un déplacement général du système »*[90].

En focalisant cette opposition, notamment celle de l'écriture et de la parole, Derrida préfère parler de hiérarchisation et de subordination qui privilégient un aspect par rapport à un autre comme pour présence par rapport à absence, homme par rapport à femme, etc.

---

[88] Ibid., p, 390.
[89] Nishant Alphonse Irudayadason, *Penser un les frontières : Derrida et Tirumular, essai de philosophie comparative*, Thèse de Doctorat. Philosophie. Université Paris-Est, 2008. p, 44.
Français. ffNNT : 2008PEST0217ff. fftel-00462179.
[90] Jacques Derrida, « Signature événement contexte » (p. 365-393), in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 392.

> *« Toutefois, déconstruire n'est pas détruire et la déconstruction s'effectue en deux temps. Une phase de renversement : comme le couple était hiérarchisé, il faut d'abord détruire le rapport de force. Dans ce premier temps, l'écriture doit donc primer sur la voix, l'autre sur le même, l'absence sur la présence, le sensible sur l'intelligible, etc. Une phase de déplacement : on arrache à la logique binaire le terme valorisé lors de la première phase. Ainsi, on abandonne les significations antérieures, ancrées dans cette pensée duelle. Le terme déconstruit devient donc indécidable. »*[91]

Hottois poursuit : *« La déconstruction désigne l'ensemble des techniques et stratégies utilisées par Derrida pour déstabiliser, fissurer, déplacer les textes explicitement ou invisiblement idéalistes. »* [92]

On s'accorde à ce que la déconstruction s'applique à des textes majoritairement ceux de l'histoire de la philosophie occidentale. Les nouveaux termes deviennent ainsi indécidables. Ce fait les rend inclassables, de sorte qu'ils amalgament deux pôles auparavant opposés

Loin de faire un panorama des définitions de la déconstruction, elle a fait couler beaucoup d'encre, nous nous contentons de celles-ci. Car, si Derrida évite en quelque sorte de donner une définition précise de la déconstruction justifiant qu'elle n'est pas un acte de détruire ou bien de dissoudre, mais plutôt une analyse profonde des éléments discursives philosophiques, c'est qu'il s'abstient à la confiner dans un sens précis. Néanmoins, il n'hésite pas à formuler une définition ironique ce qui consolide l'attitude derridienne :

> *«Si j'avais à risquer, Dieu m'en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d'ordre, je dirais sans phrase : plus d'une langue. Cela ne fait pas une phrase en effet. C'est sentencieux mais cela n'a pas de sens, si du moins, comme le*

[91] Gilbert Hottois, *De la Renaissance à la Postmodernité : Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris, De Boeck, 1998, p. 306.
[92] Ibid., pp, 399,400.

veut Austin les mots seuls n'ont pas de sens (meaning). Ce qui a du sens, c'est la phrase (sentence), combien de phrases peut-on faire avec la déconstruction ? » [93]

Des seules définitions que Derrida accepte de donner de la déconstruction, est que la déconstruction c'est ce qui arrive. « *La déconstruction n'est rien, en tous cas rien de substantiel, jusqu'au moment où elle produit l'événement qu'on n'attend pas. »*[94]

Bref, la déconstruction est un espace ouvert aux réflexions, aux transformations et qui doit sans cesse être adaptée aux diverses singularités. Elle vise l'ébranlement de la logique des dualismes présents dans les textes et les discours philosophiques traditionnels censés stables. Elle n'est pas une écriture proprement dite, mais *« une pratique d'écriture sans commencement ni fin, un discours qui n'est jamais constitué, « se constituant », constamment attentive à la pratique même de l'écriture des philosophes et aux modalités d'écriture données à lire dans les corpus philosophiques occidentaux. »*[95]

II -2- Prémices de la déconstruction

Dans ce chapitre nous traiterons quelques concepts du vocabulaire derridien qu'a enfanté la déconstruction, ainsi que le concept remis en cause par cette dernière et notre clé de voûte de cette étude : le pharmakon.

II-2-1- Vocabulaire de la déconstruction

La philosophie de Jacques Derrida, une des plus novatrices, mais aussi une des plus lues, traduites et commentées aujourd'hui au monde, se caractérise par une création verbale constante, prolifique et souvent provocante. Nous exposerons, dans ce bref

[93] Jacques Derrida, *Mémoire pour Paul de Man,* Paris : Galilée, 1988 p, 38.
[94] Roger Pol Droit « Jacques Derrida, qu'est-ce que la déconstruction ? » *Le Monde*, 2004, op. cit.
[95] Louis-Charles Gagnon-Tessier, *Catholicisme et postmodernité : analyses philosophiques à partir de débats publics québécois*, Thèse présentée à la Faculté de théologie et de sciences des religions en vue de l'obtention du grade de Ph.D en sciences des religions, Université de Montréal, Juin, 2014, pp, 111 ,112.

lexique, quelques définitions des principaux concepts derridiens qui ont émergé suite à sa philosophie déconstructiviste.

a- Le logocentrisme et phonocentrisme

Deux concepts choyés par la métaphysique de la présence et qui font le pivot de cette pensée : logocentrisme et phonocentrisme dont parle souvent Derrida. Le logocentrisme est une autre façon de définir cette caractéristique de cette pensée occidentale. De son étymologie « Logocentrique » veut dire centré sur le logos, Derrida l'assimile souvent à l'idée de présence : *« Le logocentrisme serait donc solidaire de la détermination de l'être de l'étant comme présence. »*[96]. Pour Derrida, dans la tradition métaphysique, la parole incarne la présence et est essentiellement rendue comme logos ou phonè. Le logocentrisme souligne l'opposition entre la parole et l'écriture, la hiérarchie violente qui s'établit entre ces dernières et le privilège accordé à la parole.

Le lien essentiel du logos à la voix n'a jamais été rompu dans la tradition métaphysique précise Derrida. Dans toutes les analyses qu'il mène, il utilise indifféremment les termes « logocentrisme » et « phonocentrisme » et pose même que *« tout logocentrisme est un phonocentrisme »*[97]. La voix se trouve identifiée en même temps que réduite à la parole articulée. *« La phonè ainsi comprise, c'est la présence même du logos.»*[98]

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, l'un des soucis majeurs de Derrida était d'expliciter la vision métaphysique et l'hypothèse sous-jacente à la primauté de la voix sur l'écriture. Il précise que, pour elle, la parole saisit le sens et, ainsi, « capture » la présence. La persuasion de Derrida est indubitable quant à l'existence d'une différenciation entre la voix et l'écriture dans la pensée philosophique occidentale. La parole est privilégiée parce qu'elle est l'expression de l'immédiat et de la présence ; elle est donc la source du réel et de la vérité. Tandis que la secondarisation de l'écriture est reléguée à son rôle imitateur de la parole. Elle lui est inférieure parce qu'elle en est le résidu. L'écriture renvoie à l'absence, à des déceptions, à l'incertitude. Conséquemment,

[96] Jacques Derrida, *Mémoire pour Paul de Man,* op. ,cit, p, 38.
[97] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op, cit, p. 23.
[98] Ibid., p, 333.

Derrida constate que c'est justement cette distinction qui domine la philosophie occidentale et qui serait la base de la série d'oppositions hiérarchiques qui caractérise la pensée philosophique. Bien que la parole soit présence, vérité et réalité, l'écriture, présentation dérivée employée en l'absence d'une parole vivante, ne peut nous offrir que des illusions.

L'une des convictions de la métaphysique de la présence est l'existence d'un centre qui, selon la tradition occidentale, est considéré comme un facteur transcendantal, inaccessible, sans origine ni fin et que la pensée philosophique occidentale l'a situé dans le terme privilégié des oppositions binaires. Derrida s'est particulièrement intéressé à l'opposition voix/écriture, dans laquelle on attribue au parler les qualités positives d'originalité, de centre et de présence, tandis que l'écriture est reléguée au second plan, à un statut dérivé. Depuis Platon, le mot écrit n'est qu'une représentation du mot dit : c'est ce que Derrida nomme la tradition logocentrique de la pensée occidentale. L'un des objectifs de la déconstruction derridienne est de remettre en question le principe de la métaphysique qui assigne au logos l'origine de la vérité. Derrida s'élève contre cette conception métaphysique qui conduit à *« l'abaissement de l'écriture et son refoulement hors de la parole pleine »*[99]

Pour ce qui est du phonocentrisme, Derrida précise que dans la philosophie occidentale le logos a toujours été lié à la phonè et n'a jamais été rompu. Pour elle, l'essence de la phonè est immédiatement proche de ce qui dans la pensée, comme logos a rapport au sens, le produit, le reçoit, le dit, le rassemble. Citant Aristote, il justifie ses mots : *« Les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix »*[100], c'est que la voix, productrice des premiers symboles, a un rapport de proximité essentielle et immédiate avec l'âme, ajoute Derrida.

Pour Derrida, le phonocentrisme signifie l'état d'âme qui lui-même réfléchit les choses par ressemblance naturelle. Entre l'être et l'âme, les choses et les affections, il y aurait un rapport de traduction ou de signification naturelle ; entre l'âme et le logos, un

[99] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op, cit., 12.
[100] Aristote cité par Jacques Derrida, dans *De la grammatologie*, p, 21.

rapport de symbolisation conventionnelle. La première convention est celle du langage parlé.

Pour le phonocentrisme, la voix est plus proche du signifié. Tout signifiant et d'abord le signifiant écrit est dérivé. Cette dérivation est l'origine même de la notion du signifiant. La notion du signe implique toujours en elle-même la distinction du signifié et du signifiant, c'est selon que Saussure considère comme les deux faces d'une seule et même feuille. La notion du signe est logocentrique et phonocentrique ; il nous renvoie à une proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être et de la voix et de l'idéalité du sens, explique Derrida.

- La différance

Le terme « différance » est le fondement même de la philosophie de Derrida et l'emblème de sa déconstruction. Différance tout comme celle de déconstruction lui ont conféré une certaine notoriété, alors qu'elles provenaient de ses premiers travaux qui portaient sur l'écriture et sur la critique du logo-phonocentrisme.

Nouveau concept forgé par Derrida en une fusion créatrice des deux sens étymologiques du verbe français différer. La première signification implique un sens spatial, c'est-à-dire des relations non identiques entre deux choses ; la deuxième, un sens temporel, c'est-à-dire un délai ou un repport : ajourner un acte.

> *« Premièrement, différance renvoie au mouvement (actif et passif) qui consiste à différer, par délai, délégation, sursis, renvoi, détour, retard, mise en réserve. […] Deuxièmement, le mouvement de la différance, en tant qu'il produit les différents, en tant qu'il différencie, est donc la racine commune de toutes les oppositions de concepts qui scandent notre langage, telles que, pour ne prendre que quelques exemples : sensibles/intelligibles, intuition/signification, nature/culture, etc. »* [101]

Dès l'ouverture, et dans son essai intitulé « *La différance* », Derrida prévient que ce néo-graphisme « la différance » n'est, à la lettre, ni un mot ni un concept, et que

[101] Jacques Derrida, *Positions*, op, cit, p. 17.

l'intervention graphique qui consiste à remplacer le e par un a, *« a été calculée dans le procès écrit d'une question sur l'écriture »*[102]. Si elle concerne bien deux voyelles, elle crée une différence *qui « s'écrit ou se lit, mais [...] ne s'entend pas. »*[103]

Derrida introduit son projet de la différance par ces mots : *« Je parlerai, donc, d'une lettre. De la première, s'il faut en croire l'alphabet et la plupart des spéculations qui s'y sont aventurées »*[104]. S'agissant de la lettre « a », la lettre initiale qu'il insinue dans l'écriture du mot différence et qui y est imperceptible à l'oreille ; c'est cette lettre que le texte cache sous son signifié apparent. Derrida compare le « a » muet à une pyramide, car *« il demeure silencieux, secret et discret comme un tombeau, en suggérant « l'économie de la mort »*[105]

Poursuivant la définition de son néologisme, il déclare que la différance est la différence qui ruine le culte de l'identité et la dominance du même sur l'autre ; elle signifie qu'il n'y a pas d'origine, plus précisément, qu'il n'existe aucune unité originaire. La différance marque un écart qui s'écrit avec « a » que l'on voit mais que l'on n'entend pas. Différer, c'est déplacer, glisser, déjouer. La différance est le devenir, en tant qu'elle lutte contre les significations figées ; elle est le déplacement des signifiants qui signifient en marge, puisqu'il n'y a pas de signifié transcendantal, originel et organisateur.

Derrida fait remarquer que le verbe différer renvoie à la fois à ne pas être identique et à remettre à plus tard. Tandis que différence ne fait pas référence au signifié remettre à plus tard, c'est justement dans ce sens que différance «*devrait compenser cette déperdition de sens* »[106], le a *« provenant immédiatement du participe présent (différant) et nous rapprochant de l'action en cours du différer, avant même qu'elle ait produit un effet constitué en différent ou en différence. »*[107]

Si Derrida souligne qu'en français la terminaison en ance reste indécise entre l'actif et le passif, que serait celui de la différance ? Derrida répond :

[102] Jacques Derrida, « La différance » (p. 1-30), Marges *de la philosophie,* Paris, Minuit, 1972, p, 4
[103] Ibid., p, 4.
[104] Ibid., p. 3.
[105] Ibid., p ,4.
[106] Ibid., p 8.
[107] Ibid., pp, 8,9.

> *« Il faut méditer ceci, dans l'usage de notre langue, que la terminaison en ance reste indécise entre l'actif et le passif. Et nous verrons pourquoi ce qui se laisse désigner par "différance" n'est ni simplement actif ni simplement passif. »*[108]

Pour Derrida, tout concept s'inscrit nécessairement dans une chaîne, dans un jeu de différences. La différance est *« le mouvement de jeu qui "produit" [...] ces différences, ces effets de différence »*[109], la différance est le mouvement « producteur » des différences : elle est le « processus » par lequel les signifiants se substituent à l'infini, entraînant le besoin d'un idéal qui porterait son sens au langage.

De ce fait, l'écriture de la différance se réfère à elle-même, car elle rompt avec le signifié et le référent. L'accentuation du thème de l'écriture fonctionne comme un antidote contre l'idéalisme, la métaphysique, l'ontologie :

> *« La différence dans son mouvement actif – ce qui est compris, sans l'épuiser, dans le concept de différance – est ce qui non seulement précède la métaphysique mais aussi déborde la pensée de l'être. Celle-ci ne dit rien d'autre que la métaphysique, même si elle l'excède et la pense comme ce qu'elle est dans sa clôture »*[110]

Derrida affirme que le mouvement de la signification n'est possible que par la différance, car chaque signifiant présent se rapporte à autre chose que lui-même. Pour lui,

> *« Le signe représente le présent en son absence. Il en tient lieu. Quand nous ne pouvons prendre ou montrer la chose, disons le présent, l'étant-présent, quand le présent ne se présente pas, nous signifions, nous passons par le détour du signe. Nous prenons ou donnons un signe. Nous faisons signe. Le signe serait donc la présence différée »* [111]

[108] Ibid., p, 9.
[109] Ibid., p, 12.
[110] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op, cit., p. 206.
[111] Jacques Derrida, « La différance *» Marges de la philosophie*, op. cit p. 9.

c -La dissémination

> *«Dissémination ne veut rien dire en dernière instance et ne peut se rassembler dans une définition [...]. Si on ne peut résumer la dissémination, la différence séminale, dans sa teneur conceptuelle, c'est que la force et la forme de sa disruption crèvent l'horizon sémantique.»*[112]

Voici une définition que le père de la déconstruction donne à la dissémination. Une définition qui fait présage de polysémie, car celle-ci *« s'organise dans l'horizon implicite d'une résumption unitaire du sens, voire d'une dialectique.»*[113]

Derrida préconise la dissémination du sens d'un texte qui ne se laisse jamais reconduire à un présent d'origine simple. Au point fixe se substituent des positions dont la valeur serait de ne jamais avoir à se clôturer.

> *« La dissémination, au contraire, pour produire un nombre non-fini d'effets sémantiques, ne se laisse reconduire ni à un présent d'origine simple [...], ni à une présence eschatologique. Elle marque une multiplicité irréductible et générative. »* [114]

Pour Derrida, la dissémination est le jeu de ce qui empêche la formalisation sans reste de la signification prétendue d'un texte. Elle est aussi ce qui interrompt la totalisation : *« la série des valences sémantiques ne peut plus se fermer ou se rassembler »*[115]. Cela dit, le jeu de la dissémination ne promet pas davantage l'ouverture *« sur une richesse inépuisable du sens ou sur la transcendance d'un excès sémantique »* [116]

Contestant la métaphysique de la présence, la dissémination surgit pour contester le sens figé d'un texte. Elle propose que le sens n'est plus pensable, ni au-dessus, ni au-dessous du texte, mais seulement dans sa structure différentielle. N'évoluant

[112] Jacques Derrida, *Positions*, op. ,cit, p, 61.
[113] Ibid. p, 62.
[114] Ibid.
[115] Ibid., p, 63.
[116] Ibid.

désormais plus en ligne, en étroite collaboration avec le signifié par le signifiant, le sens se trouve éparpillé çà et là dans le texte qui en devient l'unique véhicule.

d - L'Archi écriture

Le concept d'archi-écriture est aussi un néologisme développé par Derrida à la suite de sa critique de toute la philosophie traditionnelle du langage qui met l'écriture en position seconde et dérivée par rapport à la parole vivante. Paradoxalement, pour lui c'est l'écriture qui est primaire et originaire et non la parole. Cette écriture ou archi-écriture peut apparaitre comme la condition de tout langage.

Derrida, et suite à sa lecture de la philosophie occidentale, constate que cette dernière se fonde sur le fait à considérer le logos comme fondement de sa civilisation. Conséquemment, l'écriture, et face à cette parole vive, n'a eu qu'un caractère subordonné, voire même auxiliaire et supplémentaire, tout au cours de l'histoire de la métaphysique occidentale.

La conception derridienne consistait donc à développer l'idée selon laquelle toute forme de communication est essentiellement écriture. En effet, pour le philosophe, l'absence du destinataire dans l'écriture est en elle-même une communication et l'écriture est une forme de communication dans laquelle le locuteur est absent, de même qu'il s'appuie sur la thèse selon laquelle en réalité il y a toujours nécessairement absence dans toute forme de communication. Conséquemment, le modèle de toute communication, est bien selon lui, la communication dans l'absence, c'est-à-dire l'écriture, dont dépendrait ainsi paradoxalement, la communication dite orale. C'est ce modèle de communication que Derrida appelle « archi-écriture ».

d- La grammatologie

Notion mise au monde par Derrida, et est définit comme :

> *« « science de l'arbitraire du signe », science de l'immotivation de la trace, science de l'écriture avant la parole et dans la parole, la grammatologie couvrirait ainsi le champ le plus vaste à l'intérieur duquel la linguistique dessinerait par abstraction son espace propre,*

avec les limites que Saussure prescrit à son système interne et qu'il faudrait réexaminer prudemment dans chaque système parole/écriture à travers le monde et l'histoire.» [117]

Considérée comme une science des traces écrites et une critique véhémente de la linguistique saussurienne et est fondée sur la parole, la grammatologie derridienne a émergé, selon son initiateur, pour unifier les sciences des signes que ça soit linguistiques ou sémiologiques et passer à une étude rigoureuse des signes écrits. Car, selon Derrida, il n'y a d'autres signes que des signes écrits. Selon le père de la déconstruction, le concept de l'écriture devrait définir le champ d'une science.

Pour Derrida, la science elle-même est née avec l'écriture : *« l'idée même de science est née à une certaine époque de l'écriture.»*[118] . Mais aussi, que l'idée plus étroite d'une science générale de l'écriture n'a pas fait éruption pour des raisons fortuites. Car elle coïncide *« à une certaine époque de l'histoire du monde (qui s'indique autour du XVIII siècle) et dans un certain système déterminé des rapports entre la parole « vive » et l'inscription. »*[119]. De ce fait, pour Derrida, une science de l'écriture est loin d'être un moyen auxiliaire au service de la science et éventuellement son objet mais d'abord, elle est la condition de l'épistémè et du savoir scientifique.

Parallèlement, Derrida lie l'écriture à l'historicité, pour lui :

L'historicité elle-même est liée à la possibilité de l'écriture : à la possibilité de l'écriture en général, au-delà de ces formes particulières d'écriture au nom desquelles on a longtemps parlé de peuples sans écriture et sans histoire. Avant d'être l'objet d'une histoire — d'une science historique — l'écriture ouvre le champ de l'histoire — du devenir historique. » [120]

Derrida poursuit ses investigations sur cette science de l'écriture, assertant que cette dernière devrait donc aller chercher son objet à la racine de la scientificité.

[117] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op, cit., p, 74.
[118] Ibid., 42.
[119] Ibid.
[120] Ibid., 43.

L'histoire de l'écriture devrait se retourner vers l'origine de l'historicité. Science de la possibilité de la science, science de la science qui n'aurait plus la forme de la logique mais de la grammatique.

L'objectif de Derrida d'une science de l'écriture est de rompre avec la conception métaphysique du signe. Sa conception du gramme comme « le concept le plus général de la sémiologie » devient ainsi la grammatologie et il convient non seulement au champ de l'écriture au sens étroit et classique mais à celui de la linguistique. Le gramme du grec signifie caractère écrit, ne traduit plus dorénavant le legs de la métaphysique, mais devient, par conséquent, un jeu formel de différences ou de traces : le gramme derridien témoigne du travail de la différence dans le langage.

La grammatologie, en déconstruisant le rapport entre l'écriture et la parole, permet d'échapper aux déterminations fondamentales inaperçues de toute la pensée métaphysique préconisant les oppositions binaires qui structurent son langage.

II-2-2- Le pharmakon au cœur de la déconstruction derridienne

Derrida en contestant le principe de la philosophie occidentale fait émerger sa démarche déconstructionniste qui parait à première vue une méthode négative, alors que déconstruire consiste principalement à renverser les principes de cette dernière.

Nous rappelons encore une fois que Derrida constate que la philosophie occidentale établit des hiérarchies au sein de divers dualismes qu'elle instaure, et que toutes ses théories sont basées sur une série d'oppositions binaires qu'elles ont héritées de la métaphysique à titre d'exemple : présence/absence, vie/mort, homme /femme, parole/ écrire… Dans notre étude, nous prêtons un intérêt particulier à ce dernier couple d'écriture et de parole qui est à l'origine de notre concept de pharmakon.

Après lecture de notre support théorique, il s'est avéré que Derrida a consacré à ce couple une grande analyse dans *Phèdre, La pharmacie de Platon,* où la déconstruction de ce couple a donné naissance au concept de pharmakon et plus exactement à l'écriture comme pharmakon. L'étude, que Derrida portera sur la

description platonicienne de l'écriture telle qu'elle se dégage dans les pages de *Phèdre,* lui permettra de dévoiler pour mieux la déconstruire, l'une des formes les plus anciennes et les plus courantes du logocentrisme, à savoir le phonocentrisme.

Derrida, et par le biais de sa déconstruction, tend à une critique de la dualité platonicienne du logos et du pharmakon. Car, il verra dans les mots de Platon et le dialogue de Socrate la défense la plus coriace du primat philosophique du logos comme parole, reposant entièrement sur le renoncement et l'exclusion de l'écriture souvent désignée négativement comme pharmakon (poison). C'est donc le projet derridien qui apporte l'idée d'une contamination réciproque de l'un par l'autre, du logos par le pharmakon, de la parole par l'écriture.

L'histoire de l'écriture, du pharmakon, se résume dans ce passage du *Phèdre* que l'on trouve dans le mythe de l'écriture raconté dans un des nombreux monologues de Socrate :

> *« Socrate – Eh bien ! j'ai entendu dire que, du côté de Naucratis en Égypte, il y a une des vieilles divinités de là-bas, celle-là même dont l'emblème sacré est un oiseau qu'ils appellent, tu le sais, l'ibis ; le nom de cette divinité est Theuth. C'est donc lui qui, le premier, découvrit le nombre et le calcul et la géométrie et l'astronomie, et encore le trictrac et les dés, et enfin et surtout l'écriture. Or, en ce temps-là, régnait sur l'Egypte entière Thamous, qui résidait dans cette grande cité du haut pays, que les Grecs appellent Thèbes d'Egypte, comme ils appellent le dieu (Thamous) Ammon. Theuth, étant venu le trouver, lui fit une démonstration de ces arts et lui dit qu'il fallait les communiquer aux autres Égyptiens. Mais Thamous lui demanda quelle pouvait être l'utilité de chacun de ces arts ; et, alors que Theuth donnait des explications, Thamous, selon qu'il les jugeait bien ou mal fondées, prononçait tantôt le blâme tantôt l'éloge. Nombreuses, raconte-t-on, furent assurément les observations, que, sur chaque art, Thamous fit à Theuth dans les deux sens, et dont une relation détaillée ferait un long discours. Mais, quand on en fut à l'écriture : « Voici, ô roi, dit Theuth, le savoir qui fournira*

aux Égyptiens plus de savoir, plus de science et plus de mémoire ; de la science et de la mémoire, le remède a été trouvé. » Mais Thamous répliqua : « Ô Theuth, le plus grand maître des arts, autre est celui qui peut engendrer un art, autre celui qui peut juger quel est le lot de dommage et d'utilité pour ceux qui doivent s'en servir. Et voilà maintenant que toi, qui est le père de l'écriture, tu lui attribues, par complaisance, un pouvoir qui est le contraire de celui qu'elle possède. En effet, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration ; ce n'est donc pas de la mémoire, mais de la remémoration, que tu as trouvé le remède. Quant à la science, c'en est la semblance que tu procures à tes disciples, non la réalité. Lors donc que, grâce à toi, ils auront entendu parler de beaucoup de choses, sans avoir reçu d'enseignement, ils sembleront avoir beaucoup de science, alors que, dans la plupart des cas, ils n'auront aucune science ; de plus, ils seront insupportables dans leur commerce, parce qu'ils seront devenus des semblants de savants, au lieu d'être des savants. »[121]

Dans ce texte est présenté un procès de l'écriture, celui proposé par Platon dans le *Phèdre,* opposant et exposant les positions et opinions de divers orateurs. Dans le dialogue unissant Socrate et Phèdre, l'écriture est présentée comme : *« Puissance occulte et par conséquent suspecte »*[122], elle détient la double altérité caractéristique du pharmakon. En se basant sur le mythe de Theuth exploité par Platon, Derrida remarque que *« sans détour, sans médiation cachée, sans argumentation secrète, l'écriture est proposée, présentée, déclarée comme un pharmakon »*[123]. Découvreur des caractères de l'écriture, Theuth montre au Roi cette invention qui va rendre les Egyptiens plus instruits et plus capables de se remémorer, il précise *: « mémoire aussi bien qu'instruction ont*

[121] Jacques Derrida, *Phèdre,* suivi de « *La pharmacie de Platon* », traduction inédite, introduction et notes par Luc Brison, Paris : Flammarion, 1982, pp. 177-178.
[122] Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p, 110.
[123] Ibid., 82.

trouvé leur remède (pharmakon) »[124]. Le pharmakon est ici représenté uniquement comme un remède. Mais dans sa réponse, le Roi laisse *entendre « que l'efficace du pharmakon peut s'inverser : aggraver le mal au lieu d'y remédier »*[125]. Puisqu'il n'y a pas de remède inoffensif, *« ce pharmakon n'est-il pas criminel, n'est-ce pas un cadeau empoisonné ?»*[126], se questionna Derrida.

Par le mythe de l'écriture, Derrida met l'accent sur cette conversation entre le roi Thamous et le dieu Theuth à laquelle Socrate fait référence dans le *Phèdre*, car elle apparaît tout particulièrement significative et fondatrice. L'écriture, que Theuth vient fièrement présenter au roi, est vue par Socrate comme un accessoire futile et stérile. Elle semble en effet délaissée, abaissée, déconsidérée, car elle est muette et figée, dénuée de cette capacité d'échange que possède la parole vive, animée.

Conséquemment, se traduit dans la terminologie platonicienne revisitée par Derrida, une écriture pharmakon qui a tendance à signifier uniquement l'action négative d'un « poison » ou d'une « drogue » sur la vie et l'expressivité du logos, que Derrida conteste. Car, il voit, dans cette terminologie, son aspect rigide et injuste, tout en reniant l'autre sens, le sens positif, thérapeutique du pharmakon, où il signifie aussi « remède », le sens rapporté par Theuth. Là aussi, se voit l'ambition de Derrida de monter à l'index l'interprétation métaphysique à valoriser un terme sur l'autre des oppositions binaires qui la fonde.

Aux yeux de Derrida, Platon est à l'origine de cette opposition radicale s'établissant entre les oppositions binaires. Dans un premier cas, entre la forme expressive du discours jugée plus originaire et signifiante par rapport à sa reproduction mimétique et dégradante au moyen de l'écriture. Car ce logocentrisme dévalorisant a tendance à *« confiner l'écriture dans une fonction seconde et instrumentale : traductrice d'une parole originaire elle-même soustraite à l'interprétation »*[127]. Mais aussi dans un deuxième cas, quand le pharmakon signifie seulement poison. Sa stratégie déconstructionniste consiste donc à réhabiliter l'écriture dans ses droits, en remettant en

[124] Ibid., p, 88.
[125] Ibid., p, 110.
[126] Jacques Derrida, *Phèdre, suivi de « La pharmacie de Platon »*, op, cit., p, 274.
[127] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op, cit., p, 12.

scène le contexte dans lequel évolue une vision trop réductrice de cette dernière, une écriture jugée superficielle et artificielle, au profit d'une parole naturelle et pleinement vivante, exprimant parfaitement la vérité qui se forme et repose à l'abri dans l'âme. Cette vision métaphysique platonicienne se laisse lire dans cette maïeutique socratique axée sur le dialogue comme débat, comme lieu de surgissement de la connaissance. La vérité se dévoile, par et à travers, le logos, alors que le discours écrit est vu comme dépendant, subordonné à son subalterne : la parole. Pour Socrate, *« il a toujours besoin de l'assistance de son père : à lui seul, en effet, il n'est pas capable, ni de se défendre, ni de s'assister lui-même »*[128]

Par la révélation de ce mythe, Derrida veut dévoiler cet arrière-fond de ce rapport hiérarchique et chronologique entre parole et écriture, qui fut l'opposition fondatrice de la métaphysique. Et c'est dans la mise en question de ce rapport contrasté entre parole et écriture que va s'illustrer la déconstruction derridienne du logos platonicien, en exploitant à fond l'ambiguïté sémantique, l'inversion dialectique et symétrique du terme « pharmakon », exclusivement rapporté par Platon, à l'écriture.

En établissant ce constat opposant oralité et écriture, Derrida tente de défaire ces oppositions binaires qui ont fondé la pensée métaphysique. Le concept de pharmakon représenté par l'écriture porte en lui-même ces oppositions de remède et de poison. L'originalité de Derrida, dans sa critique du logos platonicien, viendra de son aptitude à révéler, grâce au concept de pharmakon, le nœud qui fera passer l'un dans l'autre, la parole dans l'écriture, et inversement. Conséquemment, l'usage derridien du terme pharmakon intégrant et neutralisant son usage platonicien, fera rigoureusement obstacle à la conceptualité métaphysique procédant par distinctions et par oppositions. Le pharmakon va constituer, chez Derrida, l'élément devant rapporter l'un à l'autre, la parole et l'écriture, les renversant l'un dans l'autre.

Le Phèdre raconte le mythe de Teuth selon lequel, Teuth, inventeur de l'écriture, la propose au roi Thamous comme le remède contre l'oubli alors que le roi la considère comme le poison de la mémoire vive. Le terme « pharmakon », en effet, peut à la fois signifier « remède » et « poison » ; le même mot a donc deux sens opposés selon

[128] Jacques Derrida, *Phèdre, suivi de « La pharmacie de Platon »*, op, cit., p, 273.

les contextes. Tandis que Teuth emploie ce mot au sens de remède, le roi choisit le sens de poison.

Derrida explique que les traducteurs de cet ouvrage ont traduit « pharmakon » par « remède », alors que le mot recouvre (au moins) deux acceptions antagonistes, à savoir « remède » et « poison » :

> *« Toutes les traductions dans les langues héritières et dépositaires de la métaphysique occidentale ont donc sur le pharmakon un effet d'analyse qui le détruit violemment, le réduit à l'un de ses éléments simples en l'interprétant, paradoxalement, à partir de l'ultérieur qu'il a rendu possible. Une telle traduction interprétative est donc aussi violente qu'impuissante : elle détruit le pharmakon, mais en même temps s'interdit de l'atteindre et le laisse inentamé en sa réserve. La traduction par "remède" ne saurait donc être acceptée ni simplement refusée »*[129]

Si au fil du temps, la traduction du pharmakon a tangué entre les deux sens, celui du remède et du poison, la stratégie derridienne consistait, d'après Hottois, a renversé le couple hiérarchisé de remède et de poison pour détruire le rapport de force qui les unit. Dans un premier temps, l'un doit primer sur l'autre, remède sur poison ou vice versa. Ensuite, dans la deuxième phase, on arrache à la logique binaire le terme valorisé lors de la première phase. En abandonnant les significations antérieures, ancrées dans cette pensée duelle, le terme déconstruit devient donc indécidable. Et le pharmakon ne peut être pris dans un seul sens, mais dans les deux. Car ce philtre qui est à la fois remède et poison jaillit dans le corps du discours avec toute son ambivalence. En outre, on peut dire que l'indécidabilité est*« l'effet le plus visible de la " déconstruction" derridienne »*[130].

Par sa déconstruction, Derrida critique la causalité classique prônée par la philosophie occidentale, qu'il considère comme étant trop rigide. Par-là, il réfute la logique binaire et tend vers une *« revalorisation de l'écriture avec sa dissémination des*

[129] Jacques Derrida, *Phèdr*e, suivi de *La pharmacie de Platon,* op.cit., p.298.
[130] Grégoire Biyogo, *Adieu à Jacques Derrida ; Enjeux et perspectives de la déconstruction,* Paris, Le Harmattan, Coll. « Recherche et pédagogie » 2005, p, 70.

formes graphiques, dans un ordonnancement où règnent l'hétérogène, l'ambiguïté, l'imprévisible, l'aporétique. »[131]

Pour le concept de pharmakon, il sera astucieusement instrumentalisé par Derrida pour neutraliser un logocentrisme si rigoureux. Déconstruit puis reconstruit pour échapper au sens figé, il se manifeste par une traduction ambigüe et une polysémie indomptable, lui conférant une facilité à faire interpénétrer la négativité de l'écriture en sa positivité, pour que son absence d'essence et de vérité s'échange en une opération constitutive du sens philosophique. Éludant toutes distinctions conceptuelles du poison et du remède, du bien et du mal, car il est les deux à la fois, Derrida range le pharmakon au nombre des termes dont il mentionne souvent le caractère subversif caractérisant ses nombreux néologismes.

> *« Cela étant, il trouve en le pharmakon l'autre nom de la différance originaire. Sur cette base, le mot pharmakon laisse penser à un mouvement producteur de différences. Il tient en réserve la parole et l'écriture en tant qu'ils sont différents et soutient leur différend, c'est-à-dire le jeu conflictuel de leur opposition. »*[132]

Le concept de pharmakon est comme la plupart des termes derridiens est dit « indécidable ». Il se présente souvent sous deux significations dont l'une ne saurait faire autorité sur l'autre, car, il signifie à la fois « poison » et « remède ».

C'est cette ambivalence propre à l'effet produit par le pharmakon, que Derrida veut réveiller dans ce concept, au point que la ligne de démarcation s'y trouvant entre les deux sens remède et poison, est rendue floue et indiscernable. L'écriture sera, pour Derrida, le lieu de cette indiscernabilité, qu'on tentera nous-même d'élucider dans cette étude.

---

[131] Grégoire Biyogo, *Adieu à Jacques Derrida ; Enjeux et perspectives de la déconstruction,* op, cit., p. 76.
[132] Joseph-Igor Moulenda. *Derrida et la critique de la phénoménologie de Husserl. Autour de la question de la " métaphysique de la présence ".* Thèse de doctorat en Philosophie. Université de Caen Base -Normandie, 2012. Français. <tel-01343714>p, 62.

Deuxième partie

Nosographie du pharmakon hustonien

Chapitre I : Dans la clinique de l'exil

I-1 : Phénoménologie d'une écriture de l'exil

I-1-1- *Lettres parisiennes* : exorciser l'exil

I-1-2- *Nord perdu* : Le vertige de la désorientation

I-1-3- *Cantique des plaines* : penser/ panser le point des origines

I-1-4- *Lignes de failles* : l'héritage de fa(m)ille

I-2 : Symptômes de l'exil

I-2-1- Les yeux de la tristesse

I-2-2- La mélodie de la nostalgie

I-2-3- La détresse de l'exilé

I-3 : L'exil hustonien entre lame et lamelle

I-3-1- L'exil géographique

I-3-1-1- Les limbes de la division

I-3-1-2- L'énigme du retour : œuvres passerelles

I-3-2- L'exil volontaire

I-3-2-1- A la rencontre de l'Autre

I-3-3- L'exil linguistique

I-3-3-1- Ambidextrie linguistique

I-3-3-2- Bilinguisme littéraire et autotraduction

I-1- Phénoménologie d'une écriture de l'exil

L'exil est l'une des préoccupations majeures des temps modernes en même temps qu'il envahit l'espace de création dans toutes ses dimensions et expressions : cinéma, musique, peinture, littérature. Il fut et demeure une source intarissable pour ces écrivains qui trouvent matière grasse dans ce phénomène existentiel. Qu'il soit volontaire ou involontaire, les écrivains exilés sont bien souvent des étrangers vivant dans un ailleurs, et l'on ne peut bien sûr s'empêcher d'interpréter cette abondance de leurs situations d'exilés que comme un désir d'acceptation de ce déplacement géographique, et indéniablement, des conséquences psychologiques qui lui sont corollaires.

En général, on s'accorde pour donner au mot « exil » le sens d'expulsion de quelqu'un hors de sa patrie ; lieu où il réside à l'étranger. L'exil désigne communément une réalité physique ou géographique, celle de *« quitter le lieu où l'on est accoutumé de vivre.»*[133]. Le mot même d'exil suppose un rapport au lieu. D'après le Nouveau Larousse illustré de Claude Augé, il vient du latin « exsilium » et signifie *« l'expulsion hors de la patrie. »* [134]

Dans ses définitions les plus communes, l'exil est présenté comme un état subi ou forcé, mais aussi, il peut aussi faire référence à un état choisi. De nos jours, une personne peut choisir de s'exiler pour motif personnel : aventure spirituelle, épanouissement intellectuel, recherche d'un mieux vivre économique ou social, sécurité personnelle...

L'exil peut être aussi vécu comme un emprisonnement, c'est ce que suggère du moins Michael Beausang dans son article sur *l'Exil de Samuel Beckett* en affirmant que l'exil est quand : *« l'individu se trouve, soit éjecté hors d'un espace privilégié, soit emprisonné dans un espace persécuteur.»*[135]

[133] Paul-Émile *Littré, Dictionnaire de la langue française*, Monte Carlo, Éditions du Cap, 1974 t. 2, pp. 23,24.
[134] Claude Augé, Nouveau Larousse Illustré, Tome Quatrième, Paris : Larousse, 1904, p.390.
[135] Michael Beausang, « L'exil de Samuel Beckett : la terre et le texte », *Critique*, n° 38, 1982, tome XXXVIII, n° 421-422, juin-juill. 1982, p. 564.

Parallèlement et toujours dans le même sillage, Neil Bishop ajoute dans son ouvrage *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils :*

> *Cet emprisonnement exiliaire dans un espace dysphorique peut prendre la forme d'une marginalisation ou d'une exclusion volontaire ou subie, le plus souvent par rapport à un milieu social donné, mais parfois par rapport au pays géographique. Or, la définition de l'exil prend, dans cette perspective, un virage majeur : loin de consister dans le fait de quitter (de gré ou de force) sa patrie, l'exil consiste dans le fait d'y être – ou de s'y sentir – emprisonné […] »* [136]

Selon le psychanalyste Fethi Benslama, le mot exil se décompose entre « ex » qui signifie ce qui est « au dehors » et « il » qui se rapporte à l'« illité », c'est-à-dire au lieu. De ce fait, écrit-il :

> *« Depuis la nuit des temps, la question de l'illité (c'est-à-dire le lieu) et de l'exil est la question même de l'homme dans sa recherche incessante à fonder ce qui lui donne abri contre l'errance et l'oubli, ce qui lui permet de transmettre quelque chose qui n'est pas seulement une trace du passé, un legs, un héritage, mais de transmettre un devenir»* [137]

Or, nous savons que toute manifestation de l'étranger, tout saut dans l'inconnu ne s'effectue pas sans une certaine violence. « *C'est ce que nous dit le mot latin « exilium » de l'ancien français « essil », selon lequel exil a d'abord signifié malheur, tourment, ou encore ravage, ruine ; avant de prendre le sens d'expulsion de quelqu'un hors sa patrie avec défense d'y revenir »*[138]. Ce n'est qu'au XIIIème siècle que ce mot a représenté la réfection, atteste les historiens. Dès lors, on lui attribue souvent les mots arrachement, perte, épreuve, douleur, nostalgie.

---

[136] Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils,* France, Presses Universitaires de Bordeaux,1993, p. 26.
[137] Fethi Benslama, « Exil et transmission ou mémoire en devenir », in *Le Français aujourd'hui, Armand Colin / Dunod ; Association française des professeurs de français ; Association française des enseignants de français (AFEF), 2009, L'autre scène dans la classe*, 3 (166), ff10.3917/lfa.166.0033ff. ffhal-01502459.p, 3. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01502459/document.
[138] Alain Rey, *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

L'exil est aussi synonyme de coupure. Car, aussitôt installé, une déchirure s'effectue entre l'exilé et son lieu d'origine avec lequel il entretient une histoire et une intimité toutes particulières. Le déplacement effectué occasionne une souffrance, un angoissant questionnement sur le destin de son pays d'origine, ou sur son propre sort, mais également comment s'enraciner dans son nouveau pays ?

> *« L'histoire de tout exilé commence par une rupture avec le lieu d'origine et l'anonymat auquel il est condamné dès qu'il s'établit ailleurs. Incapable de se détacher de la terre natale et incapable de se soumettre entièrement à la culture de l'autre, il occupe un chronotope de l'entre-deux, entre ici et ailleurs, entre avant et maintenant, entre le réel et l'imaginaire.»*[139]

En effet, l'exil n'est jamais une rupture sans brutalité, consommée une fois pour toutes. Son effet prépondérant lui confère le temps de creuser une distance dans l'espace et dans le corps au fur et à mesure que le temps passe. L'écrivain exilé autant que ses personnages semblent, en tout point, entreprendre la même traversée vers le plus grand lointain. Ainsi, se dessine dans l'écrit de ces derniers la trajectoire d'une grande quête : la recherche d'un espace nouveau, d'une grande communauté humaine où le destin individuel pourrait prendre une face nouvelle ou se fondre dans l'anonymat, parcours auquel succède l'obsession d'une cité plus grande.

Nancy Huston, écrivaine canadienne, exilée en France de son propre aveu et dont la récurrence de la problématique de l'exil ne peut être dissimulée, vu les différentes facettes exiliques qu'elle étale dans son écrit. Pour elle, il s'agit de l'exil comme distance et comme voyage vers un ailleurs, de l'exil comme confinement dans le silence et la résignation, de l'exil comme recherche de moyens d'évasion pour échapper au réel, mais aussi de l'exil comme rupture avec une identité imaginaire ou réelle.

La fresque que nous peint Huston, à travers sa création littéraire, se nuance entre l'enracinement et l'errance, le voyage et l'exil, mais aussi le développement, l'enrichissement et la perte de l'identité. C'est entre le tiraillement de la confirmation et

[139] Aurélia Klimkiewiscz, *« Le brouillon de l'exilé* », in Salah Basalamah, *« Les nouvelles figures de l'exil»,* http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexilsynop.htm. Consulté le : 04/09/2014

de la négation que Nancy Huston tente de lier les débris épars de son existence par l'écriture. Faisant appel, tantôt à la mémoire, tantôt à l'imagination, Huston tisse, par les mots, des passerelles fictives pour maintenir son équilibre. Ainsi, le récit de sa vie et celui de la fiction s'entremêlent et fusionnent en un espace qui offre la possibilité d'une rencontre entre les langues et les cultures.

L'œuvre hustonienne en générale, et notre corpus en particulier, s'offrent à son lecteur comme une vue panoramique de sa situation d'exilée. Les thématiques prépondérantes sont la migration et les questions identitaires qui en sont la conséquence indéfectible. Notre diagnostique de ce dernier nous révèle que l'exil est le thème de prédilection pour Huston, car il ne cesse d'être répandu aussi bien dans ses romans que dans ses essais, tout en prenant différentes figures.

I-1-1- *Lettres parisiennes* : exorciser l'exil

Sous-titré Histoires d'exil, *Lettres parisiennes*, le titre même, est révélateur d'une dense masse d'exil. Pendant dix ans, Nancy Huston et Leïla Sebbar, une écrivaine algérienne, collaborent aux mêmes revues féministes, *Histoires d'Elles*, *Sorcières* et *Les cahiers du Grif,* tout en travaillant parallèlement à leurs projets personnels. À travers *Lettres parisiennes*, elles entreprennent une correspondance de Paris à Paris, en français, pour se parler de leur expérience d'exil.

Dans cet essai, les deux écrivaines autopsient leurs expériences d'exilées dans la langue d'adoption qu'elles ont choisie : le français. Au fil de cette correspondance, elles en viennent aussi à leur statut de femme et de mère et se partagent leurs réflexions, leurs angoisses et leurs passions. C'est à travers *Lettres parisiennes* que les deux écrivaines ont tramé le tissu de leur vie en exil en mettant à nu une existence semée d'embûches et d'aubaines.

Pour Huston, la question de la langue adoptive demeure au cœur de la question de l'exil. En effet, étant canadienne et dont l'anglais est la langue maternelle, elle exhibe son autre face générée par la mutation linguistique et culturelle. En dépit de ses années passées en France, elle trouve qu'elle conserve toujours un accent anglais qui lui confère

aux yeux des Français, un statut d'étrangère, même si elle a vécu plus longtemps à Paris que nulle part ailleurs dans toute sa vie.

Pour cette franco-canadienne, la langue adoptive ne pourra jamais être naturelle dans la bouche d'un étranger, même si elle est bien maitrisée. Or, c'est dans cette langue qu'elle a reçu une formation intellectuelle déterminante en étant initiée aux théories de Roland Barthes et de Lacan : *« [...] j'ai avalé les textes de Barthes et de Lacan avec, non pas le lait maternel, mais le lait de cette marâtre qu'était pour moi la langue française »*[140]. Cette marâtre, cette langue française signifie la rupture avec le maternel, avec l'enfance, ce qui occasionne une dualité profonde et une déchirure intérieure : *« Car après tout, au fond, notre vrai moi est bien celui, rabougri et ridicule, de l'enfance... n'est-ce pas ? »*[141].

Parler le français ne lui est pas naturel, le français : *« [...] il ne sera jamais pour moi une deuxième mère, mais toujours une marâtre »*[142]. Et dans ses multiples allers et retours d'un lieu à un autre, elle a l'impression de flotter entre deux mondes et entre deux langues. N'étant jamais parfaitement bien ni dans l'une ni dans l'autre. Perdant ses mots en anglais et manquant parfois de mots en français, *« 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... »*[143] .

Par le biais de *Lettres Parisiennes,* Huston tente d'ouvrir les portes du passé sachant qu'elles se fermeront aussitôt. Elle évoque son étrangéité, celle qui l'a amenée à l'écriture au lieu du silence. D'ailleurs, en partie, à cause de cette difficulté de la langue étrangère qu'elle est venue à l'écriture.

Le long de cette correspondance, elle se remémore son retour au pays natal après une longue absence en vivant cette expérience bizarre de rentrer chez soi en touriste. Car, les rapports avec le pays d'origine sont troubles à chaque fois que l'expatrié y revient. Il doit surmonter deux phases qui, les deux, mettent à l'épreuve son âme :

---

140 Nancy Huston, Leila Sebbar, *Lettres parisiennes, Histoires d'exil,* Paris, Éditions, J'ai lu, 1999, p, 14.
141 Ibid., p. 60.
142 Ibid., p.13.
143 Ibid., p.77.

d'abord la sensation de « déplacé », ensuite, quelques jours après, c'est la sensation de perdre le « familier », qui est si douloureuse avec l'approche du départ.

Parallèlement, l'écrivaine évoque ses souvenirs et interroge sa mémoire en revenant sur sa rupture avec son espace culturel et son milieu social. Elle évoque aussi sa tentative de s'enraciner dans le pays hôte qui est désormais le pays et la langue de ses enfants. Ainsi, ses pérégrinations entre le passé et le présent, entre le pays d'origine et la France, lui offre l'occasion de poser ses questionnements sur l'exil, l'appartenance, l'interculturalité et le bilinguisme, en mettant à nu un regard condescendant et aigu sur ce qu'est devenu son combat de femme.

Dans *Lettres Parisiennes,* Huston psalmodie ce croisement culturel qui la met en situation de déséquilibre et l'écriture devient ce lieu d'appropriation, l'espace de rencontre entre le pays laissé ou perdu et celui qui a été adopté. Ce nid, où elle berce ses réflexions, ses angoisses, ses passions, ouvrant ainsi une fenêtre sur son journal intime qu'elle ne cesse d'alimenter en trouvant dans cette ouverture béante un autre moyen de « se dire ».

Nancy Huston dévoile, à travers *Lettres Parisiennes,* que sa vie littéraire est liée de près à son histoire personnelle marquée dès son enfance par les thèmes majeurs de son œuvre, à savoir : la rupture, d'abord familiale et ensuite linguistique, l'errance et l'exil. Ainsi, et grâce à ses écrits avec Sebbar, elle exhibe ce sentiment qui exhale la nostalgie du pays et ce désir de faire un pèlerinage pour ces lieux sacrés de son Alberta. S'élevant contre l'indifférence de certains croisés, elle fait l'éloge du croisement culturel qui transforme leur exil objectif en exil subjectif *« source d'énergie et d'émotion »*[144].

Le thème qui traverse *Lettres Parisiennes* est l'exil avec ses questionnements et ses implications : l'identité, la langue, la différence, la marginalité, le rapport entre les langues (maternelle et adoptive), le choc des cultures dans le processus de création.

[144]Nancy Huston, Leila Sebbar, *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*, op.cit., p. 209.

Cependant, quand le feu de la création gouverne la douleur, la souffrance fardée d'une alchimie, et où les mots sont dotés d'un pouvoir magique, ceux de Huston surgissent, frôlant les limites de l'autobiographie pour euphémiser l'exil, et pour enfin conclure que ce sentiment d'exil est bel et bien le stimulateur de sa création littéraire.

C'est dans et à travers l'écriture que l'écrivaine dissout la pesanteur de ses moments d'exil en faisant défiler le chapelet de sa vie, depuis son pays natal le Canada, jusqu'à son pays hôte la France. L'encre est le seul moyen pour diluer le fiel de cette femme qui n'est ni d'ici ni de là-bas. Son pays serait celui du verbe, sa terre celle de l'écriture, sa nation celle de l'imagination. Seule la magie des mots a le pouvoir de pourfendre une douleur qui n'est jamais stérile, mais toujours leurrée.

I-1-2- *Nord perdu :* un palliatif au vertige de la désorientation

Dans *Nord perdu*, Huston dresse un parallélisme réflexif sur l'expérience de l'expatrié à la recherche de son point de repère, et exprime très finement le trouble, le désarroi ; mais aussi la richesse qui s'attache à la condition d'exilé ou d'expatrié.

Nord perdu est un essai qui oscille entre les forces de l'orientation et de la désorientation. Se leurrant dans le labyrinthe de la synonymie et ces forces, Huston se livre à une frénésie dubitative cherchant à trouver son équilibre face à ce sentiment de perte occasionné par la perte de son nord.

Paru en 1999, coïncidant avec ses vingt-six ans d'exil à Paris, Nancy Huston adopte encore la posture de l'exilée. Par l'écriture de cet essai, elle se permet à rebrousser chemin aux sources, aux racines, à l'enfance. *« L'enfance proche ou lointaine est toujours en nous »*[145], écrit-elle, ayant la conviction de pouvoir explorer ce lointain territoire de sa vie mieux que ne le fasse un « impatrié » :

> *« Ici je vais dire pour la première fois une chose que j'aurai maintes occasions de répéter par la suite, au point qu'on pourrait presque la décrire comme un leitmotiv, l'idée motrice, voire (Dieu m'en garde) le message de ce petit livre, ajoutons-y donc carrément des italiques :*

[145] Ibid., p. 17.

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. Le caractère totalement singulier de l'enfance, par exemple, et le fait qu'elle ne vous quitte jamais difficile pour un expatrié de ne pas en être conscient, alors que les impatriés peuvent se bercer toute leur vie d'une douce illusion de continuité et d'évidence »[146]

Nord perdu, le titre de l'essai renvoie le lecteur à la notion de la perte que peut lui occasionner l'exil. Huston l'explicite clairement au début de son essai : *« Perdre le nord, c'est oublier ce que l'on avait l'intention de dire. Ne plus savoir où l'on est. Perdre la tête»*[147]. Le Nord, le grand Nord indique son pays d'origine, le Canada lointain. Quittant son pays natal, l'écrivaine ne peut se débarrasser du sentiment d'une certaine tromperie : *« Mon pays c'était le Nord, le Grand Nord, le nord vrai, fort et libre. Je l'ai trahi, et je l'ai perdu »* [148]

Nord Perdu indique d'emblée par son titre un manque de l'orientation. À travers cet essai, Nancy Huston évoque souvent l'image du grand ciel du Canada et les immenses plaines 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. »*[149] . Le Nord, pour elle, est son point de repère. En le quittant, elle est désorientée, perdue. Tout en ayant « perdu le Nord », la berrichonne souligne qu'une partie d'elle-même sera à tout jamais liée à ce « Grand Nord », parce qu'il est le lieu de son enfance et cette partie est 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. »[150]

[146] Nancy Huston, *Nord perdu,* op, cit., p. 19.
[147] Ibid., p.12.
[148] Ibid., p.15.
[149] Ibid., p.14.
[150] Ibid., pp. 16,17.

En effet, *Nord perdu* est un essai où se nuancent enracinement et errance, voyage et exil, mais aussi développement, enrichissement et perte de l'identité. À travers son écrit, Nancy Huston questionne la construction de l'identité à partir du temps passé et de son expérience personnelle. Par ses pérégrinations entre le Canada, les États-Unis, la France, elle se rappelle Calgary, l'Alberta, le Nord qui émergent comme des images complexes et aporétiques. Ayant une âme stigmatisée par la perte, Huston cherche la marque indélébile qu'a laissée ce grand Nord en elle, marque sur laquelle elle pourrait s'adosser pour tramer une nouvelle passerelle capable de rétablir le lien et de réparer la brèche occasionné par son « exil volontaire » : *« L'exil, c'est ça. Mutilation. Censure. Culpabilité »*[151].

Dans *Nord perdu*, Huston adapte la mise en scène de l'exil, pour cet être coupé de son chez soi, et qui doit porter le masque du langage. *« Condamné à l'imitation consciente»*[152], car l'exil veut dire aussi la perte de la langue maternelle, « l'étranger » écrit Huston « est celui qui s'adapte ». Il « imite », « observe », « s'ajuste », continue-t-elle « il *s'applique, s'améliore, apprend à maitriser de mieux en mieux la langue d'adoption »*[153]. Elle, qui joue la francophone, recouvrait le masque, se travestit en française, devient une comédienne dans le « théâtre d'exil », qu'elle décide d'y examiner.

En tant qu'exilée, Nancy Huston se trouve souvent la cible des questions liées à son identité « française ». Rangée par les remords de la perte de son pays natal et sa langue maternelle, elle s'exprime en se plaignant : *« Je l'avais délaissé trop longtemps ma langue mère, elle ne me reconnaissait plus comme sa fille. »* [154]

Anglophone de l'Ouest du Canada habitant la France et écrivant en français, elle montre par ce choix ce que c'est que de vivre déraciné et multiple. Mais elle n'est pas non plus française, car elle n'est pas née en France et elle n'a jamais passé son enfance en ce pays : *«On peut conférer aux êtres d'origine étrangère la nationalité française, les'' naturaliser'' […]. Ils ne seront jamais français parce que personne ne peut leur donner*

[151] Nancy Huston, *Nord perdu,* op, cit., p, 22.
[152] Ibid., p. 32.
[153] Ibid., p. 33.
[154] Ibid., pp. 50, 51.

une enfance française »[155]. Elle explicite cette situation des faux bilingues qui sont constamment en proie à ce sentiment de duplicité, de faire semblant d'inauthenticité. Car en revêtant le masque du langage, nous devenons « Étrangers à nous-mêmes » :

> *« Ne pas parler sa langue maternelle. Habiter des sonorités, des logiques coupées de la mémoire nocturne du corps, du sommeil aigre-doux de l'enfance. Porter en soi comme un caveau secret, ou comme un enfant handicape – chéri et inutile –, ce langage d'autrefois qui se fane sans jamais vous quitter. Vous vous perfectionner dans un autre instrument, comme on s'exprime avec l'algèbre ou le violon. Vous pouvez devenir virtuose avec ce nouvel artifice qui vous procure d'ailleurs un nouveau corps, tout aussi artificiel (…) Vous avez le sentiment que la nouvelle langue est votre résurrection : nouvelle peau, nouveau sexe. Mais l'illusion se déchire lorsque vous vous entendez, à l'occasion d'un enregistrement par exemple, et que la mélodie de votre voix vous revient bizarre, de nulle-part… »* [156]

Nonobstant son extraordinaire création anglo-française dont elle est dotée, Huston se voit toujours comme une « fausse bilingue », ceci se laisse comprendre des ces propos lorsqu'elle déclare dans *Nord perdu :*

> *« Depuis longtemps je rêve, pense, fais l'amour, fantasme et pleure dans les deux langues tour à tour, et parfois dans un mélange ahurissant des deux. Pourtant, elles sont loin d'occuper dans mon esprit des places comparables : comme tous les faux bilingues sans doute, j'ai souvent l'impression qu'elles font chambre à part dans mon cerveau […] elles sont distinctes, hiérarchisées, d'abord l'une ensuite l'autre dans ma vie, d'abord l'autre ensuite l'une dans mon travail. »*[157]

Explorant toujours la problématique de la langue, Huston affirme que l'adoption d'une autre langue, le français est resté pour elle dépourvue de toute charge

[155] Nancy Huston, *Nord perdu,* op.cit., p. 17.
[156] Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes,* Gallimard, 1988, pp. 26, 27.
[157] Nancy Huston, *Nord perdu,* pp., 60, 61.

affective, car trop d'émotions demeurent intraduisibles d'une langue à l'autre d'autant que la langue d'adoption est impavide, dépourvue de toute charge affective :

> *« La langue française ne m'était pas seulement égale, elle m'était indifférente. Elle ne me disait rien, pas plus qu'à l'Écossaise. Elle ne me parlait pas, ne me chantait pas, ne me berçait pas, ne me choquait pas, ne me faisait pas peur. Elle n'était pas ma mère »* [158]

Après des années d'exil, Huston constate que l'acquis n'efface pas l'inné, car « ces *stigmates seraient transmis de génération en génération par les chromosomes »*[159], et que l'exil ne peut abolir. Elle constate un jour que l'inné s'impose même si la mémoire est fuyante et que le passé se dérobe. Après vingt-cinq ans passés à s' *« inventer, jour après jour et année après année »*[160], loin de son pays natal, à faire sa vie loin du regard des siens, à se «cultiver », « transformer », « façonner » par un autre environnement, découvrant soudain dans la glace, entre ses sourcils, les rides de sa grand-mère Huston. : *«En me coiffant un matin devant la glace, je vois...entre mes sourcils...deux petites rides verticales. Les rides de ma grand-mère Huston.»*[161]. C'est ainsi que la douleur fondatrice émerge à nouveau avec une nostalgie déchirante :

> *« Toutes les permutations subies, les multiples identités embrassées, puis repoussées… tout cela n'était-il, en dernière analyse que ma façon à moi de demander (différemment de Romain Gary mais néanmoins à l'instar de celui-ci) : Comment ça, maman ?"»* [162]

Décidant d'échapper au réel, Huston se réfugie dans l'imaginaire :

> *« Notre liberté d'aller ailleurs et d'être autrui dans notre tête est proprement hallucinante. Le roman, qu'on en lise ou qu'on en écrive, nous rappelle cette liberté... et son importance extrême. Il s'agit de la*

[158] Nancy Huston, *Nord perdu*, p, 64.
[159] Ibid., p, 70.
[160] Ibid., p, 69.
[161] Ibid., p, 69.
[162] Ibid., p.105.

liberté : celle de ne pas se contenter d'une identité (religieuse, nationale, sexuelle, politique) conférée à la naissance. » [163]

C'est pourquoi elle a choisi d'écrire, pour s'inventer d'autres vies, un autre pays, une autre langue, et pour lutter contre le vertige de son ambivalence identitaire, culturelle et linguistique.

I-1-3- *Cantiques des plaines* : penser/panser le point des origines

L'histoire de *Cantique des plaines* se déroule en Alberta. Dès lors, ce roman prend forme d'une grande nostalgie : celle des origines, de la terre natale, de l'identité calgarienne que Huston avait longtemps cru être complètement détachée. Un pays, à ses yeux, insipide et ennuyeux, sans histoires et sans Histoire.

D'abord écrit en anglais sous le titre *Plainsong*, puis réécrit plus que traduit en français, selon son auteure, *Cantique des plaines* s'est mérité, lors de sa parution en 1993, le Prix du Gouverneur général pour le roman en langue française.

Avec *Cantique des plaines*, Nancy Huston opère un retour aux origines en écrivant sur son pays natal, l'Alberta, et dans sa langue natale, l'anglais. *Dans Dialogisme et réflexion sur l'écriture dans Cantique des plaines de Nancy* Huston, Anissa Talahite-Moodley et Claude Gonfond assertent que :

« Si Huston, qui vit à Paris depuis de nombreuses années, a toujours défini l'exil comme une nouvelle connaissance de soi, dans ce roman, c'est le retour aux racines qui constitue la nouvelle façon de voir le monde. Il s'agit d'un douloureux mais nécessaire voyage vers soi-même pour retrouver ce qui n'a été qu'à moitié effacé par l'exil, ce qui a été mis en « suspense » ou en silence par la transposition à un autre lieu et une autre langue. Car pour l'auteure, vivre ailleurs, c'est « vivre entre guillemets » »[164]

[163] Nancy Huston, *Nord perdu*, op. cit., p. 105.
[164] Anissa Talahite-Moodley, Claude Gonfond, Université de Toronto, « Dialogisme et réflexion sur l'écriture dans Cantique des plaines de Nancy Huston », *Études en littérature canadienne*, Volume 32, N° 1, 2007, p. 5-241, Université de Toronto, 2007.
https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/5825/10707. Consulté le : 16/6/2021

En effet, après neuf livres écrits en français, coupée de ses racines, de son pays, de sa mère, de sa langue maternelle, privée de ses émotions, Nancy Huston retrace l'histoire de sa région, l'Alberta. Sans y retourner physiquement, elle replonge dans l'univers de son enfance pour écrire *Cantiques des plaines*, dans le bonheur des retrouvailles avec sa langue maternelle et pouvoir enfin revisiter ses origines culturelles. Avec *Plainsong*, Huston déguste cette euphorie des retrouvailles avec sa langue maternelle :

> *« L'anglais m'était devenu presque aussi neuf, aussi frais ; cela se sent dans le livre Plainsong-, si on le lit à voix haute, on sent la jubilation de mes retrouvailles avec cette langue, je me roule dedans, comme un cochon dans la boue. J'adore !»*[165]

Cependant, par l'écriture du roman en langue anglaise, Huston semble rejoindre l'espace géographique et affectif désigné par : le Canada- l'enfance- la mère. Car de son propre aveu elle déclare que :

> *«Avec ce livre mes racines ont pris de l'intérêt pour moi. J'avais toujours dit à tout le monde que je venais d'un pays plat, avec une histoire inexistante, une culture zéro. Et peu à peu, je me suis aperçue qu'il pouvait y avoir de la passion, de la magie et de la matière littéraire dans mes racines. Et ça m'est venu en anglais. J'entendais la musique de l'anglais. Des cantiques, des chansons de cow-boys, des Indiens et de travailleurs des chemins de fer. Il fallait que ce soit en anglais»* [166]

Dans *Cantiques des plaines*, il est question de parcourir l'histoire de l'Alberta, ce pays natal, ce « Nord perdu », ce pays des origines, un pays à réinventer en même temps que la vie de Paddon, héros principal du roman. Paula, une jeune femme invente l'histoire de son grand-père à partir du manuscrit qu'il lui a légué et de ses maigres souvenirs. Alors qu'elle tente de lire entre les lignes, elle se trouve incapable de lire ce

[165] Mi-Kyung YI, «Épreuves de l'étranger : entretien avec Nancy Huston», dans *Horizons philosophiques*, vol. 12, (n° 1), 1–16. 2001. p, 15.
[166] Danielle Laurin. « Source sûre » (interview de Nancy Huston). Dans la revue *Voir* (Montréal), (16-22) septembre 1993, p.25.

que son grand-père a écrit, parce que les pages de son manuscrit sont trop raturées, gribouillées, rongées par le temps.

Toute sa vie, Paddon a caressé le projet ambitieux d'écrire un essai philosophique sur le temps, mais il lui a échappé. En effet, il n'a jamais réussi à écrire son essai et cet échec l'a profondément bouleversé. Lorsqu'elle reçoit le manuscrit de son grand père, Paula se rappelle une promesse qu'elle lui a faite il y a fort longtemps, elle n'avait qu'une dizaine d'années. Vu son jeune âge, elle ne comprenait pas toute la portée de ses paroles. Aujourd'hui adulte, Paula sait qu'elle devra prendre le relais de l'écriture pour honorer sa promesse envers l'homme qui a loupé son rêve. Les seules traces tangibles du passé, que possède Paula, se limitent aux écrits indéchiffrables de Paddon. La jeune femme doit écrire à partir de ses souvenirs, sans doute biaisés parce que le temps les a façonnés, mais aussi, parce qu'à l'époque elle percevait les événements avec des yeux d'enfant. La mission de Paula consiste donc à réécrire, dans des mots qui lui sont propres, cette histoire qu'on n'a jamais racontée, mais dont elle est à peu près *« certaine qu'elle a eu lieu. »*[167]. Incapable de lire la majorité des pages qu'elle a sous les yeux, elle songe à renoncer à son projet quand un matin, *« après quelques heures vaseuses de sommeil matinal, [elle croit] enfin comprendre ce qu' [elle a] à faire»*[168]. Au lieu d'achever le traité de philosophie sur le temps que son grand-père lui a légué, elle se lance plutôt dans l'écriture d'un récit dans lequel elle lui « invente» une vie.

Dans *Cantique des plaines*, Paula devra réécrire deux histoires en parallèle : celle de Paddon, bien sûr, mais aussi celle de la plaine, car à travers la vie de l'homme défunt se dessinent les mémoires de tout un peuple, de ses combats et de ses blessures. C'est ainsi que la petite et la grande histoire se voient imbriquées, fusionnant en une seule, sous la plume de la petite fille, qui, toute craintive, se demande si elle arrive à accomplir sa mission.

Dans ce roman, et par un incontournable retour aux sources, la romancière interroge la construction d'identités individuelles et collectives à travers le temps. Cette question identitaire est perçue à travers une relecture de l'histoire ainsi que des cultures

[167] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 2002, p. 27.
[168] Ibid., p. 23.

du Canada. Pour ce, l'auteure interroge le temps, la mémoire, par une écriture et une invention de l'histoire sur un mode lyrique.

L'écriture de *Cantique des plaines* permet à Huston de surmonter une impasse existentielle et une fêlure identitaire. Les personnages de ce roman partagent avec Huston ses obsessions et ses déchirements. En leur donnant certaines de ses caractéristiques, elle se met dans leur peau pour exhiber certaines douleurs et traumatismes fondateurs causés par un exil intérieur, notamment celui de l'abandon de la mère. À Paddon, elle lui attribue les mêmes yeux tristes qu'elle, les mêmes allergies au foin, aux chevaux et à la religion. Il partage aussi avec elle des goûts artistiques, le piano, dont il ne joue pas aussi bien qu'il le voudrait. Lui aussi est obsédé par le temps qui passe en relation avec le corps et l'esprit. En l'occurrence, comment « l'horloge du temps » détruit petit à petit le corps de son grand amour Miranda et le sien, et comment il effrite et tue son rêve de devenir un philosophe. Par cette description, Huston dresse un parallélisme entre son destin et celui de Paddon si elle n'avait pas quitté l'Alberta. Elle transpose en Paddon sa propre angoisse de ce que sa vie aurait pu être.

Et voici Ruthie, la fille désobéissante de Paddon. Elle conçoit un enfant en dehors des liens sacrés du mariage et part vivre à l'autre bout du Canada en abandonnant son fils à ses parents, pour ne le reprendre que lorsqu'il aura six ans, âge crucial dans la vie de la romancière générant son premier traumatisme. À Ruthie, elle attribue les traits de sa propre mère : belle, intouchable, lointaine, abandonnante de son fils avec lequel elle ne communique que par téléphone ou lettres. À Miranda sa créativité résiliente et une maladie dont elle a elle-même souffert les symptômes, la sclérose en plaques.

Cette rencontre avec le passé, Huston en a autant besoin que Paula. D'ailleurs, elles sont toutes deux à leur table de travail, l'une à Montréal et l'autre à Paris, à écrire, cherchant les mots dans leur dictionnaire pour combler des espaces vides d'une histoire qui coule dans leurs veines. Elles ont, toutes les deux, besoin de Paddon pour écrire et s'écrire.

I-1-4- *Lignes de failles :* le legs de fa(m)ille

Le premier moment de la genèse du roman *Lignes de faille* est survenu à la suite de la lecture d'un ouvrage sur les enfants volés pendant la Deuxième Guerre mondiale. Il s'agit du livre de Gitta Sereny, *The German Trauma : Experiences and Reflexions 1938-2001, «Ç'a été un choc»*[169], confesse l'écrivaine. Huston a appris que des centaines de milliers d'enfants avaient été enlevés par les nazis, puis placés dans des foyers allemands. Elle poursuit que le roman est né à partir des réflexions qu'elle a eues après avoir lu ce livre, mais qui sont aussi liées à sa propre enfance. Elle se demande souvent comment les enfants peuvent se reconstruire quand ils se retrouvent complètement déracinés à l'âge de cinq ou six ans.

Le deuxième moment de la genèse du roman est lié à un événement de la vie familiale de Huston. L'écrivaine raconte cet épisode dans le cadre du Rendez-vous du livre organisé au Centre culturel français de Cluj, le 2 Juin 2011. En 2007, son père a subi une importante intervention chirurgicale, les complications qui en découlent l'ont plongé dans le coma et son cerveau a été atteint par une lésion due à l'hypoxie (manque d'oxygène). Pour son père, l'effet a été inversé : au lieu de perdre ses souvenirs, il en a fabriqué plusieurs. Les médecins américains qui l'ont soigné donnent à ce phénomène le nom français de *déjà-vu.* Ces étranges impressions de familiarité qu'éprouve chacun de nous de temps en temps étaient convaincantes, constantes et cohérentes. La psychanalyse les appelle faux-souvenirs. Précis et détaillés, les faux-souvenirs de son père perturbaient gravement son existence. D'ailleurs Nancy Huston le qualifie de roman psychanalytique :

> *« C'est une sorte de roman psychanalytique qui remonte à l'enfance pour comprendre le comportement des gens. Tout est la faute de mon père, mais, si je mets mon père sur le divan, ce sera la faute de sa mère. Je crois, que dans toutes les familles, il y a des secrets, des dégâts.»* [170]

Avec *Lignes de failles,* roman à la fois historique et familial, s'étalant sur quatre générations et narrée à rebours, Huston opère un retour à l'enfance, en empruntant

[169] Mira Cliche, « Nancy Huston : La vie derrière soi. » *Les librairies.* https://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-etrangere/nancy-huston-la-vie-derriere-soi. Consulté : le 16 octobre 2018.
[170] Nancy Huston, *Âmes et corps,* op, cit., p. 98.

des voix d'enfants de six ans, l'âge qu'elle avait elle-même lorsque sa vie fut brisée par le départ de sa mère. Huston, et à travers l'écriture de ce roman, réanime en elle son exil premier, le traumatisme de l'abandon de la mère. Pour preuve, son retour dans l'émotion d'enfants de six ans qui vivent l'abandon comme si, une fois de plus avec ce roman, elle se revit sa propre souffrance à travers les personnages qu'elle crée.

Cette saga hustonienne débute avec la narration de l'arrière-petit-fils, Sol, âgé de 6 ans. Le récit nous permet de suivre ensuite, au même âge, son père Randall, sa grand-mère Sadie et son arrière-grand-mère Kristina aussi nommée Erra, qui agissent à tour de rôle comme narrateur. Se glissant dans la peau d'enfants d'une même lignée mais de générations différentes successives, Huston nous fait remonter à rebours le temps en suivant les lignes de faille de leur histoire, enchâssée dans l'Histoire, jusqu'à la fracture originelle. *« C'est un livre sur la transition. Sur tout ce que nous recevons, sur les plans religieux, linguistique, culturel... Comment nous nous construisons à partir de tout ça »*[171], nous dit-elle.

Lignes de faille met en scène des personnages qui portent en eux le poids d'une histoire et d'une culture qu'on leur a sciemment cachées. Ils en sont le fruit, mais sans le savoir, et cela les rend bien sûr plus complexes qu'ils ne voudraient bien le croire. Il est aussi l'histoire de la transmission de la souffrance de génération en génération symbolisée par la transmission d'un grain de beauté qui s'hérite de génération en génération comme un leitmotiv de chair, et montre comment ces individus tentent à chaque instant de contenir cet héritage trop lourd, cet exil intérieur qui se repaît de leurs âmes, illustrant de ce fait la théorie de Boris Cyrulnik sur le trauma qui s'hérite chez les enfants, quand les parents font la guerre. Pour le psychanalyste, les enfants souffrent encore plus de la représentation de ce trauma, de ce fait, la transmission de la souffrance est de génération en génération : *« Les fantômes sont des rôdeurs qui, longtemps après la mort de l'événement, peuvent surgir, transportés dans nos bagages et dans nos héritages »*[172] .

[171] Tristan Malavoy-Racine, Nancy Huston : famille éclatée, dans le magazine *Voir*, 28 septembre, Québec, 2006 https://voir.ca/livres/2006/09/28/nancy-huston-famille-eclatee. Consulté le 19/10/20.
[172] Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 160.

Lignes de faille est divisé en quatre parties de longueur égale, chacune narrée par un enfant de six ans appartenant à une génération différente, permettant ainsi au lecteur d'explorer quatre strates temporelles différentes, chacune étant secouée par ses crises et ses conflits. Mais il faut également mentionner sa géographie éparpillée, car les jeunes narrateurs se situent en différents points du globe et suivent leurs parents, illustrant de ce fait leur errance par ces déplacements itératifs.

Le premier narrateur est Sol, dont le récit est daté de 2004, ère de l'après 11 septembre 2001 et de la diffusion par Internet des violences perpétrées par l'armée américaine en Irak. Sol vit dans une confortable demeure californienne. Son objectif consiste à une quête de ses origines, à commencer par celle de son arrière-grand-mère. Ensuite, c'est Randall qui prend la parole, il a six ans et vit à New York au début des années quatre-vingts. En 1982 il s'installe en Israël pour les recherches de sa mère, Sadie, une intellectuelle d'origine canadienne, passionnée par la condition des Juifs, essaie de retracer l'histoire de sa famille et en particulier celle de sa mère, Kristina. Sadie était une mère absente, en voyage, dédiée entièrement à ses recherches, laissant l'éducation de son jeune fils au père. Le roman finit par la sixième année de Kristina dite Erra en 1944, dans une Allemagne ravagée par la guerre et ses horreurs. Elle vit dans une famille où règnent les hommes et leurs secrets. Chanteuse reconnue, Kristina - Erra fermera le cercle tracé par leurs lignes de fa(m)ille. Chaque personnage illustre les événements historiques, sociaux et culturels de son époque.

C'est par le regard et la parole des enfants qu'on revisite les grandes injustices qui ont marqué l'histoire (le nazisme, la guerre, les conflits, les attentats du 11 Septembre), dans ce roman. L'espace narratif pullule de différents thèmes, mais notre objectif est de laisser apparaitre dans l'écriture, les lignes de faille que l'exil -bien que choisi- a imprimé sur le vécu personnel de ses personnages. Pour chacun d'eux, la liberté représentée par la migration et l'usage d'une langue autre.

Le thème du roman est celui du déracinement culturel vécu à des dimensions différentes, comparable à celui que l'auteure a éprouvé quand sa mère l'a quittée à l'âge de six ans, lui offrant la possibilité de choisir son identité linguistique, sociale, nationale.

À travers *Lignes de failles*, Huston se questionne comment apprendre à vivre avec plusieurs identités, plusieurs langues, lorsque l'individu bilingue se trouve confronté à la multitude des langues, car *« s'il y a deux langues, il y a une infinité de langues, et, bien pire, mal pire, les béates béances entre les mots»*[173] *?* Comment des personnages en situation de crise langagière aspirent à effacer les différences entre les langues ?

Par l'écriture de ce roman Huston reprend ses thèmes favoris : le douloureux héritage familial, le temps, l'étrangéité, l'Histoire et l'enfance, mais aussi la mémoire, thème de prédilection pour tout écrivain exilé. C'est par les termes de fragments, lacunes, failles que se donne à lire ce roman mémoriel. Car c'est par l'usage de cette dernière qu'on arrive à combler les silences et les oublis.

Du déplacement, de l'errance et de l'abandon des personnages, jaillit la résilience face aux traumatismes et souffrances. Chacun d'eux tente de forger une identité et appréhender une langue contre vents et marées, et se réconcilier avec la langue mère abandonnée. Randall fait des efforts pour apprendre l'hébraïque et l'arabe, tandis que Kristina, choisira la voie de la musique, forte et vibrante, sans paroles, pour raconter son histoire, et surmonter les déracinements successifs qu'elle a subi.

Ainsi, l'écriture de *Lignes de failles* a permet à Huston, encore une fois, à mettre à nu ses angoisses et ses souffrances générées par l'exil qu'il soit intérieur, linguistique ou géographique, et de psalmodier le pouvoir réparateur de l'art qui lui a permis de colmater ses brèches.

I-2- Symptômes de l'exil

> *« L'expérience de l'exil nous permet de comprendre à quel point l'exigence est un facteur de protection. Pratiquement toutes les enquêtes prouvent que tout migrant devient anxieux. Ses racines sont coupées. Il respire une atmosphère langagière qu'il ne comprend pas. À la moindre rencontre, il est désemparé car il ne comprend ni les mots ni les gestes qui lui permettraient de se situer. Et surtout, il est séparé de ses proches.*

[173] Nancy Huston, *Limbes*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2000, p. 25.

Presque tous ses liens sont déchirés. Or, plus un migrant est seul, plus il est anxieux, ce qui se traduit par un chiffre plus élevé de consommation médicale et de passages à l'acte illégaux.»[174]

Le mot exil se résume en un simple mot, mais se nuance en une panoplie de réalités différentes, en une variété d'expériences humaines. Quand on quitte son pays pour aller vivre ailleurs, le contraste entre le pays d'origine et le pays d'accueil peut être plus ou moins marqué, la culture, la religion, la langue… Tous ces aspects peuvent se vivre de façon similaire, ou au contraire de manière radicalement opposée d'un pays à l'autre. De ce fait, plus, l'écart entre ces derniers est grand, plus grand est ce sentiment d'exil susceptible d'entraîner un fort sentiment de disjonction. Mais l'exil n'est pas seulement distanciation, il implique aussi la rencontre de l'altérité ce qui entraîne forcément une réévaluation de l'identité car : *«L'exil oblige chacun à repenser, en surface et en profondeur son identité, son ethnicité et sa culture d'origine parce qu'il y a dérangement des certitudes et rencontre avec une nouvelle culture et de nouvelles valeurs.»*[175]

L'exil est synonyme de perte. Perte de la terre natale, de la langue maternelle et de la culture d'origine. S'exiler, veut dire vivre ailleurs. Veut dire se couper le cordon ombilical avec les origines. L'exil veut dire aussi arracher sa racine de son terreau pour la semer dans une terre étrangère, pour qu'elle puisse pousser telle une racine adventive. Il veut dire également se couper une partie de soi, en faire le deuil et l'ensevelir tel un organe gangrené. C'est pourquoi, tout le corps ainsi que le psychique de l'exilé se trouvent envahi par une douleur occasionnée par la séparation.

La migration, qu'elle soit volontaire ou involontaire, est douloureuse, du moins ce que confirment grand nombre de psychanalystes et de sociologues qui se sont penchés sur les effets que pouvait avoir l'exil sur les migrants. Pour la Lya Tourn,

---

[174] Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, op, cit., pp, 43, 44.
[175] Lucie, Lequin, «Écrivaines migrantes et éthique», dans De Vaucher Gravili, Anne (dir*), D'autres rêves, les écritures migrantes au Québec,* Actes du séminaire international du Centre interuniversitaire d'études québécoises à Venise (15-16 octobre 1999), Venise, Supernova, 2000, p. 121.

> *« L'exil est une situation complexe qui comprend plusieurs temps et plusieurs lieux : deux moments séparés par un passage (moment fulgurant du départ, voyage, errance, temps incertain de l'arrivée) et deux lieux séparés par un espace (patrie, no man's land de l'apatride en attente, refuge) »*[176]

L'analyse de notre corpus nous a révélé l'existence d'un mal généré par la séparation de Huston avec son pays natal. Défiler les pages de ses romans ainsi que ses essais, nous fait sentir l'odeur épicée de son exil choisi qu'elle ne peut dissimuler. Néanmoins, notre tâche consiste à identifier la nature de ce mal, et comment il apparait dans son écriture.

La douleur est enrobée à l'intérieur d'une souffrance qui en traduit l'expérience vécue. Pour Paul Ricœur, le terme douleur s'applique à des *« affects ressentis comme localisés dans des organes particuliers du corps ou dans le corps tout entier, et le terme de souffrance à des affects ouverts sur la réflexivité, le langage, le rapport à soi, le rapport à autrui, le rapport au sens, au questionnement »* [177]. De ce fait, on tentera de localiser la douleur de l'écrivaine avec ce qui a trait avec son corps, et la souffrance par celui de son psychique.

La notion d'exil suggère un éloignement, une coupure, une séparation. Une séparation qui ne peut être anodine. Car, elle génère une douleur indélébile se logeant dans un corps souffrant qui erre désespérément à la quête de moyens, afin de soulager ses maux.

C'est donc en enjambant le seuil du pays d'accueil, et après une phase euphorique où l'étranger voit d'abord ce pays de manière idéalisée, comme la terre promise, pour se retrouver, par la suite, envahi par un sentiment de culpabilisation résultant de la perte de ses repères. Le passage du temps va céder place à une phase nostalgique, parce que l'étranger va enfin déplacer l'idéalisation vers le pays d'origine qui reçoit les attributs du paradis perdu. C'est ainsi que le temps commence à dessiner sur

[176] Lya Tourn, *Travail de l'exil, deuil, déracinement, identité expatriée,* Paris : PUF, Septentrion., 2001, p, 22.
[177] Paul Ricœur, « La souffrance n'est pas la douleur », in « *Souffrance* », Revue Autrement, Série Mutations. No. 142 - Février 1994, p, 59.

le corps de l'exilé les courbes d'un temps éculé, fruit d'une séparation du ventre maternel. Car, pour certains, l'exil est d'abord une perte de consistance :

> *« Au point de départ, on fait l'expérience de la vacuité, de la légèreté, de l'absence de pesanteur. On croit déboucher sur la liberté, mais cette liberté est accompagnée d'indifférence et progressivement de détachement. Il faut prendre acte de cette disjonction, il faut prendre acte du malheur qu'est l'exil, de cette tristesse, du vide qui nous prive de notre être, de cette impuissance à agir »* [178]

I-2-1- Les yeux de la tristesse :

Pour Huston son mal est intrinsèquement lié à l'exil, à la séparation, à l'abandon. Ce mal s'est emparé d'elle prématurément, dès son enfance, fardant ses yeux clairs de nordiste d'une tristesse indélébile et qui sera son label exilique.

> *« Je me suis exilée parce que j'étais triste, et j'étais triste parce que ma mère m'a abandonnée quand j'avais six ans […] Plus tard, je me suis mise, moi, à abandonner les autres avec une régularité implacable […] 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. Revanche symbolique contre la mère qui inaugura la série ? Toujours est-il que j'ai gardé les yeux tristes. »* [179]

C'est sur son visage, plus précisément dans ses yeux dans ces fenêtres qui s'ouvrent sur l'âme, que se laisse apparaitre la tristesse hustonienne. Signe révélateur d'un regard mélancolique qui s'est forgé sur l'organe le plus précieux du visage de la petite berrichonne, pour affirmer qu'elle est devenue triste parce que sa mère l'a abandonnée quand elle avait six ans. Dès ce moment, surgit dans son regard, d'après les photos, quelque chose de blessé et de mélancolique.

Mais le temps ne semble pas gommer, ni même alléger l'intensité de la tristesse qui s'est creusée dans les yeux de Huston. Caroline Montpetit, journaliste et

[178] Émile Ollivier, *La brûlerie*, Boréal, Montréal, 2004, p. 166.
[179] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, op, cit., pp.116 ,117.

écrivaine québécoise, et dans une de ses chroniques dans le magazine *Le Devoir*, un quotidien d'information canadien, trouve que Nancy Huston a toujours : « *le visage habité par de grands yeux clairs, un peu tristes, vraiment belle malgré le passage du temps »*[180]

A la douleur de l'abandon, qu'est ce qui pourrait conserver cette tristesse à un âge adulte ? Laissons le soin à l'écrivaine, elle-même, pour nous répondre.

Dans *Lettres parisiennes,* où Huston autopsie son existence d'exilée avec Sebbar, se questionne : *« Ainsi à toi aussi on dit que tu as les yeux tristes ? C'est une phrase que j'ai entendu tant de fois qu'elle doit être vraie… »*[181] . Si Sebbar, qui partage cette expérience de l'exil avec Huston, est sujette à cette caractéristique de tristesse des yeux, c'est sûrement, l'exil, dans toutes ses acceptions, qui aurait déposé son empreinte dans le regard des deux femmes. Dès lors, cette tristesse des yeux devient un indice et signe révélateur de pas mal d'exilés.

Cependant, devenue partie intégrante de l'être hustonien, le voici apparaitre dans sa fiction. En effet, dans *Cantique des plaines,* Paddon, personnage principal du roman, porte des allergies au foin, aux chevaux et à la religion, a des goûts artistiques, tel le piano, et le plus marquant, est qu'il a les yeux tristes que ceux de Huston. Ainsi, Paula en s'adressant à son grand père Paddon, nous confirme cette tristesse qui gît dans son regard en disant :

> *«Toute petite déjà, tu m'installais debout entre tes cuisses, me parlais d'étoiles filantes et de lutins, m'expliquais le contenu du journal depuis l'actualité jusqu'aux bandes dessinées, prenais mes questions au sérieux, me regardais de tes yeux tristes et riais à toutes mes blagues sans exception»* [182]

Ne pouvant estomper cette tristesse qui a pris corps dans l'existence de l'écrivaine, la voilà se réincarner encore une fois dans un autre roman, *Lignes de failles*. Huston, en donnant à un des personnages du roman le nom de Sadie, met en exergue ce

[180] Caroline Montpetit, « Fabulation *chronique - Nancy Huston* », dans le magazine *Le devoir* 10mai 2008, Montréal, au Québec (Canada). https://www.ledevoir.com/lire/189222/fabulation-chronique-nancy-huston. Consulté : le 19/06/2018.
[181] Nancy Huston, *Lettres parisiennes,* op, cit., p. 116.
[182] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, op, cit., p, 16.

trait de tristesse. En effet, dans son prénom, il y a «sad» qui veut dire (triste en anglais). Sadie est une petite fille très triste qui se rend coupable de l'absence de sa mère. Thématique qui revient aussi souvent dans les livres de Nancy Huston, elle, qui a vu sa mère quitter le foyer quand elle avait six ans. En voilà une bonne raison pour que l'abandon, quelle que soit sa nature, a stigmatisé la vie de l'écrivaine, pour que la tristesse s'ancre dans son regard à tout jamais.

I-2-2- La mélodie de la nostalgie

Si l'exil est synonyme de tout type de perte, toutefois la perte des repères originels s'avère plus intense. La douleur de la séparation génère un sentiment de nostalgie poignante, toujours renouvelée. En effet, le sentiment violent de nostalgie ressentie envers les origines occasionne une mélancolie qui s'esquisse dans le quotidien de l'exilé, étend sa souffrance, et augmente le taux de sa bile noire jusqu'à saccager les précieux et ultimes vestiges enfouis dans son souvenir. C'est sur la méditation de ce précieux perdu que s'ébauche son édifice nostalgique et ce sentiment de désenchantement, car :

> *« Qui vit à l'étranger marche dans un espace vide au-dessus de la terre sans le filet de protection que tend à tout être humain le pays qui est son propre pays, où il a sa famille, ses collègues, ses amis, et où il se fait comprendre sans peine dans la langue qu'il connaît depuis l'enfance»* [183]

En effet, Kundera, lui-même écrivain exilé, à beaucoup médité sur l'étymologie du terme nostalgie en explorant les diverses traductions du concept qui s'adapte à tout être qui vie en situation d'exil :

> *« La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. La majorité des Européens peuvent utiliser un mot d'origine grecque (nostalgie, nostalgia), puis d'autres mots ayant leurs racines dans la langue nationale : añoranza, disent les Espagnols; saudade, disent les Portugais. (…) En espagnol, añoranza vient du verbe añorar,*

[183] Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être,* roman ; première édition en traduction française : Paris, Gallimard, 1984.p, 116.

avoir de la nostalgie, qui vient du catalan, enyorar, dérivé lui du mot latin ignorare (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. »[184]

Généralement, on s'accorde à donner à la nostalgie la définition suivante : terme, issu de deux mots grecs, nostos, retour et algos, douleur ou souffrance. La nostalgie signifie le désir fort et douloureux de rentrer chez soi, retrouver sa patrie, les êtres chers, desquels on a été éloigné. C'est un médecin alsacien né à Mulhouse, Johannes Hofer, qui à la fin du XVIIème siècle, a construit le néologisme de nostalgie pour désigner une maladie, l'obsession douloureuse de retourner au pays que l'on a quitté. Jusqu'alors était utilisé le mot allemand Heimweh qui désignait spécifiquement le « mal du pays ». Au, XIXe siècle, avec le romantisme, la notion change alors de sens pour désigner un sentiment plutôt qu'une maladie. À partir de cette époque, ce n'est plus seulement l'exil, mais aussi le temps qui passe qui conduit à investir le passé de façon douloureuse. À ce, nous nous demandons, comment vivait Huston ce mal du pays ?

Vu son exil volontaire et les conditions de son départ de son pays le Canada, Huston ne se considère pas comme une vrai exilé, infirmant ainsi toute sentiment de nostalgie :

« J'envie parfois leur attachement à leur province ou à leur patrie ; 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… »[185]

Mais ce que nous révèle une lettre de son échange épistolaire ne reflète pas cette absence de nostalgie et que Huston tente de dissimuler. Il parait qu'on perd, par moment, le contrôle sur certaines choses, notamment nos émotions, car notre psychique est indomptable. Contaminée par la nostalgie de son destinataire, notre écrivaine n'a pas pu faire face à ce fléau du mal de pays qui l'a submergé, pour que ses glandes lacrymales soient chatouillées et fondent en larmes :

[184] Milan Kundera, *L'ignorance*. Paris : Gallimard. 2005, p, 9.
[185] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, op, cit., p. 22.

> *« Ta dernière lettre m'a fait pleurer. Tu dis qu'en allant pas dans ton village natal tu as évité un retour de nostalgie, mais toute ta lettre la respire, la nostalgie, et je te l'envie, et ça me fait pleurer. Parce que si elle n'est pas ici, ma nostalgie à moi, dans ce paysage qui ressemble à s'y méprendre à celui de mon enfance –montagnes couvertes de sapins, neige qui brille sous le soleil-, où et comment pourrais-je la trouver?»*[186]

Huston, même si elle prétend l'absence de nostalgie dans son quotidien parisien, comment expliquer ces retours incessants à son village natal, l'Alberta, par l'écriture. Christelle Ferraty-Giacardi, médecin au sein du service de santé des armées, psychologue clinicienne, docteur en psychologie et travaillant pour le service de psychologie de la Marine nationale à Brest, rapporte dans une étude sur la nostalgie :

> *« Le nostalgique aime son petit village comme la mère aime son enfant, non pas parce que cet enfant est remarquablement beau, mais parce qu'il est le sien. De la même façon, l'exilé rêve de son village, non pas à cause de son exceptionnalité, mais parce que ce village est le sien, qu'il est le lieu de sa naissance et de son enfance. La fascination pour le lieu natal ne tient pas à sa nature intrinsèque, mais au fait d'y être né. Ainsi, l'objet de la nostalgie serait plutôt le fait du passé, ce que Jankélévitch nomme la passéité, qui elle-même est avec le passé dans le même rapport que la temporalité avec le temps »*[187]

Ultérieurement, elle annonce qu'Emmanuel Kant, dans son étude sur la nostalgie, lie la maladie du pays aux :

> *« Dépressions liées au temps qui passe, telles que les chagrins d'amour, les deuils et les ruptures, qui renvoient aux angoisses de séparation. Alors que Jean Starobinski reprend cette idée lorsqu'il affirme que la nostalgie est une variété de deuil lorsque le sujet est demeuré dépendant du lieu et des personnes avec lesquels se sont établis ses rapports*

[186] Ibid., p. 85.
[187] Christelle Ferraty-Giacardi, « Réflexions historiques autour de la question de la nostalgie », dans *Histoire des Sciences Médicales* - TOME LII - N° 1 –2018. p, 42.

premiers. Ainsi, chez le nostalgique, derrière le désir de retour en arrière dans l'espace se cache le désir d'une régression temporelle vers le paradis perdu, celui de la prime enfance. C'est parce que notre enfance est à jamais inaccessible qu'elle nous paraît heureuse, car l'impossibilité de la revivre nous la fait idéaliser»[188]

En résumé, Huston a connu des ruptures, des séparations, des moments d'angoisse qui l'ont stigmatisé. En séjournant en France, elle pensait qu'elle pouvait faire le deuil d'une partie d'elle et l'ensevelir à tout jamais : son enfance douloureuse. L'enfance hustonienne, bien qu'elle regorge de déplacements de déménagements, de séparations, il y a eu aussi des moments de bonheurs, des moments de patinage dans les plaines de l'Alberta, Les Klondike days, les rodéos, le Stempede … qui font que, même si elle est loin du pays de son enfance, sa nostalgie l'habite profondément.

Même si Huston tente de dissimuler cette souffrance à travers ses propos, son écrit semble la trahir. A fortiori, on a qu'à examiner les titres de *Cantiques des plaines*, *Nord perdu*, pour comprendre la détresse de l'écrivaine qui implore le grand ciel de son Nord.

I-2-3- La détresse de l'étranger

Il semble que Huston a connu l'abandon dans toutes ses acceptions. Défini comme un sentiment d'abandon, de solitude que l'on éprouve dans une situation difficile, la détresse était une des souffrances qu'elle a pu éprouver durant son exil. Force est de constater qu'elle a réservé un chapitre sur la détresse de l'étranger dans *Nord perdu.*

Huston résume cette détresse dans son histoire personnelle, voir son itinéraire de l'étrangéité qui remonte à son enfance. Après le divorce de ses parents et le remariage du père Huston, elle en connaitra ses premières expériences en Allemagne, ville natale de sa belle-mère, où elle se trouve dépaysée de pays, de langue et même de nourriture. Durant un diner germanique, face à une table de nourriture étrange, elle affirme :

[188] Ibid., p, 42.

> *« Absolument tout ce qui se trouvait sur la table m'était étranger, pour ne rien dire des gens assis autour de la table, ni de la langue dans laquelle ils se parlaient…Etranger-et aussi, pour cette raison, menaçant. Je ne sais le dire autrement »*[189]

Voyager, connaître d'autres cieux, semble intéressant ; *« mais, c'est, aussi, déstabilisant. Angoissant. Déboussolant. »*[190]. Pour la petite Nancy, voyager, c'est voire partir sa mère pour vivre avec une autre, quitter son pays pour vivre dans un autre. Voyager c'est être étrangère *« dans une cuisine étrangère, dans une maison étrangère, dans un pays étranger, à l'orée d'une existence nouvelle où (elle) allait devoir apprendre à vivre sans (sa) mère. »*[191]. Alors que la petite fillette canadienne n'espérait que le familier. Ce dernier l'a bien trouvé dans les céréales du petit déjeuner qu'elle avait avalé à neuf heures du soir en Allemagne, pour retrouver son équilibre face à cette vague d'étrangéité qui l'a envahie.

Pour Huston, lorsqu'on est étranger dans un pays, on retrouve la position de *l'infans*, on se retrouve enfant à nouveau, mais dans le sens négatif du terme: c'est-à-dire: infantilisé, réduit au silence, à l'impossibilité de prononcer des paroles, en rappelant que le mot « étranger » en langue française est synonyme d'« étrange » et de « barbare ». Elle poursuit en disant que l'anglais le dit encore mieux, car le mot dumb exprime en même temps la bêtise et le mutisme.

Huston parle souvent d'« étrangéité » dans ses écrits, un néologisme qu'elle a forgé, et qu'elle semble particulièrement apprécier. Elle la définit ainsi, en italique, dans *Nord perdu* : *« Au fond, me semble-t-il, l'étrangéité est une métaphore du respect que l'on doit à l'autre. Nous sommes deux, chacun de nous, au moins deux, il s'agit de le savoir ! Et, même à l'intérieur d'une seule langue, la communication est un miracle. »*[192]

Paradoxalement, Huston montre qu'elle a trouvé écho dans son étrangéité qui a stimulé son instinct artistique, et en fait éloge dans *Lettres parisiennes* :

---

[189] Nancy Huston, *Nord perdu*, op, cit., p.75.
[190] Ibid., p. 76.
[191] Ibid.
[192] Ibid., p. 37.

« 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. » [193]

Et elle écrit encore :

« 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 ? Vivre en France, pour moi, c'était choisir d'« étrangéiser » toutes mes habitudes […]. 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.» [194]

Être étranger, c'est être pris dans l'ignorance des traditions et rites d'autrui. C'est être figé sans la moindre réaction aux rires des autres, aux nouvelles de leurs journaux, au coût des objets. Dans ce magma de flux étranger, prise par une vague du familier, Huston se réfugie dans sa nostalgie et crie sa détresse : *« je veux mes corn flakes ! MAMAN »* [195]

Nous pourrions prolonger la ligne des termes exprimant le psychisme et les états d'âme des exilés presque à l'infini : accablement, tristesse, angoisse, douleur, découragement, dépression, sentiment de manque, de solitude et d'étrangeté, de déracinement et d'isolement…la liste n'est exhaustive.

[193] Ibid., p, 14.
[194] Nancy Huston, *Nord perdu,* op, cit., p. 212.
[195] Ibid., p, 79.

1-3- L’exil hustonien entre lame et lamelle

Le but de ce chapitre est de mettre l’écrit hustonien à l’analyse afin de pouvoir en dégager les différents exiles qui le parsèment. Le texte hustonien, en particulier notre corpus, reprend les thématiques de l'identité, les racines, l'origine, la famille, la langue maternelle par opposition à la langue d'adoption, le pays d'origine par opposition au pays hôte, dans une mélodie à crescendo croissant. Cependant, cette myriade de thématiques s’avère la résultante d’une situation qui sous-tend l’exil hustonien, en l’occurrence, la situation de l’entre-deux géographique, linguistique et culturel.

En effet, l’essai hustonien esquisse le portrait d’une prisonnière de sa double appartenance. Parallèlement, son œuvre romanesque retrace la trajectoire d’individus qui, du fait de l’exil, se retrouvent déchirés, disloqués, baignant dans l’effrayant magma de l’entre-deux. Cependant, les personnages sont à l’image de l’auteure. Écartelés entre deux lieux, deux langues, deux identités, en rupture l’une avec l’autre, ils sont repoussés dans un espace intermédiaire, un entre-deux déstabilisant, dont ils essayent de combler les vides.

I-3-1- Exil géographique

La première définition de l’exil a trait à sa signification spatiale. Le mot exil signifie quitter son pays natal, volontairement ou non, pour s’installer ailleurs pour des raisons d’ordre économique, culturel, politique ou autre. Le déracinement géographique entraîne évidemment une série de changements importants pour celui qui quitte son pays. Non seulement il doit s’installer dans un pays nouveau et apprendre à le connaître, mais il doit redéfinir son identité, ses valeurs et les repères acquis jusqu’à présent. Toutefois, l'exil est d'abord une rupture territoriale avant d'en être une culturelle ou langagière.

I-3-1-1- Les limbes de la division

L’exilé est un être « divisé » entre un ici et un là- bas, un avant et un maintenant, et malgré le passage du temps, il demeure toujours y attacher. Nancy Huston, dans *Nord perdu*, le confirme ainsi :

«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» [196]

Nous optons cette appellation de « divisé » pour aller de pair avec l'écrivaine qui se définit d'elle-même en précisant ses semblables :

« Je parle de trois types d'écrivains, les uns étant enracinés, comme Montaigne - Toni Morisson, Giono - qui arpentent leur petit monde et parviennent à creuser si profond, si loin que tout le monde est capable de s'y reconnaître. Ces écrivains n'ont pas besoin de parcourir le monde entier. Et puis, il existe des écrivains comme Romain Gary que je qualifie «d'éparpillés» et de qui je me sens proche. Gary avait au départ une identité tellement multiple, tellement fragmentée, qu'il ne pouvait qu'essayer de mettre cela au service de son don de romancier et de s'en servir pour créer des personnages incroyablement divers. Un autre type d'écrivains est ce que j'appelle écrivain «divisé», comme Leïla Sebbar, Vassili Alexakis, Agota Kristof, etc, qui ont vécu une partie de leur vie ici et une autre là-bas. » [197]

Ultérieurement, elle précise concernant sa catégorisation :

« Limbes est un cri de détresse, un cri de perte identitaire, c'est ça les limbes ; je ne voulais pas être un écrivain français ; je ne suis pas - je ne peux pas être - un écrivain canadien, je n'ai jamais écrit un mot au Canada. C'est là que j'ai compris que je faisais partie d'un groupe d'écrivains divisés. »[198]

La dynamique du départ et du retour chez Nancy Huston s'opère dans une désorientation salutaire. Par ses pérégrinations, elle vise à briser cette opposition binaire

[196] Nancy Huston, *Nord perdu,* op, cit., 109.
[197] Mi-Kyung Yi, « *Épreuves de l'étranger : entretien avec Nancy Huston réalisé par Mi-Kyung YI »,* op,cit., p. 9.
[198]Ibid.

entre ses racines et sa nouvelle terre d'accueil. Aspirant à une stabilité identitaire, elle émerge de sa détresse tout en reconnaissant que :

> *L'exil géographique veut dire que l'enfance est loin : qu'entre l'avant et le maintenant, il y a une rupture. Une existence ici, et une là-bas. Existence : avec ce que ce mot implique de complexité quotidienne, de codes appris et maitrisés, de systèmes de référence. »* [199]

Tentant de donner répit à sa désorientation et apaiser son morcellement identitaire, elle fait défiler le chapelet de sa sensation pénible de division, entre l'Ici et Là-bas, témoignant de ce fait d'un déchirement de l'exilé entre deux espaces géographiques, dans son cas, diamétralement opposés : Nord / Sud.

Dans le réel, ils sont deux espaces séparés par une barre oblique qui évoque une opposition antithétique. Est au nord ce qui n'est pas au sud, et inversement. Ces deux pôles discordants et divergents coexistent dans un rapport fait d'oppositions et de contrastes. Le nord et le sud, deux points cardinaux qui permettent de se situer dans l'espace et ne pas perdre d'orientation, qu'on résume comme :

> *« Nord/Sud : deux points cardinaux essentiels pour se repérer dans l'espace, deux hémisphères, l'un gouverné par l'étoile polaire, l'autre par la Croix du Sud, deux directions offertes à la pensée le long d'un axe qui sous-tend l'une des principales lignes de force de l'imaginaire. On peut l'envisager comme une opposition, en termes de richesse et de pauvreté, de géopolitique, de pouvoir. Viennent alors à l'esprit les inégalités frappantes entre les sociétés occidentales et celles du tiers-monde, entre la surconsommation et la malnutrition, entre le confort et la misère, les tensions suscitées par l'assujettissement des peuples du sud aux peuples du nord dont regorge l'histoire de l'humanité, que ce soit*

[199] Nancy Huston, *Nord perdu*, op, cit., p. 20.

par le biais de l'esclavage, de la colonisation, de l'apartheid ou de l'ingérence politique et économique »[200]

Chez Nancy Huston, écrivaine venant du Canada et s'installant en France, ces deux directions prendront, dans sa vie et dans son imaginaire, un autre sens que celui de l'orientation géographique. Teintées d'un ton exilique, elles incarnent le sens d'un Ici et d'un Là-bas qu'elle met en exergue en italique, pour focaliser sa désorientation et son aphonie résultant du déplacement entre ces deux pôles :

« Ici, vous taisez ce que vous fûtes. L'enfance, les comptines, la nourriture, les écoles, les amies d'enfance, personne ne connait, ce n'est pas la peine, vous n'allez pas les assommer en leur faisant un cours sur l'ouest du canada, le protestantisme, les champs de blé, les chanteurs country, le puits de pétrole, les trains de marchandises, les leçons de piano, les cousins, les pique-niques, les lacs de montagnes, votre père, votre mère, tout ce qui vous a formé, vous a fait vous, ils l'ignorent et ce n'est pas grave, vous dites –vous ; même si je n'en parle jamais, je le garde quelque part enfoui au fond de mon cœur, de ma mémoire, je ne puis le perdre » [201]

Mais, aussi :

« Là, vous taisez ce que vous faites. Eh oui ! Ce que vous pensez, dites, lisez, voyez dans la vie de tous les jours depuis des décennies n'a aucun intérêt pour les gens de chez vous. Parce qu'ils ne connaissent pas, ce n'est pas la peine, vous n'avez pas envie de leur expliquer en long et en large Chirac, Mitterrand, Duras, la place des Vosges au petit matin (…) vous souriez, vous leur parlez de Bill Clinton et de Philip Roth, du Fine Arts Museum et du Boston Harbor, de la vague de chaleur en Floride et des télévangélistes, ainsi de suite… » [202]

[200] Rachel Bouvet, « Nord/Sud : entre boussole et rose des vents », Nord/Sud, *Postures*, 2013, p. 15 à 20. En ligne <http://revuepostures.com/fr/numeros/nordsud> .Consulté le 29 /11 / 2018.
[201] Nancy Huston, *Nord perdu*, op, cit., pp, 20, 21.
[202] Ibid., pp, 20, 21.

Nancy Huston affirme que l'exil géographique occasionne une division identitaire, notamment pour ces écrivains qui errent d'un territoire à un autre dans l'espoir de trouver une stabilité géographique et identitaire, car *« Ces écrivains ne sont ni enracinés ni déracinés ; souvent, du reste, ils perçoivent l'idée même de racines comme une illusion, voire une métaphore dangereuse. Ils ne sont ni sédentaires, ni nomades. Ils sont exilés. »* [203]. Ainsi, ce sentiment du déchirement de l'entre-deux les accompagne, à l'instar de notre auteure, qui se rend compte qu'elle n'est plus canadienne et qu'elle ne sera proprement française. Cependant, cette situation de l'entre deux la jette dans un imbroglio identitaire et lui donne cette sensation 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 ».*[204]

Mais vivre dans cette situation de l'entre-deux signifie pour Nancy Huston, non seulement la douleur et la souffrance ; 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 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. »*[205]

[203] Nancy Huston, *Âmes et corps. Textes choisis*, op, cit., p, 59.
[204] Nancy Huston, *Nord perdu*, op, cit., p. 168.
[205] Ibid., p. 208.

I-3-1-2- L'énigme du retour : œuvres passerelles

L'éloignement du pays d'origine, l'entre-deux problématique, créent une insécurité chez les écrivains exilés. Cependant, ils partent à la recherche d'un remède pour panser les plaies de leur déchirement existentiel. C'est ainsi que l'écriture apparaît comme moyen salvateur et de renaissance. L'écriture permet de reprendre le passé et de continuer à rêver l'avenir. Elle permet aussi une reconstruction et un nouveau départ, mais également, elle offre l'opportunité de trouver une forme de liberté et d'indépendance dans l'écriture en langue étrangère.

Pour pallier son exil géographique, la stratégie hustonienne consistait à d'éternels vas et vient entre son pays d'accueil et son pays natal, par l'écriture. En effet, la plume hustonienne, et à travers ces mouvements d'aller-retour, ne manquait pas de tramer des passerelles pour maintenir le contact, mais aussi, pour enjoliver son monde littéraire. Dès lors, se tisse une œuvre hybride, confectionnée par deux fils hétérogènes : le premier pleure la séparation ; alors que le deuxième clame la retrouvaille avec le paradis perdu.

Paru en 1999, après vingt-six ans d'exil, Huston écrit *Nord Perdu*, où elle semble faire le deuil de son pays natal. Le titre est révélateur d'une grande tristesse, car toute perte est synonyme de séparation et de deuil. Dans cet essai, elle tente d'expliciter le sens de perdre le nord, locution qu'elle emprunte à la langue française. Perdre le nord désigne l'état où l'on ne sait plus où aller, qu'il nous met psychologiquement dans l'embarras le plus profond, *« Ne plus savoir où l'on en est. Perdre la tête »*[206]. Dans ses oscillations entre l'orientation et la désorientation, Huston tente de définir cette perte du Nord : *« Perdre la boussole, c'est perdre la tête, s'affoler »*[207]. Elle précise, que c'est la tête qui indique le nord, et en perdant la tête, en perd le nord.

Dans une tentative de trouver un sens à cette locution, Huston se réfère à sa langue maternelle qui la traduit par *« to be all abroad »*. Le recours aux dictionnaires ne fait qu'augmenter sa confusion et la jette dans *« l'effrayant magma de l'entre-deux-langues, là où les mots ne veulent pas dire, là où ils refusent de dire, là où ils*

[206] Nancy Huston, *Nord perdu,* op, cit., p.12.
[207] Ibid., p. 14.

commencent à dire une chose et finissent par en dire une tout autre »[208]. Or, si l'expression est difficile à traduire, c'est qu'elle est difficile à définir. L'idée de « perdre le nord » allie l'action concrète de « perdre » à la notion floue, abstraite de « nord ». Cependant, l'objectif de Huston quant au recours à la langue maternelle, où cette locution est peu usitée, ne peut être expliqué que par une tentative d'euphémiser sa perte.

Le retour au pays natal par l'écriture de cet essai semble dissimuler une autre réalité. Évoquer cette perte après toute cette séparation, apparait comme une stratégie de réconciliation et de réappropriation de ce paradis perdu. L'écrivaine, en s'y confessant, avoue ce qu'elle est devenue après ces années d'exil : une fausse bilingue, fausse canadienne, « étrangère à elle- même », une comédienne dans le théâtre de l'exil. En effet, en revêtant le masque du langage, elle asserte son inauthenticité, car elle a *« accepté de s'installer à tout jamais dans l'imitation, le faire semblant, le théâtre. ».* [209]

Cependant, l'écriture de *Nord perdu* paraît comme une maille que Huston semble récupérer du tricot troué de son existence en Alberta, pour la recoudre et reconstituer son tissu identitaire et l'enfiler à nouveau. D'un autre côté, l'auteure en se réconciliant avec sa langue maternelle, après une rupture qui a trop duré, reprend sa langue maternelle en effectuant l'auto traduction. En effet, après *Cantique de plaines,* qui fut le premier roman écrit en langue anglaise, Huston se lance dans la réécriture de ses romans et quelques essais en anglais parmi eux *Nord perdu*, qu'elle traduit par *Losing North*. Avec la version française *Nord perdu,* Huston utilise un participe passé « perdu » qui suggère un fait accompli. Dans la version anglaise, l'essai portera le titre de *Losing North.* En remplaçant le participe passé par un participe présent « losing » qui évoque un processus non achevé. La traduction fidèle du titre de la langue française aurait été « Lost North ». À ce, posons la question : pourquoi ce changement de participe d'une langue à l'autre ?

Dans une étude qui porte sur les points cardinaux chez Nancy Huston et qui traite cette problématique de l'entre deux chez l'écrivaine, notamment du changement de sens de la langue française à la langue anglaise, Marie-Noëlle Rinné, nous répond :

[208] Ibid., p. 13.
[209] Ibid., p. 30.

> *« Il semble en réalité que dans cet espace indicible de entre-deux-langues, Huston conçoit son monde différemment selon si elle s'exprime en anglais, langue du Canada de son enfance, ou en français, langue de son pays d'adoption tardive, la France. »*[210]

Elle avance que le Nord, « The North », a donc chez Huston une connotation temporelle qui s'établit en parallèle de la langue.

> *« Lorsque l'auteure parle français, le Nord appartient au passé. Cependant, lorsque Huston parle anglais, il semble qu'elle ne puisse admettre que la rupture est complète(…) Dans la langue de son enfance, le Nord existe avec une résonance qui n'est pas celle que l'on perçoit dans sa langue d'adoption. »* [211]

Elle poursuit : « Lost North » aurait aussi pu remplacer « Nord perdu » et la connotation figurée aurait alors disparu, mais le participe passé et la référence au Nord auraient été sauvegardés. Alors elle se demande pourquoi « Losing North » et non « Lost North » ?

Dans son article : *La tierce langue de Nancy Huston*, Marie-Noëlle Rinné, répond :

> *« L'adaptation semble maladroite, malaisée. Et puis, et surtout, la référence temporelle a changé : en français, le nord est déjà perdu, en anglais il est en train de se perdre. Est-ce là le point que veut souligner Huston ? Montrer qu'elle est moins pessimiste quand elle écrit en anglais ? Étant donnée la connaissance intime que l'auteure a des deux langues, je crois qu'il est possible de suggérer que le choix de ce titre réside dans la troisième dimension que présente la langue tierce. En effet, il semble que, consciente de la finalité qu'implique le "perdu", participe passé après tout voulu par l'auteure elle-même puisque l'expression française "perdre" est généralement infinitive et donc*

[210] Marie-Noëlle Rinné, «Les points cardinaux chez Nancy Huston.» *Voix plurielles* Volume 1, Numéro 2 : février 2005, p.3.
[211] Ibid.

atemporelle, Huston propose "losing", forme progressive d'aspect non accompli, sachant que la réalité se situe entre les deux notions. »[212]

Par ce choix de titre, Huston témoigne, encore une fois, de la force émotive qu'elle réserve à sa langue maternelle. Le premier était pour faire son mémoire de maîtrise sur les gros mots, les mots blasphématoires, les interdictions linguistiques, les tabous linguistiques *Dire et interdire : éléments de jurologie.* Toutefois, le choix de la langue française pour la réalisation de ce travail était inéluctable, comme elle en témoigne :

« J'aurais été incapable de faire ce travail en anglais, parce que la force émotive de ces mots était efficace dans ma langue maternelle, alors qu'en français, mon hémisphère gauche est concerné mais pas le droit. Ce n'est sûrement pas aussi simple que cela, bien sûr, mais ça facilite la conceptualisation de la chose. Je ne peux pas être atteinte en profondeur, par exemple, par une injure française, ni sentir vraiment la «saleté» d'un mot français quel qu'il soit. En anglais, j'aurais eu du mal à avoir une distance nécessaire pour mener à bien un travail universitaire sur les interdictions linguistiques. »[213]

Chez Huston, les langues n'occupent pas la même place dans son esprit. De son propre aveu, elle déclare qu'elles font chambre à part dans son cerveau, elles sont distinctes, hiérarchisées, selon sa vie et son travail.

« Tout mon français, en d'autres termes, doit se trouver dans l'hémisphère gauche de mon cerveau, la partie hyper-rationnelle et structurant qui commande à ma main droite, alors que ma langue maternelle, apprise en même temps que la découverte du corps, la maitrise des sphincters et l'intériorisation des interdits, est répartie entre

[212] Marie-Noëlle Rinné, *La tierce langue de Nancy Huston,* p. 4
http://crisolenguas.uprrp.edu/Articles/La%20tierce%20langue%20de%20Nancy%20Huston.pdf
[213] Mi-Kyung YI .*Épreuves de l'étranger*, op, cit., p. 6.

les deux hémisphères (la droite, plus holistique, artistique et émotive, est donc entièrement anglophone) »[214]

Réfléchissant sur l'usage de ces 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 dans 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 liés 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. » [215]

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 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 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,

[214] Nancy Huston, *Nord perdu*, op, cit., pp, 61, 62.
[215] Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*. op, cit., p. 48.

jurer, chanter, gueuler, me laisser aller au pur plaisir de la parole, c'est en anglais que je le fais. » [216]

Cette classification des langues dans le cerveau de l'écrivaine relève certainement de ses capacités à garder à l'abri tout ce qui a relation avec son enfance, le natal. Elle semble réserver pour ses choses précieuses un lot inoxydable, tanné d'une épaisse affection qui le protège de toute usure, et qui surgit quand elle croit qu'elle a perdu tout contact pour la relier à nouveau à sa terre natale.

Avec *Cantique des plaines*, Huston rompt son exil par un double retour. Le premier se traduit par l'ancrage de son histoire en Alberta. Le roman évoque l'immensité des plaines de l'Ouest de la région d'Alberta, d'où, sont originaires la narratrice Paula et l'auteure. Le deuxième, est l'écriture du roman en langue anglaise après une longue rupture. Le roman traduit le bonheur des retrouvailles avec sa langue maternelle, mais aussi l'histoire de cette saga familiale qui lui a permis de renouer avec ses origines culturelles et historiques. Le retour à langue maternelle, dans l'écriture, est encore une preuve des fils qu'elle tisse pour maintenir le contact.

Le choix de la langue de l'écriture, chez Huston, est probablement l'expression de la possibilité unique de dire ce qu'elle n'aurait dit dans une autre langue. En effet, avec ce roman, la langue anglaise rejoint l'espace géographique et affectif désigné par : le Canada- l'enfance-la mère. L'écrivaine se rend compte qu'elle a négligé trop longtemps sa langue anglaise, elle ne la reconnaît plus comme sa fille. Alors, elle surmonte cet obstacle en renouant avec sa langue maternelle, l'anglais et écrit *Plainsong*

Avec *Lignes de faille*, Huston effectue son retour au pays natal par ce roman conté à rebours. Prêtant sa voix à quatre enfants d'une même famille avec un point commun : l'âge de six ans. Dans ce roman, chaque personnage illustre les événements historiques, sociaux et culturels de son époque. C'est aussi un roman du déracinement vécu à des dimensions différentes, comparable à celui que l'auteure a éprouvé quand sa mère l'a quittée à l'âge de six ans, âge qui a marqué l'existence de Huston à tout jamais. C'est donc un roman que Huston a tissé pour jeter des ponts sur l'espace de son enfance.

[216] Nancy Huston, *Nord perdu*, op, cit., p. 61.

Pour ce qui est de *Lettres parisiennes*, il fut un échange tissé à double sens et le miroir dans lequel elle a pu découvrir son autre face dans celui de son destinataire.

I-3-2- L'exil volontaire :

I-3-2-1- À la rencontre de l'Autre

> *« La raison de ma présence ici, de mon exil volontaire, se situe sur un autre plan…que je vais tenter de définir, peu à peu, avec toi »* [217]

En mentionnant le terme de l'exil, la première idée qui nous vient à l'esprit est celle d'une expulsion hors du pays natal. Mais, il reste important de souligner que dans le cas de Nancy Huston, il s'agit d'exil volontaire, comme elle l'a bien avancé. Il est donc un exil choisi et qui n'a rien à voir avec celui des « vrais » exilés, réfugiés, obligés de quitter leur pays, pour de «vraies» raisons:

> *« 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.»*[218]

Huston vient d'un pays qui n'a pas connu de crise politique ou de situation économique défaillante : *« 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* »[219], déclare-t-elle.

La décision de s'exiler pour Nancy Huston relève d'un choix libre et délibéré, ce qui a déclenché chez elle une grande 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. »* [220]

---

[217] Nancy Huston, *Nord perdu*, op. cit, p, 12.
[218] Nancy Huston, *Désirs et réalités : textes choisis*, op. cit, p. 202.
[219] Alexandra Kroh, *L'aventure du bilinguisme*, op. cit, p. 35.
[220] Ibid., p, 34.

Cependant, lors de son entretien avec Alexandra Kroh, Nancy Huston a mis l'accent surtout sur le sentiment de la grande liberté et la possibilité de réinventer soi-même qui l'ont tant motivé à 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. »* [221]

Nancy Huston déclare ouvertement que sa motivation d'utiliser le français comme langue d'écriture, n'a rien en commun avec le goût développé pour les stéréotypes français souvent attribués à l'image de la France, en tant que pays réputé pour ses vins, ses 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… »*[222]

Quel serait cet autre plan dans ce cas ?

L'objectif de notre auteure se laisse lire à travers ses confessions dans *Lettres parisiennes*, car, par sa venue en France,

> *« [Elle] n'espérait pas être française, ou du moins [Elle] n'avait aucune envie de se sentir, [Elle], française authentique, de faire semblant d'être née dans ce pays, de revendiquer comme sien son héritage. [Elle], n'aspire pas, en d'autres termes, être naturalisée. Ce qui [l'] importe et [l']'intéresse, c'est le culturel et non le naturel. »* [223]

[221] Alexandra Kroh, *L'aventure du bilinguisme,* p, 34.
[222] Nancy Huston, *Nord perdu,* op. cit., p. 12.
[223] Ibid., p, 14.

Par ces propres mots, ce qui attise et attire Nancy Huston à enjamber ce monde de l'exil, est bel et bien, la culture et l'histoire françaises dont elle était éprise. Venant du Nouveau Monde assoiffée d'Histoire, elle se laisse éberluer par l'éclat du Vieux Monde. Étreinte par sa magie, elle est totalement séduite, elle avait besoin d'Histoire et de culture Autres pour se reconstituer :

> *« 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. »* [224]

Mais qu'en est-il de cet exil volontaire et de l'euphorie qui l'accompagne, après le passage du temps ?

> *« 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 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. »* [225]

Il a fallu que le temps passe pour que l'auteure se rende compte qu'elle vit en exil. Cette prise de conscience sera accompagnée d'une série de questions sur son identité, sa langue, sa culture maternelles et sur ce que la langue française et la vie en France signifiait pour elle, actuellement. Cette réflexion semble être la résultante de la correspondance qu'elle a entretenue avec l'écrivaine franco-algérienne Leila Sebbar, où elles autopsient leur expérience de l'exil. En effet, c'est ce qu'elle avoue dans son entretien avec Alexandra Kroh :

[224] Nancy Huston, *Nord perdu*, op. cit., 90.
[225] Alexandra Kroh, *L'aventure du bilinguisme*, op, cit, pp, 153, 154.

« 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. » [226]

Cependant, cet échange épistolaire la fait émerger de son hibernation pour faire cesser ce processus euphorique relatif à l'exil. Il fut le coup de starter pour déclencher un autre, et commencer à réaliser la perte de son Nord. Conséquemment, elle est devenue désorientée, perdue. En quittant son pays, elle réalise qu'elle a perdu son point de repère, ses ancrages, elle l'a trahi :

« 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. »[227]

Alexandra Kroh, en résumé de son entretien, récapitule la situation des écrivains exilés dans *L'aventure du bilinguisme*, et trouve que l'exil volontaire de Nancy Huston est « à la fois pur et coupable », parce que la décision de s'exiler, avec le temps, a passé du stade de l'épanouissement personnel, au sentiment de 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

[226] Ibid., pp. 153, 154.
[227] Nancy Huston, *Nord perdu*, op, cit., p, 15.

que transfuge signifie également traître, et qu'il n'y a pas, ici, de circonstances atténuantes à évoquer. » [228]

Finalement, nonobstant son exil volontaire, Nancy Huston n'a pu être l'habitante d'un espace fixe. Ses pérégrinations d'un pays à l'autre, la France et le Canada, l'a condamné au déséquilibre permanent, au vertige et à la disharmonie. Car, elle réalise enfin que le fait de quitter son pays : *« 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. »* [229]

I-3-3- L'exil linguistique

Dans ce chapitre de notre étude, nous nous consacrerons à l'étude de cet exil linguistique qu'a vécu l'écrivaine, puis démontrer comment l'abandon de la langue maternelle a été investi dans la création littéraire et l'auto-traduction.

I-3-3-1-Ambidextrie linguistique

« Ne pas oublier les oiseaux. Le rossignol ne chantera ni cou-cou ni cra-cra, le corbeau n'émettra pas de trilles. Jamais. Qu'ils sortent de l'œuf ici ou là, le langage des oiseaux est, comme le plumage, attaché à l'espèce. [...] Pour l'homme, il existe une langue maternelle, son premier mode d'expression ; ensuite, il peut l'oublier, en apprendre une ou plusieurs autres sans oublier la première. L'homme est capable de s'exprimer dans les cou-cou, cra-cra et autres trilles humains. »[230]

Dans le cas des écrivains exilés géographiquement, prendre la décision de s'exiler linguistiquement et écrire dans une langue autre que celle avec laquelle on a commencé à épeler le monde, ne s'avère pas un acte banal et ne peut passer sans séquelles.

Pour Nancy Huston, née au sein d'une famille anglophone à Calgary en Alberta, province canadienne qui compte moins de 3% de francophones, son bilinguisme

[228] Alexandra Kroh, *L'aventure du bilinguisme*, op, cit., pp, 18-19.
[229] Ibid., p, 196.
[230] Elsa Triolet, *La Mise en mots.* Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création ». 1969, p. 7.

n'est donc pas canadien, mais est né, comme elle l'explique dans son entretien avec Françoise Ploquin, « *d'un itinéraire violemment personnel »*[231]. Nancy Huston a commencé sa carrière littéraire dans une langue autre que sa langue maternelle. Cette caractéristique de son écriture le place dans la lignée d'auteurs tels que Samuel Beckett, auquel elle a dédié un ouvrage *Limbes,* et aussi Romain Gary avec *Tombeau de Romain Gary* et bien d'autres, ayant choisi à un moment ou à un autre de leur carrière littéraire, de passer par le détour de la langue étrangère pour s'exprimer. À la différence des écrivains francophones issus de la colonisation auxquels le français a été imposé, rien ne prédisposait Huston à faire une carrière littéraire dans cette langue. Chez Huston, le choix d'une langue autre : le choix du français, s'est fait de manière libre et délibérée, dans la mesure où il ne s'est pas fait par imposition extérieure ou par nécessité absolue.

La fascination pour la capitale française des années soixante-dix, années de l'effervescence intellectuelle et théorique, ont eu leur impact sur l'écrivaine qui décide d'y rester. Être disciple de Roland Barthes et côtoyer les grands maîtres de la théorie française étaient, sans doute, l'appât qui a attiré notre écrivaine et chatouillé sa curiosité à l'utilisation de cette langue étrangère.

Huston ne nie pas que sa carrière d'écrivaine soit liée à la langue française. Lors de l'entrevue avec Alexandra Kroh, qui lui a posé 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 ? »*[232] .

La réponse, que Nancy Huston a fournie, paraît fondamentale pour toute la conception de son œuvre *: « 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. »*[233]

Mais l'abandon de la langue maternelle pour une autre est souvent très douloureux, voire dramatique. La problématique du rapport à la langue natale constitue l'essentiel de la discussion sur l'exil. En effet, le déplacement géographique entraîne,

---

231 Françoise Ploquin, « Entretien avec Nancy Huston ». *Le français dans le monde*, citée par Noelle Rinne, *La tierce langue de Nancy Huston*, op, cit.
232 Alexandra Kroh, *L'aventure du bilinguisme*, op, cit., p. 94.
233 Ibid., p. 94.

inéluctablement, un déplacement linguistique, que chaque exilé vit à sa manière. Dans notre cas, s'agissant d'écrivains ayant quitté leur pays et adoptant une autre langue pour se faire une renommée dans le monde littéraire, subséquemment, l'autre langue s'avère enfouie sourde dans l'écriture. Hantées par la perte de la langue-terre nourricière, du milieu premier, ces écrivains orphelins en quête d'un lieu de création adoptent *« Le lieu de l'écriture comme voie possible d'une identité d'écriture échappant aux catégorisations figées et fixées »*[234]. Lieu et langue sont liés, et l'écriture devient alors un espace potentiel, un lieu psychique qui, pour Winnicott, *« autorise la création d'un sentiment d'identité »*[235]

Néanmoins, il est quasiment impossible de généraliser, quant à une raison unique, précise et cohérente, expliquant qu'un auteur décide d'écrire dans une langue étrangère. Les conditions du choix dépendent de facteurs personnels psychologiques, géographiques ou linguistiques propres à la situation de chaque auteur, mais l'on peut sans doute mettre en avant des traits communs induisant cette pratique, c'est ce que nous souligne Zahida Darwiche Jabbour :

> *« Le choix d'une langue étrangère révèle beaucoup sur la subjectivité de l'auteur : pourquoi écrit-on dans une langue étrangère ? La réponse à cette question n'est pas toujours évidente. Quand un écrivain choisit d'adopter la langue de l'autre comme langue de création, il répond à des impératifs qui relèvent de la subjectivité et restent foncièrement cachés, ou tout au moins moitié dans l'ombre, moitié dans la lumière. »*[236]

La venue à l'écriture dans la langue française, chez Nancy Huston, est expliquée par un choix libre et une admiration qu'elle avance dans une de ses lettres avec Leila Sebbar. Ainsi, le français en tant que langue étrangère lui assure la fonction vitale pour la création littéraire : la langue française lui procure un nouvel univers de mots et d'expressions étranges et suffisant pour stimuler sa verve littéraire.

---

[234] Christiane Chaulet-Achour, « Exil productifs. Quatre parcours méridiens », *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Anissa Talahite-Moodley (dir.), Presses de l'université d'Ottawa, 2007, p. 61.

[235] Donald Winnicott, *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, Paris : Gallimard, 1990, p.13

[236] Darwiche Jabbour, Zahida. « L'Écriture de soi dans la langue de l'autre. » *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture.* Dir. Jean-Pierre Castellani, Maria-Rosa Chiapparo et Daniel Leuwers. Actes du colloque international de Tours (9-11 décembre 1999). Littérature et nation 24 (2001) : 101-21

Par ce choix, Nancy Huston témoigne d'une tendance à vouloir annuler l'idée que la langue va de soi, que la langue maternelle est naturellement celle dans laquelle un auteur veut ou doit écrire. Chez l'écrivaine, la langue étrangère se présente comme une substance neutre, pleine de potentiel, chatouillant sa curiosité et favorisant une certaine liberté d'écriture. Cependant, l'auteur qui choisit une langue étrangère semble vouloir échapper au pouvoir de la langue d'origine sur sa personne et sur son écriture au profit d'une *« conscience exacerbée du langage [qui] peut être extrêmement propice à l'écriture »*. [237]En effet, c'est cette conscience exacerbée du langage et que Lise Gauvin appelle la surconscience linguistique qui mène ces écrivains à l'écriture.

> *« Ces écrivains ont en commun de se situer « à la croisée des langues », dans un contexte de relations conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles- entre le français et d'autres langues de proximité. Ce qui engendre chez eux une sensibilité plus grande à la problématique des langues, soit une surconscience linguistique qui fait de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction, voire de friction. La notion de surconscience renvoie à ce que cette situation dans la langue peut avoir à la fois d'exacerbé et de fécond. » [238]*

Nancy Huston s'aperçoit que l'expression en langue maternelle ne lui procure pas autant de champs inconnus que celle d'en français. Le pouvoir de s'exprimer sans contraintes dans une nouvelle langue lui fournit de nouvelles possibilités à la création :

> *« 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. »[239]*

Toutefois, cette surconscience linguistique inhérente à l'écriture bilingue est vécue différemment d'un auteur à l'autre. Vivre entre deux langues, pour Nancy Huston, a fait l'objet d'une première expérience avec la langue allemande. Quand Nancy avait six

[237] Nancy Huston, *Nord perdu*, op, cit., p, 43.
[238] Lise Gauvin, *Des littératures de l'intranquillité, Intercâmbio*, 2ª série, vol. 9, 2016, pp. 27-33, p, 28. http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14880.pdf.
[239] Nancy Huston, *Nord perdu*, p, 43.

ans, ses parents ont divorcé. Sa mère abandonne sa famille pour une carrière d'artiste à l'étranger. Quant à son père, il épouse une nouvelle femme d'origine allemande, et c'est en Allemagne qu'elle poursuit des cours de langue. Cependant, l'apprentissage de cette nouvelle langue la rend heureuse à tel point qu'elle y plonge complètement et l'apprend au bout de quatre mois.

> *« 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. »* [240]

Cette douloureuse expérience de la séparation avec la mère est compensée, chez l'écrivaine, par cette expérience linguistique grisante. Le changement de langue a eu des conséquences bénéfiques :

> *« Bientôt je n'étais plus moi-même non plus. Non seulement on prononçait mon nom d'autre façon, mais j'étais brusquement plus aimable, même à mes propres yeux. 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, l'ancienne, est jetée à la poubelle, rejetée dans les ténèbres du passé, dans l'enfer. »* [241]

En adoptant une nouvelle langue, Huston a pu acquérir 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. »*[242]

[240] Aleksandra Kroh, *L'aventure du bilinguisme*, p, 34.
[241] Nancy Huston, *Désirs et réalité*, op. cit , pp, 265, 266 .
[242] Ibid.

Il semble que Huston trouve refuge dans l'acquisition d'une nouvelle langue, comme si elle tente de venger l'abandon de la mère par l'abandon du maternel. Ayant ressenti la magie des transfigurations linguistiques, cherchant à renouveler l'expérience et les sensations, elle s'est laissée séduite par le français :

> *«Revenue de l'Allemagne avec Mutti pour trouver Mommy définitivement absente, j'ai commencé à étudier le français à l'école comme tous les petits Canadiens anglais, c'est-à-dire obligatoirement. Mais à la différence de la plupart des petits Canadiens anglais, j'adorais ça, je gobais ça. Re-glou-glou à ce troisième sein.»*[243]

Par ces déclarations, nous constatons le désir depuis l'enfance, quant à l'acquisition de langues étrangères dans la vie de l'auteure, qui a trouvé dans ces mutations linguistiques une nouvelle identité.

I-3-3-2-Le bilinguisme littéraire et auto traduction

L'acquisition de cette deuxième langue, le français, va métamorphoser la vie de la berrichonne anglophone qui débarque en France dans le cadre d'une formation universitaire. C'est là qu'elle s'est fixée devenant parfaitement bilingue. Mais qu'en est-il de ce bilinguisme hustonien ? Comment l'a-t-elle vécu ?

La surconscience linguistique, dont parle Lise Gauvin, inhérente à l'écriture bilingue, est vécue différemment par les écrivains exilés. En effet, certains auteurs ne cessent d'évoquer les problèmes qu'induit leur bilinguisme, alors que d'autres mettent l'accent sur l'enrichissement qu'il leur apporte.

Laisser de côté, ou temporairement sa langue maternelle pour écrire dans une autre, est, chez certains, condamné par la conscience de l'auteur. Pour Elsa Triolet, femme de lettre russe qui s'est installée en France et a écrit en français, par exemple, prétend vivre cette situation de bilinguisme comme une maladie *: « je suis atteinte de bilinguisme. Ou encore : je suis bigame. Un crime devant la loi »*[244]

[243]Nancy Huston, *Désirs et réalité,* op. cit., p, 233.
[244] Elsa Triolet, *La Mise en mots,* op, cit., p, 54.

Ce caractère d'illégitimité linguistique est souvent vécu comme un malaise ou encore une atteinte à l'éthique, force est de voir qu'il est exprimé par la métaphore de l'adultère ou de la bigamie. Christine Klein-Lataud souligne les remords de ces écrivains :

> *« L'abandon de la langue maternelle pour une autre est souvent très douloureux, voire dramatique. Nabokov, qui connaissait pourtant parfaitement l'anglais depuis l'enfance, se plaint d'avoir« dû » abandonner le russe « my natural language, my natural idiom, my rich, infinitely rich and docile Russian tongue, for a second rate brand of English »* [245]

Cependant, à ces écrivains transfuges de la langue maternelle, s'oppose un groupe moins nombreux pour qui la langue seconde ouvre les sentiers de la création, car l'expérience du bilinguisme littéraire, pour eux, est une pratique enrichissante et libératrice, du moins ce qu'en témoigne notre écrivaine, lorsqu'elle déclare : *« en revêtant mon masque francophone, en m'installant dans une culture étrangère, qu'ai-je fait d'autre que de me choisir libre et autonome »*[246]. Par ces révélations, Huston atteste que le bilinguisme lui a permis un déblocage identitaire grâce à l'émancipation linguistique offerte par cette langue autre.

Jeune étudiante, étrangère, étant membre dans la revue Sorcières, c'est en français qu'on lui demande d'écrire un article pour le premier numéro de la revue. Elle déclare dans *Lettres parisiennes,* que Xavière Gauthier : *« m'a forcé à oser écrire en français …,ce que j'ai fait, avec beaucoup de trépidation et de maladresse, mais aussi avec un plaisir que je n'aurais même pas pu imaginer en anglais. »*[247] , parce que l'anglais avait été « tué par les « tics » universitaires », qu'elle n'entendait plus sa langue, que celle-ci l'habitait *« comme un poids mort »*[248]

[245] Christine Klein-Lataud, *Les voix parallèles de Nancy Huston, TTR : traduction, terminologie, rédaction*, volume. 9, n° 1, 1996, p. 211-231, p. 216.
[246] Nancy Huston, *Nord perdu,* op, cit., p, 68.
[247] Nancy Huston, *Lettres parisiennes,* op, cit., *p,* 102
[248] Ibid. p, 103.

Christine Klein-Lataud voit que l'adoption d'une langue autre a permis à ses écrivains d'échapper aux pesanteurs de leur passé. Elle cite le cas d'Elsa Triolet qui se plaignait d'avoir lutté contre la tendance des mots à *« se remettre dans les mêmes plis* » : « *On a beau les repasser, les marques restent. [...] Ce que j'appelle les plis, ce sont les tics, les tournures qui vous sont habituelles, si bien que la libre mise en mots devient une mise en plis rigides »*[249]. Elle poursuit : *« changer de langue permet d'échapper à l'écœurement du « ressassant » et garantit à Nancy Huston que, grâce à l'usage du français, « pas une seule locution, si galvaudée fût-elle, n'irait [...] jamais Complètement de soi »*[250].

Lataud trouve que pour la plupart de ces écrivains exilés, la deuxième langue devient la « langue d'étonnement » qui les transforme à jamais en habitants de l'ailleurs, et avec laquelle se confond pour eux la littérature. Ainsi, pour Huston, c'est la distance, la non-coïncidence avec soi-même qui permet la création. Nancy Huston, elle-même, rapproche la langue étrangère et l'écriture. La langue étrangère est donc ce qui permet de ne pas coïncider avec soi-même, avec pour conséquence, dit Nancy Huston, que son usage provoque le sentiment de « vivre entre guillemets », à distance.

Toutefois, cette sensation de liberté et d'autonomie du bilinguisme ne peut demeurer ainsi, car le passage du temps peut inverser la situation, pour se retrouver face à des sentiments contraires, ceci sera étudié ultérieurement. À présent, contentons-nous des bienfaits du bilinguisme hustonien et de ses impacts sur sa vie d'écrivaine.

Après une longue rupture avec ses origines, Huston y renoue en laissant ressurgir sa langue et en découvrant son pays natal dans son écrit. Doublement déracinée, par le pays et par la langue, d'un même mouvement, elle retrouve les deux :

Le retour à la langue maternelle a fait resurgir en elle le besoin d'écrire en anglais. Étant parfaitement bilingue, c'est grâce à cette ambidextrie linguistique que surgit le besoin de s'auto traduire. L'auto traduction découle d'un besoin de s'exprimer à sa manière, dans ses deux langues. Vivre par l'écriture pour Huston, c'est écrire dans ses deux langues. Chez Huston, le bilinguisme est une vraie stimulation intellectuelle. Être

[249] Elsa Triolet, citée par Christine Klein-Lataud, dans *Les voix parallèles de Nancy Huston,* op, cit., 214.
[250] Ibid., p. 214.

bilingue, selon elle, posséder deux imaginaires, deux styles et deux façons différentes de rêver, de vivre, deux repères linguistiques auxquels il faut s'identifier.

Chapitre II : Heuristique d'une écriture de l'exil

II-1- La scénographie hustonienne

II-1-1- La catharsis un pont entre théâtre et psychanalyse

II-1-2- Une écriture cathartique : s'exorciser par l'épistolaire

II-1-2-1- L'éloge de la lettre

II-1-2-2- Le texte épistolaire comme mise en scène de l'exil

II-1-2-3- Vocabulaire théâtral

II-1-3- La corpographie de l'exil

II-1-3-1- La gestualité

II-1-3-2- Mémoire sensorielle

II-2- La traumatographie hustonienne

II-2-1-attachement-traumatisme-résilience : Genèse d'une matrice conflictuelle

II-2-1-1- Attachement

II-2-1-2- Traumatisme

II-2-1-3- Résilience

II-2-2- À une la rupture du lien d'attachement,

II-2-3- Une écriture de la résilience

II-1- La scénographie hustonienne

La langue maternelle est toujours associée à la question de l'exil. Nombreux sont ceux qui ont eu à quitter la rive de naissance pour tenter l'expérience bouleversante de l'autre rive. En effet, le choix de vivre dans un autre pays entraine inéluctablement un choix linguistique qui va de pair et qui se vit, dans un premier temps, sur son versant positif, mais qui ne tarde pas à devenir source d'angoisse quand l'exilé commence à concrétiser sa perte. Dès lors, abandonner sa langue maternelle peut être vécu symboliquement comme une mutilation ou démembrement. Ainsi, émerge une vocation à théâtraliser cette situation d'exil par le biais de l'écriture.

Les écrivains bilingues imitent, ils jouent la comédie et cherchent à se conformer à l'attente de leur public. Les images du masque, de la comédie, du théâtre surgissent assez souvent dans le discours de ces écrivains orphelins de la langue maternelle. Le sentiment de culpabilité et de trahison fait naitre cette métaphore du théâtre chez ces écrivains qui se travestient, en portant le masque d'une langue « autre ». Mais, *« Si l'on arrache carrément le masque, à quoi ressemble le visage qu'il révèle »*[251]

II-1-1- La catharsis un pont entre théâtre et psychanalyse

Dans notre corpus se laisse lire la conception hustonienne tragique du monde. En effet, Huston y porte un regard impitoyable sur l'existence humaine et sur son mal être. Le caractère dysphorique du drame qu'elle a subi, sous-entend une vision tragique du monde et de soi. Cette tragédie trouve son origine dans la propre vie de l'auteure, et plus particulièrement dans son enfance.

Recouvrant une dimension traumatique, sa vision sur l'existence humaine est hantée par la douleur et la souffrance. Ainsi, surgit dans l'œuvre hustonienne les données autobiographiques : l'abandon de la mère, l'exil et la maladie… comme étant les causes tragiques structurant son texte. Cependant, c'est, par et à travers, l'écriture qu'elle tente de diluer ses maux dans le bain cathartique des mots, aspirant à une éventuelle guérison, ou ne serait-ce qu'un apaisement au cri de sa douleur.

[251] Nancy Huston, *Nord perdu*, op, cit., p. 39.

Échapper au tragique. Tel était l'objectif hustonien. Par velléité thérapeutique, elle se voit à la recherche incessante d'un moyen qui lui permettra de déverser certaines émotions alourdissant son âme. C'est pourquoi elle décide de se servir de sa plume pour se libérer de la pesanteur de ses maux, et tenter de panser les blessures de la douleur de la perte des êtres chers. Des douleurs qui se sont creusées dans son être comme une vergeture, un tatouage existentiel. Ultime recours, était de s'installer sur le divan thérapeutique de l'écriture pour abréagir sa douleur, à l'exemple d'une catharsis.

En -344 av J.C, Aristote tente de définir la tragédie grecque en employant le mot catharsis signifiant aussi bien purgation que purification en grec ancien. Il indique que la tragédie suscitant pitié et crainte, *« opère la purgation propre à pareille émotion»*[252]. La purgation étant l'action mécanique d'évacuation des humeurs, le spectacle artistique serait l'occasion d'un délassement des âmes troublées du public par un apaisement de ces dernières. *« L'art évacuerait la crainte et la pitié de l'âme de son spectateur et le soulagerait en provoquant le plaisir en lui »*[253] . De ce fait, assister à un spectacle théâtral permet à l'être humain de se libérer de ses angoisses, de ses pulsions ou de ses fantasmes, en les vivants à travers le héros ou les situations représentées sous ses yeux. L'art théâtral, dans les tragédies, use ainsi de l'élan passionnel pour dynamiser l'action de manière à susciter davantage les émotions qui mènent à la catharsis.

Le théâtre révèle, ainsi par la tragédie, l'essence du réel et des hommes. Le spectateur peut ainsi s'identifier au héros, reprendre à son compte les interrogations de celui-ci qui le renvoient à son propre destin. Le spectateur de tragédie se verrait proposer une sorte de traitement thérapeutique, que ce soit par la purgation ou par la purification de son âme, en allant au théâtre.

La catharsis, à la fois religieuse et médicale avant de concerner le théâtre, a été utilisée par Aristote dans sa *Poétique*, afin de désigner l'effet produit par la représentation de la tragédie sur le spectateur. Selon Aristote, le spectacle tragique doit susciter chez le spectateur des émotions de terreur et de pitié, qui éprouvées réellement face à une représentation fictive, purgent ce dernier de la présence excessive de ses passions, en lui

[252] Cyril Morana, Eric Oudin, *Petite philosophie de l'Art, de Platon à Deleuze*, collection Petite philosophie des grandes idées. Ed. Eyrolles, 2010, p.43.
[253] Ibid.

faisant ressentir les pires conséquences. D'après le philosophe, le processus cathartique vise, à travers le théâtre tragique, à gérer les passions individuelles et d'en purger les plus destructrices par la contemplation des passions des personnages, afin d'acquérir l'équilibre par l'élimination de leurs trop-pleins. La catharsis permet au spectateur de vivre des tensions extrêmes par procuration pour l'apaiser.

En revenant aux origines du mot, c'est-à-dire à son étymologie, nous constatons que :

> *Catharsis est un mot grec, formé d'une préposition : cata, qui, dans les mots composés, signifie en vue de, et du verbe airo, qui a trois sens : enlever, lever ou élever, et exalter ou mettre hors de soi. […] Enfin, è catharsis a en premier lieu le sens médical de purgation (élimination des humeurs peccantes), puis le sens moral de soulagement de l'âme par la purification, et enfin le sens religieux de l'action obtenue aux cérémonies de purification et d'initiation.»*[254]

Tenter de définir la catharsis semble une œuvre difficile à réaliser, vu le flou sémantique qui l'entoure. Car, elle apparait chez Aristote dans deux contextes sémantiques différents. Suivant l'usage à cette époque, la catharsis dominait le monde de science, plus particulièrement, le contexte biomédical pour désigner :

> « *La décharge séminale, la décharge d'urine, la décharge de l'enfantement, et, dans la majorité des cas, la décharge menstruelle. Le terme catharsis pourrait, à la rigueur, designer n'importe quelle action physiologique ou il y a expulsion (naturelle et prévisible) - d'un trop-plein de quelque chose dans le corps. Cependant, et c'est justement ce principe essentiel qu'Aristote récupère en employant le terme dans d'autres contextes, cette décharge provoque un état de vacuité et de disponibilité organique accompagné, paradoxalement, d'un certain sentiment de plénitude et d'accomplissement, bref, d'un certain plaisir. On voit ainsi s'établir, dans le domaine des phénomènes*

[254] Dominique Barrucand, *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Paris, Epi éditions, 1970, p. 16.

psychophysiologiques normaux, naturels et universels, l'association qui fonde le processus cathartique, entre l'action de la décharge et le sentiment de la jouissance.» [255]

La critique précise que cette association resurgit chez Aristote, lorsqu'il emploie le terme catharsis pour désigner, non pas une action innée, mais une action psychophysiologique provoquée, celle qui correspond à l'effet de certaines formes de mimesis sur l'âme des hommes.

« Dans ce cas le mot permet de nommer, par analogie, la réaction particulière de l'homme spectateur à la représentation orgiaque du chaos, de l'ivresse, de la démesure, et par extension, du mal, de la douleur, de la violence et de la mort. L'occurrence la plus importante et la plus étudiée du mot catharsis apparait justement dans un développement sur la mimesis musicale. La catharsis désigne ainsi, au livre VIII de la Politique, l'effet des chants 'orgiaques' sur des auditeurs de tempérament particulièrement émotif, c'est-à dire sujets à l'enthousiasme (ou 'transport divin'). »[256]

En outre, la psychanalyse a fait de la catharsis un moyen thérapeutique, où la méthode cathartique consiste à faire surgir à la conscience des sentiments enfouis dans l'inconscient de la victime. Pour Josef Breuer et Sigmund Freud, selon cette méthode, la reviviscence d'une situation traumatique libérerait l'affect « oublié » et celui-ci restituerait l'individu à la mobilité de ses passions.

« Méthode de psychothérapie où l'effet thérapeutique cherché est une « purgation » (catharsis), une décharge adéquate des affects pathogènes. La cure permet au sujet d'évoquer ou même de revivre les événements traumatiques auxquels ces affects sont liés et d'abréagir ceux-ci. Historiquement, la méthode cathartique appartient à la période (1880-

[255] Philippe Simard, La *catharsis tragique : évolution d'une notion des origines au classicisme*. Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre des exigences du programme de doctorat en Lettres françaises. Département des lettres françaises, Faculté des Arts. Université d'Ottawa. Canada, 2007, pp, 9, 10.
[256] Ibid., p, 10.

1895) où la thérapeutique psychanalytique se dégage progressivement à partir de traitements opérés sous hypnose. »[257]

Cependant, la résurgence des pulsions antérieures et affects, dont le refoulement constitue la source des malaises psychiques, libère la victime des agitations et sentiments de l'autopunition. C'est à cette méthode cathartique que nous pensons que Huston a fait appel dans une tentative d'auto traitement. Ce qui nous a semblé plus pertinent dans cette entreprise thérapeutique, est le choix de la lettre comme moyen cathartique pour un exorcisme du démon de l'exil, chez Nancy Huston.

II-1-2- Pour une écriture cathartique : s'exorciser par l'épistolaire

II-1-2- 1- L'éloge de la lettre

Pour mettre en exergue ce principe cathartique chez Huston, nous avons opté de l'appliquer sur l'échange épistolaire qu'elle a entretenu avec son homologue l'écrivaine franco- algérienne Leila Sebbar. Mais pourquoi ce choix de la lettre ?

La lettre entretient des liens solides avec l'exil. L'histoire relate que cette amitié date depuis longtemps, quand l'exilé ne possédait que la lettre pour communiquer avec les siens. Coupé de ses origines, il use de la missive comme moyen de communication afin de pallier la douleur de la séparation. À cet effet, la lettre est destinée à remédier à une absence à défaut de la présence de l'autre, et cela pour s'en rapprocher, pour donner une information, ou encore, maintenir une communication. «*La lettre traduit la relation de deux êtres privilégiés qu'elle a mission de relier malgré l'absence »*[258]

Écrire une lettre équivaut généralement à l'établissement d'un dialogue. D'après Georges Gusdorf : *«Écrire à quelqu'un, c'est accéder à la vérité personnelle et interpersonnelle procurée par la communication en correspondance dialoguée »*[259]

La lettre est une forme de conversation sous sa forme la plus simple. Pour Roger Duchêne, elle est : *« le dialogue à deux : elle va d'une personne à une autre*

[257] Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, Presses universitaires de France, 2004, p, 60.
[258] Roger Duchêne, *Écrire au temps de Mme de Sévigné, Lettres et textes littéraires*, coll. Essais d'art et de philosophie, seconde édition augmentée, Paris, 1982, p. 8.
[259] Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 151.

personne, disons de A à B »[260]. La lettre assumant le contact avec nos proches éloignés, s'avère comme une conversation à distance. En effet, l'échange épistolaire est *« une parole partagée avec le destinataire de la lettre »*[261]

Au fil du temps, la lettre plus canonisée et savante, acquiert un nouveau statut et connaitra un épanouissement sans mesure avec l'apparition du roman épistolaire. Du grec « epistellein » au sens de « envoyer à », par extension « tout ce qui concerne la lettre ». Parler d'épistolaire sous-entend un genre d'écriture par lettre. Il s'agit donc de comprendre l'articulation d'une pratique d'écriture, dont l'objectif est de communiquer une information et une poétique qui est recréation de cette écriture à une finalité esthétique et littéraire.

Communication et épanchement, la lettre est une confession des mouvements de la sensibilité, mais aussi, un aveu, en tant qu'elle permet d'extérioriser par l'écriture les fantômes de l'âme. Ce faisant, elle est une catharsis évidente offrant l'opportunité de vider son cœur, s'épancher, trouver l'exutoire. La lettre, miroir et révélateur des états secrets de l'âme, telle serait sa fonction : un auto-traitement

Nancy Huston faisant face à sa tragédie, décide d'entreprendre une cure par l'écriture pour pallier à sa douleur. Pour ce, elle entame une démarche de dévoilement qui assume aussitôt les traits d'un exorcisme censé l'amener à se débarrasser du démon qui hante son existence. Dès lors, elle s'embarque dans une correspondance avec l'écrivaine franco-algérienne Leila Sebbar vivant les mêmes conditions d'exil. Son exorcisme scripturaire s'accompagne d'une indéniable jouissance. Il lui permet d'extérioriser, par l'écriture, les fantômes de son âme.

> *« L'exil n'est que le fantasme qui nous permet de fonctionner, et notamment d'écrire. Notre exil est un fantasme. Un fantôme. C'est-à-dire un mort qu'on a eu besoin de ressusciter afin de l'interroger, l'ausculter...Notre correspondance ne serait-elle pas, en quelque sorte,*

[260]Roger Duchêne, *Comme une lettre à la poste, les progrès de l'écriture personnelle sous Louis XIV,* Librairie Arthème, Fayard, 2006, p.196.
[261] Isabelle Landy-Houillon, « Lettre et Oralité », in *Art de la lettre, Art de la Conversation à l'âge classique en France,* actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre 1991, textes réunis par Bernard Bray et Christophe Strosetzki, Paris, Klincksieck, 1995, p. 81-91. p. 83.

l'autopsie de ce cadavre ? Parce que très certainement nous avons toujours connu ce sentiment auquel nous avons donné le nom d'exil. »[262]

Le plaisir de se confesser et se reconnaitre l'emporte sur la douleur de la confidence. Elle s'est enfin permis d'ouvrir une fenêtre pour aérer ses espaces alourdis par les conflits. Cette écriture épistolaire a permis à la brûlure de la colère et au poids de la tristesse de se détacher d'elle, et laisser place à des états plus sains, légers et apaisés, car *« La lettre se veut une page de liberté sur laquelle enregistrer les zébrures capricieuses d'émotions éphémères »*[263], d'après Brigitte Diaz.

Grâce à ses vertus thérapeutiques, la lettre offre cette dimension cathartique, permettant aux épistoliers, comme au théâtre, une mise en scène de leur situation exilique. La lettre vecteur privilégié de l'expression de l'exil, et par sa dimension dialogique, favorise la discussion autour de l'origine et des racines, autour des langues et de la quête d'un lieu d'ancrage.

Dans *Lettres parisiennes* (Histoires d'exil), les protagonistes s'expriment vivement et douloureusement sur l'exil originel ou exil intérieur. Le choix de la lettre, comme exutoire à une situation tragique de l'exil, ne s'avère pas fortuit. La missive semble leur offrir l'occasion de se dire, de dialoguer : *« l'art d'écrire des lettres doit être aussi simple que l'art de converser. La lettre doit être l'expression simple et facile du sentiment et de la pensée »*[264]. Tel serait la fonction de la lettre : écrire en toute liberté. Leila Sebbar semble consentir cet avis : *« Ce que j'aime dans une lettre, c'est l'absolue liberté d'écrire, de répondre ou non, de reprendre ou pas, tel ou tel point de la lettre reçue, de revenir sur ce qui tient à cœur, même si ce n'est pas le sujet… »*[265]

Contrairement à d'autres genres littéraires, la lettre offre aisance et accessibilité à l'expression du moi. Ceci s'affiche clairement dans *Lettres parisiennes*, où l'écriture événementielle du quotidien permet un accès direct au moi des épistolières. Le dialogue leur offre un recul critique vis-à-vis des artifices de la littérature. D'ailleurs ce choix du genre épistolaire était celui d'un nombre d'écrivains qui, durant une phase de

[262] Nancy Huston, Leila Sebbar, *Lettres parisiennes*, op, cit., pp, 209,210.
[263] Brigitte Diaz, *L'épistolaire ou la pensée nomade*, puf, 2002, p. 16.
[264] Louis Phillipon- de- la- Madelaine cité par Brigitte Diaz dans *L'épistolaire ou la pensée nomade*, op. cit., p.25.
[265] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, op, cit., p, 19.

leur carrière littéraire, se sont localisés à l'orée de la littérature. C'est ce qui se confirme lucidement dans les paroles de Brigitte Diaz lorsqu'elle affirme :

> *« Sont tous des écrivains qui, à certain moment de leur parcours littéraire et pour des raisons divers, ont voulu habiter les marges de l'espace littéraire, en déviance, voire en dissidence d'avec ses normes, ses canons, ses habitus. Et cette parole des marges, c'est dans la correspondance, espace limitrophe à la fois dans et hors le littéraire qu'elle a pu se produire»*[266]

Tel était le cas de nos épistolières, qui à un moment de leur vie littéraire, ont adopté volontairement ce genre d'écriture pour parler de l'exil, la division, les croisements, leurs histoires différentes politiques et amoureuses. Avec le temps, elles découvrent que leur correspondance dépassait largement cette effet d'échange d'une situation, car elles s'aperçoivent, émerveillées, qu'elle leur procure un effet thérapeutique exquis *: « À mesure que les lettres se succèdent j'y vois une nécessité, un travail qui me fait plaisir, une parole épistolaire »*[267]. Parole offrant le champ des possibilités,

> *« Ce qu' [elles] ne peuvent écrire que dans un certain désordre et une belle irrégularité, [elles] ne l'auraient pas parlé, [elles] ne l'auraient pas écrit autrement ni ailleurs, même pas dans les cahiers qu' [elles] remplissaient comme le « journal intime et politique » qu' [elles] tenaient à Histoires d'elles. »* [268]

La lettre, par ses vertus cathartiques, offre aux deux épistolières l'occasion de se dire. Sa dimension dialogique leur a permis de s'ouvrir l'une à l'autre, d'abréagir un passé contraignant et de colmater la brèche qui s'est creusé sur les murs de leurs existences.

> *« Dans Lettres parisiennes de Nancy Huston et Leïla Sebbar, les auteurs questionnent, interrogent leur vécu de femme exilée d'une langue première, d'un lieu initial […] Le genre épistolaire semble approprié*

[266] Brigitte Diaz, *L'épistolaire ou la pensée nomade*, op.cit., p, 48.
[267] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p, 29.
[268] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, op, cit., p. 29.

pour traduire cette déchirure. Le choix motivé de la correspondance permet l'éclosion d'une parole mouvante, libre, naturelle, hors des cadres conceptuels habituels et donne à voir, par la présence du prosaïque, les manifestations tangibles de l'exil dans la vie des écrivaines. » [269]

II-1-2- 2- Le texte épistolaire comme mise en scène de l'exil :

« Effacer la douleur de vivre, la remplacer par son spectacle » [270]

La douleur est l'une des thématiques majeures de l'art épistolaire. La lettre offre au sujet un lieu d'expression de ses sentiments. Elle est en soi une consolation, un appui moral contre la tentative du découragement, notamment si l'individu est sujet d'une séparation. La vertu cathartique de l'écriture explique la satisfaction procurée par la rédaction. La lettre, libre de toute canonisation littéraire, offre une certaine liberté d'écriture.

« Amphibie, hybride, la lettre au XIX è siècle l'est aussi parce qu'elle brouille les frontières du littéraire. L'épistolaire s'offre aux scripteurs-amateurs ou professionnels de l'écriture-comme un espace d'invention où échapper aux prescriptions poétiques qui régentent les genres constitués. Rendue à une certaine polyphonie, la lettre necherche plus tant alors à construire, au-delà la marqueterie des discours convoqués, une impossible unité, qu'à interroger leurs dissonances. »[271]

Cette liberté de mouvance offre à l'épistolier un espace de liberté, où il se livre à une exhibition de soi, de son exil. En adoptant la lettre comme moyen exutoire, notre épistolière veut tirer profit de la nature même du processus de rédaction de lettres qui privilégient l'examen des questions d'identité. La critique note que la lettre peut être considérée comme une forme d'auto-adresse qui permet à l'écrivain de s'engager dans une analyse de soi, tout en s'analysant simultanément en posant un destinataire reflétant le

[269] Beatrice Bouvier-Laffite, et Anne Prouteau Grihlam –, *Le texte épistolaire comme mise en scène de l'exil au féminin, Intercâmbio* 2ª série, vol. 4, 2011 (59-71), p, 59. https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10338.pdf.
[270] Jean Arrouye, « L'étrangeté dans Emily L. », Marguerite Duras, *Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, Najet Limam-Tnani (dir.), Rennes, PUR, coll « Interférences », 2012, p. 35.
[271] Brigitte Diaz, *L'épistolaire ou la pensée nomade*, op, cit., p, 47.

désir d'une relation interpersonnelle d'échange. La lettre, miroir et révélateur des états secrets de l'âme dans *Lettres parisiennes*, est le miroir de l'intérieur de notre épistolière, de sa vision de soi.

> *« L'échange épistolaire serait alors une transposition de la conception lacanienne du miroir ; destinateur et destinataire réfléchissent l'un pour l'autre l'image de soi en quête d'unification pour pallier à l'éclatement provoqué par l'exil : « Reconstituer un corps, rêver d'une identité qui échapperait au morcellement, tel serait l'enjeu.» »*[272]

De son côté, Bernard Beugnot confirme ces dires à propos de la lettre en postulant que :

> *« Comme le journal intime travaille à la connaissance de soi sous le regard de Dieu ou de la postérité, la lettre, au moins en sa forme intime, travaille à la même fin dans une manière de conversation avec un destinataire qui bien souvent ne serait que la figure du moi »*[273]

En s'adressant à Leila Sebbar, Huston entre en dialogue avec elle-même. Tentant, par cet échange, reconstituer une image morcelée de soi, le dialogue lui a permis d'en nuancer en utilisant l'autre comme objet de comparaison.

Huston use de la lettre pour la purgation de ses sentiments. À travers cette missive, elle psalmodie ses incantations pour exorciser le fantôme de son exil. Parmi les vertus offertes par cette correspondance, mise à part la liberté d'expression sur son exil, c'est la découverte de soi. En effet, la distance qui sépare les partenaires s'est inversée et devient rapprochement, au point de leur donner l'impression de se voir comme dans un miroir. Les lettres deviennent, par la même occasion aussi, un exemple de l'écriture biographique où l'une se lance dans la peinture de l'autre. Grâce à l'importance accordée à l'exil et à son influence sur le moi, l'écriture épistolaire contribue, sans équivoque, à la construction de leurs identités.

---

[272] Beatrice Bouvier-Laffite, et Anne Prouteau Grihlam. *Le texte épistolaire comme mise en scène de l'exil au féminin,* op. cit., p. 62.

[273] Bernard Beugnot, « Les Voix de l'autre : typologie et historiographie épistolaires » in *Art de la lettre, art de la conversation, à l'âge classique en France,* actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre 1991, textes réunis par Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Paris, Klincksieck, 1995, p, 58,59.

Une autre notion qui fut le dénominateur commun entre l'exil et le genre épistolaire : la notion d'espace et de temps que l'épistolier en fait usage pour théâtraliser sa douleur. En effet, pour l'exilé l'espace abandonné hante son esprit pour qu'il y revienne sans cesse dans ses écrits. Pour notre écrivaine, son Nord revient tel un leitmotiv dans presque la totalité de son œuvre qui serait la raison pour laquelle l'intitulé de notre travail de recherche en focalise. Car, on admet que, mise à part la crise d'identité causée par l'exil, l'espace serait un autre facteur occasionnant l'augmentation de l'intensité de cette crise :

> *« Si, l'angoisse de la perte d'identité, voire d'humanité, est peut-être la plus violente imposée par l'exil, elle est toutefois loin d'être la seule ressentie par les exilés. Moins radicale, mais plus constante, est celle causée par la perception douloureuse de l'espace de l'exil »*[274]

Ce qui frappe dans *Lettres parisiennes*, c'est le soin que les épistolières accordent à ancrer spatialement, très précisément, leurs lettres. En plus de l'en-tête traditionnel « Paris, le 12 octobre1983 », « Lamoura, le 27 décembre) qu'elles n'omettent jamais, ces femmes sont attentives à marquer leur territoire géographique.

Pour ce qui est de Nancy Huston, elle aime à définir le décor qui l'entoure *: « je suis absolument seule aujourd'hui dans cette maison »*[275]*, « New York m'a paru en revanche époustouflante… »*,[276]*, « Je vis en ce moment trois jours de solitude dans mon studio : parenthèse d'enseignement entre deux brefs séjours en Berry… »*[277]*, « Oui je suis encore dans le Berry (…) la maison s'est remplie peu à peu, nous sommes maintenant sept… »*[278] .

En mettant en valeur le lieu d'enracinement géographique, l'épistolière veut échapper à ce sentiment d'errance et trouver un point d'ancrage et d'appartenance à une terre.

---

[274] Rodolphe Baudin, *Exil et épistolaire aux XVIIIe et XIXe siècles : des éditions aux inédits* (dir) Rodolphe Baudin, Simone Bernard-Griffiths, Christian Croisille, Elena Gretchanaïa, Presses Univ. Blaise Pascal, 2007. p. 14.
[275] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, op, cit., p. 55.
[276] Ibid., p, 70.
[277] Ibid., p,117.
[278] Ibid., p, 44.

Parfois, la nostalgie de la patrie se laisse voir dans la rêverie censée panser les plaies de l'exilé. Mais, *« quand la rêverie ne ressuscite pas la patrie perdue ou désirée, [on] tente de dompter la réalité négative de l'espace de l'exil, en maquillant celui-ci sous les couleurs de la familiarité. »*[279]. Huston, quand le rêve l'a habité, elle tente de trouver cet espace perdu et tant désiré dans ces objets, ces goûts qui l'entourent.

> *« À la simple vue de ces emballage plus que familiers, presque familiaux, me sont venus non seulement l'odeur des produits eux-mêmes mais toute l'ambiance qui les a entourés : les trottoirs d'Edmonton avec la neige amoncelée des deux côtés, formant deux petites murettes glacées et dures sur lesquelles j'aimerais courir très vite et sans tomber […] ; quand j'ai vu les petites boites rondes métalliques, un gout d'anis et d'interdit m'a envahi la bouche… »*[280]

II-1-2- 3- Lexique théâtral :

Si nous avons opté à mettre en évidence cette mise en scène de l'exil gisant dans l'œuvre de Huston, c'est parce que nous avons constaté que pour qu'elle puisse théâtraliser sa douleur, elle use d'un jargon théâtral lui permettant de s'inscrire dans ce monde de la scène et de la purgation. L'adoption d'un tel langage émane, certainement, d'une conviction que chaque exilé acceptant de s'installer dans un ailleurs et se convertissant à une autre langue que sa langue maternelle, prend inéluctablement rôle dans le théâtre de l'exil, néanmoins, ce que souligne notre écrivaine :

> *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. »*[281]

[279] Rodolphe Baudin, *Exil et épistolaire aux XVIIIe et XIXe siècles : des éditions aux inédits,* op, cit., p. 15.
[280] Nancy Huston, *Lettres parisiennes,* p, 72.
[281] Nancy Huston, *Nord perdu,* op.cit., p.30.

Elle ajoute concernant l'adoption d'une autre langue que « *parler une langue étrangère c'est toujours, un peu, faire du théâtre.* »[282]

a) Le masque

Comme nous venons de le voir, l'adoption d'une autre langue va de soi avec le concept de théâtre. Pour Huston, parler une autre langue c'est porter un masque. Raison pour laquelle, elle consacre un chapitre de son essai *Nord perdu,* intitulé *Le masque,* à travers lequel, elle élucide la situation d'un exilé qui prend rôle dans le théâtre de l'exil.

Jadis, le masque était un outil important au théâtre, contrairement au théâtre actuel se jouant à visage découvert. En plus qu'il servait de moyen de moquerie, le masque permet de deviner que l'être représenté est objet de risée. Son rôle consistait à se cacher derrière lui pour libérer dans l'anonymat, les pulsions longtemps contenues, ou au contraire, s'extérioriser, monter aux regards de tous, ce que l'on est profondément. C'est à ce rôle d'extériorisation que nous nous attelons à élucider le masque de Huston.

Le concept du masque est omniprésent dans la littérature de l'exil. Car les masques prennent dans la littérature une dimension liée à l'exil : ils aident à se protéger, à libérer la parole et montrent à quel point l'identité, le langage, l'écriture deviennent extrêmement difficiles, voire impossibles à définir, après de longues années passées loin du terreau.

Pour Huston, porter le masque équivaut au façonnage volontaire ou involontaire de ce visage, qui sans aucun doute, dissimule une partie de son identité réelle. Dans le théâtre de l'exil, ce masque devient une sorte de bouclier, un protecteur, empêchant au monde extérieur d'accéder à son intimité. Le principe de dissimulation permet à Huston de se protéger devant autrui. Ce deuxième visage qu'est le masque devient en quelque sorte son outil indispensable pour préserver son identité. Ludovic Obiang le souligne en ces termes :

[282] Nancy Huston, *L'Empreinte de l'ange,* Arles : Actes Sud, Babel, 1998, p. 230.

« Le masque dissimule, au sens où il protège de la vision/agression de l'extérieur, mais au sens, également, où il peut endiguer des débordements éventuels de notre propre être vers l'extérieur (refoulement). L'effet recherché est de tromper, de donner le change ou de protéger son intégrité (physique) ou son identité. »[283]

Huston a revêtu son masque non seulement pour se dissimuler de l'autre, mais aussi, pour cacher les traits qui trahissent ses origines, car : *« dans le théâtre de l'exil, on peut se « dénoncer » comme étranger par son apparence physique, sa façon de bouger, de manger, de s'habiller, de réfléchir et de rire […] »*[284]

b) Le costume

Le costume, tenu vestimentaire, est un élément visuel très important au théâtre, car il est chargé de sens. Sur scène, il participe de l'effet visuel et du caractère du personnage. Également, le costume participe à l'action : travestissements, échanges d'identité…comme il peut déterminer l'appartenance à une classe sociale.

Sur la scène de l'exil, l'étranger tente de se perdre dans la foule pour ressembler aux autochtones. Malheureusement, il n'y parvient pas, il est dénoncé par sa façon de s'habiller. En France, les étrangers du Vieux Monde se font repérés par leurs tenus : *« les blue-jeans des Américains les trahissent en tant que tels, alors que des milliers de jeunes Européens portent des blue-jeans eux aussi »* [285]

Paradoxalement, sur le théâtre de l'exil, Huston tente d'enfiler son costume d'étrangère, mais elle est emportée par le style vestimentaire caractérisant son goût pour l'ancienneté. Nancy déclare aimer porter des vêtements qu'elle achète aux puces, c'est-à-dire, des vieux vêtements qui ont été déjà portés par d'autres femmes avant elle. Cela lui donne l'impression de porter sur elle de l'histoire, car elle en a besoin. Ceci exprime son besoin à avoir des racines :

[283] Ludovic Obiang, « Le Masque Au Gabon : Une Voie Plastique Pour Dire La Vérité Profonde de l'Homme », *Itineris Plus*, Edition Du CENAREST 8, no. 8, 2010, p.3.
[284] Nancy Huston, *Nord perdu*, p, 31.
[285] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p, 11.

« Bref, tu comprends mieux maintenant pourquoi, depuis que je vis à Paris, je m'habille presqu'exclusivement aux puces, (...) j'ai besoin de porter sur mon corps un peu d'Histoire - même si de cette histoire j'ignore tout(...) j'aime sentir que mes robes, mes chemises de nuit et mes chapeaux ont accompagné d'autres femmes... » [286]

Leila Sebbar, et en réponse à sa correspondante, se questionne si cette manie d'habillement de Nancy serait comme un besoin d'avoir de l'histoire toute faite. L'écrivaine franco algérienne trouve que ce choix vestimentaire opté par Huston, lui confère un air de tristesse : *« tu te glisses dans une forme, un style déjà existants, tu veux de l'histoire toute faite, je trouve aujourd'hui encore que tes couleurs de puces sont un peu tristes, elles te masquent trop »*[287] . Mais, pour Huston, le port de ses vêtements serait-il une façon de garder un lien avec ses origines ?

c) L'imitation :

Aristote affirme, dans sa Poétique, que la tragédie est pour les spectateurs *« une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. »*[288]. Sur la scène de l'exil, on doit épouser parfaitement son rôle, avoir *« des dons de comédien », pour que l'imitation soit convaincante. Il faut absolument se débarrasser « de ses lourds bagages accumulés sur deux ou trois décennies de vie neuronales »*[289]

Pour l'écrivaine, sur le théâtre de l'exil, il faut faire abstraction de tout ce qui relie au passé, car on est condamné à l'imitation. L'exilé *« avec ses ornières creusées, ses habitudes endurcies, ses synapses rodées, ses souvenirs figés, sa langue devenue inepte à improviser, il est condamné à l'imitation consciente.»*[290]

Pour Nancy Huston, l'exil s'incarne dans toutes ses formes scéniques. Pour elle, l'adoption de la langue française c'est prendre rôle dans la scène de l'exil. Le jouer parfaitement, c'est éviter d'avoir « *la langue qui fourche »,* en l'a faisant dire un mot

[286]Ibid., p. 88.
[287] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p.93.
[288] Aristote, *Poétique*, Livre de poche, éd. M Magnien, 1990, 1449b, VI, 26- 28.
[289] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p. 32.
[290] Nancy Huston, *Nord perdu*, p. 16.

pour un autre ou commettre d'ahurissantes fautes de grammaire. Mais en contrepartie, cette situation d'exilée l'a contraint à « jouer » plusieurs rôles dans son existence, depuis celui d'écrivaine jusqu'à celui de mère.

II-1-3- Corpographie de l'exil

Le terme « corpographie » contient les mots corps et graphie, tirés du grec graphien, qui veut dire tracer, écrire. La corpographie est définie comme une écriture scénique qui concède la parole au corps de manière concrète.

L'adoption de ce concept, dans notre cas comme nous sommes dans une écriture scénique par l'écrit, a été motivée par l'aspiration à concevoir une écriture scénique particulière, une corpographie qui soit une manière de transposer des sensations, de donner la parole au corps. Notre corpographie serait cette trace dans l'espace et le temps, où il serait possible de saisir une connexion entre corps, mémoire, mouvement et images sensorielles, une sorte de traduction, une façon concrète de mettre le corps en représentation.

Le port du masque et l'imitation dans l'arène de l'exil, pour une certaine période, a généré une douleur que rien au monde ne peut dissiper, sauf le fait d'en extérioriser. Tel était le cas dans *Lettres parisiennes*, où Huston a usé de la dimension cathartique de la lettre pour sa théâtralisation. Par cette abréaction, elle espérait alléger sa lourdeur et exfolier les croûtes de sa blessure. Cependant, et par le biais de l'échange épistolaire, elle expose certaines scènes obscures et obsédantes de son passé ; elle s'adonne au plaisir de parler de soi en dépassant en quelque sorte le simple vécu. Ce faisant, Huston nous offre une écriture qui s'avère particulièrement susceptible d'offrir des perspectives intéressantes sur l'écriture du moi. Elle met en scène un moi morcelé cassé en deux, un moi sur lequel les épreuves, les mauvais événements, ont laissé leurs traces indélébiles et provoquant des blessures psychiques qui se sont enkystées dans son espace intérieur. C'est par le martèlement des mots que l'écriture a donc son rôle à jouer dans l'extériorisation exorcisante.

Parallèlement à cette théâtralisation écrite, nous constatons que Huston a donné la parole à son corps à fin d'explorer d'autres moyens communicationnels lui permettant une large mise en scène. À travers sa correspondance, Huston nous offre un corps qui s'exprime à travers le mouvement, les gestes, les postures, le regard et le rythme respiratoire, actions qui s'accomplissent dans un temps et un espace déterminés, où le corps et son mouvement se transforment en principe essentiel de tout acte de représentation, une sorte de réseau paralinguistique au service du travail sur scène qui demande à être compris, reconnu et maîtrisé.

II-1-3-1- La gestuelle

Le geste accompagne généralement la parole. C'est dire qu'il peut précéder la parole ou la soutenir. Le mot geste vient du latin gestus qui veut dire mouvement du corps, attitude ; dérivé du mot gerere : gesticuler. Le geste est produit par le corps comme unité, avec une implication particulière au niveau des mains, des bras et du visage par le regard, par exemple. Le geste, qui se construit sous influence d'une époque et d'une culture, constitue un langage en évolution permanente. Il est une manifestation de volonté, d'intention qui reflète de manière particulière la personne, mais aussi la société à laquelle elle appartient. Il est intéressant de souligner que le geste dépasse l'univers des idées. Porteur de sens, il exprime des émotions qui vont au-delà du verbe, avec une puissance et une intensité que les mots ne pourraient atteindre.

Par le geste, Huston exprime, premièrement, que son corps est présent dans un lieu d'exil. Dans une de ses lettres, elle balise le lieu de sa présence par le regard qu'elle porte sur ces *« Américaines à Paris »*, qui lui ressemblent trop, avec *« leurs yeux si bleus et leur peau si maladivement saine. »*[291]. Cette présence du corps, caractérisant certainement la circonstance, peut favoriser le choix du type de geste. Car contrairement à son homologue qui préfère écrire dans des endroits publics, tel que : cafés et brasseries, Huston, asserte le contraire *: « je n'écris pour ainsi dire jamais dans les cafés, et cela par principe »*[292]. Huston refuse de ressembler à ses femmes stéréotypées. Le choix du milieu

[291] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p. 11.
[292] Ibid., p.11.

de son écriture est un geste qui en dit beaucoup plus que la parole sur sa personne, son milieu social et culturel.

Aussi, la gestuelle est définie comme le résultat d'une commande motrice de la pensée. Conséquemment, les sentiments les plus profonds trouvent une réalisation effective par le geste. Dans une de ses lettres parisiennes, Huston fait allusion à son journal de création où elle montre que les notions de création et de procréation, écriture et maternité, ne font pas bon ménage et sont inconciliables. En effet, en relatant les évènements de sa vie quotidienne de femme, où un jour et par maladresse, elle a fait tomber une bouteille du sirop de cassis et qu'il faudrait laver pour enlever l'odeur qui s'y répandu. *«Je ne sais pas ce que je ferais si je n'avais pas le recours du langage, des mots qui me donnent au moins une distance ironique par rapport aux catastrophes de la vie quotidienne.»*[293]. Cependant, Huston revit la situation d'une autre femme écrivaine se partageant entre la création et la procréation : Virginia Woolf. Quelques jours avant son suicide, l'écrivaine disait le même choix dans son journal intime :

> *« Et maintenant, avec un certain plaisir, je constate qu'il est 7 heures et je dois préparer le diner. Du haddock et de la chair à saucisse. Il me semble vrai qu'on gagne une certaine emprise sur le haddock et la saucisse par le fait de les écrire.»*[294]

Huston revient sur la réminiscence d'une action passée. Par le retour sur cette expression de ménage, elle voudrait revivre les scènes de ces femmes divisées entre la création et procréation.

II-1-3- 2- La mémoire sensorielle

> *« Nous trouvons de tout dans notre mémoire ; elle est une espèce de pharmacie, de laboratoire de chimie, où on met au hasard la main tantôt sur une drogue calmante, tantôt sur un poison dangereux »*[295]

[293] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p, 44.
[294] Ibid., pp, 44, 45.
[295] Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, édition Gallimard, coll., Quarto, 1999, p. 1896.

L'exil signifie la perte à plusieurs niveaux, la perte de la terre natale, des origines, de la famille, des amis, perte de tout ce qui a été bâti jusque-là, et bien souvent la perte de la langue maternelle. Il est naturel que le thème de la mémoire soit si présent dans les œuvres d'auteurs migrants. La mémoire est ce qui relie le passé au présent, et permet de conserver une identité, bien que mouvante.

Dans un premier temps, la mémoire permet de relier le passé au présent. Elle serait la condition sine qua non de continuité de l'exilé. *« Perdre la mémoire, ce serait comme si je perdais mon nom et mon ombre ; cela aurait signifié une blessure grave, vive, faite à mon identité»*[296], disait l'écrivain haïtien Émile Ollivier.

Le texte hustonien nous invite à observer la représentation mémorielle du pays natal que l'écrivaine tente d'offrir. Convaincue que le départ produit, en même temps, des ruptures avec le lieu d'origine et des stratégies d'appartenance dans les nouveaux espaces d'adoption, Nancy Huston essaie de faire correspondre certaines facettes d'elle-même à la recherche d'une coexistence moins angoissante entre le Canada et la France. De ce fait, et pour survivre au « trauma » du départ et de la vie en tant qu'étrangère, la berrichonne prend appui sur sa verve littéraire et les promesses des feuilles blanches qui l'ont aidée à prendre, d'une certaine manière, le contrôle des circonstances. La scène fictive demeure un espace privilégié pour faire peau neuve et pour réinventer la mémoire de l'enfance albertaine. Cependant, la mémoire dans les œuvres des auteurs migrants, est souvent sensorielle. Les sens se souviennent des odeurs des épices, de la musique et des sons, des couleurs, de la poussière, de la chaleur, de la moiteur…

Sur la scène de l'exil, Huston fait déferler son potentiel mémoriel qu'elle avait conservé de l'oubli. Lors d'une visite au pays natal après une rupture considérable, elle, qui avait pensé que le passage du temps change bien les choses, car *« le décalage horaire s'accompagne de bien d'autres décalages et que l'identité même finit par se brouiller»*[297], s'aperçoit que certains souvenirs sont enfouis dans les strates de la mémoire. En effet, elle s'aperçoit que son ouïe conserve toujours l' « héritage précieux » de son enfance. Les chansonnettes macabres qui l'avaient fait frémir d'une peur délicieuse, quand elle était

[296] Émile Ollivier, *Repérages*, Ottawa, Leméac, 2001, p. 21.
[297] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p, 70.

petite fille, cette fois, elles étaient chantées pour sa fille, l'ont envahi d'une immense nostalgie pour qu'elle demande à sa mère de les lui écrire, pour que la langue française ne les efface pas complètement de sa mémoire.

Le goût est aussi présent chez Nancy Huston comme élément révélateur du souvenir passé. Une randonnée dans les rues canadiennes, lui rappelle certaines spécificités qu'elle pensait perdues. En passant devant les pharmacies et les épiceries surtout, les noms de marques lui sautaient au visage et la ramène brusquement vingt ans en arrière, pour qu'elle déclare : *« tel chewing-gum au parfum de raisin, telle barre de chocolat au nom poétique, telle sucrerie secrètement adorée que j'achetais tous les lundis avec mon argent de poche et suçais dans une volupté solitaire sur le chemin de l'école »*[298]. Parallèlement, cette balade dans les rues de son enfance, lui rappelle les nigger-babies « des bébés nègres », petits bonbons noirs à forme humaine et au parfum de réglisse, qu'elle mangeait en chantant.

L'odorat est aussi présent chez Huston. Il suffit d'une odeur et toute son enfance lui revient en mémoire. En effet, la simple vue des emballages de certains produits, lui procure non seulement l'odeur de ces produits, mais toute l'ambiance qui les entourent. La vue des emballages des cigarettes fait remonter en elle l'odeur des pastilles noires qu'elle utilisait pour faire disparaitre de son haleine le goût de la cigarette, quand elle était jeune.

1I-2- La traumatographie hustonienne

> *« Quoi qu'on en dise, l'exil est une souffrance, l'une des plus aigües ; faite de sidération devant sa propre mutité, de l'impossibilité de juguler la nostalgie, de l'espoir toujours déçu d'un retour des joies d'autrefois. Mais l'exil est aussi une aventure. »*[299]

[298] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p, 72.
[299] Tobie Nathan, *Nous ne sommes pas seuls au monde*, Paris, Seuil, 2001, p. 47.

L’expérience de l’exil a souvent été explorée dans son acception imaginaire et créative : «s'exiler en soi ». Toutefois, elle incarne une autre signification en se référant à une réalité à laquelle il est impératif de se soumettre. Passer sous silence son acception géographique s’avère indéniable. Car, dès qu’il s’agit de composer avec la distance, laisser les siens derrière soi et tenter de prendre place au sein d'une nouvelle société, ouvre les portes d’une toute autre réalité.

Dans le terme d’exil, il y a référence à une expérience universelle d’arrachement à une part de soi, de renoncement à un patrimoine existentiel, pour affronter une part d’inconnu, d’insu, que ce soit d’ordre intime ou partagé, individuel ou collectif. On quitte rarement le pays natal le cœur léger. Parfois, c’est encore plus dramatique, l’exil est motivé par un vécu de rupture et de rejet dans la société d’origine, entraînant une forme de bannissement, qui fait souvent suite à des expériences de persécution. Dès lors, on a tendance à octroyer à la notion d’exil un qualificatif qui décrit le mieux ce choc résultant de la séparation du pays et des siens : le traumatisme.

Le départ est souvent générateur de changements. La nouvelle vie du migrant est souvent une palette de sentiments et d'affects conflictuels symptomatiques d'une volonté d'investir un ailleurs meilleur pourtant à l'origine d'une rupture, d'une scission. Son vécu est souvent semé d’angoisse, de détresse, de nostalgie. Quitter le lieu premier, le pays maternel, mobilise de manière significative les capacités affectives de l'exilé qui, dans cette errance vertigineuse, cette sensation de flottaison, cherche à rebondir, et surtout à retrouver un équilibre singulier.

La notion de traumatisme est fréquemment associée à celle de migration et d’exil contribuant de ce fait à créer l’idée d’un processus migratoire forcément pathogène. Cependant, chez l’exilé, le départ est souvent une expérience traumatique, déchirante, mais, parfois elle est un moyen de ressusciter, notamment chez un écrivain exilé, chez qui, ce sentiment de déchirement est accompagné par le désir de faire renaître par l’écriture, par le langage, la terre natale.

Aspirer à un nouveau départ de la vie, est de l'ordre du temps. Seul le temps est maître de l'épreuve de réalité devant laquelle le sujet exilé se voit fragilisé. Malheureusement, tout ce qui reluit n'est pas or, car, derrière le voile séduisant du voyage, se cache une extrême violence. Dès lors, seule une vignette clinique illustre les aménagements thérapeutiques permettant de passer d'un exil vécu sur un mode traumatique, à un exil qui permet de se réinventer, ou encore, un exil heureux.

Dans ce chapitre, nous allons procéder à définir le traumatisme d'une façon générale, et le traumatisme hustonien d'une façon particulière, comptant non seulement l'exil géographique, mais d'autres exils qui se sont agglutinés autour de son existence, depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. Éventuellement, nous enjambant les stratégies mises en place pour pallier aux fracas de ce trauma, à savoir des stratégies de résistance, mais aussi des stratégies d'attachement activées, lors de l'adaptation à un nouvel environnement.

II-2-1- Attachement, traumatisme, résilience : genèse d'une matrice conflictuelle

À l'origine, une blessure, un trauma. La blessure est souvent brutale, et peut être fallacieuse et itérative. Sa violence peut entrainer le psychisme dans un état d'agonie. En effet, les jours qui suivent l'événement traumatique, la plupart des individus éprouvent de la détresse psychologique comme conséquence de flashbacks, de cauchemars et de différentes formes de pensées intrusives qui stimulent les émotions vécues lors du trauma et provoquent un état d'anxiété intense. Conséquemment, l'être se sent seul au monde. Il y a perte absolue de protection interne et externe avec risque de détruire la confiance en l'autre, aussi. C'est le traumatisme, dans lequel la mémoire se fige, pour que l'être humain se sente gelé sur le plan émotionnel. Dans sa globalité, le traumatisme atteint, perturbe. Il atteint tout ou une partie des composantes : biologique, psychologique, sociale de l'individu, et ce de façon différenciée pour chaque personne.

Le mécanisme mis en marche, dans une telle situation traumatique, est la résilience. Elle est régulièrement définie comme la *« capacité à réussir, à vivre et à se développer positivement, de manière socialement acceptable en dépit du stress ou d'une*

adversité qui comporte normalement le risque grave d'une issue négative »[300]. La résilience apparait comme *« une reprise d'un type de développement après une agonie psychique »*[301] et un processus accessible à tout individu, quel que soit le degré de la gravité de son traumatisme, car elle réside dans chacun de nous. La résilience ne s'annonce pas seulement comme un simple retour à un équilibre antérieur, mais encore, elle améliore la vie de ceux qui l'ont traversée.

Inspiré par l'éthologie ainsi que par les travaux de la clinique de l'attachement de Bowlby, Boris Cyrulnik, éthologue et neuropsychiatre français, fut parmi les théoriciens qui se sent attelés à théoriser cette stratégie défensive. On compte parmi les célèbres ouvrages qui lui sont consacrés : *Un Merveilleux malheur* (1999) et *Les Vilains petits canards* (2001)

II-2-1-1- Attachement

Dans *Les Notes de l'Institut Diderot*, le titre de l'article de Boris Cyrulnik *Attachement, trauma et résilience*, le théoricien présente l'attachement comme va de pair avec le trauma et la résilience. Le résumé des recherches de ce théoricien convergent vers le développement de l'être humain et spécialement sur celui de l'enfant, sur son entrée bouleversante dans le monde du langage. Pour lui, ce qui vient d'abord dans la constitution de l'individu humain, c'est l'attachement affectif. Déjà, dans le ventre de sa mère, il n'existe que dans cette relation. Se priver de la figure de cette mère, c'est se couper le lien affectif avec elle, ce qui engendre un trauma. Tenter d'en remédier, c'est se forger une nouvelle attitude face aux blessures de l'existence : être résilient.

Historiquement, la genèse de la théorie de l'attachement est fondée sur la séparation et la carence affective. La notion d'attachement occupe, depuis de nombreuses années, une place prépondérante dans la conception du développement affectif de l'enfant. D'abord en tant que processus essentiel à la survie, mais aussi comme élément-clé de la construction de la personnalité et de l'adaptation sociale. L'importance de ce processus par lequel le jeune enfant établit et cherche à maintenir un lien stable et de qualité avec une figure adulte sensible et protectrice, source de sécurité et de réconfort,

[300]Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*. Odile Jacob poche, 2002. p, 8.
[301] Boris Cyrulnik, *Parler d'amour au bord du gouffre*, Paris, Éditions Odile Jacob. 2004, p., 44.

n'est plus à démontrer, comme en témoigne l'abondance des recherches dans ce domaine au cours des vingt dernières années. Il est reconnu qu'un lien sécurisant peut favoriser, chez l'enfant, l'exploration optimale de son environnement et promouvoir un développement psychologique et social sain.

La théorie de l'attachement apparait vers la seconde moitié du XXème siècle, puisant dans les sources de la psychopathologie et la psychologie. Elle propose pour la première fois de s'intéresser au développement de l'enfant en se focalisant sur les questions des liens interpersonnels et des séparations. Elle est introduite en France dans les années 1960 et s'intéresse aux conséquences des séparations (à court et long terme) et des carences de soins maternels sur les enfants de tous les âges. De multiples recherches traitant des conséquences de la privation de la figure maternelle, notamment, celles qui font suite aux évènements de la seconde guerre mondiale et les conséquences engendrées de pertes humaines de familles et enfants démunis et endeuillés, que la question de la perte et de la rupture du lien maternel fait son apparition. Et le cadre conceptuel de la théorie de l'attachement commence alors à prendre forme.

En effet, les nouvelles recherches prônées par Harry Harlow, René Spitz, John Bowlby tendent à démontrer que le besoin primordial du jeune enfant est d'entretenir un lien stable et sécurisant avec une personne spécifique de son entourage proche, celle-ci, répondant de façon adéquate à ses divers besoins. Ainsi, émerge la question de la perte et de la rupture du lien mère-enfant qui développera l'intérêt des chercheurs de l'époque à explorer l'impact que la séparation d'avec la mère va impliquer sur le développement de l'enfant.

La théorie de l'attachement est basée sur la recherche de la compréhension du lien qui se tisse entre le bébé et ceux qui l'élèvent. Le système d'attachement de l'enfant est décrit comme un système motivationnel et comportemental inné ayant pour but la recherche de la proximité d'un adulte. Dans ce système, l'enfant constitue, pour lui-même, une figure d'attachement principale et des figures secondaires.

Plusieurs figures d'attachements peuvent se construire tout au long de la vie. À l'issue de la seconde guerre mondiale, de nombreux enfants se sont retrouvés orphelins, ou séparés de leurs parents. Leur protection est devenue une préoccupation majeure pour les pouvoirs publics. John Bowlby étudie déjà l'effet des séparations sur les très jeunes enfants et développe sa théorie de l'attachement en même temps qu'un rapport commandé par l'OMS sur le sujet.

La théorie de l'attachement traite d'un aspect très spécifique des relations entre les êtres humains. Lors de son élaboration, elle ouvre un nouveau champ d'étude de la psychologie. Selon Bowlby, les bases relationnelles de tout individu se forgent et sont déterminées par les relations vécues dans la toute petite enfance. Pour qu'un jeune enfant puisse connaître un développement social et émotionnel équilibré, il doit pouvoir construire une relation d'attachement avec au moins une personne qui prend soin de lui de façon cohérente et continue, ce que Bowlby nomme le «caregiver», en d'autre terme «celui qui en prend ». Les ruptures dans la relation au caregiver, qu'elles soient la conséquence d'un changement de personne trop fréquent ou de séparations significatives dans la durée, compromettent le développement d'un attachement de qualité et risquent d'entrainer des pathologies qui peuvent être sévères, tout au long de l'enfance puis à l'âge adulte, précise Bolby. La théorie de l'attachement permet de saisir l'importance des liens qui se tissent entre l'enfant et celui qui en prend soin, ainsi que la place des adultes dans le développement de l'enfant.

Déjà évoquée, la théorie de l'attachement est fondée par le psychiatre britannique John Bowlby qui s'intéresse aux liens sociaux affectifs de l'être humain, notamment, le lien mère- enfant. Cette théorie a pris essieu à partir d'observations faites sur les animaux, leurs relations avec leurs prés géniteurs, et semble s'inspirer des travaux psychanalytiques d'Anna Freud.

en effet, entre 1942 et 1955 Dorothy Burlingham et Anna Freud mettent la lumière sur la nature de nombreuses formes de troubles psychiques observés chez des enfants placés dans les Hampstead Nurseries, pouponnières instituées, afin de fournir des soins aux enfants privés de leurs mères suite aux bombardements de la seconde guerre mondiale. Toutefois, la guerre sensibilisa Anna aux effets de la carence affective que

vivaient les enfants privés de leurs parents et de leurs soins. C'est alors qu'elle ouvrit un centre pour jeunes victimes de la guerre : le Hampstead War Nursery avec la collaboration de son amie de longue date : Dorothy Burlingham.

L'ambition de John Bowlby pour l'élaboration de sa théorie le conduit à emprunter deux lignes de recherche qui lui ont fourni matière de réflexion. D'une part, la perspective éthologiste prônée par les travaux d'Harry Harlow et Konrad Lorenz ; d'autre part, la perspective psychanalytique du médecin et psychanalyste viennois René Spitz

Toutefois, le mérite de René Spitz était de rapporter de célèbres observations qui traitent des effets de la carence affective sur le développement de l'enfant placé en institution. L'auteur remarque que les signes de désespoir que présentent les nourrissons, n'apparaissent pas liés aux conditions matérielles d'accueil, mais sont dus à la rupture des liens maternels non compensés par une qualité d'attention de la part du personnel de la pouponnière. De ce fait, les études de Spitz démontrent l'influence de la qualité de la relation mère-enfant sur leur séparation et invente le terme d' « hospitalisme » ou carence affective totale pour décrire les effets délétères sur les nourrissons, de ces séparations et des séjours institutionnels à long terme. Il décrit pour la première fois les symptômes dépressifs du nourrisson, lorsque le milieu institutionnel n'offre pas de substitut maternel de qualité. Ceci laisse comprendre que la rupture entre une mère et son enfant sera d'autant plus dramatique que leur relation avait été aimante et chaleureuse.

En 1958, les études de l'éthologue américain Harry Harlow réalisées sur des bébés macaques rhésus séparés de leur mère révèlent que la recherche de réconfort physique par le biais du contact et du toucher (chaleur affective) est plus importante que la recherche de nourriture. A ce, Bowlby déduit que le maintien de la proximité d'un animal bébé à la mère, le plus souvent, semble la règle, ce qui suggère que ce comportement avait une valeur de survie.

James Robertson et Joyce Robertson, en collaboration avec Bowlby, ont étudié et documenté pour la première fois les conséquences sur les jeunes enfants des séparations de leur figure d'attachement au cours des hospitalisations en pédiatrie et les effets de ces séparations sur leur bien-être. Les bébés présentaient des signaux de deuil

évidents (protestation, désespoir puis détachement) qui ont alerté les professionnels de santé. Ces inquiétudes ont permis la mise en place de changements importants dans les pratiques et politiques pédiatriques de plusieurs pays.

Du côté français, en 1959, Myriam David, Geneviève Appel et Jenny Aubry intègrent le groupe de travail sur l'attachement et les effets des séparations précoces organisé par Bowlby. Elles réalisent des observations dans des pouponnières, où des nourrissons ont été séparés de leur mère parfois dès la naissance. Les résultats obtenus vont permettre la diffusion en France d'idées pour l'amélioration des conditions d'accueil du jeune enfant.

Dans les années 1960, la psychologue américaine Mary Ainsworth questionne la causalité entre la séparation et le traumatisme. Elle souligne l'importance de la qualité de la relation antérieure à la séparation qui conditionnera les conséquences traumatiques de cette dernière. Elle va permettre de rendre le concept théorique d'attachement opérationnel, en développant le protocole expérimental de la situation étrange. Cette expérience permet d'observer et de quantifier les comportements d'attachement du très jeune enfant, en générant artificiellement des situations de séparation puis de réunions avec sa figure d'attachement.

Enfin en 1970, les études de Lorenz confirment que le lien d'attachement qui se crée entre le jeune animal et sa mère ou son substitut a une fonction adaptative, qu'il décrit sous le nom de « phénomène d'empreinte ». En effet, le besoin de s'attacher à une personne spécifique durant la petite enfance influence toute la vie. Car il permet la préparation du terrain aux interprétations affectives et cognitives, sert à soulager la détresse, aide à restaurer l'homéostasie physiologique, ainsi qu'à acquérir l'estime de soi et des autres.

Selon ce qui a été présenté, et vu sa préciosité, que se passe-t-il si cet attachement se trouve rompu par un coup inattendu du destin pour un enfant de six ans ? Ou encore celui de la petite Nancy ?

II-2-1-2- Le traumatisme

Le traumatisme est un concept central dans la théorie psychanalytique qui divise encore actuellement les cliniciens. Avant d'approcher le traumatisme d'un point de vue psychanalytique, revenons rapidement sur son étymologie.

Le mot « traumatisme » vient du grec ancien « traumatismos » qui peut être traduit par « blessure », « dommage », « désastre ». Transposé à la pathologie chirurgicale, il signifie *« transmission d'un choc mécanique violent exercé par un agent physique extérieur sur une partie du corps et provoquant une blessure ou une contusion »*[302]. Par la suite à la psychopathologie, « *le mot assorti de sa précision « psychique » et signifie « transmission d'un choc psychique (et non plus mécanique) exercé par des agents extérieurs psychiques (et non plus physiques) sur le psychisme (et non plus sur le corps), et y provoquant des désordres psychiques (et non plus somatiques »* [303]

Le terme trauma est dérivé du verbe titrôskô se définissant par « percer », « meurtrir » qui vient donc faire effraction, et non seulement la plaie. . Le traumatisme est donc plus profond que la blessure seule. *« L'étymologie grecque définit le traumatisme comme une sorte de blessure avec effraction de la peau, une brèche dans l'enveloppe corporelle. En médecine, il dénote une lésion des tissus. »*[304]

En effet, dans la clinique du trauma, il signifie une lésion physique produite par un agent extérieur. Or, il n'est pas rare non plus d'entendre le terme « traumatisme » dans les établissements médicaux, lorsqu'il s'agit de décrire un dommage causé à la structure, ou au fonctionnement du corps (brûlures, fractures, contusions, traumatismes crâniens), ou de blessures morales (traumatismes psychiques). Si les termes « trauma » et « traumatisme » sont synonymes dans le milieu médical, il n'en va pas de même en psychanalyse.

[302] Louis Crocq, *Traumatismes psychiques, prise en charge psychologique des victimes.* Elsevier-Masson, 2007, p, 6.
[303] Ibid., p.6.
[304] Ibid.

Jacqueline Rousseau Dujardin établit la distinction suivante :

> *«On pourrait donc admettre une distinction : traumatisme s'applique à l'événement extérieur qui frappe le sujet, trauma à l'effet produit par cet événement chez le sujet, et plus spécifiquement dans le domaine psychique. »* [305]

De même pour le professeur de psychologie clinique Marie Anaut qui voit qu'en psychanalyse, le trauma *« correspond à la violence externe et à son effraction physique »*[306] et le traumatisme *« renvoie aux effets psychiques du trauma sur le sujet »*[307]

Comme nous l'avons déjà évoqué, le traumatisme est un concept central dans la théorie psychanalytique qui voit son apparition dès les débuts de la psychanalyse. Dans *Les études sur l'hystérie* (1895), Freud tente de formaliser une théorie du traumatisme qui n'a cessé de subir des modifications tout le long de son œuvre. Ce concept sera remanié jusqu'en 1939 dans *L'Homme Moïse* qui en donne sa dernière version.

Dans un début, pour Freud, le traumatisme est lié à la théorie de la séduction. Pour lui, c'est la séduction précoce de l'enfant par l'adulte qui est à l'origine des névroses. C'est ainsi, qu'il propose un modèle en deux temps :

> *« - Dans un premier temps – la scène dite de la séduction – l'enfant est victime d'une tentative de séduction par l'adulte. L'enfant reçoit un afflux d'excitations nouvelles qu'il ne peut ni décharger ni traiter car il se trouve démuni, non préparé, de par son immaturité physique et psychique ;*
>
> *- Dans un deuxième temps, après la puberté, une scène le plus souvent banale vient réactiver les traces mnésiques inconscientes. « C'est le souvenir de la première qui déclenche un afflux d'excitations sexuelles*

[305] Jacqueline Dujardin- Rousseau, « Trauma », dans *L'Apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Pierre Kaufmann (dir.), Paris : Larousse-Bordas, 1998, p. 606.
[306] Marie Anaut, *La résilience. Surmonter les traumatismes*, Paris : Nathan Université, 2003, (coll. 128), p, 77.
[307] Ibid.

débordant les défenses du moi. », c'est donc le souvenir inconscient de la première scène qui, après-coup, devient pathogène. »[308]

S'attelant à une réalité objective, Freud prône le caractère de réalité de ces séductions ; il ne considère plus que tous les hystériques aient été réellement l'objet de séduction, *« c'est le fantasme et non la séduction qui devient le facteur traumatique princeps et préside à l'organisation de la névrose. »*[309]

En 1920, dans *Au-delà du principe de plaisir*, Sigmund Freud décrit le traumatisme comme une effraction qui déborde la capacité de traitement psychique du sujet, puis se traduit par un trouble récurrent. À travers ce « symptôme », signe visible de souffrance, le sujet répète inlassablement ses vécus traumatiques. La répétition est perçue par Freud comme une tentative du sujet pour retrouver une maîtrise des situations traumatiques et pour les comprendre.

La dernière théorisation de Freud au sujet du traumatisme apparaît dans *L'Homme Moïse* (1939), où Freud met en lumière les expériences traumatiques qui surviennent dans la petite enfance. Pour lui, celles-ci entraînent une atteinte précoce du moi endommageant le narcissisme. Il va alors développer le concept de traumatisme narcissique. D'autre part, il attribue au traumatisme une dualité de conséquences : il peut avoir des effets positifs qui *« sont des efforts pour remettre en œuvre le traumatisme, donc pour remémorer l'expérience oubliée ou, mieux encore, pour la rendre réelle, pour en vivre à nouveau une répétition […] »*[310] . Donc en tentant de lier les représentations conduisant à une élaboration positive du traumatisme, qu'on s'aperçoit qu'il peut également générer des effets négatifs qui *« tendent au but opposé : à ce qu'aucun élément des traumatismes oubliés ne puisse être remémoré ni répété. Nous pouvons les réunir sous le nom de réactions de défense. Leur expression principale est ce qu'on nomme les*

---

[308] Amandine Theis, *Approche psychodynamique de la résilience* : *Étude clinique projective comparée d'enfants ayant été victimes de maltraitance familiale et placés en famille d'accueil.* Thèse de Doctorat en Psychologie nouveau régime, Spécialité : Psychologie clinique. Sous la direction du Professeur Claude de Tychey. Université De Nancy 2, 2006. p. 45. Français. ffNNT : 2006NAN21003ff. fftel-01776515.

[309] Thierry Bokanowski *« Traumatisme, traumatique, trauma*. *Le conflit Freud/Ferenczi »*. Conférences en ligne. Société Psychanalytique de Paris. Programme 2001-2002. p. 1. Consulté le : 14/08/ 2018. Disponible sur http://www.spp.asso.fr/Main/ConferencesEnLigne/Items/14.htm

[310] Sigmund Freud. *L'homme Moïse et la religion monothéiste*. Paris: Gallimard, 1986, p, 163.

évitements, qui peuvent s'aggraver en devenant des inhibitions ou des phobies. »[311]. C'est pourquoi Freud conclut que le traumatisme ne peut alors plus être élaboré psychiquement.

Sandor Ferenczi viendra, plus tard, décrire le traumatisme réel comme une menace d'anéantissement accompagné d'effroi sous l'effet de la frayeur. Choc inattendu, non préparé et écrasant qui agit comme un anesthésique, le traumatisme a des effets destructeurs. *« Le choc est équivalent à l'anéantissement de sentiment de soi, de la capacité de résister, d'agir et de penser en vue de défendre le Soi propre »*[312]

La nouvelle conception Ferenczienne du traumatisme apparait dans *Le journal Clinique*, où il décrit les réactions du psychisme face à l'effet destructeur du traumatisme. Pour lui, pour survivre, le psychisme doit développer des stratégies, à savoir : la sidération, la fragmentation, le clivage. L'état de sidération, qui est la première stratégie mise en place, met en échec le travail de pensée, mais elle permet également de préserver le psychisme, de mettre en attente le traumatisme pour une liaison ultérieure. En ce qui concerne les deux autres stratégies, la fragmentation du moi *« réalise une forme de clivage : une partie de la personne continue à vivre et se développe, tandis qu'une autre, enkystée, subsiste en état de stagnation, apparemment inactivée, mais prête à se réactiver à toute occasion. »* [313]

Ultérieurement, dans ses derniers écrits, Ferenczi définit le traumatisme comme :

> *« La commotion psychique survient toujours sans préparation. Elle a dû être précédée par le sentiment d'être sûr de soi, dans lequel, par suite des événements, on s'est senti déçu ; avant, on avait trop confiance en soi et dans le monde environnant ; après, trop peu ou pas du tout. On aura surestimé sa propre force et vécu dans la folle illusion qu'une telle chose ne pouvait pas arriver ; « pas à moi ». »*[314]

[311] Sigmund Freud. L'homme Moïse et la religion monothéiste, op, cit., p, 163.
[312] Sandor Ferenczi., Réflexions sur le traumatisme, dans *Psychanalyse, Œuvres Complètes,* IV (1927-1933), Paris, Payot, 1982, (139-147), p, 136.
[313] Simone Korff-Sausse *« Le trauma : de la sidération à la création ».* Paris : Dunod, 2003. p. 204.
[314] Sandor Ferenczi., Réflexions sur le traumatisme, *Psychanalyse, IV*, op, cit., p. 139.

Pour lui, *« La soudaineté de la commotion psychique cause un grand déplaisir qui ne peut pas être surmonté. »*[315]. Et face au sentiment de ne pouvoir supporter ce déplaisir, il y aura libération d'angoisse : *« Le déplaisir croît et exige une soupape. Une telle possibilité est offerte par l'autodestruction qui, en tant que facteur délivrant de l'angoisse, sera préféré à la souffrance muette. »*[316] . Cette autodestruction conduit alors à la désorientation psychique.

La psychanalyste Anna Freud a érigé sa théorie du traumatisme à partir de celle de son père, où ce dernier précise que ce qui fait traumatisme c'est l'incapacité du moi à maîtriser l'afflux d'excitation, que celui-ci soit d'origine externe ou interne. Ceci dit que c'est le « moi » qui est victime du traumatisme, et non le sujet. Conséquemment, le moi pour se protéger des excitations, fait recours à un système défensif. La fille psychanalyste se démarque du père en assertant *« qu'il n'existe pas une seule et unique barrière aux stimuli (contre l'environnement), mais deux boucliers qui protègent contre deux types de dangers, venant du monde intérieur et du monde extérieur.»*[317]. Ultérieurement, elle précise que ce bouclier se forme, dans un premier temps, du moi auxiliaire de la mère (la qualité des soins maternels), à la maturité, il se consolide par les mécanismes de défense. Mais, dès qu'il y a insuffisance de moyens de défense pour faire barrage aux excitations déclenchées par l'évènement, le sujet n'est plus préservé, et il y a risque de traumatisme.

Laplanche et Pontalis définissent le traumatisme comme :

> *« Événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement, le bouleversement et les effets pathogènes durables qu'il provoque dans l'organisation psychique. En termes économiques, le traumatisme se caractérise par un afflux d'excitation qui est excessif, relativement à la*

[315] Sandor Ferenczi., Réflexions sur le traumatisme, *Psychanalyse, IV*, op, cit., p, 140.
[316] Ibid., p, 141.
[317] Anna Freud, *L'enfant dans la psychanalyse*. Paris : Gallimard, 1968. p. 205.

tolérance du sujet et à sa capacité de maîtriser et d'élaborer psychiquement ces excitations »[318]

Pour Claude Barrois, le traumatisme est :

« Un choc violent, inattendu, lié d'une rencontre avec le « réel » de la mort, la personne y réagit avec effroi et dans un sentiment d'impuissance et d'absence de secours. Ensuite, l'événement effrayant reste non intégré au psychisme, revenant de façon compulsive dans des sensations de reviviscence ou comme menace imminente» [319]

Marie Anaut considère, quant à elle, que le cumul d'événements de vie négatifs externes, loin de sédimenter chez tous les individus, vont parfois les conduire à une sorte d'habituation aux événements traumatiques se concrétisant par une diminution des réactions de stress. L'individu devient en quelque sorte ″immunisé″ contre l'impact déstructurant du traumatisme.

La chercheuse rapporte cependant, que certains auteurs dans la lignée de Michel Rutter et de Norman Garmezy, considèrent que le cumul de facteurs de stress peut avoir un effet néfaste multiplicateur. Cela finit par produire un niveau de tension trop élevé, quelle que soit la qualité du fonctionnement mental et aboutit - après avoir épuisé les sources d'écoulement somatique - à une rupture de résilience après qu'elle ait été constatée dans un premier temps. De ce fait, un facteur isolé peut devenir traumatique, dès lors qu'il est intense et brutal. Une somme d'événements plus mineurs peut aboutir au même résultat à partir du moment où elle dépasse alors les possibilités d'élaboration défensive et mentale du Moi du sujet.

Nous ne pouvons établir une liste des définitions du traumatisme, elles sont abondantes et variées. Néanmoins, nous faisons recours à un traumatisme important- du moins dans notre cas- il s'agit du traumatisme de l'exil.

[318] Jean. Laplanche, Jean.-Bertrand. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op, cit p. 499.
[319] Claude Barrois, *Les Névroses traumatiques*. Paris : Dunod, 1988, p, 16.

Tobie Nathan a étudié la fonction psychique du traumatisme en distinguant trois formes :

-Le traumatisme décrit par la théorie psychanalytique qui est « un soudain afflux pulsionnel non élaborable et non susceptible d'être refoulé du fait de l'absence d'angoisse au moment de sa survenue.

-Le traumatisme intellectuel ou « traumatisme de non-sens » dont le modèle est le double bind, c'est-à-dire l'incompréhensibilité du message qui bouleverse l'équilibre psychique.

-Le traumatisme de la perte du cadre culturel interne (traumatisme de troisième type) à partir duquel a été décodée la réalité externe.

D'après cette classification de Nathan, nous pouvons prévoir que chez Huston culminent les deux derniers. Le traumatisme intellectuel ou « traumatisme de non-sens » qui se traduit par le modèle de double bind et qui sera étudié ultérieurement. Mais aussi, le traumatisme de la perte du cadre culturel.

II-2-1-3- Résilience

« Le traumatisme est l'agent de la résilience.»[320]

Dans les études psychanalytiques récentes, le concept jumeau du traumatisme est bel et bien la résilience. Antonymes, ils s'apparentent et forment le socle de ces études. Cependant, un sujet quand il est exposé à un évènement traumatique, tente d'y faire face en mettant en place un processus biologique, psychoaffectif, social et culturel permettant un nouveau développement. Les psychanalystes déterminent une catégorie qui s'en sortent relativement bien ; d'autres, au contraire, se laissent décourager, voire décimer. C'est cette première catégorie qu'on qualifie de résilients. La résilience incarne une aspiration essentielle à l'être humain : celle de croire qu'il est possible de résister à un environnement traumatique et/ou de faire d'un événement traumatique, un nouveau départ.

[320] Claude De Tychey, La résilience au regard de la psychologie clinique psychanalytique. In B. Cyrulnik et P. Duval (Éds), *Résilience et psychanalyse*, (pp. 127-154), Paris : Odile-Jacob.2006.

Le concept de résilience est depuis quelques années, un concept qui accompagne les évènements traumatiques pour décrire les manières dont les victimes de violence arrivent à dépasser leur trauma. Dès lors, elle apparait comme la manière de faire survivre psychiquement certaines personnes, là où d'autres ne pourront pas s'en sortir. La nature du traumatisme subi, sa répétition sont des facteurs à prendre en compte.

Dans les années 80, plusieurs ouvrages, dont le thème principal est axé autour du thème de la résilience, trouvent le jour. *De quelques paradoxes concernant le risque et la vulnérabilité de Colette de* Chiland et *L'enfant vulnérable, rétrospective* d'Albert Jay Solnit, ainsi que d'autres études furent conduites aux États-Unis dans les années 90 sous l'influence d'Emmy Werner et John Bowlby. L'objectif principal de toutes ces études est de tenter de répondre à cette question : comment un individu peut-il résister à des situations adverses, à des traumatismes et poursuivre son développement de façon harmonieuse ; alors qu'un autre confronté à des épreuves similaires, sera submergé par des troubles psychopathologiques ?

Le concept de résilience est né au début des années quatre-vingt, complètement dominé par le concept inverse, celui de la vulnérabilité. Les premiers travaux en appui sur la résilience viennent des pays anglo-saxons et nord-américains. En France, le concept de la résilience est apparu avec les travaux du neuropsychanalyste Boris Cyrulnik, au début des années quatre-vingt.

Comme nous venons de l'évoquer, le concept de résilience trouve son origine dans les travaux d'Emmy Werner, professeur de développement de la personne et psychologue pour enfants à l'Université de Californie. Emmy Werner a présidé une recherche longitudinale effectuée sur l'archipel Kauaï des îles Hawaï en compagnie de Ruth Smith qui a suivi une cohorte d'enfants provenant de familles présentant plusieurs facteurs à risque (des familles monoparentales, alcooliques, psychiatrisés, maltraités ou carencés en soins élémentaires et en affection), dès la période prénatale jusqu'à l'âge adulte. Elles ont défini le développement de certains enfants comme : leur capacité à dominer efficacement des stress négatifs intérieurs (l'instabilité des réactions autonomes, une sensibilité excessive) et des stress extérieurs (des maladies, grands deuils et la décomposition de la famille) »

Initialement, l'étude des deux chercheuses n'avait pas porté sur la résilience elle-même. Néanmoins, elle a contribué à ce concept en analysant des facteurs de risque et des facteurs de résilience. Le docteur Werner constate que sur deux-cent de ces enfants, soixante-dix ont évolué favorablement sans aucune intervention thérapeutique et sont devenus de jeunes adultes compétents et bien intégrés. C'est alors pour qualifier ces enfants, qu'elle a utilisé le mot « résilience » pour la première fois. Cette recherche montre que l'environnement défavorable n'entraine pas forcément la survenue de pathologies, comme le précise bien Marie Anaut :

> *« Les observations de cette étude ont contribué à poser les bases d'une analyse du fonctionnement de la résilience, en soulignant la dynamique du processus résilient, son évolution au cours du développement du sujet et sa variabilité dans le temps et en fonction des sujets. »*[321]

Parallèlement, le psychiatre Michael Rutter dirige en Grande Bretagne, entre 1960 et 1980, deux études longitudinales (l'une sur des enfants de race noire, l'autre sur de jeunes délinquants). Ces recherches ont permis de mieux identifier et comprendre les facteurs de risque et de protection qui s'appliquent aux individus, puis amorcer une analyse systémique du développement du processus résilient. On doit au psychologue américain Norman Garmezy, entre autres, la répartition des éléments de la résilience en facteurs individuels, familiaux et sociaux.

En France, les principales publications françaises sur la résilience apparaissent dans les années 1990, après les premières publications des auteurs américains Werner et Smith, 1989 ; Rutter, 1985. Les pionniers francophones de la résilience sont : le neuropsychiatre, éthologue et psychanalyste Boris Cyrulnik, le pédiatre Michel Manciaux et le sociologue Stanislaw Tomkiewicz.

Dans la langue française, ce mot était jusqu'à récemment réservé au vocabulaire de la métallurgie. Les nombreux dictionnaires d'usage courant ne font référence qu'à la physique des matériaux : *« Rapport de l'énergie cinétique absorbée nécessaire pour provoquer la rupture d'un métal, à la surface de la section brisée. La*

[321] Marie Anaut, *La résilience. Surmonter les traumatismes*, op, cit., p. 38.

résilience (en kg par cm²) caractérise la résistance au choc. »[322] . Cette définition insiste essentiellement sur l'idée de résistance. Alors que dans un dictionnaire de la langue anglaise, le mot signifie également : élasticité, souplesse, rétablissement. Car la langue anglaise la décrit comme : la propriété physique d'un matériau qui peut revenir à sa forme ou à sa position initiale après une déformation ne dépassant pas sa limite d'élasticité. Cependant, la résilience en glissant vers les études psychanalytiques, elle incarne le sens d'une aspiration essentielle à l'être humain : celle de croire qu'il est possible de résister à un environnement maltraitant ou traumatique et/ou de faire d'un événement traumatique, individuel ou collectif, un nouveau départ.

Le sens étymologique du mot résilience vient du latin, du verbe resilio [re + salio], le préfixe « re » indiquant un mouvement en arrière et le verbe salire signifiant : sauter, bondir. Résilier signifie aussi mettre fin à un contrat, à un engagement. Ce retour à l'étymologie nous a permis de préciser que la résilience est une capacité de résistance, impliquant de mettre fin à quelque chose et qui oblige un retour sur soi-même, résistance à laquelle s'ajoute un caractère dynamique permettant de dépasser le choc initial. Du latin « salire » c'est-à-dire : *« sauter en arrière, rebondir, être repoussé, jaillir » et du préfixe « re », indiquant la répétition, la reprise. Résilier, c'est bien rebondir, aller de l'avant, après avoir subi un choc ou un traumatisme. C'est aussi résilier un contrat avec l'adversité »*[323]

Marie Anaut précise que *« la résiliation se situe donc dans le processus de désengagement. »*[324]. Alors que pour Angelo Gianfrancesco, resilio comporte deux conceptions *« celle de contraction, de retour sur soi, et celle de rebondissement, de mouvement dynamique vers l'avant. »*[325]

La résilience demeure, encore actuellement, une notion imprécise, car elle propose davantage une approche descriptive que conceptuelle. Quand on évoque le concept de résilience, les définitions abondent, et on ne connait toujours pas de définition consensuelle chez les auteurs. Si le terme de résilience a été employé en métallurgie pour

[322] Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaires *Le Robert*. Paris. 2ème édition. 1985.
[323] Marie-Paule Poilpot, *La résilience : le réalisme de l'espérance*. Éditions Érès. 2003, p. 10.
[324] Marie Anaut, *La résilience. Surmonter les traumatismes*, op cit., p, 35.
[325] Angelo Gianfrancesco, « La résilience : du mythe à la réalité. Essai d'interprétation historique », in *Souffrir mais se construire /* sous la dir. de M.P. Poilpot, Ramonville Saint-Agne : Erès, 1999, p. 82.

désigner la capacité des matériaux à résister à un choc ou à une pression continue pour ensuite retrouver leur état initial sans modification ni cassure, en médecine et en psychologie, *«la résilience désigne la résistance physique, les phénomènes de guérison spontanée et l'aptitude à rétablir l'équilibre émotionnel dans des situations de stress »*[326]. Elle désigne donc l'aptitude des individus et des systèmes à rétablir un équilibre émotionnel par une meilleure compréhension du ressort psychique, et à vaincre l'adversité ou une situation à risque. Rapportée à l'individu, la résilience est donc la résistance de l'être humain à l'adversité. Selon les cliniciens, ce concept est : *« l'aptitude à reprendre un développement malgré un accident fracassant.»*[327]. La résilience signifie : rester soi-même quand le milieu nous cogne, et poursuivre malgré les coups du sort, notre cheminement humain, d'après Boris Cyrulnik.

À ses origines, la résilience n'était qu'un constat, un ensemble d'observations empiriques, assertent Manciaux et Lecomte. Ce dernier l'explicite bel et bien de manière imagée lorsqu'il déclare que : *« les bonnes fées qui se sont penchées sur le berceau de la résilience n'étaient pas théoriciennes, mais empiristes.»*[328], car, ces observations n'ayant pas été soumises à la théorisation, mais une fois ces phénomènes observés, il s'avère impératif de les expliquer et par la suite les interprétés. On devait répondre à certaines questions comme : pourquoi ces personnes décrites comme résilientes s'en sortent-elles ? Comment ? Par quels mécanismes ?

Répondre à ces questions nous jette dans l'embarras du choix. La résilience a fait couler beaucoup d'encre, et éventuellement de définitions. Essayer de cerner son modèle selon un cadre théorique unique, est une chose bien malaisée, parce que la résilience peut être abordée selon différents contours théoriques adoptés par la littérature scientifique qui s'y réfère. Nous avons choisi de présenter ici quelques définitions assez générales de la résilience et qui amènent des éléments de précision importants.

---

[326] Serge Dalla, Marc Garcet , *En marche vers un idéal social : Homme, individu, citoyen*. L'Harmattan, Paris. , 2005, p, 59.

[327] Boris Cyrulnik, et al. *La Résilience le réalisme de l'espérance,* op, cit., p, 325.

[328] Jacques Lecomte, *Briser le cycle de la violence : quand d'anciens enfants maltraités deviennent des parents non maltraitants*. Thèse de doctorat en psychologie, École pratique des hautes études, université de Toulouse-le-Mirail, 2002, p. 18.

a) La résilience comme capacité

Pour Marie Anaut : *« La résilience peut se définir comme la capacité de sortir vainqueur d'une épreuve qui aurait pu être traumatique, avec une force renouvelée. La résilience impliquant l'adaptation face au danger, le développement normal en dépit des risques et le ressaisissement de soi après un traumatisme. »* [329]

Pour Boris Cyrulnik, la résilience est employée pour décrire la capacité d'un individu à faire face à un traumatisme ou à un stress important, de manière efficace et positive, mais aussi à se doter d'une capacité accrue à réagir plus tard à une autre situation difficile. La résilience est *« la capacité à réussir, à vivre et à se développer positivement, de manière socialement acceptable, en dépit du stress ou d'une adversité qui comportent normalement le risque grave d'une issue négative. »*[330]

Pour Michel Manciaux, *« La résilience est la capacité d'une personne ou d'un groupe à se développer bien, à continuer à se projeter dans l'avenir en dépit d'événements déstabilisants, de conditions de vie difficiles, de traumatismes parfois sévères. »*[331]

b) La résilience comme résultat

Si par ces définitions de la résilience, le point souligné est celui de la capacité, il demeure qu'il y a d'autres théoriciens qui focalisent d'autres objectifs de ce phénomène : la résilience est également entrevue comme un résultat.

En effet, la clinique de la résilience confirme que nous nous apercevons de la résilience après-coup, c'est-à-dire quand un événement délétère s'est produit et que la personne n'en sort pas ravagée. Cependant, la résilience se définit comme l'atteinte de bons résultats malgré les sérieuses menaces à l'adaptation et au développement. C'est ce que confirme Ann Masten : *« La résilience se réfère à une classe de phénomènes caractérisés par de bons résultats en dépit de menaces sérieuses pour l'adaptation ou le*

[329] Marie Anaut. La résilience. *Surmonter les traumatismes*, op. cit. 2003. p. 7.
[330] Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, o, cit., p, 8.
[331] Michel Manciaux et al. « La résilience : état des lieux », in *La résilience* : *résister et se construire* / sous la dir. de M. Manciaux, Genève : Médecine & hygiène, 2001, p. (13-20).p, 17.

développement »[332]. Mais, le problème ne s'avère pas résolu. Car, là encore, il s'agit d'immense diversité des comportements qui peuvent être considérés comme résilients. C'est l'obtention d'un résultat spécifique qui détermine si la personne est résiliente. Le résultat final du combat d'un individu avec l'adversité dépend de la nature de l'événement délétère, du passé du sujet, de ses caractéristiques personnelles et des conditions externes.

c) la résilience comme équilibre :

La diversité définitionnelle de la résilience nous converge vers l'idée postulant qu'elle n'est jamais construite ni acquise une fois pour toute et tout au long de la vie, elle s'inscrit plutôt dans un équilibre dynamique et interactionniste entre facteurs de risque et facteurs de protection, face aux conjonctures stressantes et/ ou traumatiques.

d) La résilience comme un processus dynamique

Marie Anaut atteste que la compréhension de la résilience en tant que processus dynamique et adaptatif, est liée aux paradigmes de la psychologie développementale, de la psychologie clinique développementale et de la psychologie de la santé.

De son côté Jacques Lecomte affirme que la résilience en tant que processus dynamique comprend plusieurs postulats, à savoir :

> *«La résilience n'est jamais absolue, totale, acquise une fois pour toutes. Elle est variable selon les circonstances, la nature des traumatismes, les contextes et les étapes de la vie ; elle peut s'exprimer de façons très variées selon les différentes cultures. »*[333]

e) La résilience comme trait de personnalité :

La résilience ne fait pas partie d'un trait spécifique de personnalité, car nous évoluons toujours : *« la notion de résilience souligne l'aspect adaptif et évolutif du moi.*

[332] Ann Masten, "Ordinary magic; resilience processes in development". *American psychologist*, vol, 56, n° 3 : 227-238. 2001. DOI : 10.1037/0003-066X.56.3.227

[333] Jacques Lecomte, *Qu'est-ce que la résilience ? Question faussement simple, réponse nécessairement complexe*. p, 3. http://www.psychologie-positive.net/IMG/pdf/Qu_est-ce_que_la_resilience_2002.pdf

On peut être résilient dans une situation et pas dans une autre, blessé un moment et victorieux un autre »[334]. Mais, tout le monde peut être résilient à condition de porter des caractéristiques de personnalité stables susceptibles d'avoir un rôle protecteur face à des événements pernicieux de vie.

Nous retenons que le concept de résilience remonte aux théories de l'attachement qui ont été développées par Bowlby. Si, elle est pour les chercheurs anglo-saxons le fait de reculer pour mieux sauter devant une situation difficile ; pour les français, elle met l'accent sur l'idée du saut en arrière pour se délier d'une situation difficile.

II-2-2- À une rupture du lien de l'attachement,

La vie de Nancy Huston ne semble pas être exempte de douleurs et traumatismes. La lecture de son œuvre laisse deviner la mal qui l'a guetté depuis son jeune âge et qui s'est perpétué dans vie jusqu'à l'âge adulte.

À l'écriture de ces mots, une question nous chatouille si Huston a pu oublier son trauma de rupture, une fois adulte ? Vu l'impossibilité de s'exprimer par l'écriture à un âge précoce, et que seul le dessin serait le moyen libérateur pour un enfant, que peut révéler un dessin de la petite enfance hustonienne, si elle possédait une vocation en dessin ?

Déjà connue, l'histoire du trauma hustonien tend ses racines à son enfance. À l'âge de six ans ses parents se séparent, ce fut la première rencontre avec la douleur. Cette séparation parentale est vécue comme un évènement traumatique chez l'enfant Huston, car elle est à l'origine de la rupture du lien d'attachement avec la figure maternelle. Ceci nous confirme la théorie de l'attachement qui atteste qu'une discontinuité dans la relation d'attachement ou la perte d'une figure d'attachement, sont indéniablement des situations traumatisantes, de même que des violences physiques ou des abus sexuels commis par une figure d'attachement. Se sentir abandonné au moment où l'on en a le plus besoin, est un fait traumatisant pour un enfant et provoque des blessures au sein du lien d'attachement.

[334] Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, op, cit., p, 186.

Selon les études faites par Bowlby et d'autres chercheurs ayant tenté de calculer le nombre d'événements stressants reconnus comme étant susceptibles d'exercer un impact sur les expériences d'attachement des enfants, soient un divorce ou une séparation parentale, l'hospitalisation d'un parent pour une maladie sérieuse ou à la suite d'un accident, le décès d'un proche d'un parent…, montrent à quel point la rupture est néfaste.

> *« Un attachement insécurisé et plus particulièrement désorganisé peut rendre l'enfant plus vulnérable au stress contextuel (facteurs de risque familiaux) et entraîner des difficultés socio émotionnelles qui témoignent du débordement des capacités de gestion (coping) et d'adaptation de l'enfant ainsi que de ses problèmes de régulation affective. »*[335]

Dans notre cas, nous nous intéresserons au cas de divorce, comme c'est celui de notre écrivaine, considéré comme la première rupture de l'attachement d'avec la figure maternelle et élément perturbateur de sa vie. Un moment de rupture douloureux, difficile à gérer par l'enfant de six ans, car :

> *« Le divorce parental est un moment de rupture douloureux, difficile à gérer pour l'enfant, difficilement intégrable pour le psychisme de l'enfant, ce dernier ne peut ni l'accepter ni y donner sens, car il provoque un bouleversement dans l'équilibre familial. »*[336]

Les théoriciens avancent qu'une séparation définitive de la famille d'origine subie dans la petite enfance, représente un traumatisme pour l'individu et altère le lien entre l'enfant et ses proches. Pour Bowlby, Spitz et Anna Freud, toute séparation précoce de l'enfant d'avec son parent représente un événement traumatisant. Son impact est d'autant plus traumatogène si les causes de cette séparation ne sont pas expliquées à l'enfant. De plus, Raphaëlle Miljkovitch précise dans *L'attachement au cours de la vie,*

[335] Claud Bisaillon, Jean-François Bureau et Ellen Moss, « Attachement et adaptation psychosociale chez des enfants hébergés en centre jeunesse », *Revue de psychoéducation*, 44(2), 269–288.p, 282, 2015 https://doi.org/10.7202/1039256ar -

[336] Jean Luc Charritat et al. *Séparations conflictuelles et nouvelles formes de maltraitance.* Archives de Pédiatrie, Elsevier Masson, 2008.

que l'enfant n'est pas capable de saisir et de comprendre les intentions d'autrui avant l'âge de six ans.

La séparation des parents de notre écrivaine a eu lieu exactement à cet âge. Cité auparavant, l'abandon de la mère fut le premier traumatisme qui a bouleversé l'âme de la petite Nancy. En effet, sa mère a quitté le noyau familial puis le pays alors que Nancy n'avait que six ans. *«Mais quand j'ai eu six ans, mes parents ont divorcé. Ma mère est partie (elle a longtemps vécu à l'étranger : d'abord les U.S.A., ensuite l'Espagne, l'Angleterre) et mon père a épousé une Allemande. »*[337]. Elle le redit encore une fois dans le magazine *Psychologies* : *« J'avais 6 ans quand elle nous a définitivement quittés, mon frère aîné, ma petite sœur et moi, mais il y avait eu des velléités de départs auparavant.»*[338]

La focalisation sur l'âge de six ans, chez Huston, n'est pas fortuite. Elle en parle assez souvent dans ses écrits et ses entretiens, balisant de ce fait le traumatisme de la séparation parentale qu'elle a subi à cet âge d'insouciance et d'ingénuité. L'exemple le plus explicite est le choix de cet âge pour les protagonistes de son roman *Lignes de failles*. En effet, Nancy Huston semble se projeter dans son roman, car interviewée par Hélène Fresnel de *Psychologies,* en lui posant la question suivante : Quelle petite fille étiez-vous ? Elle répond :

> *« J'étais les quatre enfants de mon roman Lignes de faille : perverse et cruelle comme Sol, perplexe et nerveuse comme Randall, extrêmement triste et en colère comme Sadie, euphorique et joyeuse comme Kristina. J'ai connu tout ça, comme beaucoup d'entre nous. En fait, nous sommes beaucoup plus complexes que dans les histoires qu'on raconte sur notre vie, à soi ou aux autres. Nous prenons l'habitude de nous décrire sous certains aspects et pas d'autres. Nous construisons le récit de notre vie et le retraçons d'une manière que nous estimons flatteuse, victimaire ou*

[337] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, op, cit., p.57
[338] Hélène Fresnel, Nancy Huston : "Plus les femmes sont autonomes, plus elles deviennent objets", dans *Psychologies.* Publié le 2 Mai 2012. Consulté le : 29/6/2020. https://www.psychologies.com/Culture/Savoirs/Litterature/Interviews/Nancy-Huston-Plus-les-femmes-sont-autonomes-plus-elles-deviennent-objets

cohérente. J'essaye d'être le plus juste possible, de ne pas exagérer mon côté mélancolique : j'ai aussi été une petite fille joyeuse. »[339]

Dans un autre entretien, *Épreuves de l'étranger : Entretien avec Nancy Huston,* elle s'élève avec violence contre cette séparation parentale qu'on lui a imposée, par ce divorce et la dislocation du cocon familial.

« Entre autres, les romans, pour moi, étaient la possibilité de laisser s'échapper un peu de cette rage contre la violence qui m'avait été faite. L'empreinte de l'ange n'est que ça ; c'est moi Emil, moi que l'on a jeté du train à l'âge de six ans, avec les trois adultes qui décident de tout, sans tenir compte des besoins de l'enfant, ni de ses questions, ni de son identité, etc. Je peux décrire la dynamique du livre ainsi maintenant, mais je ne le savais pas du tout en l'écrivant. Ce livre-là n'aurait pas existé sans cette structure familiale très particulière qui était la nôtre.»[340]

Après des années écoulées, Huston garde toujours les séquelles de son enfance douloureuse. À l'âge adulte, mariée, elle ne voulait pas avoir d'enfants, car *« La maternité n'avait rien d'évident pour [elle]. Comme tous ceux qui ont connu un traumatisme dans leur enfance,… »*[341], déclare t- elle. Seulement, les temps changent. De ses propres mots, elle déclare qu'elle a rencontré un homme remarquable qui était déjà père d'un petit garçon, et que grâce à lui, elle a compris que la parentalité pouvait être autre chose qu'une corvée. Elle s'est aperçue que la parentalité peut procurer de la joie et apporter une autre dimension à l'existence.

Cependant, son rapprochement avec cet enfant, va lui faire revisiter une douleur enfouie dans son fort moi. Elle en fait abréaction, un jour, en accompagnant le fils de son mari à son école :

[339] Ibid.
[340] Mi-Kyung Yi. « Épreuves de l'étranger : entretien avec Nancy Huston » *Horizons philosophiques*, op,cit.
[341] Hélène Fresnel, Nancy Huston : "Plus les femmes sont autonomes, plus elles deviennent objets", dans *Psychologies,* op,cit.

> « *Il avait 5 ans. Habillée tout en noir, je suis entrée dans cette classe pleine de dessins, de coloriages, et le vertige m'a saisie. Jusqu'à cet instant, je m'appliquais avec une telle ferveur à être sinistre… Quelques années plus tard, je suis devenue mère. Et quand ma petite fille avait entre 3 et 5 ans, j'ai senti l'intensité de l'amour qu'elle me portait. Je me suis dit alors : « Si je m'arrachais à mon enfant maintenant, elle vivrait une forme de mort… Voilà donc ce que j'ai traversé quand ma mère nous a abandonnés. » La maternité nous ramène à notre enfance, et cela peut nous mettre dans tous nos états… »*[342]

Le dessin de ces enfants réveille une douleur qui sommeille en Huston, car « *Le dessin apparaît en effet très sensible au blocage affectif et apte à en révéler les causes »*[343]. Le dessin a permis d'accéder aux couches profondes de sa personnalité pour réagir de cette façon jusqu'à avoir le vertige. Comme l'explique Daniel Widlocher *« le dessin d'enfant constitue, par sa nature et sa fonction, un champ d'expression de l'inconscient assez privilégié »*[344]

Le vertige est une réaction à ce qu'expriment les dessins, ainsi que le coloriage. Nancy, jusqu'à un moment, refusait la maternité. *« Pendant ces années- là, je ne voulais pas d'enfants : j'avais peur de perdre mon indépendance, ma ligne et le droit de me suicider. J'étais confortablement installée sur ces trois piliers que je pensais me constituer de manière fondamentale*. »[345]. La maternité était, à ce moment pour Huston, un fardeau, mais aussi synonyme de séparation, d'abandon, de rupture du lien d'attachement d'avec la mère. *« J'étais tellement concentrée sur la déprime que je l'avais oublié »,* continua- t- elle. Ce refus ne peut être expliqué que par une crainte, car elle ne veut pas que ses enfants subissent le même sort, si elle se séparait un jour de son mari. Il semble que la phobie de la séparation a tendance à se nicher dans ses entrailles.

---

[342] Hélène Fresnel, Nancy Huston : "Plus les femmes sont autonomes, plus elles deviennent objets", dans *Psychologies,* op, cit.
[343] Dédier Anzieu., Catherine Chabert, *Les méthodes projectives*, Paris : Dunod, 2004.p, 255.
[344]Daniel Widlöcher, *L'interprétation des dessins d'enfants,* Liège : Pierre Mardaga, 1998. p, 12.
[345] Hélène Fresnel, Nancy Huston : "Plus les femmes sont autonomes, plus elles deviennent objets", dans *Psychologies,* op, cit

Même si Huston n'en dit pas beaucoup sur ce qui est dessiné, sa réaction laisse comprendre que ces esquisses d'enfants expriment l'amour d'un enfant vers sa mère. S'agissant d'une rébellion d'un enfant à l'égard de l'absence de sa mère, ou au contraire, son amour envers elle, ils doivent mettre l'accent sur ce lien d'achement qui unit ces deux individus. D'ailleurs, le verbe « arracher » utilisé par l'écrivaine dans sa dernière phrase « si je m'arrachais à mon enfant… », confirme la coupure de ce lien, ainsi que les conséquences néfastes qu'engendre cette coupure « une forme de mort », d'après ses mots.

Le deuxième lien d'attachement rompu, dans l'existence de Nancy Huston, est celui du pays natal. Exerçant elle-même cette fois ci la rupture du lien, elle ne le vit pas sans conséquences. Les multiples déplacements de la famille Huston ont dû laisser une trace indélébile. Pendant les neuf ans qu'a duré le mariage des parents, ils ont déménagé dix-huit fois : cette instabilité représentait l'une des raisons du divorce, et imposait aux trois enfants Huston de douloureuses épreuves d'intégration dans leurs milieux scolaires :

> *« À l'école, les enfants Huston étaient toujours les nouveaux. Nous faisions des efforts acharnés pour nous intégrer, nous faire des amis, grimper sur l'échelle de ce que nous appelions, mon frère et moi, la popularité – et puis, une fois de plus, il fallait s'arracher, faire table rase; notre père avait trouvé un emploi dans un autre quartier, une autre ville, et tout était à recommencer. »* [346]

Encore une fois, Huston utilise le verbe « arracher » pour parler du déplacement familial. Cependant, elle vit ce déplacement comme une rupture d'un lien avec un endroit familier et qui a engendré une conséquence désastreuse pour cette famille. C'est ainsi que la prédisposition au déplacement et la rupture avec le familier semblent prendre bon goût dans la bouche de la berrichonne, qu'elle décide à l'âge de vingt ans de partir en France et s'y installer.

[346] Nancy Huston, *Lettres parisiennes,* op, cit., pp, 85, 86.

Huston a choisi de s'exiler, car elle se sentait en exil depuis toujours. Son exil intérieur émane des ruptures des liens d'attachements qui se sont succédé dans sa vie, depuis son jeune âge. D'ailleurs, à la question : vous sentez-vous « étrangère » ? Elle affirme qu'elle ne sait pas ce que signifie « chez moi », car sa famille déménageait tout le temps et elle était toujours la nouvelle, l'« étrangère » à l'école.

> *« Je n'appartenais à aucun groupe. Or, quand on est enfant, c'est très important ce sentiment de faire partie d'un « clan ». Ça ne m'est pas arrivé. Quand j'avais 6 ans, j'ai passé plusieurs mois chez ma future belle-mère en Allemagne et je me souviens de l'euphorie que j'ai ressentie une fois installée là-bas. Ce fut la même chose quand, à 20 ans, je suis venue passer une année à Paris. J'allais pouvoir me reconnaître étrangère puisque je l'étais effectivement. Aujourd'hui, j'aime cette position. Je ne la subis plus, je la choisis. J'aime beaucoup ce que dit l'écrivain franco-libanais Amin Maalouf. Quand on le somme de dire ce qu'il est au fond, il répond : « Je suis mon histoire. »* [347]

Ainsi, la première déchirure a donné naissance à d'autres, et son exil interne a facilité son exil géographique. Seulement, le choix de l'exil ne va pas sans heurt. Nonobstant la face luisante de l'univers intellectuel français très dogmatique des années 1970 qui l'a bien cadré : le marxisme, le féminisme, la psychanalyse l'ont structuré, où elle s'est fait hiberner pendant des années, elle se réveille et s'aperçoit qu'elle s'est coupé le cordon ombilical avec son pays natal et le monde des origines, et combien ce choix est déchirant, traumatisant.

> *« L'expérience de l'exil nous permet de comprendre à quel point l'exigence est un facteur de protection. Pratiquement toutes les enquêtes prouvent que tout migrant devient anxieux. Ses racines sont coupées. Il respire une atmosphère langagière qu'il ne comprend pas. À la moindre rencontre, il est désemparé car il ne comprend ni les mots ni les gestes*

[347] Nancy Huston : "Plus les femmes sont autonomes, plus elles deviennent objets", *Psychologies,* op, cit.

qui lui permettraient de se situer. Et surtout, il est séparé de ses proches. Presque tous ses liens sont déchirés. » [348]

Effectivement, Huston confirme nos présages avec sa dernière phrase « tous ses liens sont déchirés », au sujet de l'exil. Et la rupture du lien d'attachement avec le pays natal draine dans son sillon des variations infinies de pulsions et de sensations. L'exil procure ce sentiment de déchirement, d'instabilité et de déracinement intérieur. De ce fait, il remet en question la construction identitaire perturbée par les questions liées aux appartenances. Ainsi, composer avec la distance, laisser les siens derrière soi, se procurer une place au sein de la société hôte devient une position intenable. Ces changements douloureux subis par l'exilé éveillent toutes sortes de pulsions conflictuelles symptomatiques d'une situation de blocage et de crise aigüe qui secoue les assises les plus profondes de l'être.

Déjà vu, la rupture avec le pays natal a, bel et bien, été précédée d'une première rupture, celle d'avec sa mère. Enfant, elle a pris goût à la déchirure, à l'abandon, à la déperdition. Adulte, elle effectuait l'Abandon par excellence, serait-elle une façon de prendre sa revanche, en la privant de celle qui a été sa figure d'attachement : sa mère

« [...] je me suis exilée parce que j'étais triste, et j'étais triste (du moins est-ce ainsi que je m'explique les choses maintenant) parce que ma mère m'a « abandonnée » quand j'avais six ans ; c'est dès ce moment que transparaît dans mon regard, d'après les photos, quelque chose de blessé et de mélancolique... Plus tard je me suis mise, moi, à abandonner les autres avec une régularité implacable : à l'âge de dix-sept ans, ma famille, deux ans plus tard, mon fiancé (savais-tu que j'ai failli me marier à l'âge de dix-huit ans ?), deux ans plus tard, mon compagnon... 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 maternelle.

[348] Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, op, cit., p. 45.

Revanche symbolique contre la mère qui inaugura la série ? Toujours est-il que j'ai gardé les yeux tristes. » [349]

La rupture du premier lien d'attachement de Huston lui parait comme un sortilège qui la poursuit. À trente-trois ans, jeune mère de famille, les premiers signes d'une maladie neurologique font leur apparition. Pendant des mois, progressivement, son corps est envahi par des symptômes singuliers d'hypoesthésie que les plus grands spécialistes attribuent tout d'abord à des troubles psychiques puis, à une myélite aiguë. Huston déduit, que les traumatismes affectant sa vie psychique, émanant de la même source ou d'un effet secondaire du traumatisme originel :

« Ma mère se sauve à l'autre bout du monde. Elle n'habitera plus jamais à moins de cinq cents kilomètres des trois enfants qu'elle a faits avec mon père, du moins tant qu'ils seront des enfants. Elle sauve sa peau. Ma myélite était-elle une dernière tentative désespérée pour la faire revenir ? Un dernier appel à l'aide ? » [350]

Plus tard, Huston relie les racines de cette maladie neurologique à sa prise de conscience de l'exil. Elle confirmera ce rapport au traumatisme originel de l'enfance, enfance qu'elle abandonne derrière elle en s'exilant comme on l'a elle-même abandonnée. Dès lors son esprit se réveille en réaction à cette glaciation de ses racines :

« Pour moi, cette maladie neurologique sera inextricablement liée à ma prise de conscience de l'exil. Je la vis comme une mise en garde : Tu as gelé tes racines, ta langue, ton enfance...Un romancier sans enfance ne peut rien faire de valable. Tu te trompes de chemin. » [351]

II-2-3- Une écriture de la résilience

Les études psychanalytiques assurent que le traumatisme est, pour certaines personnes, le point d'un nouveau départ. Contraint à la métamorphose pour fuir la réalité trop douloureuse de l'épreuve, l'individu blessé se réfugie dans la créativité. Le besoin du

[349] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, pp. 116-117.
[350] Nancy Huston, *Journal de création*, op, cit, p. 222.
[351] Nancy Huston, *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003,* op, cit., p. 23.

traumatisé à combler le vide entre son monde intérieur et le monde extérieur, le pousse à exercer sa créativité dans différents domaines. L'exercice de sa créativité lui permettra de transfigurer le réel en œuvre d'art. À ce sujet, la psychanalyse asserte que cette créativité est un procédé de résilience vital :

> *« La créativité est facilement considérée comme un don du ciel, un acte presque divin, un « psychisme-plus », surnaturel en quelque sorte : les hommes créateurs seraient proches des surhommes. C'est au contraire la perte, l'absence, le deuil qui contraignent le blessé à remplir ce vide par des représentations, sous peine d'éprouver l'angoisse de la mort, du rien, du zéro et de l'infini. [...] La créativité n'est pas une aptitude cérébrale ou moléculaire, puisqu'elle est totalement liée à l'histoire de la vie du blessé-créateur qui doit, pour se préserver, restaurer l'objet perdu, « se réconcilier avec la mort », disait Freud »*[352]

Comme il a été démontré auparavant, le principe de résilience en psychanalyse a pris essieu sur des expériences faites sur des enfants traumatisés. Les résultats montrent que les enfants traumatisés se réfugient dans la créativité, le passage suivant est illustratif :

> *« Mais les enfants fracassés, eux, n'ont pas le choix. Ce qu'ils ont réussi à transformer en hymne à la joie, c'est la cacophonie du désespoir. Dans ces deux situations où la créativité participe au développement, le bonheur n'a pas le même goût. Chez les enfants favorisés, le doux bonheur de créer remplit leur monde intime. En cas d'échec, ils souffriront un peu, puis découvriront une autre voie de création. Alors que chez les enfants blessés, le bonheur de créer est vital comme l'attachement désespéré qu'on éprouve envers le débris flottant qui nous empêche de couler. Jusqu'au moment où, à force de produire, les enfants désespérés rejoignent les enfants favorisés, en gardant dans leur*

[352] Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur,* op, cit., pp. 174,175.

mémoire la blessure passée autour de laquelle ils ont reconstruit leur existence et leur personnalité »[353]

Certes, ces enfants blessés ne deviendront pas tous des artistes à l'âge adulte. Ils trouveront, dans les opportunités qui leur sont offertes, d'autres mécanismes de défense agissants. La psychanalyse comme forme de psychothérapie, et un long cheminement à la rencontre de son inconscient qui permet de verbaliser les refoulements et les conflits intérieurs, s'est intéressée aux individus traumatisés, notamment aux enfants maltraités qui veulent souvent devenir des écrivains, même avant l'apprentissage de l'écriture, nous fournit une réponse. En effet, Boris Cyrulnik, chef de fil, soutient l'idée que l'expression artistique adéquate comme processus de réparation, est par excellence, le dessin pour les petits, l'écriture pour les grands.

« Le crayon et la plume nous défendent bien mieux que l'activisme, la vengeance, l'isolement ou la régression. L'écriture rassemble en une seule activité le maximum de mécanismes de défense : l'intellectualisation, la rêverie, la rationalisation et la sublimation. Elle permet en même temps de s'affirmer, de s'identifier, de s'inscrire dans une lignée glorieuse, et surtout de se faire accepter tel qu'on est, avec sa blessure, car tout écrivain s'adresse au lecteur idéal. » [354]

Parmi ces enfants blessés qui ont choisi la plume à l'âge adulte pour réparer les fracas de leur existence, Nancy Huston. Quand le corps est affaibli par les vicissitudes de la vie, et les blessures de l'âme se donnent à une hémorragie engloutissante, la planche de sauvetage apparait à l'horizon pour ces personnes qui s'emparent de l'art pour ressusciter, tel était le cas de notre écrivaine. Cette contrainte de l'art est, en quelque sorte, une contrainte à la métamorphose. En transformant sa blessure en œuvre d'art, le résilient se reconstruit une nouvelle identité et se resocialise. Ainsi, dans le monde d'un résilient confronté à un imbroglio de sentiments antagonistes, une partie du moi souffrant se nécrose ; tandis qu'une autre mieux protégée, se bat pour le bonheur et reprend un nouveau développement, après une agonie psychique.

[353] Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, Paris, Editions Odile Jacob, 2001, p. 243-244.
[354] Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, op, cit., p. 178.

Aussi bien, essais que fiction hustoniens, ils indiquent combien sa vie et ses livres sont indissociables. Lieu privilégié, où s'enchevêtrent ses différentes identités de fille, femme, mère, féministe, romancière, essayiste, exilée, elle n'a jamais cessé de les explorer et de les analyser comme pour colmater la première grande déchirure de sa vie : l'abandon de sa mère qu'elle ne cesse de relater de livre en livre et d'interview à interview.

La séparation parentale l'a profondément divisée. Sa victoire sur sa souffrance et à se remettre debout l'a doit au clivage de son monde intime qu'elle s'en sert comme mécanisme de défense, et lui permet de mettre son malheur à distance. Nancy Huston s'empare de l'écriture comme moyen de résilience et ressuscite à la vie et à la littérature. Traumatisée, mais résiliente, elle a fait de son malheur son bonheur *« L'oxymoron devient caractéristique d'une personnalité blessée, mais résistante, souffrante, mais heureuse d'espérer quand même»*[355]. Indélébile, la blessure fera, désormais, partie de l'identité de Huston : *« Pour ceux qui ont surmonté l'épreuve, le malheur devient l'étoile du berger qui oriente vers le miracle, et l'oxymoron exprime comment une souffrance se métamorphose en œuvre d'art »* [356]

Le départ de la mère Huston était la plus grande division chez l'enfant, mais qui sera suivie par d'autres. D'ailleurs, elles portent toutes la marque du clivage interne causé par ce départ. Elle fait elle-même le rapprochement :

> *« Pour autant, il serait trop facile de dire que ma mère a fabriqué l'hémisphère droit de mon cerveau et mon père, l'hémisphère gauche, et que mon propre sentiment d'être douloureusement partagée entre théorie et fiction reflète mon refus de choisir entre ces deux être-là, qui se sont séparés, quand j'ai eu six ans »*[357]

Par ces mots, Huston affirme que l'abandon de sa mère est le trauma fondateur de son œuvre, puisque c'est le vide impossible à combler laissé par son départ qui la

[355] Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur,* op, cit., pp. 19-20.
[356] Ibid., p. 21.
[357] Nancy Huston, *Âmes et corps. Textes choisis,* op, cit., p 14.

contraint à écrire. Elle relie de ce fait le destin d'artiste à une sorte de surdétermination psychologique

> *« On devient artiste parce que quelque chose manque. De toute façon, on ne devient pas artiste parce que tout va bien et que le monde est joli et qu'on est content. Les artistes deviennent artistes parce qu'ils ne peuvent pas faire autrement, parce qu'ils ont besoin de ça ou ils ont l'impression qu'ils vont mourir ou commettre un crime ou devenir fous. C'est un peu ça, les alternatives. »* [358]

Ces mots de l'écrivaine viennent corroborer les observations de Boris Cyrunik, qui constate qu'un enfant blessé par l'abandon, s'abrite toujours dans la *créativité « Quand un enfant perd sa mère parce qu'elle l'abandonne, parce qu'elle meurt ou parce qu'elle disparaît, il se retrouve dans une situation de contrainte à la créativité. »*[359]

Le bonheur de Huston l'a trouvé dans et par l'écriture. Elle était son écu protecteur des aléas du destin. Elle ne nie pas que le don de l'écriture l'ait développé par le biais de la correspondance qu'elle entretenait avec sa figure d'attachement, après son départ.

> *« Toujours est-il qu'après le divorce, c'est mon père qui (avec l'aide d'une nouvelle épouse) a élevé les trois enfants. Dans une interversion parfaite du schéma de la psychanalyse classique, la mère partie au loin, joignable exclusivement par lettres, est devenue symbole (liée à l'écriture) alors que le père, très présent dans la vie de tous les jours, relevait plutôt de l'ordre du réel »* [360]

Le panégyrique de l'écriture de Huston se déclare à travers ses écrits où elle en fait ses louanges. C'est l'écriture qui comble le vide occasionné par l'abandon de sa mère et baume une blessure d'enfance irrémédiable. Par cette attitude, elle se donne comme exemple d'écrivains résilients portant les stigmates et les blessures indélébiles

---

[358] Sandra, Joxe. Il faut en finir avec la mythologie de la mère. Extrait du documentaire *"Conversation avec Nancy Huston."* Arte. http://www.arte.tv/fr/Impression/4982,CmC=879202,CmStyle=265362, html (12 Juin 2010).
[359] Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards,* op, cit., p, 239.
[360] Nancy Huston, *Âmes et corps*. op, cit., Textes choisis, p. 14.

d'une enfance martyrisée. Prise d'une boulimie scripturaire, elle écrit pour exorciser sa souffrance et ses peines, mais aussi pour les métamorphoser en joies éclatantes :

> *« Changer en joies présentes les douleurs passées est sans doute l'une des meilleures définitions qu'on puisse donner à l'activité littéraire en tant que telle... Du reste, n'est-ce pas exactement ce que je suis en train de faire ici — dans ce Journal de la création qui confère aux pires terreurs de ces dernières années une forme sinon un sens ? »* [361]

Elle écrit également pour repousser plus loin les limites du réel :

> *« En fin de compte, nous ne sommes entièrement libres que dans nos désirs, et non dans nos réalités. Or les uns sont aussi importants que les autres : oublier les limitations du réel est aussi grave et, me semble-t-il, presque aussi répréhensible, que d'oublier le vertige de l'imaginaire »*[362]

Elle ne s'abstient pas d'écrire pour :

> *« Réparer la brèche pour se réparer, remplir le vide laissé en soi par l'objet arraché, contraint le petit blessé à inventer sans cesse des substituts euphorisants et décevants. La douleur et la beauté naissent dans le même temps, dans le même mouvement, dans le « feu de la création » »* [363]

Et surtout, elle écrit pour prendre sa revanche d'une mère abandonnante

> *« Partir, alors. Fuir. Détruire, dit-elle. Dans mon cas, réitérer de façon aussi absurde qu'inlassable : « Mais non, mais non ! Ce n'est pas toi qui m'as quittée, c'est moi qui te quitte ! » Car comment rejeter une mère qui vous a rejetée ? Comment se définir par opposition à quelqu'un qui n'est pas là ? Abandonnant donc ma langue et mon continent avec de grandes et futiles déclarations d'indépendance... autant de coups de couteau dans*

[361] Nancy Huston, *Journal de la création.* op, cit., p. 86.
[362] Nancy Huston, *Nord perdu,* p. 72.
[363] Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards,* op, cit., p. 238.

l'eau. Autant d'efforts dérisoires pour ériger un barrage contre... l'Atlantique ? »[364]

C'est donc, de ce côté euphorisant de l'écriture que Nancy Huston s'accapare pour recoudre les bribes d'un moi divisé, déchiré. Mais, si cette écriture est aussi salvatrice, d'un côté ; n'aura-t-elle pas un côté fossoyeur, de l'autre côté ? C'est ce que nous allons voir dans les parties qui viennent.

[364] Nancy Huston, *Désirs et réalités*. Textes choisis, op, cit., p. 78

Troisième partie

L’écriture pharmakon, une écriture sur le ruban de Moebius[365]

[365] Imaginé par le mathématicien August Möbius (1790 - 1868) en 1858, le ruban de Möbius est une surface qui a la particularité de n'avoir qu'un seul côté et qu'une seule face. Le ruban de Möbius s'obtient en recollant deux côtés opposés d'une bande rectangulaire à laquelle on fait subir au préalable une torsion d'un demi-tour.

Chapitre I : L'œuvre hustonienne : consultation psychanalytique

I-1- Le pharmakon hustonien: une écriture de l'ambivalence

I-1-1- En clinique psychanalytique de l'ambivalence

I-1-1-1- Bleuler, figure de proue de l'ambivalence

I-1-1-2- Contributions freudiennes

I-1-1-3- L'apport de Juliette Favez-Boutonier

I-I-2- L'inconscient comme creuset du langage ambivalent :

Les précurseurs du langage ambivalent

I-I-2-1- Sigmund Freud

I-I-2-2 - Imre Hermann

I-I-2-3- René Spitz

I-I-2-4 - Didier Anzieu

I-2- L'ambivalence hustonienne : une écriture schizophrénique

I-2-1- La schizophrénie littéraire hustonienne

I-2-2- Le ni…ni schizophrénique

I-2-3- L' hainamoration du maternel

I-3- Le pharmakon hustonien : une écriture du double- bind

I-3-1- Les figures du double bind chez Nancy Huston

I-3-1- 1 L'énantiosémie figure d'une écriture du double -bind

I-3-1-2 Enantiosémie et pharmakon : quand l'entre deux signifie

utopie et angoisse

I-3-1-3- L'oxymore, figure d'une écriture du double bind

I-3-1-4- L'oxymore et pharmakon : l'enracinérrance

I-1- Le pharmakon hustonien : une écriture de l'ambivalence

Leitmotiv qu'on ne cesse de répéter, la lecture de l'œuvre hustonienne exhibe une nette hétérogénéité de son tissage. Mêlant bonheur et malheur, euphorie et dysphorie d'un exil volontaire, sa lecture nous est offerte comme l'endroit et l'envers d'un tricotage scripturaire particulier, où ces deux versants semblent en continuité. Toutefois, cette métaphore du tissage nous projette dans celle de Jacques Lacan. En effet, le psychanalyste en proposant le terme « extimité », il lui accorde le sens du non le contraire de l'intimité, mais un lieu psychique de coexistence entre l'intime et le public, entre l'interne et l'externe, entre le moi et l'autre : *«L'intime est ici à une place que nous pouvons désigner du terme d'extime, conjoignant l'intime à la radicale extériorité. »*[366]. Ultérieurement, il compare cette figure de l'extimité à une bande de Moebius, où :

> *« Une fourmi se promenant passe d'une des faces apparentes à l'autre sans avoir besoin de passer par le bord. Autrement dit, la bande de Moebius est une surface à une seule face et ne peut être retournée. Si vous en retournez une sur elle-même, elle sera toujours identique à elle-même. »*[367]

Examinons cela de plus près. Pour représenter la bande de Moebius dans l'espace, il suffit de tordre d'un demi-tour une bande de papier qu'on a déchirée puis coller ses deux extrémités. Si, avec un crayon, on longe une face, on retrouve au bout du parcours le début du tracé qu'on a entrepris : l'objet n'a qu'une seule face. Si nous nommons « envers» et « endroit » les deux faces initialement opposées d'une telle bande, nous constatons que nous passons, à mi-chemin, de l'une à l'autre sans saut ni rupture. L'envers devient l'endroit. Il y a effet de rupture mais dans la continuité. Ainsi, la bande de Moebius, qui ne possède qu'une seule face contrairement à une bande classique qui en possède deux, nous aide à comprendre en quoi l'exercice de la raison contradictoire nous aide à dépasser le conformisme des contraires.

[366] Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre (1968*), Paris, Seuil, 2006, p. 249.
[367] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre X : L'angoisse,* Paris, Le Seuil, 2004, p. 114.

Méditer, comprendre l'écriture de Nancy Huston, nous a emportés dans ce long chemin que nous avons entrepris sur la première face de son écrit, sans arriver au bout du chemin destiné à nous aider à emprunter la deuxième face. Car, on s'est aperçu qu'on roule sur une seule surface continue, roulée sur elle-même.

Le croisement de sentiments contraires tramant le tissage hustonien, ne semble pas être unifié. Son hétérogénéité résulte certainement de la liaison de ce pêle-mêle sentimental de l'écrivaine. Cependant, les deux sens du mot exil vont de pair donnant figure d'antinomie. Qu'ils soient liés, superposés, enchâssés ou imbriqués les uns dans les autres, ils nous entraînent dans un tourbillon qui fait générer en nous un vertige exquis. Les différents univers que fait rencontrer Huston, nous semblent susceptibles d'induire deux effets, qui, perçus au premier abord comme antagonistes, cohabitent néanmoins au cœur, paradoxalement, de l'acte de l'écriture.

Ainsi, les deux faces du pharmakon hustonien peuvent figurer de manière désespérante l'impossibilité de faire séparer remède et poison de son écriture. Ici, c'est plutôt le paradoxal ruban de Moebius à face unique, qui pourrait rendre compte métaphoriquement de la solution de continuité entre les deux concepts. L'exil veut dire, chez Huston, remède et poison. Dès lors, nous nous sommes aperçus que nous roulions sur un ruban de Moebius, telle la fourmi de Lacan. Cependant, le pharmakon avec ces deux faces de remède et poison trouvera écho dans cette image de ruban de Moebius à deux faces unis ; envers et endroit, reflétant une ambivalence, voire un paradoxe que pourrait illustrer la production littéraire de Huston.

Énoncé au début, Jacques Derrida fut parmi les philosophes qui se sont intéressés à explorer la structure dualiste. Néanmoins, sa pensée est complètement paradoxale ; elle récuse les dualités, et pourtant elle est toute entière fondée sur elles. Par sa fameuse déconstruction, il a tenté de défaire cette hiérarchisation des dualités prônées par la métaphysique occidentale, notamment le concept de pharmakon, notre clé de voûte de cette étude, dans sa *Pharmacie de Platon*.

Dans cette partie de notre étude, nous nous intéressons à l'écriture dite pharmakon à partir de la pensée derridienne et comment elle apparaît dans le texte hustonien. Après avoir pisté l'historique du concept pharmakon et sa corrélation à l'écriture chez Derrida, le pharmakon définie comme remède et poison à la fois ; impossibilité de dissocier les deux synonymes du même concept, que le philosophe maintient dans une relation duelle. Nous nous attelons, de ce fait, à exfolier ce concept afin de mettre en exergue cette ambiguïté qui farde ce concept du pharmakon, que Derrida veut révéler ou réveiller dans ce mot, au point que la ligne de démarcation dans le mot « pharmakon » entre le remède et le poison, le négatif et le positif soit rendue ainsi indiscernable.

Ces dualités contradictoires sont omniprésentes, significatives dans l'univers scripturaire de l'écrivaine, aussi bien dans ses essais que ses romans. De sa situation d'exilée géographique, linguistique et culturelle découle un jeu de va et vient de langues de communication de cultures et de visions, permettant d'assurer le contact, d'appréhender l'autre. C'est dans et à travers ce rapprochement que s'amorcent les prémices d'une dualité démonstrative basée sur une relative confrontation entre un passé et un présent. Ceux-ci engendrent, entre autres ruptures et continuités dans la nouvelle vie de l'exilée, une nécessaire dichotomie, installant ainsi les règles d'une conduite binaire grâce à ce nouvel ordre.

Cependant, les conséquences de cette confrontation s'avèrent indéniables, car ce qui naît suite à l'assignation à une telle dualité, est désormais un déchirant tiraillement entre : deux langues d'expression, deux cultures, deux imaginaires, deux Histoires, deux espaces géographiques, deux références, deux visions du monde, deux idéologies ... S'enchevêtrant, ces dualités génèrent dès lors une richesse, une profusion d'idées et de visions neuves, mais créent du même coup, un malaise profondément aliénant. Au sein de cette confusion, notamment chez ces écrivains de l'exil, la création artistique prend des forces considérables et la matière hétérogène devient le label de cette création : l'hybridité, l'ambiguïté, la dualité et les figures du double ne sont que des signes parmi d'autres qui émergent signant ainsi la valeur et la spécificité littéraires.

C'est cette fresque dualiste que nous voyons s'esquisser dans l'écriture de Nancy Huston, où s'interpénètrent deux sentiments contradictoires, variant entre un ton heureux et un autre malheureux, pour que son écriture apparait par moment remède, par d'autre, poison à sa situation d'exilée. Le seul qu'on puisse dire est que l'œuvre de Huston est imbue d'ambivalence.

Dans *La pharmacie de Platon,* Derrida définit le pharmakon :

> *« Ce pharmakon, cette « médecine », ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps du discours avec toute son ambivalence. Ce charme, cette vertu de fascination, cette puissance d'envoûtement peuvent être -tour à tour ou simultanément bénéfiques ou maléfiques […]. Ce pharmakon serait une substance, avec tout ce que ce mot pourra connoter, en fait de matière aux vertus occultes, de profondeur cryptée refusant son ambivalence à l'analyse, préparant déjà l'espace à l'alchimie »*[368]

Misant l'ambivalence du pharmakon ou de l'écriture, d'après Derrida, nous allons procéder à l'élaboration d'une assise théorique de l'ambivalence, afin de pouvoir en faire une grille d'analyse pour le texte hustonien. Pour cela, nous allons définir ce concept sur deux plans : psychanalytique du moment que le concept a été choyé par une langue et profonde analyse au sein de cette discipline, mais aussi pour pouvoir détecter son impact sur Nancy Huston, en tant qu'écrivaine exilée. Le deuxième, sera sur le plan linguistique pour voir comment se manifeste cette ambivalence à travers le langage dans le texte littéraire.

Depuis la création de l'univers, l'existence de l'homme se trouvait apparentée à des notions duelles contradictoires : Homme/ femme, jour / nuit, chaleur/ froid…. Plus encore, confronté à des situations conflictuelles par un déchirement entre des croyances, des ethnies et des tendances contraires qui l'ont incité à méditer sur les enjeux de la condition humaine, aussi bien par le biais de réflexions philosophiques, que de textes classiques.

[368] Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, op, cit., p, 264.

Une des réflexions philosophiques de l'ambivalence se traduit par la vision aristotélicienne qui consistait à explorer la notion de vertu et d'homme vertueux. Selon lui, la vertu est définie comme le juste milieu par rapport à deux vices, l'un par excès, l'autre par défaut. Pour Aristote, les émotions appropriées sont un élément clé des vertus stables, et ce qui fait qu'un homme soit vertueux, est le fait que celui-ci n'éprouve pas de conflit émotionnel ou d'ambivalence.

La littérature, une discipline qui a toujours fait son chemin en parallèle avec celui de la philosophie, se voit elle aussi imprégner de cette thématique de l'ambivalence. Les textes classiques pullulent de cas d'ambivalence. L'exemple le plus éminent est celui du *Cid* de corneille. En effet, c'est l'histoire, où les deux protagonistes se trouvent déchirés entre deux situations conflictuelles : Rodrigue, entre son amour pour Chimène et le devoir de venger son père et finit par tuer le père de Chimène. Chimène, par conséquent, est prise au cœur d'un dilemme moral, tiraillée entre l'honneur de se venger et son amour pour Rodrigue à qui elle devrait pardonner son acte. Son ambivalence émotionnelle ne peut être d'une manière rationnelle : renier son amour pour Rodrigue, ou autrement dit, enterrer sa haine pour lui au nom du pardon, ou rendre son cœur plus dur au nom de la vengeance ne semblent pas être des solutions moralement défendables.

Bien d'autres exemples de cas d'ambivalence foisonnent dans les textes littéraires pour n'en citer que celui-là. Car notre objectif n'est pas de recenser ces exemples, mais de monter à l'index cette ambivalence qui accompagne le texte littéraire, depuis longtemps.

I-1-1- En clinique psychanalytique de l'ambivalence :

La psychanalyse, dans son ensemble, en tant que science et théorie de l'inconscient, se construit, s'élabore et se structure avec des dualités conceptuelles. On peut remarquer la récurrence de cette structure duelle sur de nombreux points : âme-corps,intérieur-extérieur,centripète-centrifuge,masochisme-sadisme, affect-représentation, activitépassivité,pulsion-répression...Touscescouples conceptuels permettent l'élaboration d'une pensée qui privilégie l'aspect dynamique sur la statique. À travers l'usage de ces dualités et d'autres fondamentales, comme le conflit entre le désir et la défense ou

l'ambivalence amour-haine, la psychanalyse se constitue comme une science qui tente d'expliquer les phénomènes de la vie psychique à partir du conflit entre deux forces, d'une tension entre deux dynamismes, deux motions.

> *« Etymologiquement, le terme « ambivalence » dérive du latin ambi, «tous les deux», et valentia, «puissance, valeur». Plusieurs termes s'en rapprochent : ambitendance, ambiéqual, ambipare, ambiversion et ambigu. Dans le langage courant, être ambivalent signifie hésiter entre deux ou plusieurs choix sans parvenir à se décider. »*[369]

Dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, Laplanche et Pontalis définissent l'ambivalence comme : *« La présence simultanée dans la relation à un même objet, de tendances, d'attitudes et de sentiments opposés, par excellence l'amour et la haine.»*[370]

Pour ce qui est des dictionnaires, *Le Petit Robert* la définit comme : *« Caractère de ce qui comporte deux composantes de sens contraire et comme deuxième sens : caractère de ce qui se présente sous deux aspects cumulatifs, sans qu'il y ait nécessairement opposition.»*[371]

Quant au *Le Petit Larousse Illustré*, il propose la définition suivante : *« Caractère de ce qui a deux aspects radicalement différents ou opposés et disposition d'un sujet qui éprouve simultanément deux sentiments contradictoires vis-à-vis d'un même objet amour et haine »* [372]

I-1-1-1- Bleuler, figure de proue de l'ambivalence

Le terme d'ambivalence a vu le jour avec le psychiatre suisse Eugen Bleuler en 1910, dans le domaine de la psychiatrie. Ce nouveau concept a fait l'objet d'une conférence faite à Berne sur l'ambivalence, mais il ne sera concrétisé que dans son célèbre ouvrage *Dementia praecox oder Gruppe des Schizophrenien,* paru en 1911.

---

[369] Véronique Beretta, Luis Alameda, Lilith Abrahamyan et Alessandra Solida Tozzi, L'ambivalence selon Bleuler : les nouvelles trajectoires d'un symptôme oublié, *Psychothérapie,* 2015, 35 (1) : 5-19, p.5.
[370] Jean Laplanche et Jean Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, op, cit., p, 19.
[371] Le Petit Robert. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,* Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011.
[372] *Le Petit Larousse Illustré,* Paris, Larousse, 2001.

S'agissant d'un néologisme, et d'après le titre de l'ouvrage, Bleuler range l'ambivalence parmi les symptômes fondamentaux de la schizophrénie à côté des associations et de l'affectivité. Il distingue trois catégories d'ambivalence : l'ambivalence affective, l'ambivalence de la volonté et l'ambivalence intellectuelle, qu'il considère comme des aspects liés à une même fonction.

> *« Ces trois formes d'ambivalence ne peuvent et ne doivent, dans la pensée bleulérienne, être considérées comme des aspects séparés d'une même fonction ; tout comme affectivité et volonté ne sont pas séparables en des entités distinctes, les oppositions intellectuelles ne sont pas séparables des oppositions affectives. »*[373]

Si le titre de l'ouvrage semble faire référence à un travail clinique avec les schizophrènes, il n'en demeure pas moins qu'il aborde également le rapport de l'ambivalence dans la pensée normale.

D'après Bleuler, chaque chose se présente chez l'être normal sous deux aspects différents d'où sa définition de l'ambivalence : *« apparition simultanée de deux sentiments opposés à propos de la même représentation mentale »*[374]. Seulement, la différence réside dans leur façon de voir les choses. Comment ?

Bleuler explique que la différence entre la pensée schizophrénique et la pensée normale, réside dans le fait que l'être normal fait une somme « algébrique » des valeurs positives et négatives de la chose. Dans ce cas, le sujet est en mesure de comparer les aspects positifs et les aspects négatifs de son expérience, et les aspects positifs finissant souvent par l'emporter. À l'inverse, dans la pensée ambivalente schizophrénique et en raison de la faiblesse des liens associatifs de ses pensées, le sujet est obligé de passer d'une position à l'autre. Car, les deux étant présentes au même moment ou en multiples et rapides alternances, sans que l'une puisse prendre le dessus sur l'autre. Le schizophrène n'éprouve pas le besoin de faire fondre les deux aspects d'une chose en une totalité.

[373] Mia Panisse, *L'ambivalence de la femme dans l'œuvre de Marie Susini*. Thèse de doctorat, Åbo Akademi University Press, 2011. Diss : Åbo Akademi University. ISBN 978-951-765- 634-4, p, 49.
[374] Eugène Bleuler, cité par Josette Larue-Tondeur. Sous la direction de Michel Arrivé, *Ambivalence et énantiosémie*. Thèse de doctorat, Unité d'accueil : Laboratoire MoDyCo (Modèles, Dynamiques, Corpus). Ecole doctorale 139 «Connaissance, langage, modélisation» UMR 7114 CNRS & Université Paris X.2017, p. 7.

Bleuler propose très efficacement l'image suivante : Alors que le sujet normale aime la rose malgré ses épines, puisqu'il arrive à dépasser la faille creusée par les deux facettes d'un même phénomène, le schizophrène aime la rose pour sa beauté et en même temps ; il la déteste à cause de ses épines.

Cependant, Bleuler précise que la synthèse n'est pas le rite du schizophrène, mais cela n'empêche qu'elle puisse faire défaut, même chez un individu normal car :

> *«La double valorisation d'une chose ne relève pas, chez lui, de l'expérience vécue, mais est tout simplement due au fait que l'individu peut envisager une même chose sous deux angles, selon le cas. En fait, aux trois formes de l'ambivalence - l'ambivalence affective, volontaire et intellectuelle - s'amalgament des notions simples, composées ou complexes qui se présentent, soit côte à côte se mélangeant dans des proportions diverses, soit en se succédant. »* [375]

En somme, Bleuler fait de l'ambivalence un symptôme majeur de la schizophrénie, tout en reconnaissant l'existence d'une ambivalence normale. Il en voit une structure normale et utile à la pensée, assertant de ce fait que la schizophrénie est :

> *« Normale, car le monde des sentiments est orienté vers deux pôles opposés, le plaisir et la douleur, et utile, car elle permet le choix et la recherche de l'équilibre. Il ne faut pas oublier que si Bleuler applique le concept d'ambivalence aux schizophrènes, il tente d'expliquer l'origine du phénomène en le rapprochant de la pensée normale dans laquelle des sentiments comme le doute, l'hésitation et l'oscillation entre le oui et le non sont facilement reconnaissables et familiers à tout le monde. »*[376]

Pour les théoriciens qui se sont attelés à expliquer la pensée bleulérienne, voient que ce dernier pour appliquer le concept d'ambivalence aux schizophrènes, a tenté d'expliquer l'origine du phénomène en le rapprochant de la pensée normale dans laquelle des sentiments comme le doute, l'hésitation et l'oscillation entre le oui et le non, sont

[375] Mia Panisse, *L'ambivalence de la femme dans l'œuvre de Marie Susini*, op, cit., p, 49.
[376] Ibid., p, 50.

facilement reconnaissables et familiers à tout le monde. Puis, il a invoqué, d'un côté, certains faits dépendant des propriétés de l'objet ; de l'autre, des dispositions variables du sujet à l'égard de l'objet. La définition du concept qu'on a pu retenir chez Bleuler est que l'ambivalence est le fait que : *« deux tendances opposées arrivent à la fois à la conscience»*[377]

I-1-1-2- Contributions freudiennes

La paternité du terme d'ambivalence revient clairement à Bleuler. Freud reconnait l'importance inégalée des découvertes de Bleuler dans le champ de la schizophrénie, mais il va transformer l'utilisation du terme «ambivalence», en ajoutant son empreinte.

Les prémices d'une clinique de l'ambivalence freudienne se sont propulsées à la lueur des années 1909 et se sont propagées jusqu'à l'année 1910, lorsque Freud publie un article sur l'ambivalence intellectuelle dans les langues anciennes, se rapportant aux travaux du linguiste Abel. Un article dans lequel il établit des analogies entre certains mots et les pensées du rêve qui font abstraction de la négation, exprimant par une même représentation une chose et son contraire.

Freud désigne et développe les particularités psychologiques obsessionnelles relevant de la notion d'ambivalence puisée dans sa réalité clinique dans *Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle de 1909.* Il la décrit comme une conjonction d'affects contraires (tendres et agressifs) envers une même personne. L'exemple du petit Hans illustre l'apport de Freud à la discussion sur la notion d'ambivalence.

> *« Hans, petit garçon, refuse de sortir dans la rue par crainte de se faire mordre par un cheval. Son incapacité à sortir est une inhibition, une restriction que son ego s'est auto-imposé afin de ne pas éveiller le symptôme d'angoisse. Le sentiment d'angoisse, de son côté, est partiellement lié aux sentiments ambivalents qu'il nourrit envers son père, bien aimé, mais vis-à-vis duquel il est simultanément jaloux et hostile en raison de son attitude œdipienne. Voilà donc le cas typique*

[377] Bleuler, cité par Mia Panisse, p. 37.

d'un conflit dû à l'ambivalence : un amour justifié et une haine non moins justifiable envers une même personne. »[378]

Ce n'est qu'en 1912 que Freud avoue avoir emprunté à Bleuler l'adjectif « ambivalent », repris sous sa forme affective pour expliquer la dynamique du transfert. Mais Laplanche et Pontalis situent la première apparition du mot dans un de ses textes :

« Dans la névrose obsessionnelle, une "scission "précoce des paires contrastées semble caractériser la vie instinctuelle et fournir l'une des conditions constitutionnelles du trouble morbide. C'est l'ambivalence de l'afflux des sentiments qui nous permet le mieux de comprendre l'aptitude des névrosés à mettre leur transfert au service de la résistance. Lorsque la possibilité de transfert est devenue essentiellement négative, comme dans le cas des paranoïaques, il n'existe plus aucun moyen d'influencer ou de guérir les malades» »[379]

Les études sur Freud affirment que ce terme apparaît encore en 1915 chez le psychanalyste à propos des tendances psychiques actives et passives. En 1926, Freud aborde l'ambivalence de la vie amoureuse de l'adulte, l'amour conscient et stable à l'égard d'un objet présupposant le refoulement énergique de son contraire, mais également dans les enjeux œdipiens qui comportent, quant à eux, un amour bien fondé et une haine non justifiée, dirigés tous deux vers la même personne.

I-1-1-3- L'apport de Juliette Favez-Boutonier

L'avènement du concept d'ambivalence doit beaucoup aux réflexions de Juliette Favez-Boutonier. En effet, en1938, elle soutient sa thèse de médecine *La notion d'ambivalence. Étude critique, valeur séméiologique*. Pour elle, il est quasiment impossible de comprendre le double développement simultané de valeurs opposées inhérent à la notion d'ambivalence, tout en restant dans un contexte raisonnable :

[378] Sigmund Freud, dans *L'ambivalence de la femme dans l'œuvre de Marie Susini.*, ibid., p. 51.
[379] Sigmund Freud cité par Véronique Beretta, Luis Alameda, Lilith Abrahamyan et Alessandra Solida Tozzi, L'ambivalence selon Bleuler : les nouvelles trajectoires d'un symptôme oublié, *Psychothérapie*, op, cit., pp.11. 12.

« [...] pour comprendre vraiment l'ambivalence, il faut s'engager dans un monde où la logique ne règne plus. »[380]

Les études affirment que Favez-Boutonier soutient l'idée que l'aporie de la pensée bleulerienne réside dans l'incapacité d'expliquer un phénomène difficilement concevable, en ayant recours à des faits connus et pensables. Connaitre la composition d'une chose ne nous permet pas de la sentir. Il faut la sentir pour la comprendre, explique-t-elle. Elle poursuit que l'ambivalence est bipolaire. En elle culmine le oui et le non, le pour et le contre, l'amour et la haine, mais nous n'arrivons pas à saisir l'essence du concept à travers ces faits.

Faisant synthèses des théories de ses prédécesseurs, notamment celle de Freud, elle élabore une nouvelle conception de l'ambivalence qu'elle définit comme : *« la coexistence chez une personne de deux tendances opposées en conflit »*[381]

Soulignant le caractère inconscient de l'ambivalence elle avance que

> *« […] l'ambivalence c'est la liaison indissoluble, en raison de la structure même des tendances, et presque indépendamment de l'objet, de l'amour et de la haine, à l'égard d'un même objet. Il y a dans l'ambivalence une contradiction incompatible avec la conscience qui juge et raisonne. C'est pourquoi il est impossible que l'ambivalence s'installe ainsi en pleine lumière dans la conscience, elle n'y parviendra que rationalisée, justifiée, ayant perdu sa véritable identité. Chez le normal, l'ambivalence est forcément plus ou moins inconsciente : il serait plus exact de dire qu'elle est toujours à quelque degré incompatible avec les exigences de la pensée consciente. […] C'est cette unité des contradictoires inadmissible pour la logique et parfois la morale, en tout cas pour le Moi, qui constitue l'ambivalence. Nous pouvons bien hésiter entre le oui et le non, l'amour et la haine, admettre leur conflit, mais nous ne pouvons pas penser qu'ils ne font qu'un. Or*

[380] Juliette Favez-Boutonier, cité par Mia Panisse dans *L'ambivalence de la femme dans l'œuvre de Marie Susini*, op, cit., p. 52.
[381] Ibid., p, 52.

c'est là l'ambivalence. C'est pourquoi les observateurs qui ont décrit des sentiments ambivalents, ont souvent méconnu cette inavouable dualité, ou l'ont rationalisée, transposée, intellectualisée, de telle sorte que l'ambivalence elle-même est absente, ou se devine à peine dans leurs analyses. »[382]

Au terme de son exploration de la notion d'ambivalence, la psychanalyste retient une définition plus englobante à ses yeux, postulant que :

« Sous ses diverses formes, l'ambivalence est donc : la double valeur simultanée positive et négative, d'une même tendance qui se présente à la conscience ou se manifeste dans la conduite, sous l'aspect de deux composantes opposées. »[383]

1-1-2- L'inconscient comme creuset du langage ambivalent :

les précurseurs du langage ambivalent

D'après les psychanalystes, l'ambivalence fondatrice de l'inconscient se manifeste dans la langue. La langue peut vouloir dire une chose et son contraire à la fois, ce qui reflète le fonctionnement psychique de l'ambivalence. Cette dernière désigne une disposition psychique d'un individu qui éprouve ou manifeste simultanément deux sentiments, deux attitudes opposés à l'égard d'un même objet, d'une même situation. Ultérieurement, les travaux d'investigation menés dans le domaine, permettent de déduire qu'il s'agit d'un phénomène échappant à la conscience et qu'il est de l'ordre de l'inconscient. Pour ce dernier, Lacan atteste qu'il est structuré comme un langage, ce qui laisse dire que l'inconscient et le langage sont noués de façon intime, et qu' il n'est pas possible de penser l'un sans l'autre.

En psychanalyse, l'ambivalence est à la source du déploiement de la créativité verbale. La pensée naît par contrastes, conséquemment, l'imaginaire se fonde sur des universaux d'ambivalence : vie/mort, Eros/Thanatos, permanence/métamorphose, fusion/séparation, etc. Observation exploitée en linguistique, elle permet aux les

[382] Juliette Favez-Boutonier, cité par Mia Panisse, op, cit, p. 53.
[383] Ibid.

linguistes d'affirmer que cette ambivalence se manifeste dans la langue par : « *l'énantiosémie, c'est-à-dire la « co-présence de deux sens contraires » selon la définition que donne de ce néologisme Claude Hagège* ». Ainsi, la coprésence des contraires, ou l'énantiosémie, s'éclaire par la théorie psychanalytique relative à l'ambivalence, ce qui consolide cette relation entre linguistique et psychanalyse qui induit nécessairement la relation entre langage et inconscient.

Cependant, l'ambivalence reste une notion essentiellement clinique, observant et constatant la présence simultanée de deux sentiments, deux comportements, deux valences. Il n'y a pas à notre connaissance dans le champ des recherches psychanalytiques, d'ouvrages élaborant spécifiquement le concept d'ambivalence. Toutefois, nous nous appuyons sur la thèse de Josette Larue-Tondeur *Ambivalence et énantiosémie*, écrite sous la direction de l'écrivain et linguiste français Michel Arrivé, où elle brosse un historique de l'ambivalence fondatrice de l'Inconscient et étudie l'ambivalence d'après les théories psychanalytiques de Freud et celles de ses disciples.

I-1-2-1- Sigmund Freud

Freud retient sélectivement de l'apport de Bleuler, l'ambivalence des sentiments telle qu'elle s'exprime de façon paradigmatique dans le couple amour-haine. Il restreint alors l'extension du concept d'ambivalence, et cette même restriction lui permettra d'ouvrir l'ambivalence au champ des névroses (et plus particulièrement de l'appliquer à l'étude de la névrose obsessionnelle), alors que chez Bleuler, ce concept permet de décrire un symptôme fondamental, peut-être même, fondateur de la schizophrénie. En réduisant ainsi l'ambivalence à celle des sentiments, Freud met de côté l'ambitendance qui désigne une position de choix impossible entre deux motions, deux désirs, et l'ambivalence intellectuelle qui porte sur l'indécidabilité entre deux propositions, A et non-A. De ce fait, l'ambivalence est principalement le constat d'une coprésence des opposés par rapport à un objet ou dans l'organisation du moi.

Le mérite de Freud consistait à bouleverser les idées de son temps de la conception de la maladie qui prévalait jusque-là. Il retient de sa rencontre avec ses patients que des pensées agissent sur le sujet à son insu, ce qui va le mettre sur la piste

d'une pensée séparée de la conscience qu'il nomme inconscient. S'attelant aux faux pas, les erreurs, qui, dans les actes et les paroles viennent nous surprendre au moment où on ne l'attend pas, comme le lapsus et les actes manqués, il propose de lire l'ensemble de ces faits jusqu'alors incompréhensibles, mal interprétés ou attribués au hasard, comme des manifestations des formations de l'inconscient. En effet, pour lui, ces productions psychologiques qui restent énigmatiques, sont le fait de l'inconscient qui s'exprime de manière indirecte, travestie, voilée.

Sigmund Freud a utilisé la notion de l'ambivalence, et n'a cessé d'en souligner l'importance dans différents registres du fonctionnement psychique. D'une part, il faisait appel à cette notion pour rendre compte des conflits intrapsychiques, et d'autre part, pour caractériser certaines étapes de l'évolution libidinale, voire l'aspect fondamentalement dualiste de la dynamique des pulsions. Le psychanalyste assure que la coexistence, chez un individu, de tendances affectives opposées à l'égard d'un même objet, induirait l'organisation de certains conflits psychiques imposant à l'individu des attitudes parfaitement contradictoires. Prenant appui sur le binôme haine/amour, Freud asserte qu'ils vont de pair :

> « *Ce qu'il y a de plus facile à observer et à saisir par la pensée, c'est le fait qu'aimer avec force et haïr avec force se trouvent si souvent réunis chez la même personne. La psychanalyse ajoute à cela qu'il n'est pas rare que les deux motions affectives opposées prennent la même personne pour objet*»[384]

Ultérieurement, il précise que chacun des deux sentiments peut se métamorphoser à son inverse :

> « *L'observation clinique nous apprend que la haine n'est pas seulement, avec une régularité inattendue, le compagnon de l'amour (ambivalence), qu'elle n'est pas seulement son précurseur fréquent dans les relations*

[384] Sigmund Freud, *« Essais de psychanalyse, Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort »,* traduit de l'allemand par Pierre Cotet, André Bourguignon et Alice Cherki p. 9-46, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2001, p, 19.

humaines, mais aussi que dans toutes sortes de conditions, la haine se transforme en amour, et l'amour en haine. »[385]

Pour Freud, l'évolution des processus psychiques se fonde principalement sur l'opposition plaisir/déplaisir ; elle entre en jeu pour diminuer une tension désagréable, se justifiant ainsi :

« Le principe de plaisir règle automatiquement l'écoulement des processus psychiques ; (...) celui-ci est chaque fois provoqué par une tension déplaisante et (...) prend une direction telle que son résultat final coïncide avec un abaissement de cette tension, c'est-à-dire avec un évitement de déplaisir ou une production de plaisir. »[386]

Freud érige son principe de constance. Il s'agit d'un principe qu'il a proposé comme fondement économique du principe de plaisir. Selon ce principe, l'appareil psychique viserait à maintenir constant son niveau d'excitation par divers mécanismes d'autorégulation. Cette conception du plaisir et du déplaisir, comprise comme des processus liés à une échelle de degrés de tension interne, est directement rapportée par Freud à Fechner comme un corollaire de son principe de stabilité. En effet, en 1873, Gustav Fechner avait déjà émis l'hypothèse d'un principe de stabilité qui étendait au domaine de la psychophysiologie le principe général de la conservation de l'énergie.

En effet, le psychisme répond à un principe de constance que Sigmund Freud propose comme fondement économique du principe de plaisir. Selon ce principe, l'appareil psychique viserait à maintenir constant son niveau d'excitation, par divers mécanismes d'autorégulation. L'activité psychique a donc pour but d'atteindre le plus bas niveau d'excitation. Le sujet ne peut échapper à l'émergence de ce désir inconscient qui vise à l'assouvissement de pulsions. Car, c'est le ressort même du fonctionnement de l'appareil psychique. C'est l'énergie pulsionnelle qui l'alimente ne cherchant qu'à se décharger pour respecter le principe de constance. Ce principe de plaisir va lui-même s'opposer au principe de réalité.

---

[385] Sigmund Freud, « Le moi et le ça », 1923 ; dans *Essais de psychanalyse* 2001, p.284.
[386] Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », 1915 ; dans *Essais de psychanalyse*, op, cit., p. 49.

> *« Sous l'influence des pulsions d'auto-conservation du moi, le principe de plaisir est relayé par le principe de réalité ; celui-ci ne renonce pas à l'intention de gagner finalement du plaisir mais il exige et met en vigueur l'ajournement de la satisfaction, le renoncement à toutes sortes de possibilités d'y parvenir et la tolérance provisoire du déplaisir sur le long chemin détourné qui mène au plaisir. »*[387]

Le principe de réalité prend donc le relais du principe de plaisir fondé sur l'opposition au déplaisir. En étudiant l'ambivalence, Freud a tenté de mettre en exergue cette notion dans une grande partie de ses investigations, à savoir la libido, que Josette Larue-Tondeur résume comme :

> « *En outre, la libido est une énergie à double face : amour vs agressivité. Grâce au besoin érotique, l'égoïsme peut évoluer vers l'amour et l'altruisme. Mais la pulsion meurtrière reste prête à ressurgir, comme le montre le comportement humain notamment en cas de guerre. »*[388]

Elle poursuit qu'il en est de même pour la paranoïa : *« Il existe dès le début une attitude ambivalente, et la transformation s'opère par un déplacement réactionnel de l'investissement, de l'énergie étant retirée à la motion érotique et apportée à la motion hostile. »*[389]. Rajoutant, ultérieurement, que Freud a montré aussi la coexistence des pulsions de vie et de mort, ambivalence essentielle qu'il rattache à l'opposition amour vs agressivité.

Tondeur asserte que d'autres découvertes freudiennes sont étroitement liées à l'ambivalence. En effet, elle souligne que Freud a mis en évidence les destins des pulsions dont le plus fréquent est le renversement en son contraire, processus avéré dans le travail du rêve et les associations verbales. Elle poursuit qu'il a surtout découvert l'existence de l'inconscient qui a conservé des traces mnésiques de perceptions sensorielles susceptibles de devenir conscientes via le préconscient, grâce aux représentations verbales. Bien qu'il recèle des éléments censurés par la norme parentale

[387] Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », op, cit., pp. 52, 53.
[388] Josette Larue-Tondeur. Sous la direction de Michel Arrivé, *Ambivalence et énantiosémie*, op, cit., p. 16.
[389] Freud, « Le moi et le ça », cité par Josette Larue-Tondeur, p. 16.

et/ou sociale et des éléments vécus comme insupportables, l'inconscient tend à vaincre la pression qui pèse sur lui pour se frayer un chemin vers la conscience, ou vers la décharge par l'action réelle.

Tondeur déduit que cet inconscient participe à la créativité artistique et scientifique : il peut fournir pendant le sommeil la solution d'un problème difficile, vainement cherchée à l'état de veille : *« ce n'est pas seulement ce qu'il y a de plus profond en nous qui peut être inconscient, mais aussi ce qu'il y a de plus élevé. »*[390]. La connaissance de soi-même et le déploiement de l'être profond passent par les représentations verbales qui véhiculent notre ambivalence psychique.

Dans *L'interprétation des rêves*, Freud avance des idées novatrices qui vont non seulement révolutionner la compréhension des rêves que l'on avait jusqu'alors, mais aussi apporter un éclairage inédit sur le fonctionnement de la pensée et le langage. Le psychanalyste montre que le rêve est l'accomplissement d'un désir inconscient. Le moyen le plus fréquemment utilisé par le rêve est le renversement dans le contraire : renversement du désir, et éventuellement, renversement chronologique. Le renversement dans le contraire constitue donc à la fois le processus le plus fréquent du travail du rêve pour déjouer la censure et l'un des quatre destins des pulsions présentés par Freud : sublimation, refoulement, renversement dans le contraire, retournement sur la personne propre. Cela correspond à l'ambivalence fondamentale du psychisme.

I-1-2-2- Imre Hermann

Psychanalyste hongrois, médecin et neurologue de formation, sa conception de l'agrippement préforme des théories ultérieures de l'attachement. Dans son ouvrage *L'Instinct filial*, le théoricien résume l'importance de ce qu'il appelle « l'instinct d'agrippement » ou « filial » qui consiste chez les petits singes à s'accrocher au pelage de la mère. Il atteste que cet instinct est moins évident chez le petit humain, faute de pelage maternel. Néanmoins, il est observable dans les réactions du bébé qui attrape le doigt qu'on lui tend et s'y cramponne. On peut voir aussi une tendance marquée à attraper les

[390] Josette Larue-Tondeur, *Ambivalence et énantiosémie*, op, cit.,p, 17.

cheveux. Cet agrippement qui va de pair avec l'instinct vital, tend à éviter l'angoisse de la séparation.

Pour le psychanalyste, l'enfant qui ne peut assouvir cet instinct d'accrochage à la mère ou à son substitut quand il ne meurt pas d'hospitalisme, connaît une angoisse de séparation d'autant plus forte à l'âge adulte. Il manifeste alors une propension à s'agripper à ses proches ce qui ne facilite pas ses relations à autrui, ou bien, il présente la réaction inverse de se cacher.

Ultérieurement, ni l'agrippement abusif, ni l'éloignement systématique ne facilitent les rapports avec l'entourage. La relation duelle entre la mère et l'enfant détermine, ou tout au moins, influence fortement le comportement ultérieur. L'alternance fusion vs séparation va de pair avec la prise d'autonomie progressive qui s'effectue essentiellement pendant les trois premières années caractérisées par un oubli presque total, mais se prolonge jusqu'à l'âge adulte et souvent bien au-delà.

Tondeur précise que l'attitude maternelle oscille entre les deux tendances opposées de fusion et séparation : l'amour possessif sous-tendu par le désir incestueux ou le rejet et la haine. Les conséquences nocives, suscitées par les deux comportements extrêmes, vont de la recherche éperdue de fusion à la fuite salvatrice. Le bébé singe s'agrippe à sa mère et s'éloigne d'elle progressivement pour faire ses expériences, d'autant plus audacieux qu'il a l'assurance de pouvoir se raccrocher à elle en cas de danger. Le petit d'homme, aussi, acquiert plus facilement son autonomie s'il peut se réfugier auprès de sa mère, quand un danger survient. Mais il n'a pas toujours cette possibilité. Or pour remédier à l'absence et à l'angoisse de séparation, le petit humain s'approprie la médiation du langage, comme le montre Freud à propos du jeu de Fort-da, qui permet de s'assurer de la persistance de l'objet éloigné, qu'il explicite dans son ouvrage *Au-delà du principe de plaisir*.

Le « fort-da», ou encore, le jeu de la bobine liée à un fil, jeu que Freud observe chez son petit-fils Ernst. Ernst, nous dit Freud, s'amuse à lancer des objets loin de lui. À un moment donné, il trouve une bobine liée à un fil ce qui lui donne la possibilité de lancer la bobine et de la ramener vers lui pour la relancer. Freud s'étonne de

voir l'enfant éprouver plus de plaisir à lancer des objets hors de sa vue plutôt qu'à les voir réapparaître. Au cours de ce jeu deux cris, deux phonèmes accompagnent les deux mouvements de la bobine «o-o-o» et «da». Freud, selon les informations que la mère lui donne, traduira ces cris par « fort» qui signifie « parti « et «da «, là. Dans ce jeu, la satisfaction de l'enfant passe par le langage. En même temps que la bobine disparait, l'enfant dit « fort » et quand elle revient, il dit « da ». L'articulation langagière accompagne la représentation de l'absence et du retour. Il y a un ancrage dans la chaine symbolique par le signifiant. Le langage humain se situe d'ailleurs à la frontière entre fusion et séparation : l'enfant apprend à parler au moment où il commence à se séparer de sa mère tout en gardant le lien verbal avec elle. *« Imre Hermann montre que la fusion initiale satisfaisante avec la mère favorise l'équilibre ultérieur. Inversement, l'absence de fusion provoque des déchirements qui se font entendre dans la langue… et dans la littérature.»*[391]. Il semble bien que la créativité verbale soit issue de cette ambivalence entre fusion et séparation.

I-1-2-3- René Spitz

Médecin hongrois, il a mis aussi en évidence la négation ambivalente dans l'apprentissage du langage dans son remarquable ouvrage *Le Non et le Oui*. Se basant sur la remarque de Freud à propos du cri dans *Esquisse d'une psychologie scientifique*, il asserte que :

> « *Le cri ne saurait suffire à la décharge de tension, il faut qu'il aboutisse à une réaction du monde extérieur pour obtenir satisfaction si bien que la « voie de décharge acquiert ainsi une fonction secondaire (…) : la compréhension mutuelle. »*[392]

Pour Spitz, le cri du nouveau-né d'un point de vue subjectif n'a qu'une fonction de décharge, mais que la mère interprète comme un appel au secours. Il le codifie comme précurseur de la communication verbale nécessaire à l'enfant, pour qu'il puisse se rendre compte de la conséquence de ses cris :

---

[391] Josette Larue-Tondeur, *la dialectique de la chaotisation / Renaissance. Destruction et reconstruction psychique et littéraire.* Nodus sciendi (possibles du savoir, possibles des mondes) Volume 2 : Du 17/10/2013. p.5 https://nodus-sciendi.net/wp-content/uploads/2020/12/isis_Josette.pdf.

[392] René Spitz, cité par Josette Larue-Tondeur dans, Ambivalence *et énantiosémie* .op, cit., p, 92

« C'est-à-dire que sa perception et sa mémoire soient assez développées pour lui permettre de relier la perception auditive de ses propres cris de décharge aux traces mnésiques d'expériences préalables de réduction de tension, procurées par l'entourage à la suite de ses cris. »[393]

Les études précisent que Spitz confirme les conséquences désastreuses de l'absence maternelle, en cas d'hospitalisation des petits enfants. La perturbation affective et l'absence d'identification entraînent des conséquences pathogènes nuisibles au psychisme et à la communication. Il en réunit les symptômes sous le nom bien connu d' « hospitalisme ». Car pour lui, dans les cas normaux, les relations objectales et la communication sont rendues possibles par les échanges étroits que nécessite l'impuissance des petits, rajoute Tondeur.

Sur les pas de Freud qui considère la pensée comme une « fonction de détour » nécessitant la suspension de l'action pour aboutir à une réalisation plus efficace du but de l'instinct, Tondeur cite les travaux de Spitz qui envisage la communication elle-même comme une fonction de détour. Se basant sur ses expériences, Spitz observe que les mouvements de fouissement pour chercher le sein, céphalogyres (par rotation de la tête) sont similaires au signal sémantique du « non » qui s'effectue en secouant la tête. Or le mouvement de fouissement est « appétitif », il tend vers le sein pour l'accueillir, alors que le signal sémantique négatif, par le même geste, a un sens opposé. Ces résultats lui permettent de conclure, qu'il y aurait donc énantiosémie, dès le premier geste autonome.

I-1-2-4- Didier Anzieu

Tondeur constate que Didier Anzieu a enrichi sa réflexion sur les sens opposés des mots primitifs, en y intégrant la théorie d'Hermann relative à la relation duelle entre la mère et l'enfant. Car Hermann a mis en relation le début du langage avec la fin de la fusion entre la mère et l'enfant ; les mots sont les instruments du refoulement du désir d'unité duelle avec la mère.

[393] Ibid., pp, 92 93.

En psychanalyse, l'innovation d'Anzieu consiste à l'instauration du Moi-peau qui répond à un besoin d'une enveloppe narcissique et assure à l'appareil psychique la certitude et la constance d'un bien être de base. (Nous reviendrons à ce concept de Moi-peau dans la partie suivante).

Anzieu avait montré, dans son ouvrage *Le Moi-peau,* que l'enfant est la construction de son psychisme sur son expérience de la surface de son corps. Ultérieurement, dans *Les traces du corps dans l'écriture : une étude psychanalytique, du style narratif,* il aborde le concept du style. Pour le psychanalyste, *« la dialectique du style relève d'un conflit intersystémique entre le Surmoi, qui requiert de se plier aux normes communes, et le Moi idéal, qui affirme la valeur individuelle et narcissique de la personne. »*[394]*,* rappelle Tondeur.

Tondeur trouve qu'Anzieu a élargi l'ancrage corporel du langage avec illusion du sein maternel, dans son ouvrage *Les traces du corps dans l'écriture : une étude psychanalytique du style narratif.* Anzieu déduit que le style personnel de l'écrivain véhicule le désir et se heurte au code dans la création d'une illusion narrative. Il montre que la voix du discours oral s'inscrit dans le corps entier, alors que dans l'écriture, il s'agit de maîtriser un code sémiotique abstrait et certains gestes de la main. Mais le vécu corporel peut se traduire par des effets de style, d'où l'importance en stylistique de la métaphore et de la métonymie, c'est-à-dire la ressemblance et la contiguïté. Il s'agit de recréer l'espace fusionnel qui unissait la mère à l'enfant, mais à bonne distance, pour communiquer selon les normes d'un code commun. Une seconde opposition s'établit entre, d'une part, les images du corps et ses pulsions narcissiques, d'autre part, des schèmes de nature sensori-motrice, d'où « une tension entre le figuratif et l'opératoire. »

Pour la linguiste, Anzieu rapproche le phénomène du style qui véhicule le désir, tout en se conformant au code linguistique et le phénomène du rêve provoqué par le désir, et entravé par la censure. Le présent narratif évoque le présent perpétuel des rêves. Le passage brusque au passé ou au futur fait sursauter comme cela peut se produire au cours d'un rêve. Enfin, le renversement en son contraire s'opère dans le récit par des « métalepses ou inversions de l'antécédent et du conséquent ». Selon Didier Anzieu, il y

[394] Dédier Anzieu cité par Josette Larue-Tondeur, op, cit., p, 30.

aurait des représentations préconscientes de récit et des représentations préconscientes de lettres et de sons. Et le rêve serait « le modèle freudien de la phrase ». Tondeur trouve que, déjà dans *Le Corps de l'œuvre,* Anzieu considérait l'écriture comme la mise en forme de représentants inconscients (pour leur faire prendre corps) en instituant un code pour se faire aimer du surmoi.

Elle rappelle qu'Anzieu évoquait dans cet ouvrage la pulsion autodestructrice qui vient parfois inciter l'auteur à corriger, rajouter, en désorganisant la composition initiale. Cela va de pair avec le renversement incessant du positif et du négatif.

Concluant de ce fait que la littérature serait donc une projection de l'inconscient ambivalent, mais ce processus de création serait lui-même en proie à des pulsions antagonistes. D'ailleurs, Anzieu relève une remarque particulièrement intéressante chez Pichon qui, après avoir suggéré que la grammaire puisse être un mode d'exploration de l'inconscient, affirme que la pensée inconsciente n'est pas liée à une langue, qu'elle cherche des bribes de langage là où elle en a besoin et que la langue sert surtout à déguiser la pensée inconsciente.

Les psychanalystes ont montré que le langage est un moyen de faire face à la séparation originelle et la solitude dans le monde. Ce langage est marqué d'ambivalence entre corps et code, entre sujet et objet et surtout entre séparation et agrippement (d'après Freud et Hermann). L'acquisition du langage provient en effet du jeu des forces centrifuges et centripètes qui poussent le sujet en même temps à se séparer de l'objet et à s'attacher à lui.

En conclusion générale, Josette tondeur avance que l'ambivalence psychique s'articule sur l'antagonisme fusion vs séparation et se manifeste dans la parole où la subjectivité s'exprime au sein d'un code. La parole se substitue aux échanges corporels et tente de remédier à l'absence par de puissants investissements pulsionnels. Mais en même temps, elle se soumet à un code extérieur hors duquel il n'est pas de communication possible.

La langue se fonde sur l'ambivalence présence vs absence, elle exprime l'ambivalence inconsciente, elle n'existe que par la parole qui met en conflit corps et code, qui articule subjectivité et objectivité, et elle prétend permettre la communication alors qu'elle masque la pensée inconsciente. Elle s'élabore par des tensions antagonistes d'une complexité admirable. Initialement, elle va de pair avec la séparation et la prise de conscience du moi, puis elle ruse et déguise l'inconscient, tout en servant d'outil privilégié dans la recherche de sa connaissance.

I-2- L'ambivalence hustonienne : une écriture schizophrénique

Le nom « schizophrénie » emprunté à l'allemand et inventé par Bleuler et signifie « esprit fendu en deux » : de skhizein, « fendre », et phrên, « esprit » ou « pensée ». Dans le cas clinique, le substantif est caractéristique de la scission de la personnalité.

Dans son ouvrage fondateur *« Dementia praecox ou groupe de schizophrénies »* Eugen Bleuler, le père des études de la schizophrénie, classe l'ambivalence parmi les symptômes fondamentaux du groupe de maladies schizophréniques. Tout en admettant l'existence d'une ambivalence physiologique chez le sujet sain, il écrit que chaque pensée a deux côtés, l'un positif et l'autre négatif. Seulement, dans l'ambivalence du sujet sain, la personne est en mesure de comparer les deux aspects de son expérience, et les aspects positifs l'emportant alors le plus fréquemment. Différemment, le sujet atteint de schizophrénie est obligé de passer d'une position à l'autre, les deux étant présentes au même moment, ou en alternances rapides rapprochées sans que l'une puisse prendre le dessus sur l'autre.

Voyons dans la schizophrénie un cas similaire à l'écriture de Huston, nous empruntons le concept, mais, dans notre cas, nous étudions la schizophrénie non pas comme une pathologie de la personnalité, mais étant une pathologie du langage. Partons du principe de la scission en schizophrénie, nous allons traiter de cette dualité ambivalente générée par l'exil, chez notre écrivaine. Le concept de schizophrénie sera d'usage pour élucider cette pathologie liée à l'adoption d'une nouvelle langue, nouvelle culture, chez les écrivains francophones pour pister Marta Dvořák et Jane Koustas dans

un ouvrage édité sous leur direction et composé de plusieurs articles, sur notre l'écrivaine, s'intitulant : *Vision, division: l'œuvre de Nancy Huston*, quand elle confirment cette pathologie littéraire:

> *« Les deux premières parties, binaires et convergentes, s'interrogent sur ce que le critique français Jean-Pierre Naugrette a appelé la schizophrénie culturelle et linguistique des bilingues, et sur le transfert culturel et identitaire de toute personne en exil »*[395]

D'autre part, dans l'ouvrage : *Ecrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues*, nous trouvons l'article d'Efstratia Oktapoda spécialiste de la littérature grecque moderne et comparée intitulé *Changement de langue et polyphonie romanesque. Vassilis Alexakis,* où elle justifie cette appellation par d'autres théoriciens :

> *« L'exil linguistique et le changement de langue sont étroitement liés à une « déterritorialisation », écrit Combe. Pire encore pour Todorov pour qui la pluralité des voix aboutit à « la schizophrénie », à la « scission de personnalité »*[396]

Parallèlement, les études psychanalytiques favorisent le choix du concept de schizophrénie, car il aide à comprendre l'influence de l'ambivalence psychique sur la parole, du moment que les schizophrènes s'expriment souvent par antiphrases et paradoxes, stratégie privilégiée par Nancy Huston, et que nous allons démontrés ultérieurement.

I-2-1- La schizophrénie littéraire hustonienne

> *« Sous quelque forme qu'il se présente, et quelle qu'en soit la cause, l'exil, à ses débuts, est une école de vertige. Et le vertige, à tous n'est pas donnée la chance d'y accéder. C'est une situation limite et comme l'extrémité de l'état poétique. N'est-ce point une faveur que d'y être*

[395] Marta Dvořák, *Vision, division : l'œuvre de Nancy Huston*, sous la direction de Marta Dvořák, Jane Koustas collection internationales des études canadiennes. Les presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p, XI.
[396] Efstratia Oktapoda, *Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues*, sous la direction d'Axel Gasquet et Modesta Suarez, Collection littérature, Presse Universitaire Blaise Pascal, Clermont- Ferrand, France, 2007, p.332.

transporté d'emblée, sans les détours d'une discipline par la seule bienveillance de la fatalité ? Pensez à cet apatride de luxe, à Rilke, au nombre des solitudes qu'il lui fallut accumuler pour liquider ses attaches, pour prendre pied dans l'invisible. […]. S'arracher au monde, quel travail d'abolition ! »[397]

L'exil, cette obscure catastrophe, qui selon beaucoup, laisse béant et sans ressources, est d'abord une rupture territoriale avant d'en être langagière ou culturelle. L'arrivée de l'immigrant en terre nouvelle, et face à son étrangeté profonde, se heurte à de violents vertiges résultants de transformations diverses, à savoir linguistiques et culturelles. Afin d'apprivoiser, de bien saisir ce réel et par le fait même les êtres qui en font partie, il tente de dissimuler ses propres codes culturels afin de ne pas entraver le processus d'acculturation, et consentir au lent apprentissage d'autres codes secrets de sa nouvelle condition.

Nancy Huston, à l'instar de ces expatriés, doit faire face aux épreuves qui composent son nouveau monde, et pouvoir outrepasser le sentiment de culpabilité qui hante son esprit d'exilé. De prime abord, l'expérience du déplacement s'avère exquise, si ce n'est son effet secondaire, qui, ne s'attardant pas à apparaitre. En effet, comme tout malaise, il sera accompagné d'intenses vertiges. *« Rien que le vertige. Le vertige, encore 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. »*[398]

I-2-1-1- Le ni…ni schizophrénique

« Tout bilinguisme est destructeur : dans la mesure où il scinde la personnalité en deux, il fait état d'une menace de schizophrénie qui peut aller jusqu'au sentiment de la perte de sa propre identité. »[399]

[397] Emile Cioran, *La tentation d'exister*, « Avantages de l'exil », in Cioran, *Œuvres*, Gallimard, coll. Quarto, 1995, p. 855-856.
[398] Nancy Huston, *Nord perdu,* op, cit., p. 108.
[399] Tzvetan Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie. », dans A. Khatibi (dir). *Du bilinguisme.* Paris. Denoël, 1985. p, 11-38.

Le bilinguisme est un phénomène complexe occupant une vaste envergure de la recherche, qui semble loin d'avoir sondé tous les mécanismes de la cohabitation de plusieurs langues chez une même personne. Pouvoir se dire en deux langues, telle est l'euphorie du bilinguisme. Mais est-il aussi aisé dans la mesure où un certain effort est déployé pour choisir la langue adaptée à un interlocuteur, un lieu, une situation ?

Le bilinguisme est aussi une richesse, du moment que la maîtrise de deux langues permet de repousser inévitablement les frontières pour élargir notre monde. Chaque langue dit le monde à sa façon. Chacune édifie des mondes et des antimondes à sa manière. Le polyglotte est un homme plus libre, affirme le pédagogue Rudolf Steiner. À la différence, la vision monolinguiste voit cette situation comme une déviance et se questionne : la personne « double » ne serait-elle pas en proie à la schizophrénie, de devoir ainsi gérer deux manières de se dire ?

L'abandon de la langue maternelle est souvent très douloureux, voire dramatique. Le fait d'écrire dans deux langues, ou de laisser de côté, au moins temporairement la langue maternelle, est, chez certains, condamné par la conscience de l'auteur. Il y a ceux qui la vivent comme une maladie, ou encore une violation de la loi, d'autres comme bigamie, pire encore, un adultère du langage.

Le problème du choix de la langue d'écriture est vécu comme un tiraillement, une division. Cette situation entraine, par moment, un sentiment de répulsion pour une des deux langues, peut-être parce que la dualité inhérente au bilinguisme induit, à leurs yeux, une perte, une division de leur être, ou tout du moins un problème de non-coïncidence identitaire.

Le vertige généré par le bilinguisme est un phénomène assez répandu chez la plupart des écrivains qui ont délaissé leur langue maternelle. Certains le vivent d'une manière pathogène. Tzvetan Todorov, fait l'exemple le plus éminent de ces écrivains disloqués, vivant l'expérience dans les affres de la schizophrénie linguistique. Dans son essai *« Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie »*, il raconte comment, lors de son retour en Bulgarie, après dix-huit années passées en France, il fait l'expérience douloureuse de cette non-coïncidence. Désormais, le retour à la langue bulgare ne fut pas aussi aisé, alors

il conclut qu'il lui faudrait revêtir une identité autre selon qu'il s'exprime dans une langue ou l'autre. Mettant l'emphase sur la dualité identitaire découlant de ce phénomène, il asserte que :

> *« Ma double appartenance ne produit qu'un résultat : à mes yeux même, elle frappe d'inauthenticité chacun de mes deux discours, puisque chacun ne peut correspondre qu'à la moitié de mon être ; or je suis bien double »*[400]

Le choix de Huston pour une autre langue d'écriture, n'est pas non plus sans séquelles, elle rejoint l'opinion de son mari Todorov. L'acquisition d'une deuxième langue pour les exilés, leur donne ce sentiment d'être assis entre deux chaises perdant tout équilibre, pire encore, paralysés, voire divisés. Son bilinguisme littéraire, expérience vécue tantôt sur son versant positif, tantôt sur le versant négatif, parfois dépossédant et aliénant ; et par d'autre, enrichissant et libérateur, donne naissance à un sentiment contradictoire de l'exil, amorçant de ce fait une schizophrénie linguistique et culturelle.

Cependant, l'abolition de l'inné et l'adoption de l'acquis s'incarnent en une structure moebienne mêlant euphorie et dysphorie, culpabilité et quiétude, amour et haine envers ce nouveau monde. Nancy Huston affirme avoir vécu ce sentiment ambivalent envers l'acquisition d'une deuxième langue, l'entrainant dans un vertige, de sentir deux idiomes se côtoyer dans sa tête.

Il semble que Nancy Huston n'est pas la seule à être obnubilée par le spectre duel de l'exil et du bilinguisme. L'éloignement réel ou symbolique par rapport à des valeurs qui sont en vigueur dans le pays d'origine, ainsi que par rapport à des valeurs qui sont en vigueur en pays hôte, peut provoquer des problèmes identitaires qui se reflètent dans l'œuvre littéraire de ces écrivains. Ces problèmes identitaires sont souvent classés sous le label de « schizophrénie », comme l'affirme clairement Assia Djebbar: *« Imaginons quel tangage fragile, quel déséquilibre imperceptible, quelquefois quel*

[400] Tzvetan Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie. » *Du bilinguisme*, op, cit. p, 22.

risque sournois de vertige – sinon de schizophrénie – s'introduit dans cette précoce identité… »[401]

Tout comme le heurt des langues, celui de deux cultures contradictoires conflictuelles entraîne une schizophrénie culturelle se caractérisant par des réactions différentes chez les écrivaines. On remarque un mélange parfois subtil entre l'admiration et la haine dans les écrits de ces écrivains apatrides. Ce heurt de deux cultures peut aller du désir de s'assimiler à l'autre, jusqu'au rejet violent de celui-ci. La possibilité la plus positive est certainement une définition de l'identité qui prend en considération toutes les composantes de celle-ci.

En tant qu'exilée, Nancy Huston se trouve souvent la 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 ? »*[402] . Même si elle a choisi la France comme pays d'adoption, elle ne désire pas y être vraiment naturalisée. Ce qui importe pour 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 non le naturel. »*[403]

Huston, et dans cet imbroglio linguistique et culturel, tente de préserver son identité à l'abri. Le fait d'avoir des papiers et des enfants français ne fait pas d'elle une française. Cela révélerait que quand on hérite deux ou plusieurs cultures, on devient dans l'incapacité d'assumer tous les constituants qui forment l'identité, ou on se constitue une

[401] Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris : Albin Michel, 1999, p 45.
[402] Nancy Huston, *Nord perdu*, pp.16, 17.
[403] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, pp, 13, 14.

identité alambiquée certes, mais harmonieuse, tout en restant déchiré de l'intérieur. À cet égard, il est tout particulièrement important de constater que l'identité ne se compartimente pas. *« L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. »*[404] , affirme Amin Maalouf.

Pour ces écrivains de l'exil, qui ont choisi le métissage linguistique et culturel, se voient divisés entre des choix douloureux et déchirants. Vivant un déracinement à l'infini, ils doivent « s'arracher sans cesse » pour pouvoir se retrouver :

> *« 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 langues et de deux façons d'être qui me rend le plus profondément canadienne. »*[405]

Cette situation conflictuelle et déchirante de l'entre deux est approuvée également par l'écrivaine Assia Djebar, qu'elle résume comme suit :

> *« (…) vivre sur deux langues, tanguer entre deux mémoires, deux langages, ramener ainsi dans une seule écriture la part noire, le refoulé, finalement, à quel changement cela m'amène-t-il ? Suis-je vouée à être une femme de transition, l'écrivaine du passage, à délivrer un message sur deux canaux (si bien qu'au lieu de la double fidélité c'est la double dérive, ou même la double « trahison » qui m'attend) ?… (…) Déplacement progressif, déracinement lent et à l'infini, sans doute : comme s'il fallait s'arracher sans cesse. S'arracher en se retrouvant, se retrouver parce que s'arrachant… »*[406]

Ce qui se résume de ce passage est que ce tangage linguistique-culturel se vit comme une schizophrénie entre les deux mondes antagonistes qui cohabitent souvent d'une façon troublante, et qui se définit comme :

---

[404] Amin Maalouf, *Les Identités meurtrière*s. Paris : Grasset, 1998, p 10.
[405] Nancy Huston, *Désirs et réalités*, op, cit., p, 260.
[406] Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit. p, 49.

« Une « désagrégation psychique », une « ambivalence des pensées, des sentiments », une « conduite paradoxale » et un « repliement sur soi » sont, selon le dictionnaire Petit Robert, les symptômes habituels de la schizophrénie. Ces symptômes se manifestent chez les romancières maghrébines de langue française qui sont obligées de mener une vie « entre deux langues » et entre « deux mémoires » qui n'offre pas de place définitive aux écrivaines. Le phénomène de schizophrénie se résume donc dans un « ni… ni… », C'est à - dire « ni arabe, ni français » ou, en d'autres termes, « ni noir, ni blanc »[407]

Ainsi, s'est installé le ni…ni schizophrénique hustonien qui s'est cristallisé autour de la thématique de l'exil, des années d'expatriation qui l'ont bien métamorphosé. Dès lors, l'écrivaine ne partage plus les valeurs de son milieu canadien, et ses amis et ses parents au Canada ne la comprennent plus, n'ont aucune idée de sa nouvelle vie, ne savent pas lire ses livres. Elle a trahi, perdu son Nord. Elle n'est plus la même personne, et entre l'avant et le maintenant, il y a rupture, d'après ses confessions dans *Nord perdu. « Maintenant, elle n'est ni canadienne ni française. »*[408], ni anglophone ni francophone. Elle se cherche un statut dans son monde ambivalent, mais elle trouve qu'elle est à l'instar de ces écrivains qui, *« ne sont ni enracinés ni déracinés ; souvent, du reste, ils perçoivent l'idée même de racines comme une illusion, voire une métaphore dangereuse. Ils ne sont ni sédentaires ni nomades. Ils sont exilés »*[409]. C'est bien ce sentiment de l'exil qui les entrainent dans ce vertige aliénant.

[407] Roswitha Geyss, *« Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française : le cas d'Assia Djebar et Leila Sebbar »* Mémoire de Magistère en Études Françaises, Université de Wien, 2006, p, 259. En ligne sur le site de LIMAG : http://www.limag.refer.org/Theses/Geyss/GeyssBilinguisme.pdf

[408] David Bond, « Nancy Huston, identité et dédoublement dans le texte », in *Studies in Canadian Literature/ Études en littérature canadienne*, 2001, Volume 26, N° 2, 2001.

[409] Nancy Huston, Le déclin de l'identité, *Liberté*, 39(1), 12–28. 1997, p.22.
URI : https://id.erudit.org/iderudit/32521ac. Consulté le : 17/04/2019.

I-2-1-2- L' hainamoration[410]du maternel

Le vertige de Huston résulte-t-il uniquement de ses incessantes pérégrinations entre deux structures langagières différentes, ou serait-il originaire d'autres maux ?

Tenter de répondre à cette question nous contraint à rebrousser chemin à son itinéraire personnel, tel qu'elle le relate dans ses écrits.

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, l'exil géographique de Nancy Huston s'accompagne d'un changement de langue. Établie en France, elle choisit d'écrire en français. Son attitude laisse comprendre qu'elle manifeste une prédisposition à se désister du maternel au profit de l'acquis. Christine Klein-Lataud, dans son article *Langue et lieu de l'écriture,* affirme que le choix de Huston n'allait pas de soi, car :

> *Même après un très long séjour dans un pays étranger, rares sont ceux et celles qui changent de langue d'écriture. L'attitude la plus courante est plutôt celle incarnée par Italo Calvino affirmant : « Tout peut changer mais pas la langue que nous portons en nous. Ou plutôt, qui nous porte en elle comme un monde plus exclusif et définitif que le ventre maternel »*[411]

Christine Klein-Lataud, précise que cette assimilation entre langue et ventre maternel n'est d'ailleurs pas propre à Italo Calvino, elle est aussi le cas de Claude Louis-Combet cité par la romancière Camille Laurens, qui, « évoquant le « lieu protégé où chante le corps maternel », la langue devenue « refuge charnel »parlant d'une *« écriture inviscérée [...], qui passe à travers le corps », qui rejoint le lieu d'origine, c'est-à-dire les viscères maternels ». »*[412] . Elle rappelle que la même image de « viscères » est utilisée par Michel Onfray, quand il raconte la résurgence en lui des premiers mots « mots viscéraux », qu'il commente ainsi : « *Les premières syllabes dites par un enfant, celles des limbes et qu'on sait cachées dans les pliures de l'âme, de la chair, de la moindre*

[410] Hainamoration selon Lacan, désigne la simultanéité de deux sentiments opposés à l'endroit d'un objet ou d'une situation, classiquement l'amour et la haine.
[411] Christine Klein-Lataud, Langue et lieu de l'écriture, dans *Vision, division : l'œuvre de Nancy Huston*, op, cit, (39, 48), p, 41.
[412] Camille Laurens, citée par Christine Klein-Lataud.

parcelle du corps »[413], on ne peut les nier. La langue maternelle dans laquelle s'opère le mystère de l'incarnation des mots, apparaît comme la matière même de l'être.

Pour Nancy Huston, la particularité de la langue maternelle au contraire d'une langue d'adoption, est qu'elle s'apprend sans règle, par imitation. On commence à ânonner ses baba, ses mama, ses dodo avec un accent, grammaire et syntaxe s'acquièrent par tâtonnement. Une fois acquise, la langue maternelle se révèle inamovible, *« coulée dans le bronze des « premières fois » »*[414], affirme-t-elle.

Mais, il se trouve que le traumatisme de l'abandon de la mère va marquer Huston au point de nuancer son sentiment envers tout ce qui est maternel, et elle associe ce départ à sa volonté de changer de langue plus tard dans la vie.

> *« Sans jamais me l'être consciemment dit, je devais savoir que mon salut passait par le changement de langue. J'ai envie d'aller vite. 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 compréhensible, avalable. Donc, en matière de langue maternelle, quand j'avais six ans, elle a disparu. Ma mère. Avec sa langue dans sa bouche. »*[415]

Pour Nancy Huston, le choix du français comme langue de création correspond justement à un désir de sortir du « ventre » de la langue maternelle. Étant elle-même abandonnée par la figure maternelle, elle prend sa revanche en abandonnant tout ce qui est maternel : la langue maternelle semble liée dans son inconscient à la langue de la mère, de la venue au monde, de la venue à la parole.

Dans *Nord perdu*, elle fait preuve du pouvoir que lui procure le français, sa langue marâtre :

---

[413] Michel Onfray, cité par Christine Klein-Lataud.
[414] Nancy Huston, *Nord perdu,* p, 32.
[415] Nancy Huston, *Désirs et réalités*, p. 265.

« 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.»[416]

Elle poursuit :

« 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. »[417]

Pour Nancy Huston, l'écriture en français en tant que langue étrangère assure la fonction vitale : d'une part, elle lui assure la communication avec autrui, d'exprimer ses douleurs, sa souffrance, son inquiétude ; mais aussi, elle est son outil de combat 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. »[418]

L'écriture en français lui a permis de colmater ses brèches et de mener une lutte incessante à la recherche d'un « autre soi-même ». Cependant, l'abandon du maternel au profit de l'acquis lui a servi de point de repère à rendre son existence plus concrète, mais l'a remplie de doute, de tout dans sa vie qui manque de définition. Mêlant ces deux sentiments, elle se laisse emporter dans un tourbillon vertigineux à perdre l'équilibre pour qu'elle affirme : *« J'ai peur, je crois, de tout ce qui est épars, flottant et impossible à fixer. »* [419]

[416] Nancy Huston, *Nord perdu* p, 61.
[417] Ibid. p, 64.
[418] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p, 138.
[419] Ibid., p, 20.

I-3- Le pharmakon hustonien : une écriture du double-bind

> *« L'hyperanalytisme auquel j'identifie la «déconstruction » est un geste double à cet égard, double et contradictoire, doublement lié, c'est-à-dire lié/délié dans ce qu'on peut appeler double bind ou double contrainte :*
>
> *1. d'une part hériter et s'inspirer de ces Lumières, comme de ce qui en est répété, réaffirmé et déplacé en ce temps…*
>
> *2. d'autre part analyser inlassablement les résistances qui s'y accrochent encore à la thématique du simple et de l'origine indivisible, à la téléologie, à la logique oppositionnelle…»*[420]

Derrida a défini la déconstruction comme étant un geste double et contradictoire, la baptisant comme étant une situation de double bind ou de double contrainte. De cette même déconstruction ont émergé d'autres concepts, auxquelles il a attribué le sens de double bind, figues de l'indécidabilité :

> *« Ce double bind, cette double astreinte inanalysable de l'analyse est à l'œuvre sur l'exemple de toutes les figures dites de l'indécidable qui se sont imposées sous les noms de pharmakon, de supplément, d'hymen, de différance et d'un grand nombre d'autres qui portaient en eux des prédicats contradictoires ou incompatibles entre eux, dans leur entre même, dans leur entrelacement, leur invagination chiasmatique, leur symplokè ou leur Geflecht; toutes ces figures apparaissaient en série à l'analyse, tout en y dérobant la présence pleine de leur comme tel, s'annonçant plutôt que se donnant à l'analyse.»*[421]

De par son ambivalence, Derrida définit le pharmakon comme étant une situation de double bind, d'indécidabilité. Notion que nous avons pu déceler dans l'écriture de Nancy Huston, à travers certaines figures et que l'on tentera d'élucider le long de cette analyse.

---

[420] Jacques Derrida, Résistances de la psychanalyse, *Derrida en castellano*, p, 50. http://www.jacquesderrida.com.ar. Consulté : le 28/5/2016.
[421] Ibid.

L’écriture pour cette écrivaine est tout d’abord une forme d’exutoire par laquelle s’épanche une souffrance intérieure, jamais révélée auparavant. Cette nécessité de narrer sa vie, son exil, s’avère néanmoins freinée sans cesse par l’envie de tourner la page sur une situation aussi difficile et insoutenable. Dès lors, son récit se présente comme un constant va-et-vient entre deux extrêmes, d’une part, le désir de dire, de s’exorciser ; d’autre part, la volonté de se taire, d’oublier. Ces forces antagonistes, souvent situées à différents niveaux, vont délivrer des injonctions paradoxales, ou l'amorce d'une double contrainte.

Quand l’écriture devient nécessaire, et est vécue dans cette double contrainte d’importance absolue et d’angoisse maladive de se dire, on touche à la question fondamentale qui se pose à tous ceux qui se retrouvent, par l’écriture, face aux affreuses expériences traversées : comment raconter ?

Plusieurs procédés textuels montrent cette situation paradoxale qui s’impose à notre écrivaine. Notre tâche s’annonce comme une tentative de repérer quelques-uns, pour justifier cette situation contraignante.

La notion de double contrainte appelée encore double bind a été mise au jour par Grégory Bateson, un anthropologue américain dans ses recherches sur la schizophrénie. Elle fut, ensuite, reprise et appliquée plus largement à la communication par Paul Watzlawick, Janet Helmick- Beavin et Don Jackson dans l'ouvrage intitulé : *«Une logique de la communication»*. Ces auteurs font partie d'un courant de recherche en sciences humaines (psychologie, sociologie et communication) dénommé l'École de Palo Alto. Palo Alto est une ville de Californie située au sud de San Francisco. Elle a donné son nom à l’« Ecole de Palo Alto » qui désigne, par commodité, une nébuleuse de chercheurs qui ont travaillé ensemble ou dans la même mouvance intellectuelle. Les travaux de ce groupe se sont orientés selon trois grandes directions de recherche : une théorie de la communication, une méthodologie du changement et des pratiques thérapeutiques nouvelles. Ce qui fait l’unité de ces recherches c’est leur référence commune à la démarche systémique retrouvée dans l’approche de la communication et dans les techniques de thérapie. Puisant leur démarche dans de nouveaux paradigmes scientifiques apparus vers le milieu du XXe siècle qui rompaient avec les approches des

siècles précédents, elles proposent une approche holistique des phénomènes étudiés. On compte, entre autres, la théorie générale des systèmes du biologiste Ludwig Von Bertalanffy, la cybernétique de Wiener qui se propose d'étudier le contrôle et la communication chez l'animal et la machine, la théorie de la communication de Shannon et Weaver, la théorie des jeux de Von Neumann et Morgenstern, postulant que les composantes d'un système sont en interaction les uns avec les autres d'une façon qui caractérise celui auquel ils appartiennent. L'approche systémique consiste donc à ne pas considérer les objets individuellement en analysant leur contenu, mais à les observer dans leur réseau relationnel dans leur contexte. Il ne s'agit pas d'un point de vue microscopique mais macroscopique.

Se basant sur ce principe, et après avoir été utilisé dans des recherches anthropologiques par Bateson et ses collaborateurs, l'approche systémique fera le socle des études en thérapie familiale et, tout d'abord, dans les familles dont un membre était schizophrène. Les systématiciens déterminent la famille comme un système, c'est-à-dire, un ensemble d'individus en interaction gouvernés par une série de règles implicites et explicites, et se référant à certaines valeurs. Soutenant collectivement un mythe, une image d'un idéal familial, les membres sont liés entre eux par un sentiment d'appartenance qui peut se manifester par des liens de loyauté entre générations et dans une même génération, pouvant rendre les espaces personnels difficiles à préserver. Les travaux de Bateson et les autres les ont conduits en 1956 à définir un mode de communication particulier au sein de ces familles schizophrènes, qu'ils ont baptisé double bind (double lien ou double contrainte) :

Le double bind ou la double contrainte désigne une communication paradoxale sans issue de sortie. Ce type de communication se définit à partir de trois critères de base ainsi que de deux caractéristiques supplémentaires, que Watzlawick et Beavin et Jackson, résument dans leur ouvrage *Une logique de la communication*, traduit de l'Américain par Jeanine Morche. :

1- Situation dans laquelle deux ou plusieurs personnes sont engagées dans une relation qui a une grande valeur pour l'une d'elles, ou pour plusieurs.

2- Dans ce contexte, un message est émis, qui affirme quelque chose, puis affirme quelque chose sur sa propre affirmation et ces deux affirmations s'excluent. Ainsi, si le message est une injonction, il faut désobéir pour lui obéir, si le message est une définition de soi, la personne n'est telle que si elle ne l'est pas et ne l'est pas si elle l'est. Dans cette situation, le sens du message est indécidable, c'est-à-dire qu'on ne peut affirmer qu'il dit «ceci» ou « cela ».

3- Le récepteur se trouve dans l'impossibilité de sortir du cadre fixé par ce message, tout en étant dans l'impossibilité de ne pas y réagir. Ainsi, il ne peut pas ne pas réagir au message, mais il ne peut pas non plus y réagir de manière adéquate puisque celui-ci est paradoxal. De plus, il existe une interdiction plus ou moins explicite d'avoir conscience de la contradiction présente dans ce message.

Les deux caractéristiques suivantes s'ajoutent aux critères de base :

1- Lorsque la double contrainte s'étend dans la durée ou devient chronique, l'individu récepteur tiendra celle-ci comme une évidence.

2- Le comportement paradoxal imposé par la double contrainte est «doublement contraignant», car il engendre à son tour une double contrainte chez celui qui l'a produite. C'est donc l'installation d'un modèle de communication qui s'inscrit dans un cercle vicieux qui se perpétue de lui-même.

En somme, c'est par l'analyse du comportement des schizophrènes que Bateson introduit la théorie de double contrainte ou double bind. Le théoricien la définit comme étant une injonction négative primaire, associée à une menace de punition qui se trouve contredite à un niveau plus abstrait, par une injonction secondaire, renforcée par la punition ou même une menace de survie. Enfin, une injonction négative tertiaire interdit à la victime d'échapper à la situation. Fondamentalement, le double bind est *« une situation*

où l'autre émet deux genres de messages dont l'un contredit l'autre »[422] , précise Bateson.

Inspiré par ses expérimentations, Bateson suit l'exemple d'une mère avec son bébé. Ses observations lui ont permis de dégager l'existence d'une double contrainte dans leur relation. Il s'agissait d'un système familial, où le père est faible ou absent et la mère est hostile ou effrayée par l'enfant. Le premier constat est que, dès que l'enfant approche sa mère, elle se retire et démontre ainsi de l'hostilité. Si l'enfant par conséquent se retire, alors la mère simule une avancée afin de ne pas laisser l'enfant en toute indépendance. À partir de ces constats, Bateson montre que l'enfant est puni quoi qu'il fasse.

Comment comprendre un message si contradictoire de rejet et d'amour ? Le chercheur explique alors que dans une situation pareille, il est impossible de méta communiquer (communiquer sur la communication). La seule solution pour l'enfant, dans l'impossibilité d'agir, est de devenir fou, ou schizophrène, car cette double contrainte ne permet pas d'autre issue. Il est possible de constater que parfois la communication sert à imposer un type de relation « qui coince » l'autre. Par ailleurs, ce qui se dégage de cette théorie, est qu'on ne peut pas étudier un groupe de façon isolée, il faut observer les relations qu'il a avec le contexte extérieur à ce groupe.

Ultérieurement, Watzlawick démontre que pour sortir de la boucle de double contrainte, il faut recourir à une opération de recadrage. Ce dernier s'affirme comme une modification de la perception que l'individu a d'une situation vécue. Recadrer, c'est utiliser un nouveau cadre pour regarder une situation. La situation en tant que telle ne change pas, néanmoins le recadrage apporte un changement dans la manière de percevoir cette situation :

> *« Re-cadrer signifie donc modifier le contexte conceptuel et/ou émotionnel d'une situation, ou le point de vue selon lequel elle est vécue, en la plaçant dans un autre cadre, qui correspond aussi bien ou même*

[422] Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit,* Seuil, tome II, Paris, 1980, p 16.

mieux, aux « faits» de cette situation concrète, dont le sens, par conséquent change complètement. »[423]

Pour Paul Watzlawick, un recadrage permet une lecture de la situation à un niveau différent. *« La double contrainte étant une situation insoluble directement, sa résolution passe par un changement de niveau ou d'échelle. Par exemple communiquer l'absurde de la situation peut être une façon de dépasser cette situation. »*[424]

En revenant à notre corpus et comme nous l'avons évoqué précédemment, l'œuvre de Huston repose essentiellement sur une expérience personnelle : la déchirure familiale qu'elle a vécue à un jeune âge dont elle portera à jamais les séquelles, et qui demeure source de son œuvre. Une conjoncture qui l'a contraint, ultérieurement, à abandonner son pays natal et s'installer à jamais en France.

Notre hypothèse, que l'exil de l'écrivaine peut être source de cette situation de double bind, n'est nullement fortuite. Elle émane sans doute de notre imprégnation des études menées par Tobie Nathan sur le traumatisme de l'immigration. Selon ce dernier, quelles que soient les motivations de cet acte, la migration, comme acte psychique, peut être traumatique. En effet, l'auteur postule que la migration en elle-même est potentiellement traumatique du fait qu'elle entraîne une perte du cadre culturel interne, permettant le décodage de la réalité externe.

La migration s'avère donc un traumatisme scandée par des deuils inacceptables, et par des renoncements. Par ailleurs, elle s'avère un acte psychique, car rompant le cadre externe, elle entraîne une rupture du cadre culturel intériorisé de l'immigrant, affirme Tobie Nathan. Étudiant la fonction psychique du traumatisme, il en distinguant trois formes :

- le traumatisme classique : celui décrit par la psychanalyse (choc, effraction) qui a des conséquences sur l'ensemble de l'organisation psychique

[423] Paul Watzlawick, John Weakland, Richard Fisch, *Changements, paradoxes et psychothérapie*, Paris : Seuil, 1975, p, 116.
[424] Géraldine Guérillot, *La réception des discours de développement durable et d'actions de responsabilité sociale des entreprises dans les pays du Sud*. Thèse de Doctorat en Sciences de Gestion. Université d'Évry, 2012, p, 27. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00873627/document.

- le traumatisme "intellectuel" ou traumatisme du "non-sens", comme défini par le modèle du "double-bind" (double contrainte), c'est-à-dire l'incompréhensibilité du message qui bouleverse l'équilibre psychique.

- le traumatisme de la perte du cadre culturel interne (intériorisé), qui permettrait de décoder la réalité externe.

D'autre part, selon l'ethno psychanalyste Georges Devereux, la migration est à penser en termes de perte du cadre culturel interne à partir duquel a été décodée la réalité externe. Il rappelle que tout système culturel est constitué d'une langue, d'un système familial, contenu de transmission, de savoirs, qui structurent de manière cohérente les événements, les fantasmes, l'affectif, l'imaginaire et le réel, c'est-à-dire les manières de penser que sont les représentations. Ceux-ci permettent au sujet de l'inscrire dans un univers culturel, de percevoir le monde qui l'entoure, de lui donner un sens et d'y habiter. L'individu possède donc un cadre culturel externe et se constitue un cadre culturel interne de nature psychique. Pour fonctionner, ce cadre culturel interne doit s'appuyer sur le cadre externe. C'est par cette fonction d'étayage systématique que la culture participe à la constitution du fonctionnement intrapsychique de l'individu. Mais, *« La perte du cadre culturel entraîne une carence d'étayage et une perte de confiance dans sa propre matrice d'interprétation de ses pensées, de ses sensations, de ses éprouvés corporels. »*[425]. L'exil entraîne chez le migrant le passage d'un pays à un autre, et à travers cela, c'est tout un système culturel qui est réinterrogé du fait que l'acculturation peut se vivre comme la perte du lien au collectif et à la généalogie.

Pour récapituler, il est important de rappeler que la migration est un événement sociologique et qu'elle n'entraîne pas systématiquement de répercussion psychopathologique. Toutefois, elle peut aussi être un moment de vulnérabilité et avoir un impact traumatique. Nathan rappelle, à la suite des travaux de Freud, que le traumatisme se définit comme un soudain afflux pulsionnel non élaborable et non susceptible d'être refoulé du fait de l'absence d'angoisse au moment de sa survenue. À côté de ce premier traumatisme classiquement décrit par la théorie psychanalytique, il

[425] Charles Di et Marie Rose Moro, Conflit des cultures dans la constitution de soi. L'apport de l'approche ethnopsychiatrique, *Informations sociales* 2008/1 N° 145, p (16-24), p, 21.

souligne le traumatisme « intellectuel » ou traumatisme du « non-sens ». Il existe enfin un troisième type de traumatisme, celui de « la perte du cadre culturel interne à partir duquel était codé la réalité externe». L'événement migratoire est ainsi considéré comme un acte psychique et lorsqu'il y a traumatisme migratoire, c'est généralement ce dernier aspect qui est en cause, mais il peut aussi être associé aux deux autres types, les aspects culturels, cognitifs et affectifs pouvant interagir, rappellent les théoriciens.

Dans le cas de Huston, c'est au deuxième traumatisme auquel on fait recours : un traumatisme intellectuel, défini par le modèle du double bind. Le concept de double contrainte est mobilisé ici parce qu'il a été pensé pour analyser les situations où plusieurs messages se côtoient à différents niveaux de communication. Issu de la communication interpersonnelle, celui-ci a été appliqué à la problématisation de diverses situations sociales, par la suite.

Huston fut tiraillée entre deux cadres culturels de référence différente. Auteure faisant l'expérience de la transculturation et du passage d'une culture « pays natal » à une autre « pays hôte », sa transculturation n'a pas été sans séquelles, sur laquelle son œuvre est basée et qu'elle tente d'illustrer. Elle a subi des forces contradictoires et contraignantes issues de deux groupes opposés, qu'on trouve encodés dans son texte. Car, pour toute personne ayant vécu cette situation, cette sensation du double qui culmine en lui, ne peut s'estomper :

> *« Ce double n'élimine pas, n'assimile pas, ne remplace, ni n'écrase l'autre, mais garde les deux termes de l'équation dans une position de collatéralité constante, pénétrant même parfois l'un dans l'autre. »*[426]

À ce moment, nous nous demandons comment Huston a pu recadrer cette situation de double bind ?

Évoqué précédemment, Watzlawick suggère que pour sortir d'une situation de double bind, il faut en parler, autrement dit, élever la situation à un niveau de métacommunication, il faut la recadrer.

[426] Michèle Bacholle, *Un passé contraignant : double bind et transculturation*, Edition Rodopi, BV,Amesterdam, Atlanta, GA, 2000, p, 15.

Recadrer, implique faire passer les données conceptuelles et/ émotionnelles d'une situation d'un cadre dans un autre cadre, toujours selon le théoricien. Dans le cas de Huston, elle va recadrer sa situation de double bind, en passant à celle de l'univers fictionnel, et elle ne se laisse pas emprisonner par ce dernier. C'est ce monde fictif qui va lui offrir la liberté et l'ouverture nécessaire pour sortir du ce double bind. De ce fait, l'écriture devient le lieu et l'instrument de la résolution du double bind au moyen de figures du double.

I-3-1- Figures du double bind chez Nancy Huston

En Nancy Huston cohabitent deux modes de vue et de pensée inconciliables, mais qu'elle veut et doit concilier, car elle est le produit des deux : celui de son enfance canadienne qu'elle ne peut nier, et celui à laquelle, à l'âge adulte, elle appartient. D'ailleurs, tel serait le cas des tous les écrivains qui ont vécu une certaine dualité. Michèle bachole en fait preuve lorsqu'elle cite le cas d'Annie Ernaux ayant vécu une déchirure sociale à un jeune âge. Malgré tous les efforts d'intégration à la classe bourgeoise, Ernaux s'est aperçue qu'elle ne pouvait totalement oblitérer son passé, faire fi de cette classe dominée et de l'éducation parentale qui ont formé le regard qu'elle pose sur le monde, atteste Bachole. « *Il n'est donc pas étonnant, que [leurs] textes dont la source intarissable et la matière, sont [leur] vécu, évoluent souvent entre deux pôles et ménagent une large place au double. »*[427]

Pour Huston le double est toujours associé, dans l'écriture, aux fils qui s'emmêlent en nœuds et se démêlent, en créant de nouveau nœuds, c'est la pratique même de l'écriture, une logique, une piste pour fuir une réalité, un sentiment hétérogène, mêlé d'amour et de haine, d'un passé contraignant et d'un présent daignant. Son double bind hustonien se laisse lire dans son écriture qui se tisse par des concepts à double sens, contradictoires qu'on ne peut délier. Pour cela, nous allons mettre l'accent sur les concepts mis en œuvre par l'écrivaine qui donnent cet air d'insaisissabilité à son œuvre. Nous étudierons la manière dont Huston part d'une langue littéraire classique pour la détourner et la bouleverser. À travers les phénomènes de torsions syntaxiques et de glissements sémantiques, nous étudierons la manière dont le style de Huston brouille la

[427] Michèle Bacholle, *Un passé contraignant : double bind et transculturation*, op, cit., p, 27.

signification et égare le lecteur dans les méandres d'une syntaxe tournoyante. La notion derridienne de pharmakon, ce double bind nous permettra d'étudier les figures de style particulièrement importantes dans l'œuvre de Huston synonyme de cette dualité, l'une relevant de l'inconscient, à savoir l'énantiosémie, l'autre de la stylistique : l'oxymore.

I-3-1-1- L'énantiosémie figure d'une écriture du double -bind

> *« Le vocable « énantiosème » employé d'abord par Nancy Huston est défini par elle comme « mots (…) porteurs de sens opposés », à propos de l'imprecatio latine qui signifiait aussi bien la prière que la malédiction (1980). Le néologisme « énantiosémie » apparaît, semble-t-il, sous la plume de Claude Hagège dans L'Homme de paroles à propos du vieux débat concernant le sens opposé des mots primitifs et dont il faut retracer l'histoire liant ou opposant tour à tour psychanalystes et linguistes. »*[428]

En analysant des rêves, Freud a constaté qu'une image onirique pouvait très bien signifier son contraire. Phénomène dont il n'espérait pas trouver explication. Or, la coïncidence fait que sa réflexion trouve écho dans la théorie de Karl Abel, philologue Allemand, égyptologue reconnu de l'époque, qui s'intéressait au phénomène du sens opposé contenus dans certains mots d'égyptien ancien. Sigmund Freud, dans son article «*Des sens opposés dans les mots primitifs*», (Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933), proposait des remarques sur des mots primitifs qui, semblaient permettre de rendre compte de traits découverts dans des rêves. Il commente avec enthousiasme le travail du linguiste K. Abel, à propos des sens opposés contenus dans certains mots d'Egyptien ancien. Dans le cadre de sa réflexion sur l'origine du langage, Karl Abel pose que le même mot, dans des langues «archaïques», était capable d'exprimer deux sens antithétiques, c'est-à-dire d'attribuer le même signifiant à deux signifiés opposés. Abel illustre sa théorie par une longue liste d'exemples empruntés principalement à l'égyptien ancien.

[428] Josette Larue-Tondeur. *Ambivalence et énantiosémie*, op, cit., p, 7.

Freud, en se basant sur son interprétation des rêves, constate la similitude de sa théorie avec celle du linguiste allemand Karl Abel, thématique traitée dans la thèse de doctorat, sous la direction de Michel Arrivé, de Josette Larue-Tondeur[429], qu'elle résume comme suit :

> *« Freud associe les manifestations du rêve, où « les oppositions sont contractées en une seule unité », aux mots d'égyptien ancien décrits par Abel qui ont « deux significations dont l'une énonce l'exact inverse de l'autre. Abel, linguiste honoré par ses pairs qui travaille sur l'origine du langage, s'étonne de trouver bon nombre de mots qui désignent une chose et son contraire dans une civilisation évoluée parce qu'il y voit un reliquat de langue primitive, une langue contradictoire qui véhicule des pensées opposées en un même vocable phonique. »*[430]

Tondeur précise, que dans le domaine écrit, Freud emprunte l'exemple de Karl Abel, celui des images précisant le sens à donner au mot ambivalent par un petit dessin hiéroglyphique juxtaposé appelé « déterminatif ». Par exemple le mot ken qui signifie « fort » et « faible » à la fois, lorsqu'il signifie «fort» il est représenté par l'idéogramme d'un homme debout et armé, et quand il signifie «faible» il est représenté par un homme accroupi, épuisé. Abel constate que le mot ken comportait notionnellement aussi bien le sens de «fort» que celui du «faible» puisqu'il désignait la même notion.

Autrement dit, «fort» et «faible», dans la conception d'Abel ne désigne ni l'un ni l'autre mais la possibilité de les associer. Ainsi ken comportait la notion de force avec toutes les échelles et degrés. Il s'ensuit que «faible» serait classé aussi dans la notion de force. Cependant, par ce geste, le linguiste asserte que le même signifiant phonique assure une alliance des contraires, en dépit des conditions permettant de décider du choix entre les deux pôles opposés. Abel explique cela en ces termes : *« S'il faisait toujours*

[429] Professeur de lettres, animatrice d'ateliers d'écriture et docteur de l'Université Paris Ouest - Nanterre - La Défense (Paris X), Josette Larue-Tondeur est passionnée de linguistique, de psychanalyse et de littérature, avec une prédilection pour la poésie. Elle a précédemment publié *Schizophrénie et poésie dans l'écriture de la mer*

[430] Ibid., p, 8.

clair, nous n'aurions à faire aucune comparaison entre clair et obscur, et nous ne posséderions ni le concept ni le mot de clarté... »[431]

En poursuivant ses investigations de la pensée d'Abel, Freud écrit :

> *« Tout concept se trouvant devoir être le frère jumeau de son contraire, comment aurait-il pu être une première fois pensé, comment aurait-il pu être communiqué à d'autres qui essayaient de le penser, sinon en le mesurant à son contraire ? » « Comme on ne pouvait concevoir le concept de force en dehors du contraste avec la faiblesse, le mot qui exprimait fort acquit un ressouvenir simultané de faible, concept grâce auquel il avait au début reçu l'existence. En réalité, ce mot ne désignait vraiment ni fort, ni faible, mais seulement le rapport entre les deux et la différence qui les avait créés tous deux. »* [432]

Abel constate par la suite, que le mot ken a évolué ensuite en deux vocables distincts : il se scinde dès le hiéroglyphique en ken « fort » et kan « faible ». Il lui semble que la langue et la pensée créent les pôles binaires en un seul mot avant de les distinguer totalement.

Ultérieurement, Freud continue d'expliciter la vision d'Abel sur les mots à sens opposés. Ce dernier, constatant que, l'Egyptien ancien présente d'autres anomalies intéressantes, d'une part, celle des mots composés du type « jeune-vieux », « grand-petit », etc, et d'autre part, celle de l'inversion phonique car *: « les mots peuvent inverser aussi bien leur phonie que leur sens »*[433], selon les observations d'Abel.

L'innovation de Freud consistait à *« tirer profit de ces inversions phonique, qu'il met en relation avec le travail du rêve qui, inverse son matériau représentatif à des fins diverses »*[434], mais aussi :

[431] Karl Abel, cité par Freud dans *Des sens opposés dans les mots primitifs* (Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933). In Essais de psychanalyse appliquée, Ed. Gallimard, p, 55.
[432] Ibid. pp, 54 ,55.
[433] Karl Abel, cité par Freud dans *Des sens opposés dans les mots primitifs*, op, cit., p, 59.
[434] Sigmund Freud, *Des sens opposés dans les mots primitifs* p, 60.

« À cette autre manifestation psychique constituée par les contes : « la déesse de la mort est remplacée par la déesse de l'amour et ses équivalents à figure humaine » par l'effet d'une antique ambivalence qui existe également dans les mythes. Aphrodite est liée à Perséphone, les divinités maternelles des peuples orientaux sont à la fois génitrices et destructrices. »[435]

Ces idées ont fortement séduit Freud, parce qu'il voit dans l'antithèse et la métathèse les reflets d'une profonde ambivalence caractérisant le psychisme. Il affirme qu'il avait trouvé, dans les idées avancées par le philologue allemand, la confirmation d'un rapport étroit entre le processus du rêve et la sémantique des langues primitives, où un même terme désignerait une chose et son contraire. En d'autres termes Freud a trouvé dans la théorie d'Abel la confirmation des relations entre langage et inconscient : si la représentation des pensées dans le rêve est contiguë du fonctionnement des langues primitives, alors le rêve est l'héritage d'une langue primitive :

« La concordance entre les particularités de l'élaboration du rêve que nous avons relevées au début de cet article et celles de l'usage linguistique, découvertes par le philosophe dans les langues les plus anciennes, nous apparaît comme une confirmation de la conception que nous nous sommes faite de l'expression de la pensée dans le rêve, conception d'après laquelle cette expression aurait un caractère régressif, archaïque. »[436]

La psychanalyse, et par la figure de Jacques Lacan, se voit attiser par ce fondement des relations entre la langue et l'Inconscient, donc entre psychanalyse et linguistique. Sa fameuse sentence en fait foi, lorsqu'il affirme que l'inconscient est structuré comme un langage. Lacan fait alors appel à Émile Benveniste qu'il considère comme le plus grand linguiste de son temps pour écrire un article sur ce sujet. Mais contrairement à ce qu'espérait le psychanalyste, Benveniste critique violemment les découvertes d'Abel et restreint l'influence du psychisme.

[435] Josette Larue-Tondeur, *Ambivalence et énantiosémie,* op, cit. p, 9.
[436] Sigmund Freud, *Des sens opposés dans les mots primitifs,* op, cit, p, 67.

Émile Benveniste a montré, que l'emprunt réalisé par Freud aux conceptions d'Abel selon laquelle dans les langues primitives un même mot pouvait désigner une chose et son contraire, était sans fondement. Dans son article *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*, se laisse lire l'opinion du linguiste quant aux erreurs d'investigation effectuées par le philologue allemand :

> *« K. Abel [...] assemble tout ce qui se ressemble. D'une ressemblance entre un mot allemand ou un mot anglais ou latin de sens différent ou contraire, il conclut à une relation originelle par «sens opposé», en négligeant tous les étapes intermédiaires qui rendraient compte de la divergence, quand il y a parenté effective, ou ruinerait la possibilité de parenté en prouvant qu'ils sont d'origine différente. Il est facile de montrer qu'aucune des preuves alléguées par Abel ne peut être retenue. [...] »*[437]

Selon Benveniste, Freud a jeté des lumières décisives sur l'activité verbale telle qu'elle se révèle dans ses défaillances, dans ses aspects de jeu, dans sa libre divagation, quand le pouvoir de censure est suspendu. Toute la force anarchique que réfrène ou sublime le langage normalisé à son origine est dans l'inconscient. Cependant, selon Benveniste, le langage normalisé, scientifique et raisonnable, n'a rien à voir avec l'inconscient. Le discours sérieux et rationnel chasse comme impropre celui de l'inconscient, et Benveniste n'admet pas être contaminé par lui :

> *« Il approuve et commente les propos de Freud sur la dénégation qui permet de faire advenir à l'existence le refoulé sans que le sujet l'admette totalement. Il reconnaît l'influence des forces psychiques profondes dans le mythe et le rêve, le style, les figures de rhétorique et plus particulièrement l'ellipse. Mais quant à la signification des contraires par un seul signifiant, il s'y oppose résolument sous prétexte que ce serait « contradictoire » »*[438]

[437] Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, vol. I, Gallimard, Paris 1966, p, 80.
[438] Josette Larue-Tondeur, *Ambivalence et énantiosémie*, op, cit., p, 10.

En somme, l'énantiosémie est une figure de style où un concept bénéficie deux sens contrairement opposés, tel le pharmakon qui a deux sens : remède et poison. Et si la théorie nous a explicité l'origine de cette ambivalence linguistique, le texte hustonien nous fournira les exemples concrets de cette contradiction.

I-3-1-2- Enantiosémie et pharmakon : quand l'entre-deux mêle utopie et angoisse

Comme nous avons pu le voir, l'énantiosémie est la « présence simultanée dans la relation à un même objet, de tendances, d'attitudes et de sentiments opposés, par excellence l'amour et la haine », c'est ce que nous touchons dans l'écrit Hustonien. A priori, nous postulons l'hypothèse selon laquelle l'origine de cette écriture phamakon ou énantiosémique est la présence de deux sentiments contradictoires tels amour/ haine face à sa situation d'exilée.

Dans cette partie de notre étude, nous nous consacrerons à cette figure énantiosémique de pharmakon : remède et poison gisant dans l'écrit hustonien, et s'offrant de ce fait comme étant une situation de double bind. En effet, dans son écriture, notamment celle de l'exil, Huston se fait un rituel nécessaire d'attribuer à ses maux, ainsi qu'à ceux de ses personnages, des mots ayant deux sens, mais contradictoires, épousant parfaitement le concept de pharmakon. Ainsi, le poison s'apparente au remède pour ne faire qu'un. L'exil apparait comme étant un état heureux et malheureux à la fois, ce qui suscite la question suivante : qu'est ce qui pourrait être dernière cette situation d'indécidabilité ?

Kateri Lemmens, écrivaine et professeure à l'université de Rimouski et auteur de plusieurs articles sur l'écrivaine, avance que :

> *« Les exilés sont à jamais les prisonniers d'un entre-deux douloureux. Jamais tout à fait ici, jamais pleinement ailleurs, la conscience d'une cassure intérieure les trahit. Ils sont toujours en marge, épris des marges. »* [439]

L'entre-deux marque profondément la conscience de Huston et se reflète explicitement dans son œuvre par ce sentiment du contraste entre les deux langues, les deux visions du monde, si typique chez elle en tant qu'écrivaine exilée.

Lemmens note que de multiples paradoxes déchirent les exilés de retour au pays natal. Car revenir « chez soi » représente une expérience déstabilisante, perturbante, étouffante : le corps à corps avec la terre maternelle menace les constructions identitaires de ce qui ont vécu dans l'exil de la création.

Effectivement, Huston précise que chaque fois qu'elle retourne dans son pays natal, c'est comme si elle rencontrait « l'ambivalence » en personne. Car ce qui était, autrefois, familier, ne l'est plus et cette conscience est pour elle source de souffrance. En arrivant au Canada ou aux États-Unis, elle avoue éprouver des sentiments d'une certaine étrangeté de son propre pays. Brusquement, ce qui était familier devient étranger

> *« 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 » »*[440]

Dans ce cas, le pays natal est synonyme de familier et étranger en même temps. Après un séjour dans son pays natal, elle se rend compte à nouveau de tout ce qu'elle avait délaissé en quittant le Canada, et qui, à une certaine période, était si cher pour elle : ses racines, sa famille, ses amis, toute sa vie ancienne. Ainsi, l'amour qu'elle avait ressenti à un moment donné pour cette France qui l'a tant ébloui avec ses lumières,

---

[439] Kateri Lemmens, «L'ivresse des marges : exil et identité dans l'œuvre de Nancy Huston», dans *Identité et altérité dans la Littérature canadienne*, Editura Risoprint, Cluj Napoca, 2003. pp, 91, 92.
[440] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p, 24.

nourrit de ses dogmes et sa civilisation, mais surtout la bercée de sa langue pour faire d'elle une écrivaine de langue française, se métamorphose en haine :

> *« 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. »*[441]

Dans ce pêle-mêle de sentiments confus, la France veut dire l'amour et la haine, pour Nancy Huston.

Dans une tentative de définir l'exil, Huston nous offre ses deux faces contradictoires : la sienne, mais aussi celle des autres expatriés : *« Je ne fais pas partie de cette du jet-set, cette population apatride qui vit la transition d'un monde à l'autre dans la l'allégresse et la légèreté. Pour moi c'est lourd… »*[442]. L'exil, est pour ainsi dire, légèreté et lourdeur.

Tout comme ses essais, la fiction hustonienne pullule de cette figure d'énantiosémie. Dans *Lignes de faille,* par exemple, nous trouvons un autre thème qui a pris beaucoup d'espace dans l'écrit hustonien, celui de l'abandon de la mère. Par les mots de Sol, elle définit le travail d'une mère : c'est de garantir la sécurité de ses enfants, et de les protéger. Dès lors, jaillit la question de sa mère :

> *« On veut te protéger, alors qu'est-ce qu'il faut faire ? À ton avis ? »* [443]

Sol répond : *« Me mettre un impair quand il pleut. »*[444]

[441] Nancy Huston, *Lettres parisiennes,* pp. 24-25.
[442] Ibid. p, 25.
[443] Nancy Huston, *Lignes de faille*, op, cit., p, 30.
[444] Ibid.

C'est alors que surgit la réponse ironique de son père : *« C'est sûr qu'il vaut mieux mettre un impair que d'en commettre un.»*[445]

L'écrivaine met l'accent sur le verbe mettre et commettre, en les écrivant en italique. Ici le mot impair prend deux sens, celui du manteau qu'on enfile quand il pleut, mais aussi, le sens d'une gaffe, une erreur. Alors que la mission de la mère devrait être la protection de ses enfants, pour certaines, elles commettent l'erreur de les abandonner. L'usage du mot impair prend deux sens contradictoires : celui de l'abandon et de la protection.

Toujours dans *Lignes de failles* et parlant de l'abandon de la mère, mais cette fois-ci, c'est Sadie, fille de Kristina qui reproche à sa mère de l'avoir abandonné chez ses grands-parents pour mener une carrière de chanteuse. Arrivant en cuisine pieds nus pour prendre son déjeuner, elle est réprimandée par sa grand-mère qui l'oblige à porter ses pantoufles. Mais Sadie se dit : *« J'ai horreur de ces grosses pantoufles fourrées, cadeau de Noël de ma mère, un présent qui comme d'habitude me parle de son absence : elle avait un concert le jour de Noël. »*[446]. Là aussi, le mot présence et absence sont écrits en italique. Le concept de présent qui veut dire cadeau est d'usage dans cette phrase pour mettre l'accent sur le sens de cadeau. Dans le cas de Sadie, il s'avère un cadeau empoisonné. On pense que Huston a fait recours à ce concept pour focaliser le sens contraire du mot : celui d'absence. En effet, chez Sadie le cadeau comme présent équivaut à l'absence de la mère, il est un énantiosème pour qualifier l'abandon de la mère.

Parmi les sujets abordés par Nancy Huston est celui de l'art et ses vertus, notamment son utilisation pour ressusciter après un traumatisme. Dans *Cantique des plaines*, elle dresse à côté de ces femmes traditionnelles obsédées de propreté et de religion, des femmes sortant du rang en transgressant les règles établies, les équations machistes et les tables de la loi divine : le portrait de Miranda. Miranda est une artiste indienne hors norme par sa race spoliée, abusée, violentée, violée au nom de Dieu et de la civilisation. Elle tire Paddon de son néant grâce à son gigantesque amour, comme elle

[445] Nancy Huston, *Lignes de faille*, p, 30.
[446] Ibid., p, 202.

transforme la laideur en œuvre d'art et le mal être de Paddon en bonheur. Elle incarne une vision résiliente de l'art. Cette attitude nous renvoie à celle de Huston qui cherche, dans l'écriture, une façon de remplir le grand vide intérieur qu'a creusé le départ de sa mère. Ainsi, nous lisons dans *Cantique des plaines* les paroles suivantes : *« Nulle part au monde il n'y a de vide. Même le ciel est plein, même sans un seul nuage, un seul oiseau. »*[447]. Grâce aux vertus de l'art, le vide est comblé et devient plein. Miranda l'a comblé grâce aux vertus de l'art, de même que Huston, avec l'écriture. Le vide et le plein deviennent synonymes d'un même mot par le processus de résilience.

L'exil linguistique a laissé ses empreintes indélébiles dans la langue de Huston. En effet, son français non naturel s'est accompagné d'un accent inextirpable, qu'elle ne s'en débarrassera jamais d'après ses mots. Cependant, son accent revêt deux sens complètement contradictoires. En se confiant à Sebbar, elle asserte à propos de quelques mots qu'elle avait écrits dans la langue française :

> « *Il m'est arrivé d'entendre mes propres textes en français lus à haute voix par d'autres et d'être frappée de ce que ces mots que j'avais pensés et écrits avec un accent pouvaient être dits avec une prononciation impeccable…Ca ressemblerait à du vrai français. »*[448]

Huston, par cette affirmation, regrette ne pas pouvoir se détacher de cet accent qui bafouille son français, langue acquise. Tout de suite, et sur la même ligne, elle manifeste sa joie d'avoir gardé l'accent de son étrangéité : *« Mais mon accent, au fond, j'y tiens. Il traduit la friction entre moi-même et la société qui m'entoure, et cette friction m'est plus précieuse, indispensable. »*[449]. Pour Huston, son accent possède deux versants contradictoires : le premier serait un mal pour elle, puisque c'est une entrave pour avoir un français impeccable. Le deuxième versant serait un remède, signe de son identité, qui lui est précieux et même indispensable. Son accent est : mal et remède en même temps.

Huston a toujours vécu en exil : *« Pour moi, il y a eu une bonne dizaine d'exils successifs, bien qu'enrichissante et créatrice, cette expérience reste insécurisante, pire*

[447] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p. 61
[448] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p, 13.
[449] Ibid.

encore, aggravée par : un sentiment d'être dedans/dehors, d'appartenir sans appartenir. »[450]. Encore une fois, l'exil est synonyme à la fois, de l'appartenance et la non appartenance, du dedans et du dehors, traduisant de ce fait une énantiosémie

Cette attitude de tergiverser entre deux situations antagonistes ne peut émaner que de ces pérégrinations entre deux langues, deux cultures et deux visions du monde où le seul point interstitiel est l'écrivaine elle-même.

I-3-1-3- L'oxymore, figure d'une écriture du double bind

La deuxième figure de style qui épouse parfaitement le sens de pharmakon est celle d'oxymore. L'oxymore est une figure de style qui réunit deux mots en apparence contradictoires. *Selon le Dictionnaire de rhétorique et de poétique, « l'oxymore est [...] une forme d'antithèse qui unit en un syntagme deux termes en principe contradictoires. »*[451]

L'une des définitions modernes le plus soigneusement rédigées, est celle d'Henri Morier, qu'il définit comme :

> *« Sorte d'antithèse dans laquelle on rapproche deux mots contradictoires, l'un paraissant exclure logiquement l'autre. L'oxymoron, qui paraît à première vue absurde, frappe violemment l'attention du lecteur et permet d'exprimer des valeurs précieuses, mais il doit être manié avec prudence. »*[452]

De ce fait, l'oxymore implique la coexistence, dans un même syntagme ou un même énoncé, de deux points de vue apparemment contradictoires qui convergent à propos d'un même objet du monde ou d'un même événement. En pistant les mots de Gilles Mathis : *« [Il s'agit] d'une figure qui suppose la coexistence de deux*

[450] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p, 210.
[451] Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le livre de poche, 1999, p.609.
[452] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, p, 828.

contradictoires dans un même objet […], le résultat d'une illusion d'optique ou de toute autre illusion sensorielle, ou le fruit de l'imagination. »[453]

Ultérieurement, Mathis insiste sur le fait que l'oxymore est là pour tenter de combler un vide dans la langue :

> *« L'oxymore témoigne d'une carence de la langue et nous parle d'une absence en même temps que d'une présence, celle d'un mystère [...]. C'est la figure de l'indicible, de l'impossible, de l'extrême du langage […]. L'oxymore est une structure linguistique fondée sur la conjonction des contradictoires. »*[454]

Tout en explorant sa dimension, Mathis constate que l'oxymore tente de nommer ce qu'il est impossible de nommer, représentant *« l'écart maximum du point de vue sémantique et en même temps l'écart minimum du point de vue syntaxique par son raccourci fulgurant. Il est en somme un grand petit écart »*[455]

En effet, Matis résume la contradiction présente dans la nature même de l'oxymore dans ce qu'il appelle habilement un « grand petit écart » :

> *« C'est-à-dire que l'écart de sens qui sépare les termes qui sont associés est contradictoire par rapport à la distance syntaxique qui sépare ces deux termes qu'a priori tout oppose. La démonstration de Mathis prouve que la dualité qui existe dans le langage de l'homme est pleine de contradictions tant ce dernier éprouve la nécessité de dire, de nommer, quitte à faire appel à des outils au sein desquels les paradoxes et les contradictions dominent. »*[456]

Si l'oxymore est défini comme étant une forme d'antithèse qui unit en un syntagme deux termes en principe contradictoires, au regard de la *Pharmacie de Platon* de Derrida, on pourrait avancer l'hypothèse selon laquelle l'oxymore est un effort

[453] Gilles Mathis, cité par Jean Missud, L'oxymore comme point de confluence des contraires : l'exemple de The Scarlet Letter de Nathaniel Hawthorne, *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 10 | 2016, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/esa/753 ; DOI : 10.4000/esa.753
[454] Ibid., p, 107.
[455]Ibid.
[456] Ibid., p, 108.

langagier qui tend à recouvrer une unité ambivalente « originelle » -une sorte de pharmakon- par la collision frontale de deux termes antagonistes. Dans notre cas, le concept de pharmakon sera traduit par la figure oxymorique d'enracinerrance qui relie deux termes contradictoires : enracinement et errance, qui tentera d'élucider dans le chapitre suivant.

I-3-1-4-Oxymore et pharmakon : L'anracinerrance

> *« Chaque fois qu'on me demande mon nom, mon pays, mon histoire, mes papiers et le fond de ma pensée, j'ai, à chaque réponse, l'impression d'en trahir une autre, de censurer une contradiction intérieure, de culpabiliser à propos d'une multiplicité qui, finalement, même caduque, me va assez bien»*[457]

Dans le jargon de l'émigration, l'exil s'apparente toujours à son corollaire dialectique l'identité. Qu'il soit volontaire ou forcé, politique ou social ou métaphorique, l'exil peut être une caractéristique déterminante de l'identité d'une personne. Car le passage que l'exilé doit vivre se traduit d'abord par d'importants bouleversements identitaires, ce que corrobore Emile Ollivier, quand il avance que l'exil ne va pas sans séquelles *: «cela ne s'accomplit pas sans déchirures, sans déplacements, sans métamorphoses.»*[458]

Dans les études francophones littéraires, la question de l'identité est trop controversée du fait de la polysémie qu'elle recouvre. Notion complexe et plurielle, elle fait exception chez certains écrivains qui remettent en cause sa consistance conceptuelle.

L'identité est au centre de la réflexion hustonienne. Ce thème, de prédilection à tout écrivain exilé, parcourt toute son œuvre redéfinissant à travers son écriture les deux concepts : l'identité et l'altérité. La vie en exil, pour Nancy Huston, veut dire la rencontre avec l'autre en vivant l'entre deux : linguistique, culturel et identitaire. Toutefois, ce brassage de l'identité/ altérité, lui confère l'occasion de redéfinir son identité qui passe par le mouvement, le déplacement, le nomadisme, voire l'errance. Conséquemment, son

[457] Gérard Grugeau «Le jardin du paradis. Entretien avec Michka Saäl», *24 images*, no. 106, (28–31) 2001, p.30.

[458] Émile, Ollivier, *Repérages*, Ottawa, Leméac, 2001, p, 24.

écriture se trouve située dans un contexte culturel hybride, refusant l'unité dans la définition de l'identité. Cette ouverture à l'Autre est clamée par la plupart des écrivains exilés qui prônent la multiplicité identitaire, la diversité culturelle et linguistique. Émile Ollivier, par exemple, présente l'exil non pas comme le drame de la dépossession, mais plutôt comme une épreuve de la diversité du monde, assertant dans *Repérages* : *« Je proclame à tout vent que je n'aime pas le mot racine. Je lui préfère celui de route. L'homme « sans racines », quel être magnifique ! suis-je tenté de dire. L'absence de racines ne permet-elle pas une liberté. »*[459]

À l'idée d'une identité unique, imposée et figée, l'écrivain haïtien oppose celle d'une identité multiple, volontaire et évolutive, s'érigeant au gré de la découverte d'autres cultures, plus encore, en phase avec un monde ouvert aux échanges culturels et artistiques.

Paradoxalement, l'exil veut dire perte de racines ou encore : déracinement. Du moins ce que nous confirme Smuel Trigano dans *Le temps de l'exil :*

> *« L'exil déracine le moi, dans le sens où il l'arrache à la terre à laquelle il tient de toutes ses fibres biologiques. Moment dramatique, à la pesanteur terrible, car jamais l'exilé ne pourra plus pousser de racines dans d'autres terroirs. Ses racines resteront à nu, exposées dans le vide, et d'une certaine façon, on pourrait dire qu'elles n'auront plus que le ciel où pousser désormais, ce vide où elles vont s'étendre cherchant à retoucher terre »*[460]

En consultant le dictionnaire Larousse, on voit que le déracinement signifie « l'action de déraciner » ou « le fait d'être déraciné, arraché » première définition, et le fait d'être arraché à son milieu, à son pays, comme deuxième définition. Dès lors, nous nous allons du côté de Trigano pour souligner cette violence dans le verbe « arracher », mais aussi pour conceptualiser l'idée botanique qui en découle. En effet, la citation nous révèle cette image botanique, où l'exilé est assimilé à une plante qu'on arrache avec ses racines à son terreau pour être planté dans un autre. Néanmoins, une dimension de brutalité

[459] Émile, Ollivier, *Repérages,* op, cit., p. 74.
[460] Shmuel Trigano, *Le temps de l'exil*, Paris, édition Rivages, 2005, p19.

traumatisante à caractère indélébile se laisse sentir dans cet acte de déracinement, voire d'amputation :

> *« L'extraction des racines laisse le sujet amputé, mais, comme pour une plante, la trace des racines subsiste ; la transplantation dans un milieu nouveau le modifie à jamais intrinsèquement sans toutefois pouvoir annihiler la présence constitutive des racines. Selon les cas, le sujet peut alors se trouver seul avec la conscience de ses racines tandis qu'il semble parfaitement assimilé au nouvel environnement, ou bien se faire remarquer par ceux qu'il côtoie à présent par sa non-appartenance originelle, par sa différence.»*[461]

Entre enracinement et déracinement, la problématique de l'identité reliée à la notion de racine et de fixité se laisse entendre dans les travaux des deux philosophes : Gilles Deleuze et Felix Guattari dans *Mille Plateaux,* où ces derniers opposent à l'idée de racine celle de rhizome. Les deux philosophes définissent le rhizome comme une extension biologique d'une plante vivace. Ce n'est pas une racine ; le rhizome ne cherche pas à descendre profondément dans la terre, il n'y a pas de verticalité, il est composé de lignes qui s'étendent horizontalement, les rhizomes se propagent, ils prolifèrent ; chaque ligne ayant sa propre vie et sa propre indépendance. Cette nouvelle conception de l'identité leur permettra d'établir le concept d'identité racine et identité rhizome, reprises plus tard par l'antillais Edouard Glissant, que l'on résume :

> *« Contrairement à la racine (principale et unique de la carotte par exemple) qui s'enfonce profondément sous la terre, le rhizome est un ensemble de petites racines sans racine principale qui se créent juste sous la surface de la terre et non en profondeur-ainsi se nourrissent les pommes de terre par exemple. Appliquées au concept de l'identité, l'image de la racine évoque toute identité fondée sur l'appartenance ancestrale à une culture, alors que celle du rhizome admet une identité multiple, née non pas du passé mais de relations qui se tissent au*

[461] Cecile Therese-Pierre Rebolledo "*L'écriture Féminine du Déracinement Dans le Roman Français Contemporain"*. French et Italian Graduate. Thèses et Dissertations, 2017, p, 7. https://scholar.colorado.edu/frit_gradetds/12

présent. Alors que l'identité "racine" est héritée des ancêtres, localisable dans un lieu géographique et une histoire familiale, l'identité "rhizome" reste à se construire au présent. Elle n'admet ni un seul lieu d'origine, ni une histoire familiale précise, elle naît des relations qu'elle crée. La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. » [462]

Ceci semble aller de pair avec la vision d'Amin Maalouf, qui, dans son roman *Les identités meurtrières*, localise l'identité sur ces deux axes, affirmant de ce fait que :

« En somme, chacun de nous est dépositaire de deux héritages : l'un, "vertical", lui vient de ses ancêtres, des traditions de son peuple, de sa communauté religieuse ; l'autre, "horizontal" lui vient de son époque, de ses contemporains. C'est ce dernier qui est, me semble-t-il, le plus déterminant, et il le devient un peu plus encore chaque jour ; pourtant, cette réalité ne se reflète pas dans notre perception de nous-mêmes. Ce n'est pas de l'héritage "horizontal" que nous nous réclamons, mais de l'autre. »[463]

Le rhizome est un concept qui ne voit pas en l'individu le fondement ou la racine de quelque chose, mais qui le situe plutôt au milieu. Se déplacer dans un espace ouvert et illimité, ou du moins dans un espace sans limites précises et bien définies, renvoie donc à l'idée de mener une vie selon des rythmes changeants et imprévisibles.

«À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple… Il n'est pas fait d'unité, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a

[462] Synthèse des échanges réalisée par Zone Franche. Jean-François Chougne, Marc Hatzfeld, Fabienne Bidou, Florian Olivères, Françoise Atlan, Anne Quentin, 14-15 - *« Cultures et migrations » : un débat à Babel Med organisé par le magazine La Scène » 27* mars 2015, Marseille – Dock des suds / Babel Med http://www.zonefranche.com/fr/ressources/immigration-et-politiques-culturelles/14-15-cultures-et-migrations-un-debat-a-babel-med-organise-par-le-magazine-la-scene. Consulté : le 13/09/2020.

[463] Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, op, cit., p, 119.

pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités.»[464]

Dans un contexte exilique, où l'individu est confronté aux appartenances multiples, la conception de l'identité prend une forme originale et complexe, voire même, celle d'une crise ontologique :

« Le rhizome est cette figure en perpétuelle structuration et l'individu issu de l'immigration est celui qui traduit le mieux l'idée de direction rompue, de prolongement et de variations inhérentes au rhizome. Il est celui qui décapite l'arbre pour le mettre à plat. Il renonce à l'identité univoque et ne coince les origines dans aucune essence, aucune forme prédicative. »[465]

L'exil multiplie l'identité. Par conséquent, l'exilé est un être rhizomorphe par ses connexions multiples et hétérogènes avec l'autre. *« Le rhizome […] est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. »*[466]

Pour Glissant, à qui revient l'emploie du concept rhizome pour évoquer l'exil, souligne, par ce concept, que le mouvement est plus important que la racine. Pour cet écrivain martiniquais, la pensée deleuzeu- guatarienne admet le caractère de ce qui est seul et unique et prône l'idée que toute identité est une identité à racine unique et par conséquent exclut l'autre.

« La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. » alors que pour lui *« La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre. »* [467]

[464] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*. Paris : Minuit. 1980, p, 13.
[465] Habiba Sebkhi « L'Après-origines ou l'identité rhizomatique. » *Dans le palais des glaces de la littérature romande*, 2002 : 39-46. p, 45.
[466] Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p.23.
[467] Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, op, cit., p.23.

À cette idée de l'unité, Glissant oppose celle d'une culture hétéroclite, métissée dont les caractéristiques *« réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'imprévisible, d'absolument nouveau.»*[468]

La multiplicité et l'ouverture, c'est avoir une racine horizontale pour puiser et entrer en contact avec l'Autre. Car l'exilé est à l'image de ce *« système ouvert de 'multiplicités' sans racines, reliées entre elles de manière non arborescente, dans un plan horizontal (ou 'plateau') qui ne présuppose ni centre ni transcendance »*[469]. Et vivre en exil, c'est faire pousser d'autres racines pour entrer en contact avec les autres. Pour Glissant, la relation à autrui, plus qu'une affaire de domination, est définie comme la nécessité de composer avec lui et de s'ouvrir au possible lien.

> *« Être rhizomorphe, c'est produire des tiges et filaments qui ont l'air de racines, ou mieux encore se connectent avec elles en pénétrant dans le tronc […] Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicelles […] rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome. »*[470]

Tout comme ces écrivains de l'exil, Nancy Huston semble être hostile à la notion d'une identité unique. Face à cette situation d'entre deux, entre le soi et l'Autre, surgit un moi multiple que l'écrivaine clame dans son écrit, lorsque elle asserte dans *Nord perdu : « Les exilés, eux, sont riches. Riches de leurs identités accumulées et contradictoires. En fait nous sommes tous multiples.»*[471]. Toutefois, dans ce monde de la multiplicité identitaire, comment se construisent les écritures de ces écrivains de l'exil ?

Pour Régine Robin ces écritures témoignent d'un mouvement, d'un déplacement, d'une errance ; elles mettent en scène, *«des identités de parcours, d'itinéraires, non fixées, sans être totalement dans l'éclatement. Ce sont des écritures de*

---

[468] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers,* Montréal PUM, 1995, p144.
[469] Robert Sasso, Arnaud Villani, *Le Vocabulaire de Deleuze et Guattari*. Nice : Les Cahiers de Noesis, 2003, p, 358
[470] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, op, cit., pp.23-24.
[471] Nancy Huston, *Nord perdu*, p, 18.

l'entre-deux, de la béance, de l'interstice, ou selon la belle expression de Jean-Claude Charles, de l'enracinerrance. Écritures du déplacement, du passage.»[472]

Attelons-nous à ce concept de l'enracinerrance, qui semble travailler le concept évoqué précédemment : celui de racine, mais aussi celui d'oxymore. Comme nous le constatons, l'enracinerrance est un mot valise composé de deux figures lexématiques : enraciner et errance. Néologisme mis au monde par le haïtien Jean Claude Charles, par lequel ce dernier donne sa propre conception de l'identité haïtienne postexilique à la fois ancrée au pays natal et ouverte à la diversité du monde :

> *« Le concept d'enracinerrance est délibérément oxymorique : il tient compte à la fois de la racine et de l'errance ; il dit à la fois la mémoire des origines et les réalités nouvelles de la migration ; il remarque un enracinement dans l'errance. »*[473]

Nous pouvons constater que le terme d'enracinerrance permet d'évoquer le double mouvement : enracinement/errance, car l'exil implique à la fois la perte du sol natal et souvent de la langue maternelle, l'errance et les déplacements, mais aussi l'espoir de recommencement, la volonté de s'enraciner dans un nouveau pays.

Dans le concept d'enracinerrance, nous touchons à l'idée de libre circulation des cultures et des esthétiques alimentant la réflexion de Jean-Claude Charles. *« Une de mes préoccupations fondamentales la libre circulation des hommes, des idées et des créations.»*[474] D'après l'écrivain haïtien, qui revendique « […] *le droit de n'exercer aucune police de l'identité »*[475] , il n'est pas question de trop s'attacher à la mémoire des origines, mais il serait préférable d'en garder les traces tout en restant ouvert à la dynamique interculturelle du monde moderne. Il faut adopter une attitude qui privilégie

---

[472] Régine Robin *«Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes», D'autres rêves, les écritures migrantes au Québec*, Actes du séminaire international du CISQ à Venise 15-16 octobre 1999, dir. Anne de Vaucher Gravili, Venise, Supernova, 2000, pp.35-36.
[473] Jean-Claude Charles, L'enracinerrance – *Boutures* 1.4, Boutures Réflexions vol. 1, nº 4, pages 37-41. http://ile-en-ile.org/jean-claude-charles-lenracinerrance/. Consulté : le 11/3/2018.
[474] Jean-Claude Charles, *L'enracinerrance*, op, cit.
[475] Ibid.

les transferts identitaires et culturels : *« Le concept d'enracinerrance s'inscrit dans la logique d'une idée simple : laissez circuler le monde entier ! »*[476].

Il ajoute plus loin :

> *« […] il ne s'agit pas tant du mouvement du corps sur la planète que de la mise en mouvement, dans la langue, des lieux traversés, des cultures rencontrées, des langues données, apprises, acquises, reprises […] »*[477]

Dans ce cas, l'enracinerrance n'est pas seulement décrite par le mouvement physique d'un corps dans l'espace, mais elle inclut aussi un mouvement plus complexe qui se compose de plusieurs éléments qui s'additionnent l'un à l'autre : *« L'enracinerrance ne connaît pas la soustraction, mais l'addition. »*[478]

Comme nous avons pu le voir, Jean Claude Charles présente l'enracinerrance comme le mouvement dans la langue, la culture et lieux traversés. Subséquemment, l'écriture de ces écrivains nomades se voit s'alimenter constamment du brassage de ces lieux et de ces cultures de la transhumance qui s'offrent à eux, ce qui mène à l'élaboration d'une œuvre hybride, faisant fusionner tout ce magma linguistique, culturel et géographique :

> *« L'enracinerrance en mouvement part d'un petit bout de rue à Port-au-Prince, prend la mer, file vers le Mexique, passe à New York, fait l'aller-retour entre cette mégapole et Strasbourg, flâne au Texas, débarque à Paris, y installe durablement son bivouac, fait l'aller-retour entre Paris et New York, organise des virées en diverses contrées. Assurée de la racine et de l'errance, elle n'a pas peur des mots des autres. Elle dit oui à la mondialisation des flux 'écritures, de signes, de sons. Oui à la migration des genres à l'intérieur d'un texte qui, du coup, devient atypique. Oui à la part d'ombre que marquent les textes et qui s'accorde à un vécu (pourquoi pas ?) transnational »*[479]

[476] Jean-Claude Charles, *L'enracinerrance*, op, cit
[477] Ibid.
[478] Ibid.
[479] Ibid.

Huston semble être hantée par ce déplacement qui génère en elle toute une panoplie de sentiments et qu'elle ne cesse de répandre dans son écrit. Déracinée et errante dans l'univers de l'exil, malmenée par ce sentiment de perte et de non appartenance, elle tente, grâce à l'encre de son stylo, remédier à l'ablation de ses racines qui l'ancrent à sa terre natale et qui l'a nourrissait de leur sève. Déterrée, elle aspire à être replanter dans un nouveau sol en faisant pousser d'autres racines sur une de ses tiges à l'aune de racines adventives. Car, ressusciter la vie en exil, c'est faire pousser des rhizomes.

Huston a fait le choix de partir, de se déraciner. Son choix tragique du déracinement, elle l'exprime nettement dans *Nord perdu* : *«Mon pays c'était le Nord, le Grand Nord, le nord vrai, fort et libre. Je l'ai trahi, et je l'ai perdu »*[480]. Depuis le début de sa carrière littéraire, elle parle volontiers de son identité, de son passage de l'anglais au français et de son exil choisi en France. Elle est consciente du fait *«de vivre déraciné, expatrié, dans un malentendu identitaire permanent»*[481]

Ultérieurement, s'installe le sentiment d'enracinerrance dans l'écrit hustonien, à travers des figures oxymoriques, résultat de sentiments contradictoires, pharmakon. Preuve est de constater, dans *Nord perdu*, des chapitres juxtaposés oxymoriques tel : Orientation désorientation, L'inné l'acquis, Les autres soi, La mémoire trouée … relevant de la violence de ce sentiment de déracinement et de l'errance, auquel Huston tente de faire face par l'écriture, tout en plantant ses rhizomes dans sa nouvelle terre.

[480] Nancy Huston, *Nord perdu,* p, 15.
[481] Nancy Huston, *Désirs et réalités,* p, 12.

Chapitre II : La pharmacie de Huston

II-1- L'automédication hustonienne : la désaliénation par l'art

II-1-1- La musicothérapie : déchainer sa voix pour trouver sa voie

II-1-2- Les Variations Huston

II-1-3- La musique un hymne de la joie contre la cacophonie du désespoir

II-1-3-1- Hymne à l'enfance : berceuses sédatives

II-1-3-2- Hymne à la religion cantiques cathartiques

II-2- Au-delà de la parole…le corps

II-2-1- Se reconstruire par la peau, ou la quête d'une identité cutanée

II-2-2-La corpographèse hustonienne : corps écrits/corps inscrits

II-3- L'auto traduction, un tanganil pour l'exil

II-3- 1- Le vertige du bilinguisme

II-3- 2- Retrouver l'homéostasie dans la bi-langue

II-1- L'automédication hustonienne : la désaliénation par l'art

Il nous est arrivé tous de vivre cette expérience grisante de se sentir heureux par l'écoute d'une musique calme et envoûtante, la contemplation d'une toile magistrale, ou même l'admiration d'une sculpture qui convoque le corps et éveille l'imaginaire. Cette sensation est vécue par les artistes eux-mêmes, affirmant volontiers que la pratique de leur activité artistique leur procure une telle force équilibrante. De fait, le lien entre l'art, cette composante majeure de toute civilisation humaine et la santé mentale, est pressenti de longue date par de nombreux penseurs, et ce dès l'Antiquité. Cette détermination se lit dans la conception de Pythagore, qui au VIe siècle avant notre ère, était-il déjà convaincu du pouvoir thérapeutique de la musique, qu'il considérait comme une discipline liée aux mathématiques. Aristote, en s'intéressant à l'effet des tragédies grecques sur les spectateurs, a nommé catharsis le processus de purification qui résulte de l'immersion dans une œuvre d'art.

Cependant, l'activité artistique fait partie de l'expérience humaine, et ce, depuis l'origine même de l'humanité. Ainsi, depuis plusieurs siècles, l'art a permis aux humains de communiquer entre eux, de comprendre le monde les entourant, de consigner leur histoire et de donner un sens à leur univers, car : *« L'art est une fonction essentielle de l'homme, indispensable à l'individu comme aux sociétés, et qui s'est imposé à eux comme un besoin dès les origines préhistoriques.»*[482]

Rapidement, il a été constaté que l'activité artistique semble avoir été dotée d'un grand potentiel cathartique et thérapeutique, notamment dans la Grèce antique avec l'évolution du théâtre. Plus tard, l'activité artistique a été plus formellement associée au contexte thérapeutique et devient art-thérapie. L'exemple le plus éminent, qui a marqué le début du XIXe siècle, est bel et bien celui du marquis de Sade qui dirige des représentations théâtrales publiques à la maison de santé de Charenton. La comédie est présentée comme un moyen curatif de l'aliénation. En parallèle, à la même époque, le médecin et compositeur Pierre Lichtenthal s'intéresse à l'influence de la musique sur le corps et publie un traité sur le sujet.

[482] René Huyghe, *Sens et destin de l'art : de la préhistoire à l'art roman*. Paris, France : Flammarion1985, p, 7.

Les débuts de l'art-thérapie moderne remontent au début des années 1900, lorsque les psychiatres se demandèrent tout d'abord s'il existait une relation entre l'œuvre produite réalisée par le patient et sa maladie. À la même époque, les enseignants en Art Plastiques remarquèrent que les dessins libres et spontanés des enfants constituaient en fait une sorte d'autobiographie qui communiquait des messages significatifs au niveau émotionnel et symbolique. En analysant le contenu des dessins de leurs patients, ils prennent alors conscience que l'expression artistique facilite la communication et accélère, en quelque sorte, le processus thérapeutique, selon Johanne Hamel et Jocelyne Labrèche.

Pour l'association des art-thérapeutes du Québec, l'art-thérapie se définit comme *« une discipline des sciences humaines qui étend le champ de la psychothérapie en y englobant l'expression et la réflexion tant picturale que verbale »*[483]. C'est à partir de différents outils artistiques (dessin, peinture, collage, sculpture, modelage) que la personne exprime sa réalité psychique tout en s'engageant dans un processus thérapeutique.

Pour Hamel et Labrèche, l'art-thérapie est *«une démarche d'accompagnement d'une personne ou d'un groupe, centrée sur l'expression de soi, de ses pensées, émotions et conflits dans un processus de création artistique.»*[484]

Pour le psychiatre Jean-Pierre Klein, l'art-thérapie est un projet de transformation de la maladie physique ou mentale, des souffrances ou des malaises, en un projet d'enrichissement et de création personnels. Il propose la définition suivante :

> *L'art-thérapie est un accompagnement de personnes en difficultés (psychologique, physique, sociale ou existentielle) à travers leurs productions artistiques : œuvres plastiques, sonores, théâtrales, littéraires, corporelles et dansées. Ce travail subtil qui prend nos vulnérabilités comme matériau, recherche moins à dévoiler les significations inconscientes des productions qu'à permettre au sujet de*

[483] AATQ-Association des art-thérapeutes du Québec. *À propos de l'art-thérapie. Qu'est-ce que l'art-thérapie ?* 2012, consulté le 29 avril 2020. http://www.aatq.org/ft/arttherapy.php.
[484] Johanne Hamel et Jocelyne Labrèche, *Découvrir l'art-thérapie. Des maux sur les maux, des couleurs sur les douleurs*. Paris : Larousse. 2010, p, 23

se recréer lui-même, se créer de nouveau, dans un parcours symbolique de création en création [...] L'art thérapie est une symbolisation accompagnée. »[485]

L'art-thérapie compte de plus en plus d'adeptes. Il apparaît souvent, en effet, comme une chance nouvelle d'accéder à ses sentiments et à ses émotions refoulés *« parce qu'elle travaille dans le "mine de rien", en utilisant une stratégie de détour, une ruse qui permet de contourner les résistances au changement »*[486], explique le Dr Jean-Pierre Klein.

Cependant, l'art thérapie peut être considéré comme une médiation servant au patient de traduire ce que le langage ne peut lui fournir :

« L'art-thérapie est effectivement une médiation dite "muette", qui peut utiliser comme support exégétique et étayant, divers media tels que la peinture, la sculpture, le dessin, la photographie, le modelage, le vêtement, le chant, la voix, le théâtre (psychodrame, jeu de rôles), ou même la danse… Cependant, cette diversité de moyens répond à l'application rigoureuse d'une méthodologie analytique spécifique. Ainsi, quand le patient ne peut pas toujours formuler aisément ce qui le gêne au plus profond de lui, celui-ci, sous la conduite d'un art-thérapeute, va utiliser une médiation artistique comme possible expression de ce qu'il ne peut nommer avec des mots, afin de se libérer des entraves et croyances limitantes. » [487]

Cette technique a pour but de se servir de la création artistique afin d'accéder aux problématiques inconscientes de l'individu, et le conduire à une transformation positive de lui-même. Son but est de partir, dans le cadre d'un processus créatif, de ses douleurs, de ses violences, de ses contradictions, pour en faire le matériau d'un cheminement personnel. Du pire naît ainsi une construction, une production qui tend vers l'art, il est dans ce cas : *« Accompagnement thérapeutique de personnes mises en position*

[485] Jean-Pierre Klein, Symbolisations accompagnées. *Perspectives Psy*, 48, 265-270. 2009, p, 266.
[486] Jean-Pierre Klein, *L'art-thérapie*. Que sais-je ? (2e éd.). Paris : Presses Universitaires de France.1997.
[487] *Qu'est-ce que l'Art-Thérapie* ? https://www.psychaanalyse.com/pdf/QUID_ART_THERAPIE.pdf

de création de telle sorte que leur parcours d'œuvre en œuvre fasse processus de transformation d'elles-mêmes. »[488]

Dans notre cas, nous nous intéresserons à ce côté thérapeutique de l'art chez notre écrivaine qui lui a servi à créer pour se recréer : la musique et le chant.

II-1-1- La musicothérapie : déchainer sa voix pour trouver sa voie

« La musique est la langue des émotions »

Emmanuel Kant.

La musique et le chant intimement liés apparurent tout naturellement à la même époque, et aujourd'hui encore sont présents à chaque instant. La musique encense notre vie et la rend plus agréable. Il suffit d'écouter un refrain pour se sentir détendu et en parfaite harmonie avec soi-même.

> *« Nous baignons dans la musique, elle nous accompagne, trop présente, constante, parfois même agaçante. [...] En ce sens, elle est éminemment sociale, perceptible et saisissable. Subie ou choisie, elle forme masse au centre de la réalité sociale. Elle est diffusée et se diffuse, fait partie de la vie collective. »*[489]

La musique est souvent définie comme l'art de combiner des sons d'après des règles, d'organiser une durée avec des éléments sonores. La musique suscite l'émotion, fait naître des images et provoque le mouvement du corps. Son effet est observable aussi bien chez les humains, que les animaux et les plantes.

En effet, l'effet physiologique de la musique a déjà été observé sur les plantes et les animaux : la musique classique influencerait favorablement la croissance des plantes, mais aussi, doublerait la production de lait chez les vaches. Pour ce qui est des humains, des études ont prouvé qu'elle stimulait chez l'homme la production

[488] Jean-Pierre Klein, *L'art-thérapie*, op, cit, p, 45.
[489] Josette Kupperschmitt. *La musicothérapie en clinique adulte*. Paris : L'Harmattan, 2000, p, 84.

d'endorphine, une hormone naturelle liée à la sensation de plaisir qui calme la douleur et atténue le stress.

La musique, et quand elle s'est apparentée à la médecine, est devenue musicothérapie. Car elle signifie étymologiquement l'utilisation de la musique dans un but thérapeutique. De ce fait, depuis 1996, L'OMS reconnait à cette discipline envisagée comme une spécialité de l'art-thérapie, le statut de profession de la santé dans le domaine psychologique et la définit comme étant une des composantes de l'art-thérapie qui consiste à utiliser la musique comme un outil thérapeutique, pour rétablir, maintenir, ou améliorer la santé mentale, physique et émotionnelle d'une personne.

Bien que la musicothérapie ait attendu la deuxième moitié du 20ème siècle pour se professionnaliser, les effets thérapeutiques de la musique sont connus depuis l'antiquité et illustrés dans de nombreux écrits. C'est également un phénomène universel qui est utilisé dans toutes les cultures. En effet, la musique a toujours été considérée comme un excellent auxiliaire, quand il s'agissait de soigner les malades : dès la préhistoire, les hommes utilisent des sons, des percussions et des chants au cours de cérémonies et de fêtes.

Les primitives avaient une conception animiste du monde : chaque être ou chaque chose était animé d'un bon ou d'un mauvais esprit. Si une personne tombait malade, elle serait possédée par un mauvais esprit que seuls des remèdes magiques pouvaient chasser. L'homme-médecine, ou chaman, était le seul à pouvoir apporter la guérison magique par ses chants et ses danses. S'il utilisait également des herbes ou d'autres éléments pour aider à la guérison, ce n'était pas pour leurs propriétés curatives, mais parce que les bons esprits de la terre, de l'herbe ou de l'eau combattaient eux-mêmes les mauvais esprits provoquant la maladie. L'usage de ces éléments, dans le traitement, était toujours accompagné d'incantations qui les rendaient efficaces : sans musique ces remèdes ne pourront soigner ! Aujourd'hui, encore dans certaines peuplades, la maladie est considérée comme l'œuvre d'un démon qu'il faut exorciser à l'aide d'incantations.

Au Moyen-Âge, la musique se retrouvait essentiellement en psychiatrie. Les malades étaient souvent considérés comme des possédés et la musique permettait de

chasser les esprits malins de leurs corps malades. De plus, la musique était utilisée pour lutter contre les épidémies, particulièrement les grandes épidémies de peste noire.

La Renaissance fut marquée par l'Humanisme. On cherchait à comprendre le fonctionnement du corps humain, et des cours d'anatomie se développèrent. Mais on cherchait aussi à représenter ce corps, c'est pourquoi la Renaissance est une époque où se développent parallèlement la médecine et les arts. C'est dans ce climat que s'établissent de multiples connexions entre la médecine et la musique. Il y avait tout d'abord, la correspondance entre les quatre éléments cosmiques (terre, eau, air, feu), les quatre humeurs en médecine (bile noire, phlegme, sang, bile jaune) et les quatre pupitres (ou voix) en musique (basse, ténor, alto, soprano). Dans ces différents cas, on retrouvait une notion d'équilibre, d'harmonie.

D'ailleurs, à cette époque la maladie était considérée comme une rupture temporaire de l'état harmonieux du corps, un déséquilibre entre les quatre humeurs. La musique se voit attribuer des effets thérapeutiques sur le corps et la pensée. Elle était aussi réputée pour avoir une action psychologique et renforcer la résistance à la maladie : un esprit joyeux, grâce à la musique, était mieux armé pour résister à des épidémies...

En France, au début du XIXème siècle, un lien apparait entre la musicothérapie et la psychiatrie. Philippe Pinel, fondateur de la psychiatrie française, à lui-même inclut la musique parmi les activités proposées aux patients. Dans sa thèse, il cite l’exemple d’un malade pour le rétablissement duquel, la découverte de la pratique du violon joua un rôle essentiel. Par la suite, dans les années 1830-1860, ses élèves furent à l’origine du développement de la musicothérapie en psychiatrie.

Comme nous avons pu le voir, la musique était toujours présente aux côtés de la médecine. Si des recherches sur l'effet de la musique ont été effectuées jadis, des études plus poussées sont menées de nos jours. En outre, depuis une trentaine d'années, les champs d'application de la musique se sont encore diversifiés, et dans de nombreux domaines, la musique a pris une place d'auxiliaire de la médecine.

Après ce bref aperçu de la musicothérapie, nous allons nous intéresser à cette musique thérapeutique, que Huston mêle dans son écrit, pour exorciser et calmer sa

douleur. Nous nous appuyons essentiellement sur ce legs historique quant à l'existence de deux prototypes culturels précis de séances de musicothérapie qui ont parcouru les siècles et les continents, et auxquels on se réfère assez souvent : il s'agit de la musique cathartique, d'une part, de la musique sédative, de l'autre part.

II-1-2- Les Variations Huston

Huston a enjambé le monde fictionnel par un roman à résonance musicale, le titre est explicitement révélateur : *Les Variations Goldberg.* Le roman renvoie, par homonymie, à un des sommets de la musique baroque : *Les Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach, mais aussi l'intrigue est ancrée dans un milieu musical. Composée de trente-deux monologues intérieurs suivant le modèle imposé des *Variations Goldberg*, le lecteur doit participer aux jeux formels proposés en plongeant dans la pensée des personnages par la musique. Plus tard, d'autres romans à teneur musicale viendront compléter sa bibliographie au fil des années. En effet, même si la romancière mêle plusieurs thématiques dans sa fiction, la musique reste l'ingrédient incontournable par excellence. En effet, Huston octroie un rôle éminent à la musique dans le processus de la création. Son travail baigne toujours dans un fond de musique, car :

> *« Ce que [elle] cherche, c'est… une musique. […]. C'est la musique, la magie : l'élément catalyseur qui transforme, brusquement et intégralement tous les ingrédients hétéroclites, tout le bric-à-brac invraisemblable qu'on a recueilli. »*[490]

C'est à travers la musique que Huston procède à une réappropriation progressive de son corps, ouvre les voies de la communication et développe la créativité :

> *« Ce que je cherche, c'est... une musique. Tout ce que ma tête charrie pendant le temps de l'écriture — images, voix, bribes d'idées — doit être soumis, en passant à travers les signaux électriques de mes nerfs, et peu*

[490] Nancy Huston, *Âmes et corps,* op, cit., p, 42.

à peu à travers les muscles de mes doigts sur le clavier ou le stylo, à la discipline d'une musique »[491], atteste-t-elle.

Musicienne par passion, elle joue du clavecin, du piano et de la flûte traversière, et il lui est arrivé de se produire dans des performances par voix et musique, accompagnée par les musiciens, Freddy Eichelberger et Michel Godard, amis fidèles et compagnons d'aventure depuis une décennie. La musique est donc un ingrédient qui dès le départ a pimenté l'œuvre de cette écrivaine. L'imbrication musique-texte est interprété comme une tentative de faire, d'entendre comment le principe du son organise le texte et, en même temps, désorganise la prétention du langage de maîtriser tout le processus de la signifiance, selon Anna Rita Iezzi :

> *« La présence de la musique pourrait alors être autant interprétée comme une tentative de convoquer dans le langage ce qui n'est pas de l'ordre du discours et, en même temps, de le déborder par l'évocation d'un autre langage plus proche des sensations, qui baignent dans une perte de soi et l'écho d'un contact avec d'autres sens toujours à explorer pour recomposer et restructurer le réel. »* [492]

Elle justifié ultérieurement ses interprétation par l'analyse du musicologue Jean François Pratt :

> *« Comme l'inconscient, la musique est structurée comme un langage mais ne va pas jusqu'au langage en sa double articulation, en sa fonction de coupure entre la chose (le référent) et le mot (le signifiant). Si donc la musique n'a pas de signification au sens où le langage signifie et véhicule un code fait de signes (du langage), elle a du sens, celui de l'affect et de représentations inconscientes qui les sous-tendent. »*[493]

[491] Ibid. p, 33.
[492] Anna Rita Iezzi, *La pensée en narrations : différence sexuelle et poétique de la relation chez Nancy Huston,* Thèse de doctorat Discipline : Études de genre Mention : Littérature française, Université de Paris 8 – Vincennes - Saint-Denis, dirigée par Nadia Setti, Soutenue le 23 Septembre 2013, p, 215.
[493] François Pratt, cité par Anna Rita Iezzi, p, 215.

Somme toute, elle déduit que la musique serait donc à lire comme un langage au-delà du signe, au-delà de la signification, qui n'est pas focalisé sur le sens. Mais, elle a une puissance évocatrice, perceptive, sensorielle qui déclenche le relais entre sensations, émotions, ressentis, et permet une exploration en profondeur de l'expérience de soi.

Il est indéniable de faire passer sous silence le rôle de la musique dans la vie de Nancy Huston. Son rapport à la musicalité des mots est presque obsessionnel dans la phase d'élaboration de l'écriture, elle est prête à sacrifier les mots pour des sons, du moins ce qu'affirme ses propres mots :

> *« Le rythme, la phonétique, c'est-à-dire la musique en général, pour moi sont primordiales. Donc souvent, j'ai été prête à sacrifier le sens précis des mots pour préserver un certain nombre de syllabes, ou pour préserver une allitération. »*[494]

Écrivaine, la musique n'a cessé d'encenser son monde fictionnel. Cette obsession artistique ne peut être expliquée que par sa présence dans son monde réel, car écouter, jouer de la musique, fait partie de ses rituels.

> *« Je décide toujours de commencer ma journée en perdant un peu de temps et je joue du piano ou du clavecin. Rameau, Couperin, Bach, Schubert. Plus tard, la musique reste présente, mais sur disque cette fois. J'écoute avec des boules Quies. Cela me donne la sensation qu'elle vient de très loin. J'aime le classique, le jazz, le blues. »*[495]

Il n'est pas étonnant que cette frénésie pour la musique se propage dans son écriture pour qu'elle débute sa carrière de romancière avec un roman très significatif et porteur de toute une reconnaissance à cet art qu'elle porte dans ses gènes.

Huston elle-même étant une musicienne pianiste et claveciniste. Dans *Variations Goldberg*, Liliane Kulainn, une jeune virtuose du clavecin offre à un cercle

[494] Christine Klein-Lataud, . « Les voix parallèles de Nancy Huston », op, cit, p, 224.
[495] Catherine Argand. « Entretien: Nancy Huston ». *Lire*, 293, 31-35. 2001. Consulté le : 05/08/21. https://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html.

d'amis un moment de grâce, en les invitant pour un concert chez elle, et la narration se déroule simultanément avec ce concert d'une heure et demie, assisté par trente convives.

Le choix du titre Variations ne semble pas neutre. En retour à l'histoire des *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach, la légende dit que Bach a composé cette œuvre pour calmer les insomnies du comte von Keyserling. Le comte aurait commandé ces Variations à Bach au tout début des années 1740 et celles-ci auraient été jouées pour la première fois par un des élèves de Bach, musicien et petit protégé du comte : le claveciniste Johann Gottlieb Goldberg. Si on suppose que la légende est vraie et que ces variations ont été créées dans un but curatif, serait-il le cas pour les variations de Nancy Huston ?

Selon la musicothérapeute Édith Lecourt, l'histoire nous offre deux grands modèles d'utilisation thérapeutique de la musique décrits depuis l'antiquité :

> *« L'histoire nous a laissé deux prototypes culturels précis de séances de musicothérapie, qui ont parcouru les siècles et les continents, et auxquels on se réfère encore très couramment : il s'agit de la catharsis, d'une part, de la musique sédative, de l'autre. »*[496]

En effet, dans son ouvrage Découvrir la musicothérapie, elle divise la pratique de la musique comme thérapie en deux modèles : la musique cathartique et la musique sédative. La catharsis correspond à une décharge des tensions, physiques, émotionnelles, qui soulage et apaise momentanément. Elle est d'usage dans certaines fêtes tribales et quelques méditations religieuses, pour y produire défoulement, exutoire, extase ou transe. En Grèce, on utilisait la musique cathartique pour soulager des états de grande agitation dus à des pathologies mentales.

L'utilisation de la musique cathartique prend essieu dans le " tarentisme", traitement des effets des morsures. Cette pratique utilisée dès le moyen-âge était considérée comme le seul moyen thérapeutique efficace de certaines manifestations psychiques (grande agitation ou au contraire état léthargique) attribuées à la morsure d'une araignée, la tarentule. La tarentule est une grosse araignée noire, velue, familière

[496] Édith Lecourt, *Découvrir la musicothérapie*, Paris, Maison édition Eyrolles, 2005. p, 20.

des régions méridionales, on lui attribuait l'origine de pathologies mentales se manifestant, soit par des états de grande agitation, soit par une fermeture totale du sujet, sous forme de prostration. Dans cette pratique, un musicien jouait continuellement de la musique jusqu'à la cessation du symptôme, en invitant le patient à s'exprimer et à danser pour exorciser son mal. C'est ainsi, Lecourt conclut que : *« la musique était considérée comme le seul traitement efficace, pour mettre fin aux états d'agitation ou de torpeur du malade »*[497]

L'autre modèle d'utilisation thérapeutique de la musique, décrit depuis l'antiquité, est la musique sédative. Elle correspond à l'utilisation de l'effet relaxant de la musique. S'agissant d'une vision plutôt religieuse du monde dans l'ancien testament l'utilisation de la musique sédative est illustrée par le récit de David calmant, grâce à sa lyre, les crises d'angoisses du roi Saül :

> *« Ainsi, chaque fois que l'esprit de Dieu assaillait Saül, David prenait la cithare et il en jouait ; alors Saül se calmait, il allait mieux et le mauvais esprit s'écartait de lui. Cet apaisement est le résultat de l'exorcisme des mauvais esprits. »*[498]

La musicothérapie, rituel nécessaire chez Huston, se concrétise à travers le processus d'écriture. Indéniablement, ces doigts qui ont tant manipulé ces instruments continuent à savourer l'alchimie des notes, mais cette fois-ci à travers les mots. Subséquemment, le génie hustonien accouche d'une plume chantante, prodigieuse, résonnante qui fait propager son écho de Paris- jusqu'au plaines de l'Alberta.

C'est en fécondant écriture et musique que l'écrivaine trouvera le remède à son mal. Dorénavant, la pharmacie de Huston disposera de cette potion magique, de ce cataplasme qu'elle applique sur des douleurs cuisantes, mais surtout récidives. La musique comme thérapie sera la planche du salut pour apaiser le cri de ses souffrances, mais également, à lui mettre le vent en poupe à jouer ses propres variations. Tantôt cathartiques, tantôt sédatives, à travers lesquelles elle a tenté de colmater les brèches qui

[497] Édith Lecourt, *Découvrir la musicothérapie*, op, cit., p, 21.
[498] Samuel I 16 14, La Bible de Jérusalem, p, 330.

se sont creusées sur le mur de son cœur, mais aussi pour pourfendre une blessure qui n'est jamais stérile.

II-1-3- La musique, un hymne de la joie contre la cacophonie du désespoir

L'art dans toutes ses formes n'a pas échoué à attiser et fertiliser la muse de notre écrivaine. Il est rare que le personnage principal de ses romans poursuive une autre carrière que celle d'artiste. Le monde fictionnel hustonien regorge d'artistes : héros, héroïne ou même un autre personnage secondaire dans l'histoire serait un artiste, soit célèbre, soit raté. Quand ils n'ont pas l'art pour carrière, ils l'ont comme passion ou même un rêve inachevé.

Même si la danse, la photographie, le théâtre, la cinématographie, parsèment le monde fictif de l'écrivaine, la musique reste son privilège. En outre, la musique s'est présentée non seulement comme profession ou passion, mais aussi comme un thème important qui contrôle et qui a toute la situation bien en main. Le lecteur pourrait sentir, d'une façon ou d'une autre, la présence de la musique au cours de la narration de multiples manières.

Cependant, l'usage de la musique chez Nancy Huston, et comme on l'a déjà évoqué, sous-tend une tentative de guérison de certaines blessures criantes enveloppées dans un drap de silence, ce qui faisait présage d'une musicothérapie. À ce, posons d'emblée la question : quelle voie l'auteure à emprunter, pour libérer sa voix ?

II-1-3-1- Hymne à l'enfance : berceuses sédatives

> *« Ce rêve m'a affligée parce qu'il suggère que ce que je fais ici est tout le contraire de ce que j'avais aspiré à faire : au lieu de coudre un linceul, je profanerais des cadavres ? Oh Paddon, je t'en supplie libère-moi de ma promesse. Permets-moi de chanter jusqu'au bout cette berceuse qui t'apportera le sommeil éternel. »*[499]

C'est par ces mots, que Paula la narratrice de *Cantique des plaines,* s'adresse à la dépouille de son grand-père, à qui, elle a promis d'achever son livre d'Histoire. Le plus

[499] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p.302.

commode serait de lui offrir un verset biblique, paix à son âme, alors qu'elle a préféré lui chanter une berceuse ! Cette dernière est plus habile à lui apporter la paix.

Nancy Huston fait partie de cette ligne peu nombreuse d'écrivains qui se sont servis de musique dans leurs romans. Parmi les treize romans qu'elle a écrit, cinq (*Les Variations Goldberg, Instruments des ténèbres, L'empreinte de l'ange, Prodige, Lignes de faille)* ont une influence considérable de la musique dans leurs intrigues. Ces cinq romans exclus deux (*Cantique des plaines, Dolce agonia)* ont seulement des titres qui ont une relevance avec la musique, et presque tous les romans ont au moins une référence remarquable à un chant ou un musicien.

Dans notre cas, nous nous attelons à étudier le rôle de la musique chez Nancy Huston dans le cadre d'une musicothérapie dans les deux romans de notre corpus, en l'occurrence : *Cantique des plaines* et *Lignes de failles. Cantique des plaines/Plainsong* (1993) est le premier roman auto-traduit/ réécrit dans l'autre langue. Après neuf livres en français, coupée de ses racines, de son pays, de sa mère, de sa langue maternelle, privée de ses émotions, Nancy Huston retrace l'histoire de sa région, l'Alberta. Sans y retourner physiquement, elle replonge dans l'univers de son enfance et écrit *Plainsong* dans le bonheur des retrouvailles avec sa langue maternelle. *Plainsong* marque la réconciliation de l'auteure avec la langue et la culture d'origine.

Dans un premier temps nous avons tenté d'explorer cette phase chère à toute personne même à l'écrivaine, quoiqu'elle fût marquée par l'abandon et la douleur. Notre question majeure était : quelle relation pourrait exister entre l'enfance et le cantique ?

Cantique des plaines. Par le choix de ce titre, Huston cherche à être entendue, en plus d'être lue. Ce que Huston évoque avec ce titre est la vie de Paddon qui voulait rédiger une thèse sur le temps, mais qui a fini par ne pas pouvoir s'impliquer dans ce travail pendant toute sa vie à cause de ses engagements familiaux et autres. Sa vie complète est racontée pendant de diverses étapes commençant par sa mort et s'achevant par la germination de son être dans le ventre de sa mère. Dans cette entreprise fictionnelle, l'imaginaire hustonien s'est accompagné de son don artistique de la musique pour disséminer de temps à autre dans les interstices de son texte : chansons, cantiques,

psaumes, dessinant dans l'horizon l'objectif de l'écrivaine qui aspire à une cure par l'insertion de ces textes.

Huston ne cesse de répandre ses traits biographiques dans sa fiction à travers ses personnages, en leur attribuant des caractéristiques de sa propre personnalité et des évènements de sa vie. N'est-il pas légitime d'affirmer qu'elle procède à une projection de son moi, de la religion, de la musique, mais aussi la relation réflexive qu'elles entretiennent chez elle. En effet, Paula la narratrice du roman, cette jeune femme ressemble à Nancy Huston, toutes les deux originaires de l'Alberta.

> *« Cantique des plaines m'est apparu plus intéressant pour l'approche autobiographique parce que Nancy Huston y tente l'histoire des siens, dans l'Alberta, à Calgary, à l'ouest du Canada, et qu'elle le fait par une substitution de générations dans l'énonciation : la petite fille devenue jeune femme écrit l'histoire du grand-père et non la sienne. Ce récit m'apparaît comme un détour pour approcher l'origine tout en prenant ses distances. Paula, la narratrice, n'est pas Nancy et pourtant... »*[500]

Aussi, Paddon a les mêmes yeux tristes que Huston et les mêmes allergies au foin, aux chevaux et à la religion. Il partage avec elle des goûts artistiques, le piano, dont il ne joue pas aussi bien qu'il le voudrait tout comme elle, mais aussi le don de l'écriture. Lui aussi est obsédé par le temps qui passe en relation avec le corps et l'esprit. Avec Huston, la ligne de démarcation du réel et de la fiction n'est jamais tracée ; elle est tissée, maillée. On peut lire cette stratégie comme un retour à la source.

Stigmatisée à jamais par la douleur de la séparation, Huston ne cesse d'en vouloir à sa mère ce départ dramatique, qui l'a privé des délices et jouissances de l'enfance. Car par ce départ elle avait perdu la source d'amour et d'affection, désormais, elle ne verra plus l'ombre de cette silhouette se prosterner devant son lit pour lui chanter une berceuse. En se réveillant un jour, elle constate que la voix chantante de sa mère s'est interrompue soudainement, elle l'entend plus, elle la cherche désespérément dans la

[500]Christiane Chaulet Achour « Retourner sur les pas des 'ancêtres' : Travail de mémoire et quête de soi dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », dans *Autobiographie et interculturalité*, Colloque international du Département de français de l'Université d'Alger, 6-8/12/2003, éditions duTell, Blida (Algérie), 2004. http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0147.pdf.

pénombre. Pour leurrer ce sentiment de perte, elle tente de ressusciter cette voix éteinte par la sienne, du moins c'est ce que nous confirme Paula :

> *« Ta voix, Paddon, s'est mise à mise à chanter si puissamment en moi quand tu es mort ... mais maintenant elle s'est tue. Ces derniers jours, malgré tous mes efforts, je n'entends plus rien. Pourquoi ne veux-tu plus chanter ? D'accord, je sais pourquoi. C'est parce que depuis le début c'est moi qui chante et je n'ai pas encore dit la vérité là-dessus. »*[501]

Bien évidemment, la voix maternelle est indispensable pour le développement de l'enfant et notamment pour la stimulation du langage. Les liens, qui se tissent entre la mère et l'enfant, passent entre autres choses par la voix. Ces liens sont indispensables à la construction affective de l'enfant par la suite. La voix maternelle, un élixir capable d'anéantir la transe de son enfant et lui ramener le sommeil juste par le fredonnement de quelques berceuses.

Dès les premiers mois de notre existence en tant que fœtus, nous sommes donc imprégnés par la musicalité de la voix maternelle. Ultérieurement, le lien se fortifie par la musicalité des berceuses. Edith Lecourt expose l'idée :

> *« Qu'il se dégage de la musique un certain rapport au maternel touchant aux origines du développement de l'être humain, ce qui lui donne un caractère universel. Stimulation, excitation, sédation correspondent à ces premiers échanges corporels-pulsionnels-affectifs qui régissent les moments de bien-être et de mal être du fœtus[...] Cette construction sonore et musicale des premiers mois de gestation constitue un chemin pour travailler les zones fragiles et difficiles du développement de l'être humain. Le jeu musical offre la possibilité de retrouver ces moments de sécurité, de détente et d'apaisement dans la relation à l'autre. »*[502]

[501] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p. 271.
[502] Édith Lecourt, *Découvrir la musicothérapie*, op ,cit., p, 26,

Donc le choix de la berceuse chez Paula, mais également Huston, ne peut être fortuit, bien au contraire, il met en apothéose ce chant précieux qui accroit les liens d'attachement entre enfant et mère. Car, la berceuse est profondément liée au contact corporel entre la maman et le bébé et rappelle la fusion qui existait lorsque le bébé était dans le ventre maternel. La berceuse est généralement chantée au moment de l'endormissement, et accompagnée comme son nom l'indique de bercements.

Se cachant derrière Paula la narratrice, petite fille de Paddon et fille de Ruth, enfant d'un père inconnu, obnubilée par le démon de l'abandon, Huston clame ces chansons qui font défaut à son enfance, car une berceuse ne peut se limiter à faire endormir un enfant. Beaucoup plus majestueux, bercer :

> *« C'est aussi se laisser bercer, retrouver une musique ancienne inscrite dans le corps, dans les muscles, musique qui peut effilocher la journée, en suivant son propre rythme, permettre de se détacher du jour et d'entrer dans la nuit. »*[503]

La berceuse est un chant d'amour, de réconfort et de sécurité : *« La voix devient son second berceau, elle enveloppe l'enfant. C'est un temps donné pour bercer, consoler, apaiser, caresser »*[504]

Effectivement, ce qui rend la berceuse plus agréable, ce sont sans doute les caresses qui l'accompagnent. Huston approuve cette théorie, quand elle fait parler dans *Cantique des plaines*, sa narratrice Paula, tout en revisitant l'enfance de Paddon. En reconstituant son histoire, la voix de la narratrice et de l'écrivaine se superposent pour ne raconter qu'un seul sentiment. Serait-il celui de la petite Nancy, quand elle s'est retrouvée seule dans la nuit noire à marcher le long d'un chemin de terre aux ornières coupantes et glissantes ?

Toujours dans *Cantique des plaines*, Paula rappelle à son grand-père l'histoire de son ami d'école Billy Kryswaty, comment il est entré un jour de l'école sous le froid

[503] Bérengère Beauquier-Maccota, *Bercer*, in : P. Ben Soussan et coll., Collection 1001 bébés n°100 100 mots pour les bébés d'aujourd'hui, Toulouse. Maison Édition Ères, 2009. pp. 65-67.
[504] Marie Hélène Cazelet. *Pourquoi les comptines* ? In : P. Ben Soussan et coll., Collection 1001 bébés n°45, 1, 2, 3...comptines ! Toulouse ? Maison d'édition Ères, 2014 pp.69-72.

glacial. Il avait les bras et les jambes gelés et son père l'avait pris dans ses bras et porté jusqu'à son lit. Sa vieille nounou, puisque sa mère était morte, avait ôté doucement tous ses habits et s'est défait les nattes pour lui caresser le corps de ses longs cheveux et le faire revenir à la vie, tout en lui chantant une berceuse en ukrainien. Elle le questionna ultérieurement : *« …tu essayas d'imaginer à quoi cela ressemblerait, de te faire caresser tout le corps par les cheveux d'une femme et par sa chanson. N'as-tu jamais été heureux, enfant ? »*[505]

Ce que Paula tente de dire à son grand-père, Huston l'a ressenti après le départ de sa mère, elle ne trouvait plus la chaleur des caresses des mains de sa mère, ni sa voix chantante qui remplissait son être d'enfant et le rassure. Les berceuses d'une marâtre pourront elles combler le vide de celle d'une mère ? Perdre la voix d'une mère, c'est perdre l'enfance. Être privé de ses berceuses, c'est perdre le sédatif des cris de l'enfance, c'est être malheureux.

Si Huston a préféré le terme d'une femme sur celui d'une mère en choisissant un personnage qui a perdu sa mère et à la charge d'une nounou qui lui chantait des berceuses ukrainiennes, n'était-il pas un souhait à renouer le dernier fil avec son enfance par des berceuses allemandes, qu'elle aurait souhaité entendre par la voix de sa belle-mère ? Car, avoir une enfance heureuse, c'est être amadoué, non seulement par la voix, mais aussi les mains. Les berceuses intègrent le corps tout entier et elles ouvrent progressivement à un réveil salutaire, dira Huston dans *Empreinte de l'ange*.

> *« Elle commence spontanément à chanter des berceuses à son enfant, à le cajoler, à jouer avec lui. Emil a enfin une mère aimante à ses côtés, ce qui assure à ce bébé trop tranquille un éveil salutaire, bien que persiste « la gravité [de son] regard » »*[506]

Ce que clame un enfant, c'est ces liens d'attachements aussi forts qu'il a développés depuis sa vie utérine par le toucher et les caresses de sa mère. Car, le toucher est donc le premier sens à se développer in utero. À partir du 3ème mois de grossesse, le toucher, principalement au niveau du ventre maternel, peut provoquer chez le fœtus un

[505] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 97.
[506] Nancy Huston, *L'empreinte de l'ange*, op, cit., p.168.

réflexe de fouissement ou de succion. La peau du fœtus est également sensible aux sons et notamment à la voix maternelle qui traverse le liquide amniotique.

Quel désastre peut se produire, si ces liens se coupent brusquement ? L'enfant s'en sortira-t-il sans séquelles ?

Lignes de failles, avec ce roman à la fois historique et familial, Nancy Huston nous ramène sans détours dans l'enfance, en empruntant des voix d'enfants de six ans, l'âge qu'elle avait elle-même lorsque sa vie fut brisée par le départ de sa mère, un leitmotiv qui revient dans les écrits hustonien. Dans ce roman, la musique occupe complètement la vie de Kristina qui veut devenir une grande chanteuse. Pourtant, la fille de Kristina, Sadie, vers sa sixième année, a dû prendre des cours de musique avec Mlle Kelly. Elle n'a pas pu trouver un goût pour la musique, bien que ses grands-parents essayent de faire d'elle une pianiste, alors, tout son intérêt se converge vers les livres. Un jour, quand Sadie va vivre avec Kristina, sa mère lui chantait, tout en faisant la cuisine, une chanson traditionnelle de camping, *La machine de Johnny Burbeck*, qui narre l'histoire d'un monsieur qui a inventé une machine pour faire des saucisses et dont la vie s'est terminée par sa chute dans la même machine. Sadie a trouvé ce moment agréable et euphorisant, en rejoignant sa mère dans un refrain et chante avec elle, tout excitée.

Ce que Sadie éprouve envers la voix de sa mère ne serait que le sentiment que Huston clame durant cette phase de sa vie. Sadie aimait chanter avec sa mère, elle dégustait pleinement ce métissage de leurs voix, Huston sans doute. L'écrivaine implore par ce sentiment d'abandon de la mère, la fin des berceuses, qui est aussi bien la fin de l'enfance.

Si Huston revient assez souvent sur cette phase aussi pénible qu'elle fut, si pour tirer le peu de souvenirs agréables qui se sont entassés dans les strates de sa mémoire pour calmer la douleur d'une blessure inextinguible. La voix chantante de sa mère était pour elle, un antidote pour sa tristesse, un sédatif pour sa douleur.

II-1-3- 2- Hymne à la religion : cantiques cathartiques

Après une hibernation dans le doux cocon de la ville parisienne, Huston se réveille et se rend compte qu'elle vivait en exil, et combien il est douloureux de vivre déraciné, expatrié, dans un malentendu identitaire permanent. Cependant, ce sentiment de déracinement et d'errance soulève en elle une nuée de questionnements sur son identité et sur ce que la langue française et la vie en France signifiait pour elle en réalité.

Obnubilée par la métaphore des racines, à l'instar de tous ces écrivains de l'exil, Huston relie sa maladie neurologique à sa prise de conscience de l'exil. Elle confirmera ce rapport au traumatisme originel de l'enfance, enfance qu'elle abandonne derrière elle, en s'exilant comme on l'a elle-même abandonnée. Dès lors, son esprit se réveille en réaction à cette glaciation de ses racines.

Une force aveugle surgissant de la nuit de l'enfance lui impose de renouer avec ses origines et revisiter ses origines culturelles en écrivant *Plainsong* qui sera autotraduit ultérieurement par *Cantique des plaines*, un roman où elle opère un retour à son pays natal, en choisissant sa ville Alberta comme espace de la fiction.

> *Avec ce livre [Plainsong], mes racines ont pris de l'intérêt pour moi. J'avais toujours dit à tout le monde que je venais d'un pays plat, avec une histoire inexistante, une culture zéro. Et peu à peu, je me suis aperçue qu'il pouvait y avoir de la passion, de la magie et de la matière littéraire dans mes racines. Et ça m'est venu en anglais. J'entendais la musique de l'anglais. Des cantiques, des chansons de cow-boy, et de travailleurs des chemins de fer. Il fallait que ce soit en anglais. »*[507]

Huston a fréquemment loué les vertus de l'exil et de la langue française, que ce soit dans ses écrits, ou dans ses entretiens, et y voit un moyen de surrection, notamment à la vie littéraire. Quand un jour, elle fut réveillée par la fée du pays natal. Sous l'effet de sa baguette magique, elle sursauta et découvrit que l'acquis ne pourra

[507] Nancy Huston, Source sûre », *Voir*, vol. 7, no 42, 16 septembre 1993, p. 25, citée par Stephan, Hardy « La question du temps dans Cantique des plaines de Nancy Huston », p. 4.

jamais effacer l'inné. C'est ainsi qu'elle se livre à une adoration de ses racines en y voyant une nouvelle façon d'être et de reconstituer un moi disloqué :

> *« Si Huston, qui vit à Paris depuis de nombreuses années, a toujours défini l'exil comme une nouvelle connaissance de soi, dans ce roman, c'est le retour aux racines qui constitue la nouvelle façon de voir le monde. Il s'agit d'un douloureux mais nécessaire voyage vers soi-même pour retrouver ce qui n'a été qu'à moitié effacé par l'exil, ce qui a été mis en « suspense » ou en silence par la transposition à un autre lieu et une autre langue. Car pour l'auteure, vivre ailleurs, c'est «vivre entre guillemets» »*[508]

Toutefois, ce retour au pays natal s'est fait à travers des cantiques et des chansons, que l'écrivaine n'a cessé de psalmodier, fredonner, le long de sa narration. Mais, en dépit des chansons populaires, qui abondent donnant une couleur locale de l'ouest canadien, de berceuses et autres, l'écrivaine a préféré donner le titre de cantique à son roman, c'est ainsi, que nous interpelle un autre questionnement : pourquoi cantique des plaines et pas chant des plaines ?

Le concept de cantique du latin canticum veut dire chant. Il est défini comme un chant qui se destine à encenser une divinité ou une religion à travers la musique, un hymne ou des paroles pieuses. À caractère religieux, ce chant est destiné à exorciser une douleur, à délivrer le possédé pour le purifier, tel le tarentisme.

Si Huston, et dans son processus curatif, a délibérément répandu dans son texte des cantiques religieux, c'est pour s'exorciser, à travers ce rituel cathartique, qui l'aidera certainement à faire ressortir les sédiments qui se sont entassés au fond d'elle, pour aspirer à l'air. Si c'est le cas, on comprendra qu'elle salue ce vent frais apporté par le chant, perçu comme seul viatique pour pallier à sa douleur, et que le retour au religieux relève d'une bonne foi et d'un extrême dévouement religieux.

[508] Anissa Talahite-Moodley Claude Gonfond, Dialogisme et réflexion sur l'écriture dans Cantique des plaines de Nancy Huston, », *Études en littérature canadienne,* Volume 32, numéro 1, 2007, p. 5-241 in https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/5825/10707.Consulté le : 6/5/2019.

Or, dans sa réponse, lors d'un entretien à la réflexion suivante :

La religion, c'est quand même aussi le salut.

> *« Pour ceux qui y croient certainement ; pour moi, non. Je ne crois pas en Dieu du tout. Pour autant je ne dirai pas que rien n'est sacré pour moi, il y a des choses qui le sont, et je ne dirai pas non plus comme beaucoup d'athées de gauche désespérés que la vie n'a pas de sens. Ce n'est pas parce que ce sens n'est pas donné d'avance que la vie en soit dépourvue. »*[509]

Paradoxalement, la réponse vient infirmer nos présages. Mais si comme prétend l'écrivaine sa non croyance en Dieu, pourquoi l'usage du concept de cantique et des psaumes religieux dans ses écrits ?

En revenant à la biographie de l'auteure, et à partir des lettres adressées à son homologue Leila Sebbar, où elle lui donne un aperçu de sa famille et le rôle de la religion dans sa vie, nous constatons que dès son jeune âge, Huston trouvait refuge dans la foi chrétienne ; une religion aussi hybride que l'est sa famille actuelle, d'après elle.

En effet, son grand-père paternel était pasteur, pour commencer ; la sœur de son père était missionnaire au Népal et ces deux parangons de la vertu chrétienne pesaient lourdement sur son père. Sa mère était protestante, elle aussi, mécréante depuis longtemps, elle avait été élevée dans une secte différente de celle de son père. Quand ils se sont mariés, ils ont fait une sorte de «compromis» : la cérémonie a eu lieu dans une église unitarienne, libérale et moderniste ; c'est là, qu'au fil des années, les trois enfants de la famille Huston ont été baptisés. Après la séparation de ses parents, son père a épousé une catholique : « ré-baptême » des trois enfants, cette fois à l'Église anglicane.

Après le remariage du père Huston, Nancy est emmenée en Allemagne avec celle qui va devenir sa deuxième mère. C'est là qu'elle a appris sa première langue étrangère. Cependant, c'est avec le vertige de sentir deux idiomes se côtoyer dans sa tête que l'écrivaine a trouvé la foi.

---

[509] DALF C2 - Sciences / Lettres et sciences humaine, p, 2 https://delfdalf.ch/fileadmin/user_upload/Unterlagen/Kapitel_1.6/C2/c2_l_surveillant_ex1.pdf.

> *« Mes souvenirs des messes de Noël — cathédrales somptueuses et sombres, voix vibrantes chantant la gloire de Dieu, encens, robes de prêtre filées d'or et d'argent — sont ineffaçables. Leur effet a été terrible. J'étais subjuguée. Je me suis rendu compte que ma vie jusque-là avait été une immense erreur. La vallée de l'Ombre de la mort. J'ai commencé alors une conversation angoissée, propitiatoire avec Dieu, qui devait durer des années. »*[510]

De retour au Canada, toute la famille prend habitude à une routine religieuse. Chaque jour avant les repas, ils répètent la bénédiction, les mains jointes en cercle autour de la table. Chaque matin après le petit déjeuner, toute la famille tenait une sorte de mini-messe familiale : lectures de la Bible, prières individuelles et collectives, cantiques de clôture.

Adulte Huston trouve que c'est assez comique la religion dans sa famille et ça lui a, certainement, prédisposée à percevoir cette nature un peu arbitraire des appartenances, puisque son père et sa mère étaient déjà de deux sectes différentes du protestantisme, pour conclure que :

> *« Donc j'ai perçu très rapidement le caractère bougeant et un peu convenu de tout ça ; la religion n'était pas ce qu'elle est censée être, à savoir une évidence, une chose qu'on vous donne, j'ai dit infligé tout à l'heure parce que je le perçois comme ça, mais dans les temps traditionnels ce n'était pas comme ça ; on vous donne une religion pour structurer votre vie, pour que vous compreniez le monde, pour vous aider à donner un sens à la vie, la mort, les relations ; c'est une structure. »* [511]

En effet, nonobstant le catéchisme, confirmation, communion que Huston a suivi durant son enfance, elle avoue que le mystère de la transsubstantiation ne l'intéressait guère à cette époque. Son objectif était d'avoir beaucoup plus de bonnes notes à l'école et plaire aux garçons. Mais, sa déception fut grandiose, au point de perdre la foi, lorsqu'elle se confessa un jour, et où elle s'est aperçue que le prêtre, distrait,

[510] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p, 59.
[511] Ibid., 59.

n'écoutait pas la litanie sanglante de ses méfaits. À l'âge de dix-sept ans, elle coupe le dernier fil la reliant à la religion :

> *« La grâce à Platon, Aristote, Descartes, Kant et Nietzsche- grâce surtout à l'extrême diversité de leurs visions du monde qui me semblaient toutes aussi convaincantes les unes que les autres-, la foi m'a quittée.»*[512]

Si, comme prétend l'écrivaine avoir perdu la foi, pourquoi fait-elle recours à ces cantiques et psaumes religieux dans ses écrits, et que peuvent dissimuler ces cantiques comme pouvoir ?

Dans cette partie de notre travail nous tenterons de répondre à cette question à la lumière de notre corpus. Ainsi, nous verrons comment l'écrivaine s'est servi de la musique dans une visée thérapeutique, et nous nous intéressons à un type de chant récurrent dans les romans de Huston, le cantique : ce chant religieux qui parsème ses écrits, dont l'usage ne peut être que dans une visée exorcisante, en dépit d'une attitude tergiversante envers la religion.

Adepte de la musique aussi bien que l'écriture, Nancy Huston a choisi d'employer la musique non dans une seule, mais dans une multitude de manières. La musique est présente dans ses romans à différents degrés. Parfois, elle occupe toute l'histoire, quand le personnage principal est un(e) musicien(ne), d'autres fois, la musique se déploie de façon plus explicite, à travers des chansons ou des cantiques.

Dans *Cantique de plaines*, seulement le titre a une relevance avec le chant religieux, puisque le roman retrace la saga familiale du personnage principal Paddon. Cependant, les hymnes qui louent la Providence n'ont pas failli d'apparaitre, si le contexte l'exige, dans ce roman. Ainsi, l'usage de ces cantiques ne peut être que l'influence du milieu dans lequel l'écrivaine a été élevée.

Cependant, dans *Cantique des plaines*, Elizabeth, la sœur à Paddon est missionnaire à Haïti, tout comme la tante à Huston qui était missionnaire au Népal. Par la

[512] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, op, cit., p, 59.

transposition d'un membre de sa famille dans sa fiction, Huston loue-t-elle les vertus de la religion chrétienne, tout en soulignant la mission noble de sa tante à aider l'humanité sous l'égide de la religion, elle qui prétend que la religion a failli à sa mission.

Huston pense qu'on est le produit de ceux qu'on… des gens qu'on rencontre, du pays où l'on habite, de la religion qu'on nous inculque des convictions patriotiques ou nationalistes qu'on nous inflige. D'après elle, la religion nous est inculquée dès le bas âge, gravée en nous, elle nous habite et ne nous quitte jamais. Huston, nonobstant les vicissitudes et les traumatismes de l'enfance, elle reste une phase inoubliable de sa vie avec tout ce qu'elle implique. Preuve est de constater qu'elle localise sa fiction ainsi que ses personnages dans la plupart de ses romans à cette phase de la vie : l'enfance, même quand elle parle de la religion.

Cependant, dans *Cantique des plaines*, et à travers le personnage de Paddon, l'écrivaine nous raconte l'histoire d'un enfant avec la religion, et les supplices qu'il subissait lorsque sa mère et sa sœur l'accompagnent à l'église chaque dimanche. Tout dans cette église semble réuni pour la fuir. Car :

> *« Elle était une construction austère, striée d'Ecritures saintes et de restrictions. L'élan vers le paradis incorporé dans son toit et dans ses poutres, loin d'être une ascension douce et déliée flottant à travers arcades et voutes, piliers et arcs-boutants, était une injonction, un doit sévère montrant la direction à suivre : Gardez les yeux fixés au ciel ! Ne déviez jamais du droit chemin ! Restez à votre place !- et à force de rester à ta place, tu avais des élancements au coccyx et la douleur remontait lentement le long de ta colonne vertébrale pour creuser tes omoplates tandis que le pasteur parlait encore, parlait encore… »*[513]

Toute cette atmosphère pesait lourd sur l'enfant qui avait l'air de se désintéresser à toute cette cérémonie, bien au contraire, il ne sentait que malaise et douleur. Mais, l'arrivée du son de l'orgue va métamorphoser ses sentiments de malaise en jouissance. Seule la musique peut aider Paddon à retrouver son équilibre et libérer sa voix

[513] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 36.

pour psalmodier un cantique : « *O saint, o saint ! Bien que l'obscurité T'enrobe, Bien que Ta gloire à l'œil du pécheur se dérobe, Toi seul es saint, Nul à part Toi n'est pureté, Puissance et amour parfait »*[514]

L'orgue comme instrument de musique agit sur l'être de l'enfant pour libérer ce chant de louange à Dieu. La musique et le chant intimement lié agissent comme catharsis sur Paddon, l'aidant de ce fait à purger ses sentiments. À l'aune d'un réflexe conditionné, la religion chez Paddon va de pair avec la musique. Seule la musique est capable d'attiser son intention, plus tard, déclencher son système phonatoire pour psalmodier un cantique. À priori, pour l'enfant la religion n'est pas les mots, mais les sons. Désormais, la religion pour lui, est la musique, seule sa tonalité est en mesure de provoquer un effet. Subséquemment, la religion n'est thérapeutique, que par sa dimension musicale.

La musique comme thérapie est très présente dans l'écrit hustonien. Dans *Cantique des plaines*, les exemples abondent à divers visées. Le chant consubstantiellement lié à la musique prône une valeur considérable, notamment le chant religieux. Paula rappelle à Paddon, le jour, où il a surpris sa sœur Elizabeth apprendre à sa fille Ruthie l'un de ses cantiques : *« Dieu voit tomber le petit moineau, Ses yeux se posent ici, Si Dieu aime tant les petites choses, Je sais qu'Il aime aussi »*[515]

Mais, la voix chantante d'Elizabeth fut interrompue par celle de Paddon sur un temps ironique : *« …comme ça, Dieu voit tomber le moineau et il s'écrase sur le trottoir, et Dieu reste là à le contempler tranquillement, et c'est ça la preuve de Son amour-haha … »* [516]

Par ce cantique chanté par Elizabeth, Huston veut-elle pointer à l'index le traumatisme de l'abandon qu'elle a vécu quand elle était petite ? Car, d'après la réponse de Paddon qui semble s'en moquer, doit-on comprendre que Huston attendait, elle aussi, la main généreuse de Dieux pour lui venir en aide ; colmater ses blessures ? Étaient-ce

[514] Ibid.
[515] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 116.
[516] Ibid.

ces cantiques qu'on chantait à la petite Nancy quand sa mère a quitté la maison, pour la consoler, palliée à son manque ?

D'après la réponse de Paddon, qui pense que ce ne sont qu'un leurre pour apaiser le mal d'un enfant, Huston s'en sert pour revisiter son enfance sur ses deux versants ; le heureux et le malheureux. Le chant, en dépit de la dimension malheureuse qu'il connote ; à savoir des mauvais souvenirs de l'enfance, ce même chant à l'âge adulte et après avoir gouté aux vertus de la musique, lui permet certainement de panser une douleur inextinguible, et de renaitre ultérieurement de ses cendres. Changer en joies présentes les douleurs passées est sans doute l'une des meilleures qu'elle puisse donner à ces cantiques. Elle en a fait un moyen de résilience.

Dans *Lignes de faille*, la musique occupe complètement la vie de Kristina (Erra), la plus vieille des quatre générations de la famille dont il s'agit dans l'histoire. Pourtant, la fille de Kristina, Sadie, vers sa sixième année, a dû prendre des cours de musique avec Mlle Kelly, mais elle n'a pas l'air de s'y intéresser.

L'enfance de Kristina est dépeinte dans les jours de la Première Guerre - Mondiale chez une famille d'Allemagne qui l'avait adoptée. Toute petite, son don pour la musique est reconnu par son grand-père qui lui trouve une voix si unique. Kristina aimait se laisser fondre dans les notes joyeuses, qui l'emportaient et la faisaient bouger sans effort, car : *« La musique c'est le mouvement invisible. »*[517]

Dans *Lignes de failles*, c'est le grand-père qui s'est chargé d'enseigner la religion à sa petite fille. Huston transpose-t-elle encore une autre fois un membre de sa famille dans sa fiction ? En effet, Kristina était très proche de son grand-père, il lui apprenait à chanter en harmonie pour que les cantiques de Noël soient encore plus merveilleux cette année que d'habitude, mais répond aussi à toutes ses questions divines.

Dans son roman, Huston nous fait se délecter des scènes où la famille se rassemble auprès du piano pour chanter les hymnes.

[517] Nancy Huston, *Lignes de failles*, 296.

« Grand-père s'installe au piano et c'est le moment de leur montrer comme je sais chanter en harmonie. Debout en demi-cercle autour de l'arbre, nous chantons un cantique après l'autre, j'ai la voix la plus puissante et la plus suave de la famille, je la sens enfler dans ma poitrine et s'écouler de ma bouche exactement comme il faut, Sonnez clochettes, sonnez, sonnez. » [518]

Encore une fois, l'écrivaine se sert du chant religieux pour se libérer d'un passé contraignant, pour faire taire la douleur du traumatisme de l'enfance. Choisissant le chant comme moyen exutoire, Huston tente de remplir le grand vide qu'a creusé l'abandon, avec toutes ses acceptions, dans sa vie.

Sachant que Huston ne cesse de répandre ses traits biographiques dans sa fiction à travers ses personnages en leur attribuant des caractéristiques de sa propre personnalité, n'est-il pas légitime d'affirmer qu'elle procède à une projection de son moi ; de la religion, la musique, mais aussi la relation réflexive qu'elles entretiennent chez elle. Pour Nancy Huston, la religion n'a de sens que si elle est apparentée à la musique. Subséquemment, la religion n'est thérapeutique, que par sa dimension musicale.

Aussi bien, pour Huston que pour ses personnages, la religion n'a de sens que par son côté musical, d'où l'émergence du cantique dans son texte qui a une valeur cathartique. Ainsi, contrairement au reniement de la foi, la religion semble avoir une partie importante dans la vie de Huston, notamment quand elle s'apparente à la musique

II -2- Au-delà de la parole…le corps

Pour abréagir sa douleur et tenter de lui trouver remède, Huston a emprunté tous les chemins qui pourraient lui procurer une éventuelle thérapie. En effet, l'écriture comme langage lui servait de catharsis pour s'auto guérir. Néanmoins, elle demeure insuffisante pour qu'elle emprunte d'autres voies thérapeutiques aspirant à une totale guérison : le langage corporel. Loin d'une mise en scène, où le corps est mis en œuvre

[518] Ibid., p, 312.

pour s'exprimer par le biais d'un langage corporel, qu'on a déjà exploité, nous constatons, que Huston fait parler ce corps humain mystérieux qui lui hante l'esprit en empruntant d'autres chemins.

La peau servant de parchemin, servira à Huston pour écrire l'histoire d'une famille qui se lègue un héritage : un grain de beauté. Tout en étant écrit sur ce corps, il inscrit une histoire particulière. La peau est donc la surface d'inscription de ces tatouages génétiques et cette expérience révèle, selon Didier Anzieu, l'existence d'un « Moi-peau », qui est un support de communication permettant au psychisme de l'individu porteur, de retrouver un « bien-être de base » à travers cette *« enveloppe narcissique »*[519].

Tout en étant une marque identitaire, ce tatouage se révèle comme une écriture corporelle, cutanée, qui constitue à la fois un discours du corps et un discours sur le corps, ce qui est entendu par le terme corpographèse.

Dans ce chapitre de notre travail, nous nous consacrons à ces deux notions de « moi-peau » et de « coprographèse » qui relèvent des écritures du corps, participant de la sorte, à une thérapie du corps.

II-2-1- Se reconstruire par la peau, ou la quête d'une identité cutanée

Tatouage génétique et loin d'être un élément ostentatoire, il est un moyen de communication à travers lequel l'écrivaine tente de dire ce qu'elle n'a pas pu dire verbalement. A ce, posons-nous la question suivante : pourquoi Huston fait-elle appel à cette enveloppe dermique qui protège le corps humain pour faire parler une douleur ?

Pour répondre à cette question, nous nous référons au rôle de la peau dans la constitution de la conscience de soi et de l'identité, en se basant sur un concept développé par la psychanalyste Didier Anzieu : « Le moi-Peau ». Mais, avant d'étudier le concept de Moi peau, il est plus judicieux de passer par celui de peau pour expliciter l'alliance entre le Moi et la peau.

[519] Didier Anzieu cité par Catherine Chabert, Didier Anzieu, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « *Psychanalystes d'aujourd'hui »,* 1996, p. 59.

«La peau nous enveloppe complètement, comme une cape»[520], disait Montagu. La peau représente l'enveloppe extérieure du corps, mais également l'épiderme humain. Cela signifie qu'elle possède les propriétés d'une enveloppe, telles que la contenance et la délimitation entre un espace interne et le monde environnant. Elle représente ainsi l'enveloppe tactile ou cutanée.

Le tact est le premier sens à se développer durant la vie intra-utérine. Les premiers récepteurs sensoriels sont présents dès la 7ème semaine de gestation et il contribuera à l'émergence de l'attachement. La peau est ainsi notre premier support de communication. Selon Montagu, la réussite du lien d'attachement est engendrée par le contact peau à peau et les premiers soins de maternage.

Après l'accouchement, les sages-femmes invitent les mères à placer leur bébé en peau à peau, c'est-à-dire nu sur leurs ventres. De nombreuses études ont été réalisées pour prouver les bénéfices de cette pratique. Ce contact entre la peau du bébé et celle de la mère sera le premier temps de rencontre entre ces deux êtres qui se sont côtoyés pendant neuf mois sans pouvoir s'observer. Un ajustement corporel, le premier dialogue tonique va ainsi avoir lieu et favoriser la mise en place des premières interactions entre la mère et son bébé. Le premier échange de regards aura également lieu lors de ce temps et le besoin d'attachement sera satisfait. L'importance des fonctions tactiles de la peau dans le développement psychocorporel de l'humain est inéluctable.

> *«Pour le nouveau-né ou l'enfant, toutes les formes de stimulations cutanées qu'il reçoit sont de la plus grande importance pour le développement harmonieux de son corps et de son comportement. »*[521].

Conséquemment, la peau s'avère non seulement comme une simple enveloppe recouvrant tous les autres organes et du corps et soutenant sa charpente, mais un organe à part entière. De tous les organes des sens, la peau est la plus vitale. Elle est l'organe le plus étendu du corps et assure plusieurs fonctions physiologiques.

[520] Ashley Montagu, *La peau et le toucher*, Paris, Ed du Seuil 1979, p.9.
[521] Ibid., p, 32.

D'après l'anthropologue britannique Ashley Montagu, dans son ouvrage, *La peau et le toucher*, la peau est protectrice du corps des agressions et intrusions d'éléments étrangers, mais aussi un organe sensoriel. Le sens de la douleur transmis au cerveau grâce aux récepteurs sensoriels de la peau constitue un système d'alerte vital. De plus, elle est un régulateur thermique, elle est un organe qui participe à la fonction métabolique du corps.

La peau, organe recouvrant l'intégralité de notre corps, est ainsi notre contenant corporel de base qui contient ce qui nous constitue et qui témoigne de notre unité corporelle. Elle délimite un dedans et un dehors tout en permettant des échanges entre ces deux espaces, elle joue un rôle essentiel de protection et d'interface entre soi et le monde environnement via ses récepteurs.

En 1974, Didier Anzieu développe le concept du Moi-peau, tout d'abord dans un article, puis en 1985 dans son livre *« Le Moi-peau »*. Il en donne la définition suivante :

> *« Par Moi-peau nous désignons une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi à partir de son expérience de la surface du corps. Cela correspond au moment où le Moi psychique se différencie du Moi corporel sur le plan opératif et reste confondu avec lui sur le plan figuratif »*[522]

Comme son nom l'indique, le Moi-peau met en correspondance les fonctions de la peau et celles du Moi : à l'image de la peau qui enveloppe le corps, le Moi-peau viendrait envelopper l'appareil psychique. Ainsi, le Moi-peau, surface psychique, par sa structure d'enveloppe, relie les diverses sensations vécues par l'enfant.

Le Moi-peau permet de penser le lien intime qui unit la peau et le moi, le corps et la psyché, ce que Freud avait pressenti en définissant le moi comme la projection d'une surface. Pour construire son modèle, Anzieu se réfère aux concepts psychanalytiques de Moi et de pulsions, développés notamment par Freud. Ce dernier réalise une modélisation

[522] Dédier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, p. 61.

de l'appareil psychique dont le Moi, de par son rôle actif de mise en contact du psychisme avec le monde extérieur et de transmission des informations, constituerait l'enveloppe.

En s'appuyant sur la théorie de l'attachement de Bowlby, Anzieu déduit que le Moi de l'enfant se construit par étayage sur la peau. Il souligne l'importance chez l'être humain de la recherche de proximité, de contact, de protection physique, sur laquelle s'étaye le sentiment de soi, c'est-à-dire l'identité personnelle. Selon lui, le corps de la mère constitue une structure enveloppante, une surface contenante qui entoure l'enfant, l'enveloppe et le délimite. C'est ce qui va permettre à l'enfant de faire la distinction entre le dedans et le dehors. Pour lui, la peau a une fonction psychique qui va permettre de contenir, de délimiter, de créer une unité de soi en reliant toutes les parties du corps.

> *« A l'occasion des tétées et des soins, le bébé est tenu dans les bras, serré contre le corps de la mère […] le tout généralement accompagné d'un bain de paroles […].Ces activités conduisent progressivement l'enfant à différencier une surface comportant une face interne et une face externe, c'est-à-dire une interface permettant la distinction du dehors et du dedans, et un volume ambiant dans lequel il se sent baigné, surface et volume qui lui apportent l'expérience d'un contenant. »*[523]

L'enfant se sent alors contenu dans une enveloppe qui l'unifie, le protège des agressions externes. Progressivement, il prend conscience de son corps, il s'approprie peu à peu les limites de son enveloppe corporelle contenante et sécurisante, grâce au soutien physique et psychique de la mère, support de l'individuation.

Anzieu définit 8 fonctions du Moi-Peau :

1. Fonction contenante, à l'image de la peau qui recouvre toute la surface du corps. Il cite alors la fonction de Handling[524], qui éveille la perception de l'image du corps comme un sac.

[523] Dédier Anzieu, *Le Moi-peau*, op, cit., p, 61.
[524] Handling, concept de Winnicott, il représente la façon dont la mère aborde, manipule le corps de son enfant. Il constitue également un élément essentiel de la construction de l'individu, car il permet au tout-petit de réunir son corps et sa psyché grâce à des soins corporels adaptés.

2. Fonction de maintenance du psychisme. De même que la peau remplit une fonction de soutènement du squelette et des muscles, de même le Moi-peau remplit une fonction de maintenance du psychisme. La fonction biologique est exercée par ce que Winnicott a appelé le holding[525], c'est-à-dire par la façon dont la mère soutient le corps du bébé. Il s'agit en réalité de ce qui soutient la personne, de ce qui lui offre un bagage lui permettant de se construire.

3. Fonction de pare excitation qui filtre les excitations trop importantes.

4. Fonction d'individuation qui fournit à l'individu le sentiment d'être différencié des autres.

5. Fonction d'inscription des traces sensorielles, pour la collecte des informations sur le monde extérieur. Cela inscrit le sujet dans une dimension sociale.

6. Fonction d'inter sensorialité. La peau est l'organe sensoriel qui supporte et relie tous les autres sens. En cela, il fonde l'unité psychique.

7. Fonction de soutien de l'excitation sexuelle. Par les soins corporels dont il fait l'objet, l'enfant fait l'expérience des plaisirs de la peau, toile de fond des plaisirs sexuels ultérieurs et fondement de la répartition de la sexualité adulte dans les

zones érogènes.

8. Fonction de recharge sexuelle pour maintenir et organiser l'énergie libidinale.

Mais, à partir de 1976, D. Anzieu parlera d' « enveloppe psychique », car le terme d'enveloppe a une signification plus large que celle de peau et surtout plus indépendante du substrat organique. L'enveloppe psychique peut être assimilée métaphoriquement à une membrane, qui dans une première fonction, différencie les domaines du dedans et du dehors tout en permettant des échanges entre ces espaces.

[525] Le Holding, concept de Winnicott, fait référence aux comportements de maternage, au portage, à la manière dont l'enfant est tenu, porté, soutenu tant physiquement que psychiquement, par sa mère ou toute autre figure qui s'occupe de lui. Le holding représente un mode de communication infra verbale et permet la construction du Moi et du Self.

L’enveloppe psychique devient le support, le lieu de passage entre différents phénomènes, elle permet de filtrer puis de différencier monde interne et monde externe.

La limite n’est pas matériellement existante comme la peau. Elle apparaît à travers l’utilisation d’objets frontières support de projections, qui ont un pouvoir organisateur sur l’appareil psychique. Winnicott en fournit un exemple avec l’objet transitionnel qui n’est ni dedans, ni dehors, donné par la mère et créé par l’enfant, support de la projection mais résistant à celle-ci. Il décrit bien un phénomène d’interface.

Que se passe-t-il quand cette limite se rigidifie, ou lorsqu’elle se déchire ? On ne peut fonctionner sans limites et ces ruptures peuvent avoir des conséquences pathologiques graves.

Du point de vue de la cohérence du sujet, toute atteinte de l’enveloppe risque d’entraîner une confusion entre le monde interne et le monde externe, mais aussi entre le monde psychique et le monde réel. Le sujet peut avoir l’impression de se vider progressivement ou brutalement et ne plus avoir de représentations. Inversement le monde externe peut déferler et envahir l’appareil psychique : dedans et dehors, objets et contenus psychiques deviennent équivalents. Une disparition des limites occasionne un état de chaos. Le sujet vit dans un monde sans signification, il éprouve une souffrance psychique souvent insupportable.

Souffrir d’un trouble de contenance, c’est perdre les limites du Soi, perdre la cohérence des morceaux qui le constituent, perdre le sentiment d’identité et d’unité. L’enjeu pour le patient est une lutte pour la survie psychique. Le trouble se vit à travers des affects archaïques qui peuvent être violents, tels que la détresse de l’abandon et la rage destructrice, le démantèlement, l’angoisse d’explosion ou d’anéantissement… tous ces affects sont tellement insupportables qu’ils ne peuvent être conservés à l’intérieur du psychisme. Ils ne peuvent qu’être rejetés. Mais comment ?

Nous lisons dans La fonction contenante. *Les troubles de l'enveloppe psychique et la fonction contenante du thérapeute,* de Françoise Decoopman, que parmi les symptômes des pathologies de l’enveloppe psychique, le problème de peau :

> *« Ces troubles sont souvent agis à travers des passages à l'acte (fuite, colère,…), des somatisations (problèmes de peau, énurésie…), des oublis. Bien souvent les mots sont absents, ce qui donne une impression de vide. Dans la vie quotidienne, la régularité et la stabilité seront des éléments essentiels de sécurité. »* [526]

Aussi, dans *La parole aux médecins, Le moi et la peau*, le Pr Roland Tomb, dermatologue cite Anzieu, en nous fournissons les données dermatologiques suivantes *: « Les affections de la peau entretiennent d'étroites relations avec les stress de l'existence, avec les poussées émotionnelles et avec les insuffisances de structuration du moi. »*[527]. Il ajoute que ces manifestations cutanées sont beaucoup plus des caricatures de ce que la psyché peut infliger à la peau.

Parallèlement, l'anthropologue et sociologue David Le Breton affirme de son côté que :

> *« Les marques corporelles sont des butées identitaires à sa disposition, des manières d'inscrire des limites à même la peau. Dans une société du spectacle, du look, du logo, toute marque visible sur la peau est susceptible selon l'investissement de l'individu de se transformer en signe d'identité. La peau s'érige alors en instance de fabrication du sentiment de soi, l'individu essaie de mettre hors de lui-même ce qu'il est à l'intérieur. La peau se transforme en langage et se redouble dans la seconde peau des vêtements ou de la manière de se coiffer et de se comporter avec les autres. »* [528]

Poursuivant, qu'en période de crise personnelle, la marque corporelle est un motif de construction identitaire, un instrument symbolique de reconquête de soi du fait

---

[526] Françoise Decoopman, *La fonction contenante. Les troubles de l'enveloppe psychique et la fonction contenante du thérapeute*, https : www. Cain info/ revue- gestalt. 2010, N° 37/ p, 148.

[527] Anzieu, cité par le Pr Roland Tomb, « La parole aux médecins, Le moi et la peau », dans *L'Orient-Le Jour*, quotidien libanais, https://www.lorientlejour.com/article/589178/La_parole_aux_medecinsLe_moi_et_la_peauLe_Pr_Roland_Tomb_%252A.html.

[528] David Le Breton, Se reconstruire par la peau. Marques corporelles et processus initiatique. Presses Universitaires de France | *« Revue française de psychosomatique* » 2010/2 n° 38 | pages (85 à 95), pp, 88 -89.

de l'investissement dont elle est l'objet. Avec elle, la peau n'est plus la frontière, elle s'élargit d'un rayonnement, d'une puissance symbolique qui retentit sur le sentiment de soi. Elle fait corps en rattachant éventuellement à un groupe social ou à une société imaginaire dont l'individu rend compte à travers un récit personnel qui magnifie son expérience en lui donnant une nouvelle origine. La marque a alors une visée réparatrice ou d'élargissement de soi, elle est une seconde peau décidée par l'individu lui-même, et son recours renforce le moi corporel en le rapprochant du moi psychique. Elle recouvre ou brouille des blessures d'enfance.

Dans *Lignes de faille*, ce grain est une marque identitaire pour chaque enfant, et un langage à part entière qui relate les vicissitudes de son expérience. Il est la marque indélébile de la prime enfance. Huston focalise par ce grain la relation mère- enfant et les conséquences résultant de l'altération de cette relation. Le corps de ces enfants s'offre comme un parchemin, où Huston écrit, réécrit l'histoire de chacun. Ainsi, ce grain de beauté esquissé sur le corps des quatre personnages du roman âgés chacun de six ans, ne peut être que la résultante de la déchirure de l'enveloppe contenante, et une tentative de faire peau neuve pour réparer un moi mutilé.

II-2-2- La corpographèse hustonienne : corps écrits/ corps inscrits

> *« Corpographèse désigne l'inscription du sens sur le corps autant que l'inscription du corps comme sens. Par corpographèse, nous entendons donc une véritable mise en forme langagière, textuelle et sémiotique des corps. Toute une série de situations et de procédures plus ou moins clairement institutionnalisées favorisent en effet des marquages corporels qui sont de l'ordre de la corpographèse […] Du fait de son objet même, ainsi que de la variété des processus engagés, cette sémiotique des corps met en jeu des approches et des disciplines multiples. Sur le corps se croisent des langages divers (visuels, mais qui*

relèvent du graphique ou du scriptural) et tout un imaginaire de référence. »[529]

La corpographèse, comprise comme inscription du sens sur le corps, se concrétise chez Huston par l'écriture de *Lignes de faille*, où elle a pu inscrire une histoire sur chaque corps. Le choix de l'âge de six ans pour ses personnages ne s'avère pas fortuit, il balise certainement la rupture, la déchirure de l'enveloppe familiale après le départ de sa mère.

En psychanalyse, à l'enveloppe psychique individuelle, s'ajoute l'enveloppe familiale, que Didier Houzel, psychanalyste français spécialisé dans la psychanalyse de l'enfance, a développée en prenant essieu les travaux d'Anzieu. Houzel propose le concept d'enveloppe familiale pour illustrer les processus de stabilisation mis en œuvre dans le groupe familial. Cette enveloppe constitue une structure groupale commune aux membres d'une famille, et est à la base d'un sentiment d'appartenance éprouvé par chacun de ses membres. Pour lui, l'enveloppe familiale assure plusieurs fonctions, notamment, celles de la filiation, de la succession et de la différenciation des générations. Elle garantit la construction d'une identité de base permettant à chaque membre de se percevoir comme différencié de l'autre.

Dans certains cas, l'enveloppe familiale peut se figer et cloisonner chacun des membres dans une position statufiée et ainsi aller à l'encontre de l'émergence d'une quête identitaire personnelle. Dans d'autres cas, elle peut se déchirer et favoriser l'émergence de pathologies psychiques graves qui tendent à se répéter d'une génération à une autre.

En tenant compte de ce deuxième avis du psychanalyste, nous nous demandons que peut révéler la déchirure de l'enveloppe familiale dans *Lignes de faille* ? Parallèlement, qu'est- ce qu'elle peut signifier pour Huston ?

Dans un entretien, Nancy Huston a répondu à la question concernant son roman *Lignes de failles* : Quelle petite fille étiez-vous ?

[529] Marie-Anne Paveau et Pierre Zoberman, « Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps »,*Itinéraires* [En ligne], 2009-1 | 2009, mis en ligne le 10 juin 2014, consulté le 22 septembre 2020.
URL : http://journals.openedition.org/itineraires/321 ; DOI : https://doi.org/10.4000/itineraires.321

> *« J'étais les quatre enfants de mon roman Lignes de faille : perverse et cruelle comme Sol, perplexe et nerveuse comme Randall, extrêmement triste et en colère comme Sadie, euphorique et joyeuse comme Kristina. J'ai connu tout ça, comme beaucoup d'entre nous. En fait, nous sommes beaucoup plus complexes que dans les histoires qu'on raconte sur notre vie, à soi ou aux autres. Nous prenons l'habitude de nous décrire sous certains aspects et pas d'autres. Nous construisons le récit de notre vie et le retraçons d'une manière que nous estimons flatteuse, victimaire ou cohérente. J'essaye d'être le plus juste possible, de ne pas exagérer mon côté mélancolique : j'ai aussi été une petite fille joyeuse. »*[530]

Toujours dans *Lignes de faille*, Huston s'annonce comme le reflet de ses personnages à travers les mots de Kristina : *«Si je me touche l'œil gauche en me regardant dans la glace, la Kristina dans la glace touche son œil droit, mais c'est toujours moi.»*[531]

Ces déclarations sont largement suffisantes pour affirmer que l'écrivaine transpose des traits de son identité et de son parcours personnel sur celui de ses personnages. En revenant à notre concept de corpographèse, que peut-elle inscrire comme sens sur le corps de chacun d'eux, quand ce corps devient sa matière d'écriture ?

Pour Sol, diminutif de Solomon et premier narrateur de la fiction, il aura un sentiment négatif à son grain de beauté, il veut s'en débarrasser :

> *« Mon seul défaut c'est ce grain de beauté sur la tempe gauche. [...] Défaut minime, mais le corps est un temple et le moindre défaut doit être éliminé du temple de Solomon, alors maman a pris rendez-vous pour une excision chirurgicale au mois de juillet. »* [532]

Parallèlement, pour Sadie, grand-mère de Sol, elle trouve qu'elle est une punition pour elle, et qu'elle est une marque de saleté quoiqu'elle soit cachée.

---

[530] Hélène Fresnel, Nancy Huston : "Plus les femmes sont autonomes, plus elles deviennent objets", op, cit.
[531] Nancy Huston, *Lignes de faille*, p. 275.
[532] Ibid., pp. 33-34.

« La mauvaiseté est cachée tout au fond de moi mais il y en a un signe extérieur à savoir un horrible grain de beauté marron de la taille d'une pièce de cinq sous sur ma fesse gauche. Presque tout le monde en ignore l'existence mais moi je ne peux jamais l'oublier, c'est une tare [...] »[533].

Pour Randall, père de Sol, bien au contraire, elle est aperçue par versant positif :

« Personnellement j'ai un lien spécial avec mamie Erra parce qu'on a tous les deux la même tache de naissance [...], la sienne est au creux de son bras gauche et la mienne à la base du cou ou plutôt, à mi-chemin entre le cou et l'épaule gauche. [...] La mienne me tenait compagnie, [...] elle était comme une petite chauve-souris perchée sur mon épaule gauche, qui me chuchote des conseils à l'oreille quand j'en ai besoin» [534]

Parallèlement, à Kristina arrière-grand-mère de Sol :

« C'est une marque qui me rend différente de tout le monde [...] et c'est ce qui me fait chanter. Quand je la touche, je peux entrer dans mon âme et prendre toute la beauté qui s'y trouve, puis m'envoler comme un oiseau de ma propre bouche. » [535]

Nous constatons, bel et bien que ces révélations à l'égard de cette tâche, se nuancent entre positivité et négativité. Quand certains, la voit comme bénédiction ; les autres, la perçoit comme malédiction. Mais d'où vient cette ambivalence d'opinion chez l'écrivaine, sachant que ces personnages font la personne de Huston, d'après ses mots ?

En revenant au même entretien, à la question suivante : Vous lui devez tout, malgré son départ ? (en parlant de sa mère)

Huston répond :

[533] Ibid., p, 260.
[534] Ibid., p, 152.
[535] Ibid., p 636.

« Grâce à son geste, j'ai pu développer cette capacité que j'ai de me mettre à la place des autres. Ce n'est pas facile de ne pas avoir été reconnue, entourée, choyée par sa propre mère. Je ne la voyais que tous les deux ou trois ans, pour quelques jours de vacances. Elle vivait en Europe. Je me souviens : je l'ai vue à 7 ans puis, la fois suivante, à 10. Il est difficile d'élaborer une estime de soi à partir de là. Pour m'en sortir, je me mettais à sa place. Elle était très triste. Elle a vraiment souffert »[536]

Si le sens de la tâche génétique n'est pas le même pour ces personnages, il vient pour affirmer la théorie de Houzel, (la déchirure de l'enveloppe familiale provoque des pathologies, ici s'agissant de l'ambivalence comme pathologie), mais aussi pour confirmer cette pathologie marquant l'écriture de l'écrivaine (l'ambivalence). En effet, même si le départ de la maman Huston a laissé des séquelles indélébiles chez son enfant, il demeure un viatique pour son écriture.

II-3- L'auto traduction, un Tanganil [537]à l'exil ?

On peut certes se le demander : qui est-on véritablement quand on écrit dans une langue autre ? Pis encore, pourquoi l'acte de traduire ses propres écrits créerait-il autant de préoccupations identitaires ?

Peu de pratiques mettent de l'avant le déchirement identitaire de l'auteur bilingue de manière aussi manifeste que l'autotraduction. En tant que pratique, elle réunit les deux langues et les deux identités des auteurs. Ainsi, elle représente un espace unique, où ces identités dialoguent constamment.

La décision entreprise par un écrivain de s'autotraduire, vient pour pallier un sentiment de dédoublement. Elle lui permet d'unifier une vision double de sa personnalité engendrée par le bilinguisme. Dans cette optique, l'auteur s'autotraduirait afin d'apprivoiser sa dualité linguistique et de coïncider avec lui-même. L'autotraduction serait aussi un moyen de fustiger l'idée d'une identité stable.

[536] Hélène Fresnel, *Psychologies*, op, cit
[537] Tanganil est un médicament, anti vertigineux préconisé dans le traitement symptomatique de la crise de vertiges

À travers son étude de la pratique de l'autotraduction chez Nancy Huston et Vassilis Alexakis, Valeria Sperti conclut que ces auteurs évoquent sans cesse des éléments autobiographiques liés à la langue et l'identité par le biais de l'autotraduction.

> *« Tant dans l'œuvre de Vassilis Alexakis que dans celle de Nancy Huston, l'autotraduction se révèle une opération génératrice et régénératrice, qui ouvre des espaces autobiographiques où les deux versions se reflètent et par lesquelles l'autotraducteur peut sentir, quoique temporairement, avoir guéri sa fêlure identitaire. »*[538]

Nancy Huston figure parmi ces écrivains qui se sont autotraduit. Le retour à la langue maternelle s'est réalisé par la réécriture de *Cantique des plaines*. Avec *Plainsong,* elle met de côté son amour pour la langue française, pour retourner vers l'anglais. C'est l'acte-même d'autotraduire qui l'a reconduite à son pays natal, vers ses racines, vers son enfance. Mais cette décision de l'autotraduction, d'où émane-t-elle, et comment et où se réalise-t-elle ?

II-3-1- Le vertige du bilinguisme

> *« Le plus grand vertige 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 une autre langue ! »*[539]

Installée en France, Nancy Huston prend goût à l'aventure dans l'écriture en français, délaissant de ce fait sa langue maternelle. Néanmoins, ni la distance, ni la langue française ne pourra combler le vide occasionné par l'abandon du pays natal. Par nostalgie, elle se livre à de perpétuels vas et viens entre les deux extrémités.

L'entre-deux marque profondément la conscience de l'auteure et se reflète nettement dans son œuvre. Elle laisse ainsi apparaître dans son écriture, les lignes de faille que l'exil – bien que choisi – a imprimé son vécu personnel. Le sentiment du

[538] Valeria,Sperti, « L'autotraduction littéraire : enjeux et problématiques », *Revue italienne d'études françaises*, N°7, 2017, p. 9.
[539] Nancy Huston, *Nord perdu,* p, 52.

contraste entre deux langues et deux visions du monde est si typique chez Nancy Huston en tant qu'écrivaine exilée. Sa nouvelle situation s'avère spécifique pour la création littéraire. En quittant son pays natal et en s'installant dans un nouveau pays, elle perd les liens forgés avec son passé. Conséquemment, elle se lance pieds joints dans ce nouveau monde, cette nouvelle langue, cette nouvelle culture.

Dans un premier temps, la rupture avec le Canada et l'installation en France été vécue dans l'euphorie et la sérénité totale. Mais soudainement, elle s'est sentie perdue, déséquilibrée, hantée par le vertige du côtoiement de deux idiomes dans sa tête, qu'elle commence à s'interroger sur le sens de son existence et sa position dans son nouveau milieu. Car : *« 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. »*[540]

Quand nous nous intéressons aux écrivains qui ont changé de langue pour écrire, nous constatons que Julien Green fut parmi ceux qui ont proposé bon nombre de pistes de réflexions, notamment à propos de ce que l'on pourrait décrire comme une véritable aventure de l'altérité dans le domaine de l'expression écrite. Julien Green s'est, en effet, penché sur ce que seraient les motifs profonds qui animent un auteur lorsqu'il change de langue dans son travail d'écrivain.

> *« Le désir de s'exprimer doit insuffler à l'auteur qui choisit d'écrire dans une langue autre que la sienne l'élan de franchir tous les obstacles, de renaître en quelque sorte dans une autre langue, de se faire adopter, de donner à l'inconnu au fond de lui-même les chances de l'aventure humaine. »* [541]

Nancy Huston s'est elle aussi posé la question à propos de son changement de langue d'écriture :

> *« Qui suis-je, en français ? Je ne sais pas ; tout et rien sans doute. Quand je rencontre des lycéens, ils s'étonnent souvent des ruptures de*

[540] Alexandra Kroh. *L'aventure du bilinguisme*, o, cit, p. 146.
[541] Julien Green, *Le langage et son double*. Paris, Éditions du Seuil. 1987. p. 159.

style dans mes romans, les passages abrupts du style « soutenu » au style « familier ». Pourquoi faites-vous cela ? me demandent-ils. Et je dois leur avouer que je n'en sais trop rien. Mais je dois le faire parce que cela me plaît, me réjouit... et qu'il est plus facile pour moi étrangère que pour eux autochtones de transgresser les normes et les attentes de la langue française. »[542]

Cependant, cette jouissance se vit selon un mode paradoxal. Car, après une totale immersion au sein de la langue française, son bilinguisme n'est plus autre chose que malaise. 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... »[543]

Ainsi s'empare d'elle le grand vertige du bilinguisme, occasionné par sa situation d'exilée qui 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. »[544]

N'étant ni canadienne, ni française, ces allers retours entre son pays natal et le pays d'adoption sont marqués par des moments douloureux, elle se sent souvent

[542] Nancy Huston, *Nord perdu,* p, 47.
[543] Nancy Huston, *Lettres parisiennes,* p, 77.
[544] Nancy Huston, *Nord perdu,* p, 52.

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 : « *[…] Là, pour le coup, j'ai le mal du pays, mais comme on dit le mal de mer : mon pays me donne la nausée.*»[545]

Ce qui est certain est que ses années d'expatriation l'ont changée, car elle ne partage plus les valeurs de son milieu canadien, sa famille, ses amis au Canada ne la comprennent plus, n'ont aucune idée de sa nouvelle vie, ne savent pas lire ses livres.

Ce pays qui l'a vu naitre, elle l'a perdu, elle a perdu ce grand Nord. Elle n'est plus la même personne, car : *« Entre l'avant et le maintenant, il y a rupture. »*[546]

Son existence entre un ici et un là-bas, ne fait qu'à approfondir l'écart entre elle et les siens, mais aussi soi-même : *« Le décalage horaire s'accompagne de bien d'autres décalages et […] l'identité même finit par se brouiller. »* [547]

Conséquemment, Huston est remplie d'un sentiment de flottement, d'instabilité et de vertige. Les gens normaux, dit-elle, ne se posent jamais de questions sur leur identité, mais : *« Rien de tel pour l'expatrié. Rien que le vertige »*[548].

II-3-2- Retrouver l'homéostasie dans la bi-langue

Pendant la période d'écriture de *Lettres parisiennes*, Nancy Huston est malade perdant de ce fait l'usage de ses jambes. Elle attribue la cause à l'abandon de sa langue maternelle et de ses racines et elle décide de renouer avec l'anglais. Ce retour nostalgique à la langue maternelle, postérieur à son aventure littéraire en langue française, offre un remède contre une perte perçue comme la mutilation intolérable d'un pan de sa créativité. Écrire et publier dans la langue première est un retour heureux, lénifiant, si ce n'est curatif.

C'est en 1993 qu'elle s'auto traduit pour la première fois avec le *roman Cantique des plaines* qui parle du Canada. À partir de ce moment, elle commence une véritable écriture bilingue tout en essayant de publier l'original et sa traduction en même

[545] Nancy Huston, *Lettres parisiennes,* p, 26.
[546] Ibid., p, 20.
[547] Ibid., p, 71.
[548] Nancy Huston, *Nord perdu,* p, 108.

temps. Grâce au *Cantique des plaines*, elle gagne un prix littéraire au Québec, mais ce prix a été largement critiqué car on refusait d'octroyer un prix à une traduction. Avec le retour à la langue anglaise, elle commence à voir le français comme une sorte de protection qu'elle s'est donnée, mais en même temps, elle a besoin de revenir à ses origines.

> *« Après cette première expérience pourtant seulement moyennement concluante, je n'eus de cesse de récidiver car je m'étais aperçue que traduire mes textes me permettait de les améliorer, et que c'était une grande chance de pouvoir ainsi passer la première version par les fourches caudines de la traduction pour en éliminer les scories. »*[549]

Le retour vers la langue anglaise, dans sa création littéraire, émane d'une nostalgie du maternel et de tout ce qui peut engendrer : pays, enfance, mais aussi la langue maternelle et la charge émotive qu'elle peut contenir. Pour Huston, la première langue, la « maternelle », acquise dès la prime enfance, nous enveloppe et nous fait sienne, alors que pour la deuxième, l'« adoptive », c'est nous qui devons la materner, la maîtriser, nous l'approprier.

La capacité de maîtriser deux langues différentes et de les pouvoir utiliser à son gré, signifie une grande liberté pour son écriture, ainsi que pour son épanouissement personnel. Mais, les deux langues n'occupent pas la même place, ni dans son cerveau, ni dans son histoire. C'est en français qu'elle se sent à l'aise dans une conversation intellectuelle, un entretien, ou un dialogue, dans toutes les situations linguistiques qui font appel aux concepts et aux catégories appris à l'âge adulte. Par contre, si elle veut se laisser aller pour le simple plaisir de la parole, chanter, rire, c'est en anglais qu'elle le fait. En conclusion, le français doit se trouver dans l'hémisphère gauche de son cerveau, la partie hyper-rationnelle et structurante qui commande à sa main droite, alors que la langue maternelle, l'anglais, se trouve dans l'hémisphère droite – symbolisant sa partie artistique, émotive, liée à la découverte du corps, et cette partie, est entièrement anglophone, d'après ses mots.

---

[549] Nancy Huson, « *Traduire, non seulement ce n'est pas trahir, c'est un espoir pour l'humanité.* Traduttore non è traditore », un texte de Nancy Huston dans *Pour une littérature-monde*, (dir.) Michel Le Bris et Jean Rouaud, (p. 151-160), pp, 157, 158, Éditions Gallimard, Paris, 2007.

Huston poursuit sa distinction entre les deux langues cette fois- ci en misant sur les sons. Elle trouve que ce qui l'incite 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 des 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 un grouillement déplaisant et inextricable me sont devenues intéressantes en raison de l'écart entre elle. »*[550]

La lecture du texte hustonien nous laisse perplexe devant un avis paradoxal envers les deux langues. L'écrivaine ne peut s'en passer d'une langue maternelle qui lui colle à la peau, sa langue émotive, mais aussi elle apprécie cette langue adoptive, sa langue d'écriture qui a fait d'elle une écrivaine célèbre. La question qui se pose, Huston de quelle langue use-t-elle pour s'auto-traduire, en connaissance de ce qui a été dit auparavant ?

Pour répondre à cette question, nous allons nous munir des études de ceux qui ont travaillé sur l'auto- traduction chez Nancy Huston.

On s'accorde que la quête identitaire chez Huston passe incontestablement par les langues qui l'habitent. Raison pour laquelle, elle s'est consacrée à l'auto-traduction de sa production littéraire. Pour ce qui est de notre écrivaine, Nevine El Nossery trouve que pour s'auto-traduire :

[550] Ibid., p, 46.

> *« Tout se passe comme si elle avait besoin des deux langues, étrangement familières à la fois, pour exprimer sa double appartenance. Un rapport paradoxal unit les deux langues, étant donné qu'elles sont inséparables et paradoxalement distantes, soulignant que chaque langue, en dépit de sa richesse et de ses soubassements inépuisables, est incapable de d'écrire l'émotion exacte ou la couleur précise. Ecriture et traduction se mêlent tout en reconnaissant la voix de l'autre en soi-même : les frontières sont ainsi rendues floues entre l'identité et l'altérité. »*[551]

La diglossie hustonienne implique que son rapport aux langues est toujours en négociation. L'idéal vers lequel Huston tend, est celui de faire coexister, voire coïncider ses deux langues. Même si elles font chambre à part dans son cerveau, elles ne cessent de dialoguer. Cet espace de dialogue, de traduction, entre ses deux langues Khatibi l'appelle la bi-langue : une sorte de troisième langue représentant un espace linguistique, où les langues peuvent coexister, tout en affirmant leur différence.

Nevine El Nossery dans *L'étrangeté rassurante de la bi-langue chez Abdelkebir Khatibi et Nancy Huston,* définit la bi-langue ainsi :

> *« À travers son œuvre, qu'elle soit romanesque ou théorique, Khatibi a toujours été hanté par cette quête identitaire à travers ce « interstice intraitable » qu'est la langue, ou plutôt la bi-langue, terme qu'il définit comme une troisième langue, qui ne serait ni la langue adoptive, ni la langue maternelle, mais plutôt un espace intermédiaire, vide et neutre et, paradoxalement, inventif et fertile. La bi-langue serait donc une langue dialogique qui peut révéler, et ce de manière fort implicite, la langue maternelle dans la langue adoptive. Deux langues en position hétérogène, travaillant l'une sur l'autre, se chevauchant, se refoulant, se croisant selon un soubassement différent de structure, de métaphysique et de civilisation, tel semble être la bi-langue selon Khatibi. »*[552]

[551] Nevine El Nossery : « L'étrangeté rassurante de la bi-langue chez Abdelkebir Khatibi et Nancy Huston. » *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 11, No. 3, Aout, 2007, (389–397), p, 394..
[552] Ibid., cit., p, 392.

Tel serait aussi le cas de Huston et de tous ces écrivains bilingues qui écrivent dans une langue autre que la maternelle. L'auto-traduction serait donc un moyen d'atteindre ce troisième espace linguistique tant convoité, de négocier et dédramatiser un rapport aux langues complexe.

Parallèlement, Christine Klein-Lataud, dans *Les voix parallèles de Nancy Huston,* annonce que l'auto-traduction ou la création parallèle peuvent alors apparaître comme une façon de transcender le clivage, de réconcilier les deux moitiés de l'être intérieurement déchiré, en faisant cohabiter harmonieusement les deux langues. Dans son étude Lataud cite les travaux d'Elizabeth Klosty Beaujour menés sur le bilinguisme et l'auto-traduction, qu'elle traduit elle-même concluant ainsi :

> *« Une auto-traduction réussie représente le succès suprême. Elle procure le plaisir méphistophélique de créer deux mondes en orbite l'un par rapport à l'autre dans un équilibre dynamique [...]. Dans une auto-traduction réussie, l'écrivain trouve des solutions et des compensations entre les deux systèmes linguistiques dont il dispose, et le texte passe. La voix passe, et on la retrouve identique dans les deux langues ; ce fait suffit à montrer qu'elle émane d'un moi qui doit exister en dessous des deux langues, qui remonte comme la sève à travers les anneaux de croissance de l'arbre, donne naissance à un tronc fourchu et à deux systèmes distincts de branches et de feuilles, tous poussant de façon équilibrée. »*[553]

Klosty Beaujour estime même qu'il est logique, que tard dans leur carrière littéraire, les écrivains bilingues tentent concrètement de créer cette troisième langue en mélangeant leurs deux langues. Assertant de ce fait que ses dernières années, les écrivains bilingues peuvent également impliquer la création d'un nouvel idiolecte, dans lequel des éléments de ses différentes langues apparaissent dans une nouvelle synthèse polyglotte.

Beaujour conclut que si ces écrivains bilingues réussissent à faire la paix avec leurs deux langues, c'est parce qu'ils se rendent compte que même s'ils ne peuvent pas

[553] Elizabeth Klosty Beaujour, cité par Christine Klein-Lataud dans *Les voix parallèles de Nancy Huston,* op, cit. p, 228.

parfaitement superposer une langue sur l'autre et créer un ensemble de cette façon, il y a une troisième langue à leur disposition qui surplombe les autres.

De même, El Nossery conclut que,

> *« Axée sur la différence et surtout le dialogue, la bi-langue exprime une pensée-autre : s'oublier dans la langue de l'autre pour pouvoir revenir à soi, à sa culture et à sa langue, d'où le travail souterrain de la langue maternelle qui laisse ses marques visibles, ses béances dans l'écriture, reflétant l'infinité des langues qui se mêlent, se chevauchent et se fusionnent à l'intérieur de l'être bilingue. Une ligne de fuite vers l'expérience du même et de l'autre est à lire à travers la bi-langue, impliquant a` la fois identité et altérité. »* [554]

Huston usant de ce stratagème s'oublie dans la langue française pour revenir plus tard à sa langue maternelle par le biais l'auto-traduction, tout en conservant les deux dans un espace hybride, façonné par l'amalgame des deux langues. Elle a trouvé dans cette terra incognito une richesse prolifique : *« 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. »*[555]

C'est dans l'auto-traduction que Huston a trouvé la paix à son moi. De cette technique de mêler les deux langues surgit une écriture d'expatriée se composant de deux « moi » : de l'enfant de l'Alberta qui se sent coupable d'avoir quitté la famille, le pays et la langue d'une part, et de l'adulte au masque francophone d'autre part.

> *« Et moi ? Que proclamé-je en choisissant pour l'écriture une terre et une langue étrangères, sinon que je suis [...] ma propre cause et ma propre fin, capable de me remettre au monde à travers l'art, donnant naissance à moi-même, me débarrassant de tous les déterminismes de mes géniteurs ? »* [556]

[554] Nevine El Nossery, « L'étrangeté rassurante de la bi-langue chez Abdelkebir Khatibi et Nancy Huston. », op, cit., p, 396.
[555] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p, 137.
[556] Nancy Huston, *Journal de la création*, op, cit., pp, 163 ,164.

Nancy Huston s'auto-guérit en s'auto-traduisant. Par cette écriture intermédiaire, elle brouille les pistes entre Nancy l'écrivaine et Nancy la traductrice de sorte que l'auto-traduction devient le lieu de la réconciliation entre Nancy l'anglophone et Nancy la francophone, et un gage de guérison du moi potentiellement double.

Quatrième partie

Pour une poétique pharmakon

Chapitre I : Stratégies romanesques hustoniennes

I-1-Une écriture postmoderniste : déconstruire les métarécits pour réécrire l'Histoire

I-1-1- *Cantique des plaines*, un récit historiographique

I-1-2- *Cantique des plaines*, une parodie de l'histoire

I-2- Une écriture de la traversée

I-2-1- Migration et transculturalité

I-2-2- Le transculturel, une identité de traverse

I-2-3- Écriture transculturelle salvatrice

I-3- Une écriture de la fa(m)ille

I-3-1- Écrire la faille

I-3-2- Écrire la famille

I-3-2-1- Les mères imparfaites

I-3-2-2- Les mères parfaites

I-3-2-3- Les pères

I-1-Une écriture postmoderniste : déconstruire les métarécits pour réécrire l'Histoire

Vue précédemment dans *La condition postmoderne*, ouvrage phare de la postmodernité, Jean-François Lyotard a précisé que ce terme désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts d'une manière générale, à partir de la fin du XIXe siècle. Pour ce philosophe, la pratique postmoderne, qui est un mode de pensée avant tout, s'annonce comme *« une attitude, voire une façon d'être, de se concevoir et de créer le monde»*[557]. Soutenant ultérieurement, qu'en *« simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits »*[558]. Par métarécits, on entend les grands discours philosophiques et politiques, tel celui de l'Histoire, se manifestant sous la forme de narrations *« à fonction légitimante »*[559]

Afin de déconstruire « les grands récits », le postmodernisme préconise les « petits récits » multiples, voire contradictoires : *« l'histoire événementielle, linéaire et dotée de sens, cède la place à des histoires plurielles et croisées, personnelles et remémorées, discontinues et fragmentaires »*[560]. Les narrateurs de ces récits problématisent le passé en offrant de multiples versions de l'événement, comme autant d'alternatives aux interprétations supposément justifiées par les outils de recherche de l'historien. Parmi les stratégies textuelles qui permettent de mettre en scène ces « crises » de l'historiographie contemporaine : l'ironie, la parodie, l'intertextualité et le mélange des genres.

Le but suprême du mouvement postmoderne était bel et bien la remise en question de ces grands récits. Conséquemment, cette déconstruction des métarécits offre l'opportunité à la naissance de plusieurs microrécits qui imposent leur propre norme et qui évoluent en parallèle à une multitude d'autres. Avec les microrécits, qui présentent

---

[557] Claudine Potvin, « Féminisme et postmodernisme : La main tranchante du symbole », *Voix et images*, vol. 17, n° 1, 1991, p70.
[558] Jean-François Lyotard, La *condition postmoderne*, op. cit. , p. 7.
[559] Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, op, cit., p. 34.
[560] Birgit Mertz-Baumgartner, « Le roman métahistorique en France » in Asholt Wolfgang et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 131.

chacun une vérité différente, l'individu peut adhérer à la vérité qui lui semble la plus appropriée. Pour reprendre les mots de Lyotard, chaque individu façonne sa propre façon de voir le monde. Ceci n'empêche que l'incrédulité à l'égard des métarécits, ne signifie pas abolir leur crédibilité, car *« leur déclin n'empêche pas les milliards d'histoires, petites ou moins petites, de continuer à tramer le tissu de la vie quotidienne »*[561], explique Lyotard dans une lettre à Samuel Cassin.

Dans ce chapitre de notre travail de recherche, nous tenterons de faire ressurgir les caractéristiques d'une écriture postmoderne que présente notre corpus. Car, nous avons constaté, que le roman de Nancy Huston *Cantique des plaines,* piste parfaitement les pas des postmodernistes par sa mise en œuvre de certaines stratégies formelles et discursives à déconstruire l'Histoire pour reconstruire des histoires, mais notamment, la forme éclatée et l'aspect autoréflexif du roman, caractéristiques typiques des postmodernistes.

En effet, par le biais de ce roman, Huston procède à une déconstruction du métarécit, ou encore, la belle version de l'histoire que racontent les livres, dissimulant trop souvent les violences coloniales dont furent victimes les autochtones qui se trouvaient sur le territoire canadien bien avant les Européens. C'est pourquoi, l'auteure invite son lecteur à se montrer critique et moins naïf devant les métarécits qu'on lui impose comme étant des faits objectifs.

Dans *Cantique des plaines*, Huston nous propose une réécriture de l'histoire de l'Ouest canadien dans laquelle le récit officiel concernant la colonisation des plaines est remis en cause. Par ce geste, l'écrivaine se rallie avec ce que François Lyotard a diagnostiqué comme une « incrédulité à l'égard des métarécits » qui gravitent autour de l'idée de l'émancipation de l'humanité et du progrès, et légitiment la modernité comme pensée totalisante. Dans cette entreprise scripturaire, le contexte dans lequel a évolué l'écrivaine est pour elle matière à réflexion et à écriture. S'érigeant contre les cours d'Histoire qu'on lui a inculquée à l'école, et tout en manifestant une incrédulité, pis encore, étant troublé par l'histoire coloniale de ses ancêtres, elle s'interroge à ce sujet :

[561] Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, op, cit., p. 34.

> *« Avons-nous demandé aux Indiens et aux !nuits s'ils étaient d'accord avec nos idéaux multiculturels, avant de nous approprier leurs terres pour y épanouir nos cultures à nous : la française, l'anglaise, l'irlandaise et ainsi de suite »*[562]

En effet, après avoir longtemps fui les lieux de son enfance, Nancy Huston se trouve envahie par le besoin d'y revenir. Le retour s'est réalisé par l'écriture de son roman *Cantique des plaines,* comme nous l'avons déjà évoqué. Le grand fantasme sous-jacent à l'écriture de ce roman était celui de pouvoir réinventer ses propres origines. Poussée par le malaise de l'inauthenticité, l'écrivaine tente une réécriture de l'Histoire de son pays : le Canada, où le génocide qui provoqua la mort de millions d'indigènes lors de la colonisation, est dénoncé par la fiction.

Avant d'aborder notre analyse, il est judicieux de rappeler, que les travaux des postmodernes sont ainsi marqués par le recours à des méthodologies ayant principalement pour objectif de porter un regard critique sur les travaux qui sont pour eux porteurs de l'idéologie moderne qu'ils contestent. Leur souhait était *d' « Ouvrir les indéterminations que la science sociale moderne, les conceptions quotidiennes, les routines, et les pratiques ont fermées »*[563]. Deux méthodes sont plus particulièrement utilisées par les postmodernes : l'élaboration de textes exprimant des « voix multiples » ou ayant recours à de nouveaux styles d'expression, et la méthode de déconstruction élaborée par Derrida.

Dans cette partie de notre analyse, nous tenterons de démontrer que le roman *Cantique des plaines* s'inscrit dans une mouvance postmoderne. Nous accompagnons Huston dans son retour à sa terre natale par l'écriture, tout en tentant d'y réintroduire les voix de l'histoire qui furent trop longtemps étouffées. Nous examinons ce qu'elle nous propose comme un nouveau récit ouvert, multiple et propice au questionnement. Notre assise sera le concept de métafiction historiographique élaboré par Linda Hutcheon et autres.

---

[562] Nancy Huston, *Nord perdu,* p. 83.

[563] Mats Alvesson et Stanley Deetz, *Critical Theory and Postmodernism Approaches to Organizational Studies* cité par Florence Allard-Poesi, Véronique Perret. *Peut-on faire comme si le postmodernisme n'existait pas ? Questions de méthodes en sciences de gestion*. Nathalie Mourgues (dir.), éditions EMS Management & Société, p. 255-291, 2002.

Parallèlement, nous tenterons de mettre le deuxième roman de notre corpus *Lignes de faille* dans ce moule postmoderniste par sa multiplicité des voix, de phénomènes, tout en mettant l'accent sur quelques notions chères au roman postmoderne : l'hybridation des codes langagiers, les emprunts, le métissage… Nous prenons en compte, la façon dont Huston compte *« remanier les notions classiques »*[564], en se les réappropriant et en les transformant pour en faire une écriture migrante, transculturelle, qui échappe à toute catégorisation et incarne magistralement et, au plus haut point, ce qui est convenu d'appeler, de nos jours, une littérature-monde.

I-1-1- *Cantique des plaines*, un métarécit historiographique

Pour Huston, ce qui caractérise le sens humain, c'est qu'il se définit à partir de récits, d'histoires et de fictions :

> *« Quelle est la « véritable » histoire de votre famille, de votre patrie? Vous n'en savez rien, et pour cause. Ce que l'on nous apprend sur la nation, la lignée, etc., n'est pas du réel, mais de la fiction. Les faits ont été soigneusement sélectionnés et agencés pour aboutir à un récit cohérent et édifiant. Où sont passés les nuls, les putes, les médiocres, les méfaits, les massacres, les conneries ... ? »*[565]

C'est ainsi que se montre Nancy Huston incrédule envers l'Histoire et remet en cause la validité de plusieurs métarécits. Ces propos nous révèlent, en ce sens, une conception de la connaissance humaine qui s'apparente explicitement à celle que prônent les postmodernes. D'ailleurs, elle met en garde son lecteur et l'invite à se montrer critique et vigilant.

En effet, cette pratique déconstructionniste est grandement lisible dans son roman *Cantique des plaines.* Dans ce récit à rebours, l'objectif de Paddon est bien explicite. Durant toute sa vie, il a caressé le projet ambitieux d'écrire un essai philosophique sur le temps. Mais celui-ci lui a échappé, et avec lui la mémoire.

[564] Claudine Potvin, *Féminisme et postmodernisme*, op, cit, p, 70.
[565] Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, op, cit, p. 88.

À sa mort, Paddon lègue à sa petite-fille Paula, la narratrice, le manuscrit inachevé d'un traité de philosophie sur le temps, qu'il avait vainement tenté d'écrire tout au long de sa vie, et qu'elle lui avait promis de terminer. Les pages de son manuscrit sont trop raturées et gribouillées et le sens de certains extraits inachevés se fait difficile à comprendre. Cependant, au lieu d'achever le traité de philosophie sur le temps que son grand-père lui a légué, elle se lance plutôt dans l'écriture d'un récit dans lequel elle lui « invente» une vie, tout en discutant de ses difficultés d'écriture avec lui. Alors qu'elle tente de lire entre les lignes, Paula interroge son grand-père :

> *« J'essaie de lire ton manuscrit. [...] Tu voulais encore communiquer quelque chose, mais cette chose était si enfouie, si étouffée par tes réserves tes doutes et tes scrupules que même sa forme globale est maintenant impossible à deviner »*[566]

Paddon a vainement tenté d'écrire ce manuscrit et cet échec l'a profondément bouleversé, atteste sa petite fille : *« Tu as traversé le clavier de ce siècle, Paddon, en cherchant à regarder où tu mettais les pieds, et tu as échoué. »*[567]. À l'écriture de cette histoire, Paula est tentée par l'insertion d'autre(s), pour introduire l'Histoire, c'est alors qu'on voit se dessiner le projet postmoderniste chez la narratrice. Désormais, Paula devra réécrire deux histoires en parallèle : celle de Paddon, bien sûr, mais aussi celle de la plaine, car à travers la vie de son grand-père se dessinent les mémoires de tout un peuple et de ses souffrances. Pour elle, le destin du vieux Paddon est intrinsèquement lié à sa plaine :

> *« Je vois une route qui traverse la plaine en une courbe infinie et le soleil qui l'écrase, qui t'écrase toi contre l'asphalte, la pierre pulvérisée et le goudron- oui désormais tu fais partie de cette route. [...] Tu es aplati sur cette plaine. »*[568]

Il ne connait pas d'autres cieux à part celui de sa plaine, et il ne croit qu'à l'histoire qu'on lui a inculquée, des actes de bravoures de ses ancêtres dont elle s'en

[566] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 14.
[567] Ibid. p, 10.
[568] Ibid. p, 5.

moque. *« Pas une seule fois tu n'as quitté l'enceinte de ta province. Et maintenant tes propres os reposent dans la terre d'Alberta. Cette contrée est donc à moi, enfin. »*

À présent, le pouvoir en main, elle s'érige contre cette Histoire, toute heureuse de pouvoir se l'approprier et écrire la sienne. Par cette attitude, Paula manifeste une certaine volonté de s'approprier le récit, de déconstruire l'Histoire et reconstruire ses histoires. Elle nous annonce qu'une double remise en cause de la vérité historique sera élaborée puisque dès les premières lignes du roman, la petite et la grande histoire se voient imbriquées (macro-histoires et macro-histoires et récits enchâssés). Dès lors, elle se demande : *« Parviendrai-je à insuffler, à cette Histoire qui est rapidement se fane, assez de vie pour qu'elle devienne une histoire ? »*[569] . Par cette phrase, Paula dévoile ce procédé si typique du roman postmoderne, que prône l'écrivaine où, toutes les deux tentent de substituer au grand récit historique une multiplicité de petites histoires, qui sont toutes aussi valables. Aussi bien, Paula que Nancy refusent et à l'instar des postmodernistes, d'admettre une seule et unique version des faits dite « officielles». Par ailleurs, cette stratégie discursive vise également à déconstruire le modèle du roman historique traditionnel. Car, dans le passé, le roman historique a été utilisé comme un modèle de représentation réaliste, tandis que la fiction postmoderne problématise ce modèle pour interroger le rapport de l'histoire à la réalité et la réalité à la langue.

L'un des objectifs des écrivains postmodernistes était de mêler petite et grande histoire dans le roman historique. Dans *Cantique des plaines,* l'écrivaine n'a pas manqué à cette tentation. Tout en léguant cette mission à sa narratrice, Paula, tout au long de son récit, n'a cessé de questionner la version des faits qu'on lui a inculquée dès l'enfance et s'interroge, par le fait même, sur le pouvoir du langage.

La nouvelle conception de l'Histoire tributaire de la postmodernité et des théories du linguistic turn a trouvé ses échos dans la littérature postmoderne, principalement, sous la forme de métafiction historiographique. Ce sous-genre, qui est à la fois un descendant du roman historique traditionnel né au 19e siècle sous la plume de Walter Scott et d'Alexandre Dumas, est une sévère critique de celui-ci, conserve une contextualisation historique, tout en problématisant cette dimension de l'intérieur.

[569] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 13.

Comme le résume Hutcheon, la métafiction historiographique s'inscrit dans un mouvement double, elle réinstalle les contextes historiques comme étant significatifs et même déterminants, mais en faisant cela, elle problématise toute la notion de savoir historique.

Dans son livre *The Canadian Postmodern A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, Linda Hutcheon consacre un chapitre à l'élaboration d'un procédé postmoderne qu'elle baptise la « métafiction historiographique ». Selon elle, le contexte postcolonial duquel est issu la littérature canadienne-anglaise, fait en sorte que celle-ci se prête à ce type de réécriture historique. Car, elle constate que ce type de métafiction représente quelque chose de plus que le besoin du postcolonialisme canadien à se réapproprier le passé.

Dans *A Poetics of Postmodernism*, elle définit comme «métafiction historiographique », le curieux mélange d'autoréflexivité et de retour à l'Histoire, qu'elle perçoit comme forme dominante du roman « postmoderniste ». Elle entend par là, ces romans connus et populaires qui sont à la fois intensément auto-réfléchis et insolites, revendiquant également des événements et des personnages historiques.

En revenant à l'histoire du Canada, nous constatons, que pendant plus de deux siècles, le peuple canadien n'a cessé de clamer son identité et sa spécificité tout en s'érigeant contre les diverses formes de marginalisation qu'il avait subies. D'ailleurs, de nos jours, la question identitaire demeure un enjeu primordial au pays et la population canadienne continue toujours son combat contre l'hégémonie anglaise et américaine dominantes. Parallèlement, les Amérindiens militent toujours pour obtenir réparation du passé en dépit des micros-crises faisant rage au sein même des différentes provinces. Cependant, ces multiples épisodes de tensions caractérisant l'histoire du Canada, font matière grasse pour la littérature qui ne cesse d'esquisser son panorama historique.

À ce sujet, les études de la critique littéraire Linda Hutcheon, soulève le voile sur ce que dissimule les romans postmodernes canadiens dans leur autoréflexion, un autre exemple de la conscience de soi de leur époque, c'est-à-dire la prise de conscience que leurs systèmes de compréhension sont des constructions humaines délibérées et

historiquement spécifiques. Ultérieurement, Hutcheon insiste sur les liens qui se tissent entre la fiction et l'histoire. Elle fait remarquer que les romans de métafiction historiographiques tendent à démontrer que le travail imaginaire ne s'oppose en rien à la recherche historique, bien que celle-ci soit reconnue pour être factuelle et objective, bien au contraire, la fiction fait partie intégrante de ce type d'écriture. Ainsi, à la question suivante :

> *« Vous concentrez votre analyse de la fiction postmoderne sur ce que vous appelez « métafiction historiographique ». Est-ce ce que vous la considérez comme le roman postmoderne ou est-ce l'une des formes qu'il prend, et dans ce cas, quelle est sa place dans (et sa relation avec) la fiction postmoderne ? »*[570]

Elle répond :

> *« J'appelle « métafiction historiographique », une fiction qui est très consciente de son statut de fiction, et pourtant qui a pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction. L'accent est mis sur historiographique — c'est-à-dire sur l'écriture ou la construction du récit fictionnel (comme elle a été théorisée par Hayden White, parmi bien d'autres) — et sur métafiction (sur la nature réflexive de l'écriture).»*[571]

Dans ses explorations, Hutcheon avance que la métafiction historiographique amorce une réflexion sur le processus d'écriture du récit historique, processus dans lequel le rôle du lecteur est primordial. À ce sujet, elle asserte que la métafiction contribue par l'acte de lecture à la production du sens textuel. Conséquemment, les textes de métafiction historiographique ne mettent pas l'accent sur l'auteur et le lecteur en tant qu'agents historiques réels, mais bien sur le processus d'énonciation qui les unit.

---

[570] Anne-Claire Le Reste, *« Qu'est-ce que le postmodernisme ? »*, entretien avec Linda Hutcheon, dans *Cercle de Réflexion Universitaire du lycée Chateaubriand de Rennes*, 1999, p, 2
En ligne, https://www.lycee-chateaubriand.fr/le-cru/wp-content/uploads/sites/3/2016/06/hutcheon.pdf. Consulté le 01juin 2020.

[571] Ibid., p, 2.

Pour cette critique littéraire canadienne, plus que de simples romans postmodernistes à caractère autoréflexif, les œuvres de métafiction historiographique évoquent le rapport à l'histoire dans une visée politique. Elle affirme que ce type de métafiction thématise sa propre interaction à la fois avec le passé historique et avec les attentes conditionnées par l'histoire de ses lecteurs. Elle continue : si, comme le suggèrent ces textes, la langue constitue en quelque sorte la réalité, au lieu de se contenter à la refléter. Les lecteurs deviennent dans ce cas, le lien réel entre l'histoire et la fiction.

En métafiction historiographique est montré à l'index un lecteur actif que rien ne lui est caché, contrairement au roman traditionnel, où ce dernier laisse place à une certaine manipulation du lecteur par le narrateur. La tradition métafictionnelle opte généralement à une alternance entre les réflexions métafictionnelles (au présent) du sujet écrivant et sa reconstruction des faits (au passé). Ainsi, les conventions du texte historique se trouvent subverties afin de faire émerger une nouvelle histoire aux points de vue multiples. Pour Hutcheon, il s'agit là de l'un des nombreux paradoxes du postmodernisme qui remet en cause les fondements de genres préétablis, sans lesquels il n'aurait toutefois pas raison d'être. Sans renier que tout principe de vérité puisse être valable, on tente plutôt de montrer qu'il n'existe pas une version des faits unique et linéaire qui prévaut sur les autres, mais bien que plusieurs histoires coexistent. Rien n'est nié, mais tout est relativisé.

Parallèlement, une des spécificités des œuvres postmodernes et à l'instar des romans de métafiction historiographique, est le mélange de l'individuel et du collectif. En effet, ce genre littéraire préconise l'imbrication des deux pour tramer un récit à la forme polyphonique. D'après Hutcheon, ce qui reste à faire, c'est rassembler les points de vue divers et fragmentaires qui nous ont été proposés, puis nous devons faire une évaluation et une interprétation de tout ce qui nous a été dit, et tous les points de vue sont finalement unis par les lecteurs du texte.

> *« Le narrateur extra diégétique qui dicte les événements « tels qu'ils sont» sans s'impliquer dans le récit est ici disqualifié. On présente plutôt au lecteur un récit complexe, voire chaotique, où il est souvent difficile de situer l'énonciateur. C'est à lui que revient la tâche de réorganiser les*

faits pour en faire un tout cohérent. Par ailleurs, tout comme la pensée postmoderne remet en doute toute forme de discours, incluant le sien, le narrateur du roman de métafiction historiographique remet en doute sa propre parole. Il devient alors impossible de distinguer la fiction du fait historique, qui se voit empreint d'une certaine subjectivité. »[572]

Cantique des plaines de Nancy Huston s'inscrit dans cette lignée de roman dite de métafiction historiographique. Ce type englobe, comme nous l'avons déjà évoqué, certains romans postmodernes qui ont pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction, pour rejoindre Hutcheon. Cette stratégie postmoderniste est explicitement applicable dans le roman de l'écrivaine. Cela s'annonce dans le pacte de lecture de la narratrice Paula, qui annonce à son grand-père (mais aussi au lecteur) qu'elle aura recours à la fiction pour reconstituer les événements historiques : *« Il me faudra beaucoup de temps et de culot et d'imagination.»*[573], prévient-elle.

Dès le départ, la part de fiction est annoncée dans ce récit historique. La narratrice continue un peu plus loin, que le recours à la fiction est inéluctable, et qu'elle doit compter sur ses propres moyens pour remplir les lacunes que le temps a pu provoquer dans le manuscrit de son grand père par usure : *« Je suis une funambule qui doit sécréter, telle une araignée, la corde raide sur laquelle elle avance. »*[574] . Ce choix narratif avance en filigrane le choix de l'auteure d'une écriture de l'Histoire avec l'insertion inévitable d'une part de subjectivité.

Cependant, se sentant redevable envers son grand-père, Paula doit honorer sa promesse. Les seules traces tangibles du passé en sa possession se limitent aux écrits indéchiffrables du défunt. Sa mémoire sera son seul viatique. La jeune femme doit s'abreuver aux sources de ses souvenirs pour écrire, sans doute maigres, parce qu'à l'époque elle percevait les événements avec des yeux d'enfant. Sa mission se résume à

[572] Jacinthe Gillet-Gelly, *La déconstruction du métarécit historique dans Cantique des plaines de Nancy Huston*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maitrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2012, p, 19.
[573] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 16.
[574] Ibid. p, 59.

une réécriture par ses propres mots, cette histoire qu'on n'a jamais racontée, mais dont elle est *« certaine qu'elle a eu lieu. »*[575]

C'est alors que se fait la belle rencontre de l'imaginaire et de l'Histoire pour enfanter une métafiction historiographique. Linda Hutcheon nous rappelle que l'histoire et la fiction ne sont pas antinomiques puisqu' elles relèvent toutes les deux du discours. Et tout type de discours, quel qu'il soit, implique une certaine forme de pouvoir. Pour la théoricienne, il y a une nature commune à l'histoire et à la fiction : toutes deux sont des discours, et par discours elle entend ici la langue comme une énonciation active, et non comme un texte fixe et statique. C'est pourquoi l'acte d'énonciation n'est jamais supprimé ; il est clairement défini et situé, et rappelle que la fiction est historiquement conditionnée.

Le modèle typique de ces romans est celui d'un récit qui met en scène un narrateur-personnage qui tente de réécrire l'Histoire ; un sujet écrivant qui s'exprime au « je » et qui commente sa pratique de l'écriture, tout en doutant d'elle, en insistant sur sa pratique d'écriture et sur les difficultés qu'elle lui procure. Dans l'espace narratif de *Cantique des plaines*, Paula commente son processus créateur, en nous faisant part des difficultés qu'elle vit lorsque vient le temps de retracer le passé :

> *« Oh je suis venue jusque-là Paddon et soudain je n'arrive pas à écrire un mot de plus, à entendre ni à voir ni à croire un seul détail de plus de cette vie que je m'efforce de t'inventer. C'est un processus tellement mystérieux [...]. »*[576]

À travers cette stratégie, l'écrivaine nous fait part des différentes phases de création du texte. Rien n'est caché pour le lecteur. C'est à lui que revient la tâche quasi impossible de distinguer le vrai du faux et de juger les faits qu'on lui présente.

[575] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 19.
[576] Ibid., p, 212.

I-1-2- *Cantique des plaines* : une parodie de l'Histoire

L'une des révolutions du postmodernisme se concrétise par l'apparition de nouvelles formes d'art. Ce mouvement connu par ses remises en questions des récits totalisants, mis en place d'autres nouvelles formes pour dénaturaliser ces derniers. Linda Hutcheon s'est intéressée à ces formes pour les explorer, car elle voyait que la théorie existante jusqu'à maintenant ne permet pas une analyse correcte des nouvelles œuvres de cette période actuelle. Dans l'intention de remplir le vide présent dans la théorie du genre devant ces formes d'art du XXème siècle, elle décide de faire une révision des analyses les plus importantes, à son avis, pour en tirer d'entre elles ce qu'elle considère utile et s'en débarrasser de ce qui ne l'est pas. Une de ses préoccupations majeures fut la parodie. À la manière des postmodernistes, elle procède à la déconstruction des chaînes des récits totalisants par le biais de la parodie. La théoricienne insiste sur le fait que la parodie postmoderne se distingue de la parodie traditionnelle puisqu'elle se veut plus qu'une simple imitation, d' où surgit un effet comique, car, ici, la répétition ironique du texte parodié implique une distance critique.

L'ouvrage de Linda Hutcheon fait figure d'exception et donne lieu à un examen particulier. Dans *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Art Forms,* l'auteure choisit, en effet, de s'intéresser à la parodie comme un phénomène interdisciplinaire, incluant le roman, la poésie, le théâtre, la musique, le cinéma et les arts visuels. Dans cet ouvrage phare, la parodie ne sera pas vue seulement comme un simple style littéraire, mais comme un acte complet d'énonciation.

Dans son ouvrage, Hutcheon définit la parodie comme l'une des formes majeures d'autoréflexivité artistique caractérisant le postmodernisme qui se définit comme une forme d'imitation, mais une imitation caractérisée par une inversion ironique, pas toujours au détriment du texte parodié. La parodie est, dans une autre formulation, la répétition avec une distance critique qui marque la différence plutôt que la similitude. En d'autres termes, la parodie est une forme paradoxale, dans un certain sens, elle incorpore et défie ce qu'elle parodie. Elle oblige également à reconsidérer l'idée d'origine ou d'originalité compatible avec d'autres interrogations postmodernes des hypothèses humanistes libérales.

Elle expliquera, ultérieurement, qu'on n'a pas besoin de ridicule pour faire de la parodie. Elle juge que la cible de la parodie est un autre texte et non pas les caractéristiques morales et les vices de la société, comme c'est la cible de la satire, genre semblable et avec lequel on le confond assez souvent. De surcroît, au sens de Hutcheon, une définition de la parodie postmoderne ne doit pas se limiter à l'aspect ridiculisant qu'on attribue généralement à cette stratégie, puisque l'usage qu'en font les postmodernes va beaucoup plus loin. Pour cela, elle définit la parodie :

> *« Le terme grec parodia signifie « contre-chant ». Le terme « contre» (« face à ») suggère une idée de comparaison, ou mieux de contraste, ce qui est fondamental dans l'acception du terme «parodie » (...) Dans cet usage moderne, la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie »*[577]

Ainsi, le pivot de la théorie de Hutcheon se trouve dans l'étymologie du nom. Le préfixe « para » a deux définitions dont seulement une est fréquemment mentionnée, celle d'opposition : contre. D'où, l'association entre la parodie et le ridicule, croyant qu'on est contraints de produire un autre texte qui servira seulement pour se moquer de l'autre. Mais, le préfixe « para » en grec signifie aussi : « à côté de » ce qui exprime un accord, une certaine intimité, c'est cette deuxième définition qui va permettre de développer la théorie de sorte qu'on puisse inclure les formes d'art du XXème siècle. Daniel Sangsue commente cette étymologie :

> *«La parodie implique simultanément une distance critique et une proximité mimétique. Parodier une œuvre, c'est à tout le moins reconnaître son importance, et c'est souvent lui rendre un hommage indirect, lui témoigner une admiration déguisée. »*[578]

[577] Linda Hutcheon, cité par Paola Viviana Radeljak dans, *La Parodie vue du XXème siècle : A theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms* (1985) de Linda Hutcheon et Candide ou l'Optimisme (1759) de Voltaire. Mémoire de fin d'étude. Universidad Nacional de Córdoba Facultad de Lenguas, p, 10.
[578] Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Edition. José Corti, 2007, p. 240.

De ce fait, la parodie incorpore tout, en marquant sa dissemblance. Elle laisse voir une forme d'affection pour un original qui, bien que malmené, reste l'objet d'une élection.

Se démarquant des autres théoriciens qui ont contribué à l'étude de la parodie, notamment les travaux de Gérard Genette dans Palimpsestes, Linda Hutcheon élargit sa visée en choisissant d'explorer la fonction de la parodie. En optant de ne pas limiter les ethos de cette dernière, elle se concentre sur les intentions du parodiste et les états qu'il souhaite susciter chez le lecteur/spectateur. Hutcheon refuse de voir la parodie comme un persiflage, un instrument négatif qui vise à ridiculiser, l'inversion ironique mise en place ne se faisant pas nécessairement aux dépens de sa cible. Elle justifie le rejet d'un ethos exclusivement moqueur par l'étymologie du terme, dont aucun élément n'implique le comique : *« Il n'y a rien dans parodia qui nécessite l'inclusion du concept de ridicule, comme c'est le cas, par exemple, dans la plaisanterie ou burla de burlesque.»*[579]. La revalorisation de la parodie et la volonté de lui donner une définition positive conduisent à écarter ce qui en faisait jusqu'alors la spécificité, c'est-à-dire son piquant moqueur et un comique inhérents au genre, souvent couplés par ailleurs à une dimension sérieuse.

La parodie postmoderniste oblige à réexaminer les pouvoirs interactifs impliqués dans la production et réception des textes. Ce postmodernisme qui fait un usage de la parodie à visée critique ne se concentre pas uniquement sur cette récupération du passé, mais lui offre un ton de critique de la représentation. En effet, la parodie occupe une place de choix dans cette critique de la représentation. Sa réflexivité en fait un outil extrêmement favorable à l'exploration interne des systèmes de représentation, caractéristique du postmodernisme. C'est sous cet angle que la parodie est principalement réappréciée dans les études de Linda Hutcheon. Comme l'avance cette dernière, notre monde est en effet *« fasciné par la capacité de notre système humain à se référer à lui-même dans un processus de miroir sans fin.»*[580]

[579] Linda Hutcheon, *A Theroy of parody, The teachings of Twentieth-Century art forms*, (1985), University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000, p, 32.
[580] Ibid., p, 1.

Parallèlement, les études de Hutcheon sur la parodie postmoderniste affirment que celle-ci exige nécessairement de revoir les pouvoirs interactifs impliqués dans la production et la réception des textes. Pour la théoricienne, par sa duplicité, la parodie préconise l'implication d'un lecteur qui sait reconnaître le texte original. En insistant sur le phénomène de réception du texte et sur le rapport dynamique qui se crée entre l'auteur et le lecteur, Hutcheon atteste que la parodie postmoderne attire aussi l'attention sur les possibles manipulations de l'auteur et sur les enjeux de pouvoir qu'implique ce type de relation. Car pour que le lecteur puisse repérer le décalage parodique entre deux textes, *« l'auteur doit guider et contrôler, d'une certaine façon, la compréhension textuelle qu'en a ce dernier. »* [581]

En somme, c'est ce pouvoir subversif que les auteurs postmodernistes privilégient, en usant de la parodie dans leur initiative déconstructiviste des grands discours historiques et la révision de l'écriture du passé, *« la parodie permet à la fois d'user des conventions d'un récit et de les subvertir »*[582]. En montrant le décalage entre d'anciens textes et leur nouvelle version parodique, celle-ci met en lumière le fait que toute œuvre s'inscrit dans un contexte d'énonciation et de réception qui en construit le sens.

La parodie, cette forme intertextuelle définie par Hutcheon : *« Comme les autres formes intertextuelles (telles que l'allusion, le pastiche, la citation, l'imitation et ainsi de suite), la parodie effectue une surimposition de textes. Au niveau de sa structure formelle, un texte parodique est l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodié (d 'arrière-plan) dans un texte parodiant, d'un enchâssement du vieux dans le neuf »*[583], n'a pas manqué de faire son apparition dans le texte Hustonien. Si, celui-ci se trouve truffé de références intertextuelles dont la plupart servaient à faire surgir l'ironie, la parodie se manifeste dans la forme du texte original, mais les paroles en sont changées, pour déconstruire une idée totalisante. Toutefois, la parodie de l'hymne national canadien, fait foi : *« Ô Canada, notre orgueil et notre bonheur, Tes érables rouges sang*

[581] Linda Hutcheon , *A Theroy of parody, The teachings of Twentieth-Century art forms* op, cit., p, 89.
[582] Linda Hutcheon, *The Politics of Postrnodernisrn* , Londres, Routledge1989, p. 8.
[583] Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique,* vol. 12, 1981, p. 143.

rappellent La croix de Sa douleur, et ton blé d'or transforme en pain Sa vie dont la mort fut notre gain.»[584]

En effet, ce cantique parodiant l'hymne national canadien, fait suite aux cogitations de Paddon à propos de la véracité de l'histoire qu'il enseigne à ses élèves. Imprégné du discours de Miranda qui lui révèle la vraie nature du père Lacombe qu'elle nomme le missionnaire à la con, il se révolte contre ces cours *d'histoire « remplis de silences assourdissants.»*[585]. L'instituteur décide d'informer ses élèves au sujet du fiasco et de l'hypocrisie du père Lacombe qui n'a cessé de tromper les Indiens au nom de Dieu, d'un gouvernement malhonnête et de colons profiteurs. Paddon découvre que cet homme a joué un rôle important dans la colonisation de 1' ouest canadien et Miranda l'a souvent dépeint comme l'un des hommes qui ont contribué à l'oppression de ses ancêtres. Cette nouvelle version des faits provoque l'indignation des parents des élèves et Paddon, menacé de renvoi par le recteur, et se voit dans l'obligation de retirer ses paroles.

C'est à la suite de cette nuée d'événements que surgit un nouvel hymne national entre les lignes de Paula. Revisité, remanié, tout en parodiant l'original, la narratrice n'a cessé de questionner le patriotisme canadien « albertain » et le remettre en cause, tout en insistant sur les liens étroits qui se tissent en filigrane entre le pouvoir colonial et la religion. C'est ainsi que cet hymne voit sa « pureté » altérée par ces nouvelles paroles qui suggèrent une connivence quelque peu perverse entre patriotisme et religion. Dès lors, Paddon se fait complice d'une propagande, d'une Histoire erronée, puisqu' il est dans l'incapacité de défendre sa version des faits.

Dans le texte de Huston émergent d'autres exemples de parodie tout aussi significatifs venant déconstruire les récits totalisants, notamment ceux du patriotisme. En effet, dans *Cantique des plaines*, l'écrivaine se sert de cette forme littéraire à travers une chanson populaire louant le patriotisme albertain.

Paula rappelle à Paddon l'état de John Sterling ; son père revenant de guerre, et comment il peinait à le reconnaitre. John, l'emblème de l'homme de l'Ouest typique- fort, viril, amateur de chevaux et de whisky- semble désormais faible et vulnérable,

[584] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 245.
[585] Ibid., p, 63.

revenant non seulement épuisé, mais aussi avec une jambe amputée. Jean à l'instar de ces soldats : *« Ils gaillards et courageux, Ils ont un culot merveilleux, Ils restent au front, ils gagneront, Chacun y met du sien, Et quand il reviendra, On l'acclamera, Notre Johnny Canadien !»*[586], désormais, ce n'était pas le cas. Se montrant méfiant envers l'Histoire, Paula se voit parodier une chanson patriotique canadienne vantant les mérites des soldats partis au front au nom de leur pays.

La chanson vante les prouesses de Jean. Ce nom mêlé à une chanson populaire permet au lecteur de comprendre qu'il ne s'agit pas de la version originale, mais d'une parodie. Le sens qu'a voulu en faire émerger l'auteure est d' autant plus percutant lorsqu' à la suite des mots « On l'acclamera, Notre Johnny Canadien ! », elle écrit : *« Personne ne l'acclama. [...]Il franchit maladroitement le seuil et entre dans cette maison qu'il ne connaît pas, traverse le salon cahin-caha et se laisse tomber dans le vieux fauteuil.»*[587]

L'intention de l'auteure par la parodie d'une chanson patriotique, est de faire surgir l'ironie qui gît au sein de ses refrains. En effet, ce qui arrive réellement est le contraire de ce que prédisaient les paroles. Nous comprenons que Huston fait recours à cette stratégie pour critiquer le patriotisme et déconstruire cette forme de récit totalisant, que prônait l'Histoire. Un patriotisme au nom duquel des milliers d'hommes se sont battus, perdant non seulement leur jambe, mais aussi leur vie. En subvertissant le message que ce type de chanson tend à véhiculer, Huston incite son lecteur à se montrer vigilant à cette forme de discours.

Cet exemple souligne le fait que la parodie permet aux auteurs postmodernes d'avoir une certaine distance critique par rapport au texte du passé, en regard du présent. Comme tous ces auteurs postmodernistes, Nancy Huston se réapproprie un texte existant lui incorporant une dimension politique pour faire émerger un nouveau sens. Ceci lui permet de s'inscrire en rupture avec l'idéologie patriotique dominante.

En somme, pour les romanciers postmodernes, toutes ces stratégies explicitées, visent à secouer le lecteur à réviser ces conventions établies. Avec son roman postmoderne *Cantique des plaines*, Huston remet en cause les nombreux discours

[586] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 198.
[587] Ibid., p, 198.

totalisants qui définissent la colonisation de l'Ouest canadien, en particulier l'histoire. Pour ce, elle met en scène un sujet écrivant qui questionne tout acte d'énonciation, y compris sa propre parole, et insiste sur le fait que l'Histoire n'a rien d'une donnée objective que l'on doit tenir pour acquise, mais qu'elle est bien un récit humainement construit. Parallèlement, elle précise que l'auteur et le lecteur doivent se lier par une connivence en partageant un certain savoir et connaissances communs. Car, s'il ne connaît pas le premier texte, (l'exemple de l'hymne national et des chansons populaires) l'énonciataire ne pourra saisir toute la portée du double message qu'on lui adresse.

I-2- Une écriture de la traversée

Comme il a été déjà évoqué, l'incrédulité à l'égard des métarécits incita les postmodernes à développer de nouveaux modes de lecture et d'écriture en vue de porter un regard critique sur les « discours de légitimation ». À l'instar de la déconstruction des métarécits, les postmodernistes font recours à l'expérimentation de nouveaux styles. Se basant sur leurs visions du monde et du sujet, ils conçoivent le premier comme : *« fondamentalement en devenir, changeant, fragmenté et disparate »*[588], et le deuxième *« il est à caractère incohérent, conflictuel, et indéterminé »*[589]. De ce fait, et pour rompre avec la volonté de domination inhérente à la portée idéologique de tout discours, et afin de susciter l'intérêt et les questionnements du lecteur, les postmodernes ont souvent recours à des récits fragmentés et des textes polyphones, où la voix de l'auteur s'entremêle et se confonde avec d'autres voix qui composent le récit.

Dans cette partie de notre étude, le postmodernisme nous portera sur le renouveau accordé à l'écriture, notamment le versant culturel, la fragmentation et la polyphonie, que Huston a emprunté, pour donner un nouveau souffle à sa fiction en transcendant les frontières par le biais d'une écriture transculturelle, hétérogène, hybride et polyphonique.

[588] Florence Allard-Poesi et Véronique Perret. « Le postmodernisme nous propose-t-il un projet de connaissance ? » *Cahier de recherche DMSP Dauphine*, n°263, 1998, p, 3.
[589] Ibid. p, 4.

I-2-1- Migration et transculturalité

L'écriture de Huston figure l'exemple d'une aventure transculturelle insolite qui échappe à toute catégorisation. Située à la confluence des cultures anglo-saxonnes, du fait de sa naissance à Alberta au Canada, et du monde latin moderne aux riches déterminations linguistiques et culturelles, du fait de son ancrage francophone. Elle incarne magistralement et, au plus haut point, ce qui est convenu d'appeler, de nos jours, une littérature-monde. Elle a tenté d'accomplir une traversée épique des signes, des langages, des continents et des cultures pour pouvoir dessiner une utopie, un rêve insensé et rejoindre les rivages les plus lointains en produisant une œuvre protéiforme aux dimensions universelles. Et c'est à partir de Paris, ville cosmopolite, ville-monde et hautement symbolique que s'est accomplie pour Nancy une grande aventure de l'esprit et de l'intelligence. Une aventure qui va métamorphoser sa vie et lui ouvrir des espaces infinis et illimités pour poser les grandes interrogations relatives à l'acculturation, à l'identité, à l'exil, à la « nordité », à la « sudité », au malaise civilisationnel, à l'hybridité, au féminisme et à la mondialité.

Le phénomène de la migration est indiscutablement l'un des fondements de la transculturalité, car à l'ère où l'on parle de la mondialisation et des recompositions des identités, un nombre important d'écrivaines s'inscrivent dans la remise en question de la notion d'appartenance à un espace littéraire national. Dès lors, l'on assiste à l'émergence d'un territoire littéraire réorienté, dé-spatialisé par rapport à leur origine. C'est donc dans cette écriture migrante que s'observent les spécificités du fait transculturel dans son rapport à la mobilité du sujet.

Comme le fait comprendre Edward Said, les mouvements planétaires de résistance à l'empire qui se sont produits à partir de la fin des années 1980 *« les murs assaillis, les peuples insurgés, les frontières franchies, l'urgence du problème des droits des immigrés, des réfugiés et des minorités en Occident»*[590] ont rendu nécessaire l'élaboration de théories socioculturelles ou politiques comme le multiculturalisme, l'interculturalisme et le transculturalisme qui donnent lieu, finalement, aux théories des

[590] Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000.p, 100.

littératures migrantes et aux théories transculturelles. Celles-ci remettent en cause la vision monolithique et univoque de la culture dont dépendent les canons littéraires traditionnels.

En effet, le postmodernisme est associé à ce changement social et politique, et notamment à l'avènement de la société postmoderne marquée par les phénomènes de la mondialisation et du néo-libéralisme. Pour Klaus-Dieter Ertler, quand ces deux derniers sont combinés avec l'immigration, ils ont donné un coup de pouce à l'émergence des écritures migrantes. Ceci est corroboré par Jeanette Den Toonder qui affirme que l'écriture migrante est devenue un *« phénomène omniprésent exemplaire de la mondialisation actuelle »*[591]. Selon Simon Harel, renvoyant à Lyotard, les écritures migrantes représentent une *« rupture à l'égard d'un territoire perçu comme fondateur »*[592], or les Grands Récits *« agissent toujours comme autant de gestes de fondation. »*[593]

La littérature migrante doit donc son apparition à un contexte social et politique qui s'inscrit dans la postmodernité, un courant d'hybridité culturelle qui *« reconnaît une multiplicité des savoirs prenant des configurations diverses et variées »*[594]. Pour Chartier, l'écriture migrante *« s'inscrit dans la mouvance plus générale du postmodernisme qui […] remet en question l'unicité des référents culturels et identitaires »*[595]. De même, Fulvio Caccia souligne la parenté entre les écritures migrantes et le postmodernisme, soit : *« l'ensemble des discours qui préconisent la sortie de l'horizon de la finalité et supposerait donc que l'ensemble de l'histoire linéaire puisse être ressaisie, recapitalisée dans un non-lieu qui n'est déjà plus celui de l'utopie mais celui déjà visible du pouvoir.»*[596]

---

591 Jeanette Den Toonder, *La mondialisation de l'écriture migrante* // Marie Carrière, et Catherine Khordoc, (éds.). Comparing Migration : The Literatures of Canada and Québec / Migrance comparée : Les Littératures du Canada et du Québec, Berne, 2008, p. 19-36, p. 20

592 Simon Harel. La parole orpheline de l'écrivain migrant // Pierre Nepveu, et Gilles Marcotte (éds.). *Montréal imaginaire : ville et littérature.* Anjou, 1992, p. 373-418, p. 394

593 Ibid. 395.

594 Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles » dans *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, (80) 2002, pp.(303-316), pp. 303-304

595 Ibid.

596 Fulvio Caccia. *Les écritures migrantes, entre exotisme et éclectisme* // Anne De Vaucher Gravili, (éd.). D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec. Actes du Séminaire international du CISQ à Venise (15-16 octobre 1999), Venise, 2000. p. 59-82, p. 70

En somme, l'appellation « écriture migrante » désigne une écriture liée à l'immigration au Québec. La tradition de l'écriture migrante naît dans les années quatre-vingt en contre-point à la littérature nationaliste québécoise et aux écrivains dits de souche, avec des écrivains italo-québécois comme Antonio D'Alfonso, Marco Micone, des écrivains des Caraïbes comme Dany Laferrière, Émile Ollivier et Gérard Étienne, et d'autres figures marquantes, dont Régine Robin, Sergio Kokis et Ying Chen. Les œuvres de ces auteurs évoquent souvent, mais non exclusivement, les préoccupations identitaires, le métissage et l'hybridité, le mémoriel, l'exil, la nostalgie, le malentendu et les stéréotypes.

Avant d'atteindre cette dénomination, certains, à l'instar de Simon Sherry, parlent de littérature minoritaire ; d'autres privilégient le terme de littérature d'immigration. Simon Harel, quant à lui, emploie les vocables littérature ethnique ou encore littérature immigrante. Robert Berrouët-Oriol, comme le précise Pierre Nepveu, penche en faveur de la dénomination d'écriture migrante, car, celle-ci *« insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil »*[597]. Le mot immigrante, plus restrictif, possède une connotation socio-culturelle, alors que migrante *«a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle.»*[598]

Ainsi, l'écriture immigrante devient écriture migrante au milieu des années 1980 et dans les années 1990, soit, la période du transculturel, grâce au travail de chercheurs et théoriciens comme Sherry Simon, Pierre l'Hérault, Simon Harel, Régine Robin. Selon les mots de Moisan et Hildebrand : *« Le transculturel, caractéristique de la présente période [(1986-1997)], dépasse la mise en présence ou en conflit des cultures pour dégager des passages entre elles et dessiner leur traversée respective »*[599]

[597] Pierre Nepveu. *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés», 1988, p.234.
[598] Ibid.
[599] Clément Moisan , Renate Hilderbran. *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec* (1937-1997). Québec, Editions Nota Bene, 2001, p, 207.

En 1991, Berrouët-Oriol et Fournier donnent la définition suivante du courant, laquelle demeure une des définitions les plus citées jusqu'à aujourd'hui :

> *« Les écritures migrantes forment un micro-corpus d'œuvres littéraires produites par des sujets migrants : ces écritures sont celles du corps et de la mémoire ; elles sont, pour l'essentiel, travaillées par un référent massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction. »*[600]

Selon Marco Micone, les écrivains migrants italiens de la première génération voyaient en le Québec une source d'inspiration, quant à la préservation et à l'épanouissement d'une culture locale, tout en embrassant l'ouverture et le pluralisme. Les études soulignent le rôle historique de ces auteurs italo-québécois pour l'introduction, la popularisation et la définition du concept de transculture. En effet, le terme transculturel était employé pour désigner cette ethnicité migrante en devenir, notamment ces écrivains italo-québécois associés au courant migrant qui voyaient dans le Québec une source d'inspiration. Ce groupe d'intellectuels d'origine italienne rassemblés autour du magazine *Vice Versa*, proposant un projet transculturel dont Fulvio Caccia et Lamberto Tassinari ont été les porte-paroles.

La transculture, inspirée de la théorie de Fernando Ortiz, permet à Berrouët-Oriol et Fournier de nous offrir la définition suivante du concept :

> *« Nous entendons que le vocable "transculturation" exprime mieux les différentes phases du processus de transition d'une culture à l'autre, car celui-ci ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte - ce qui est en toute rigueur ce qu'exprime le mot anglo-américain d'acculturation, mais que le processus implique aussi nécessairement la perte ou le déracinement d'une culture antérieure - ce qu'on pourrait appeler "déculturation", et en outre, signifie la création consécutive de*

[600] Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier, *L'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec,* Litté Réalité, 1991, p, 17.

nouveaux phénomènes culturels que l'on pourrait dénommer "néo-culturation".» [601]

En effet, la naissance du concept remonte à la réflexion de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz. En 1940, dans son ouvrage *« Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar »,* il introduit le mot « transculturation » en substitution du terme « acculturation » ou « encore changement culturel », alors couramment utilisés, pour mieux rendre compte de la complexité ethnique et de l'évolution ethnoculturelle dans l'île de Cuba.

Pour Ortiz le processus de transculturation s'accomplissait en fait en trois phases successives :

« Dans un premier temps, l'allogène coupé de sa patrie subirait une «déculturation », qu'Ortiz nomme aussi «ex-culturation» ; au cours de cette période difficile, l'immigrant doit assumer la perte et le déracinement de sa culture antérieure. Une fois débarrassé des liens qui l'unissent à sa terre natale, il doit embrasser la culture du pays hôte en s'imprégnant de sa langue ainsi que de ses us et coutumes ; il accomplirait de la sorte la deuxième étape du processus, «l'acculturation» ou «inculturation. » [602]

Charbonneau poursuit ses illustrations en pointant à l'index l'innovation d'Ortiz. Elle constate que suite à ce transfert se créeraient consécutivement de nouveaux phénomènes culturels que l'on pourrait dénommer « néo-culturation».

« L'allogène effectue alors une traversée, un dépassement de ses acquis le menant à l'élaboration d'une culture qui lui est propre, une culture hybride résultant de l'alliage entre sa culture matricielle et sa culture

[601] Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier, *L'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec* op, cit., pp, 12-13.
[602] Caroline Charbonneau, *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois*. Mémoire de maîtrise. Langue et littérature françaises. Montréal, Université McGill, 1997, pp, 20, 21.

d'adoption ; l'ensemble de ce processus constituerait ce que Ortiz appelle la transculturation. »[603]

Ultérieurement, elle précise que cet acte d'appropriation ne s'effectue que très rarement à sens unique : la société d'accueil s'approprie à son tour divers éléments culturels de l'allochtone, ce qui entraîne inéluctablement l'apparition de syncrétismes, fusion profitable aux deux parties de l'équation. À ce propos, Jean Larmore affirme :

« La transculturation est un ensemble de transmutations constantes : elle est créatrice et jamais achevée ; elle est irréversible. Elle est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce qu'on reçoit (...). Il en émerge une réalité nouvelle, qui n'est pas une mosaïque de caractères, mais un phénomène nouveau, original et indépendant. »[604]

À partir des années quatre-vingt-dix, Wolfgang Welsch propose un modèle d'appréhension de la culture qui puisse s'appliquer à la plupart des cultures de l'époque. Le concept qu'il définit s'oppose au modèle de culture classique homogénéisant ainsi qu'aux modèles interculturel et multiculturel, qui présupposent le modèle classique. Selon lui, les modèles interculturel et multiculturel sont conflictuels et favorisent la ghettoïsation, étant donné le manque de communication entre les groupes culturels qui coexistent dans les cultures qui fonctionnent suivant ces modèles.

L'innovation apportée au concept par Welsch, est que la transculture s'applique bien :

« Aux cultures à l'intérieur desquelles interagissent des éléments divers en fonction d'un réseautage externe, et dont « les nouvelles formes d'enchevêtrement sont une conséquence des processus migratoires aussi bien que des systèmes de communications mondiaux, matériels et immatériels, et d'interdépendances et de dépendances économiques », une distinction importante par rapport aux premières notions de transculturalité, qui considèrent uniquement la dimension ethnique. Le

[603] Ibid. p, 21.
[604] Jean Larmore, cité par Caroline Charbonneau, op, cit., p, 21.

modèle de culture descriptif et normatif que décrit Welsch est inclusif et présuppose une interaction constante avec l'altérité où la production de la diversité est constante : « un nouveau type de diversité prend forme : la diversité de différentes cultures et de différents êtres vivants, naissant tous d'infiltrations transculturelles.» »[605]

Si le multiculturel signifie la juxtaposition sans aucune liaison entre les cultures juxtaposées, coexistant dans le même milieu et permet d'analyser le visage de notre propre culture dans le miroir d'une autre, l'interculturel à émerger pour signifier le transfert qui se réalise d'une culture à une autre, étant différent de la simple juxtaposition.

Et si l'interculturel renvoie le plus souvent aux rapports entre individus, le transculturel mobilise le collectif au-delà de chaque individu ou au-delà des rapports entre individus, il s'installe dans un champ plus vaste, autrement dit ; entre plusieurs groupes sociaux. Le transculturel se pose en point de convergence et dépassement de ces fondements, en processus dynamique entraînant une transformation naturelle de ses données de base par le biais de leur profonde interpénétration. Le transculturel suppose non seulement le contact des cultures, mais aussi la tension vers un au-delà, un au-delà des appartenances religieuses, des héritages culturels et des différences raciales, le projet transculturel est le rêve de l'humanité toute entière, qui aspire à vivre en cohabitation et en toute harmonie.

Welsch observe que l'interculturalité ou encore la multiculturalité sont toutes deux supposent le vivre-ensemble de cultures différentes, où les cultures sont vues comme des entités qui à la limite peuvent communiquer les unes avec les autres, mais qui restent intrinsèquement homogènes. La transculturalité, au contraire, se situerait plutôt au confluent des cultures, celles-ci se liant les unes aux autres, donnant ainsi naissance à de nouveaux phénomènes culturels.

Pour ainsi dire, la transculturalité se conçoit comme une dynamique culturelle qui, à partir d'un noyau initial se déploie dans l'espace et le temps en traversant et en

[605] Marie-Hélène Urro, *Kim Thúy : de l'écriture migrante à l'écriture transculturelle*, Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre des exigences du programme de maîtrise en lettres françaises, Département de français Faculté des études supérieures et postdoctorales Université d'Ottawa, Canada, 2014, p, 18.

chevauchant une multitude de cultures, en perpétuelles interactions. Il s'agit d'une irradiation qui se développe à partir d'un centre et d'un point de départ pour se déporter vers différentes directions, à la manière des vases communicants. Le cas de Huston se prête bien à cette configuration irradiante qui épouse les différents cercles concentriques de l'identité, de l'altérité et de l'universalité, dans un mouvement de perpétuelles médiations et de continuels recommencements.

I-2-2- La transculture, une identité de traverse[606]

> *« La notion de transculturalité exprime avec souplesse et tout en nuances la composition plurielle des identités culturelles qui ne se reconnaissent plus nécessairement dans une définition ou une autre, mais qui s'interpénètrent dans une zone ambiguë, intermédiaire, changeante et mobile. L'acteur transculturel est un migrant, parfois seulement imaginaire, qui ne parvient plus à exprimer son identité en brandissant un quelconque passeport. Non seulement en a-t-il plusieurs, réels ou symboliques, mais il a aussi en main une nouvelle carte indiquant la pluralité de son appartenance identitaire culturelle selon le lieu, le moment, ou même l'itinéraire. »*[607]

En terre d'exil, le souci majeur de l'allogène est de procéder à une reconstruction de son identité, après avoir été inondé par le sentiment du morcellement. En effet, devant l'incapacité à accéder aux signes, emblèmes et symboles disparates de la nouvelle matrice, et devant son impossibilité à abroger ses acquis culturels, l'allogène est pris en sandwich dans l'espace situé au croisement des cultures, ce lieu intermédiaire où s'entrechoquent idiomes et mémoires. Refusant de renoncer à sa propre culture pour en adopter la nouvelle, il est dans l'obligation de trouver une solution intermédiaire. *« Récusant toute forme de claustration culturelle ou identitaire, un peu comme s'il désirait demeurer dans une potentialité qu'il ne faut surtout pas actualiser, il ne reste à*

606 Caroline Charbonneau, *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois*, op, cit p, 72.
607 Afef Benssieh, *Introduction Amériques transculturelles* ? Les Presses de l'Université d'Ottawa, IV. Collection : Collection Transferts culturels. 2010, p, 2.

l'exilé qu'à penser l'inabouti, l'entre-deux, l'incertitude et le précaire pour se tailler une identité floue, pluriculturelle »[608], précise Charbonneau

Dans son mémoire *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois*, Caroline Charbonneau, nomme cette identité résultant de la traversée des cultures de l'exilé par « identité de traverse ». Pour elle, c'est ce phénomène de transculture inspiré de la théorie de Fernando Ortiz, qu'est, « l'identité de traverse ».

Pour Charbonneau, l'allogène une fois installé dans le pays hôte, il sera hanté par cette notion de centre tant convoité, et qui s'avère être inaccessible. L'impensable déni de soi, l'impossible fixité identitaire, les inévitables manifestations mémorielles, sans oublier l'instabilité et la précarité caractéristiques de la société d'accueil empêcheront toujours l'accès définitif à une totale identification. Ainsi l'oscillation entre deux cultures, sans pouvoir délaisser la première, ni acquérir la deuxième, conduit l'allogène à faire l'amalgame des deux, puis, aller au-delà : *« L'immigrant ne pourra que s'édifier une identité de traverse faite de l'union de sa culture d'origine et de sa culture d'adoption, ainsi que de son inéluctable dépassement. »*[609]

Elle poursuit que cette identité de traverse serait faite pour l'essentiel *« D'un effort inconscient qui vise perpétuellement à se trouver au bord de, sur le point de, sans jamais affranchir le pas»*[610], et ne pourrait se réaliser autrement que par un « *processus de métissage culturel dont les facteurs et les choix sont à la fois conjoncturels, collectifs et individuel.»*[611]

Charbonneau, et pour définir cette identité, se base sur les études d'Ernest Bloch. Elle affirme que l'étranger en terre d'exil doit effectuer des traversées vertigineuses, puisqu'il ne veut ni renoncer à sa culture d'origine ni refuser la nouvelle culture, et l'appartenance à la nouvelle société ne peut qu'avoir la forme d'une traversée labyrinthique *«où les signes, par un excès de pluralité ou de polysémie, font ressurgir dans leur désordre même la question du référent et de unité»*[612]. Dans cet imbroglio

[608] Caroline Charbonneau, op, cit.,p, 70.
[609] Caroline Charbonneau, op, cit., p, 24.
[610] Régine Robin. *La Quebécoite*, cité par Caroline Charbonneau, pp, 70 ,71.
[611] Gina Stoiciu. La Différence. *Comment l'écrire ? Comment la vivre ?,* cité par Caroline Charbonneau, p 71.
[612] Pierre Nepveu. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*,op, cit., p.209.

culturel, l'être hybride ne fera jamais l'expérience de l'unité culturelle parce qu'il est inévitablement le produit de plusieurs cultures. Se sentant en plusieurs lieux chez lui, mais n'ayant aucun chez soi exclusif.

L'exilé, même s'il le désirait fortement, ne pourrait ainsi se vouer à la seule culture d'accueil, car il ne pourra jamais abolir son héritage culturel maternel. Conséquemment, il finira par s'enraciner dans le déracinement et emprunte : *«Le chemin de la cohabitation de la différence et du même, en principes incompatibles»*[613], et cherchera à se constituer, ce que Ernst Bloch nomme une« identité de traverse », identité située dans un hors-lieu qui serait le lieu de l'entre : l'entre- deux-langues, l'entre-deux-cultures, affirme Charbonneau.

Quand nous nous penchons, dans un premier temps, sur la biographie de Huston, nous apercevons que sa vie est marquée d'une manière évidente par une traversée des frontières géographiques, linguistiques et une existence assimilant dès le début des contextes culturels multiples, qui la situe clairement dans un «entre-deux identitaire et linguistique », ce qui n'est pas sans influence sur sa pratique d'écrivaine. En lisant les essais et les récits autobiographiques de Nancy Huston, nous apercevons 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. »*[614]

À l'instar de ces écrivains de l'exil, Huston tente de trouver l'équilibre par : « *la construction d'un moi inscrit dans le plein d'une universalité basée sur la diversité »*[615] ; une universalité, qui transcende les frontières et permet la confrontation féconde de différences au sein d'une même appartenance.

---

[613] Lucie Lequin «L'épreuve de l'exil et la traversée des frontières. Des voix de femmes». *Québec studies.* No 14. 1994, p.38.
[614] Nancy Huston, *Nord perdu,* p, 25.
[615] Nicole Aas-Rouxparis, *passages d'Émile Ollivier : dérive et divenité,* cité par Charbonneau, p. 73.

Si ces exilés renoncent à l'étroitesse d'une identité unique et rigide, c'est pour ériger une identité à la constitution labile, erratique. Ce qui importe pour eux, c'est ce va-et-vient continu, ce mouvement perpétuel entre l'ailleurs et l'ici plutôt que le confinement à l'une des extrémités ; l'arrêt définitif sur l'un des pôles de l'axe migratoire, asserte Charbonneau. À ce :

> *« L'identité ne saurait donc être pensée (...) que dans l'hétérogénéité, la polysémie, l'équilibre, l'hybridité, le multiple. En d'autres mots : en dehors du régime de l'opposition simple qui rétablit l'homogène en excluant. On est ici déchiré, dans l'entre.»*[616]

Mais cette déchirure, dont il a pu souffrir précédemment, l'apatride y tient à tout prix et souhaite désormais la préserver. Conséquemment, il tente à développer une posture d'équilibre contradictoire, d'oscillation permanente, entre l'ici et l'ailleurs. C'est bien ce sentiment du déchirement qu'accompagne Nancy Huston quand elle se rend compte qu'elle n'est plus calgarienne, qu'elle ne sera proprement française, et qu'elle oscille effectivement dans « 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 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. »*[617]

Pour Charbonneau conserver le souvenir de sa matrie c'est donc se vouer au malheur, et l'oblitérer ne peut alors se faire que par le sacrifice de son identité culturelle. Sacrifice qu'aucun exilé n'est prêt à faire. Nancy Huston constate que vivre en exil, c'est l'impossibilité d'être assimilé à son pays d'adoption, et non plus dans un rapport

[616]Pierre L'Hérault. « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980». *Fictions de I 'identitaire au Québec,* cité par Charbonneau. p, 74.
[617] Aleksandra Kroh, *L'aventure du bilinguisme*, op, cit., p. 158.

harmonieux avec son pays d'origine. Car l'exil est bien *« Le sentiment d'être dedans/dehors, d'appartenir sans appartenir.»*[618]

Cependant, les œuvres écrites par ces exilés à l'exemple de Nancy Huston, surgissent pour montrer le refus d'appartenance culturelle et permettent l'expression d'une figure de l'entre-deux littéraire, de la fragilité identitaire qui mène à son tour à la construction d'une « identité de traverse ».

I-2-3 – Écriture transculturelle salvatrice

L'imaginaire migrant est essentiellement mêlé des contradictions impossibles à résoudre, car sa trajectoire est semée d'instabilité, de confusion. Les exilés, eux, sont riches. Riches de leurs identités accumulées et contradictoires. L'exil est aussi Mutilation. Censure. Culpabilité, nous dit Huston. Mais, il est aussi une difficulté à s'intégrer dans un autre pays où l'étranger éprouve une angoisse singulière, une sensation pénible de division, d'inclusion/d'exclusion sociale, culturelle, linguistique, identitaire.

L'état confusionnel et chaotique dans lequel se trouve le déraciné nécessite une renaissance, une tentative de reconfiguration des signes hétéroclites et disparates qui embrouillent de plus en plus sa pensée. Le pouvoir réparateur de l'écriture surgit comme une planche de salut pour la plupart des protagonistes, qui empruntent le chemin de l'écriture, leur permettant de renaître de leurs cendres. Le pouvoir des mots surgit comme *«une manière de configurer le désordre, d'en assumer les déséquilibres, les anomalies (...) dans une visée symbolique unifiante »*[619]. En effet, l'accouchement des mots sur le papier répondra à un besoin de liaison, servira à recoudre les débris de leurs mémoires morcelées et se fera le point de rencontre du passé et du présent, le lieu d'interaction entre leurs deux cultures.

Grâce à sa plume, l'allogène pourra enfin baliser son territoire. Écrire pour lui, c'est se donner l'illusion de conquérir un territoire. II est impossible pour lui, *« d'habiter complètement son nom propre ou sa propre identité, impossible de coïncider avec soi-*

[618] Ibid. p, 210.
[619] Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit. p.211.

même ou avec un quelconque fantasme d'unité, impossible peut-être même d'occuper une place de sujet autrement que dans l'écriture »[620] , annonce Régine Robin.

En effet, le statut de l'écriture chez ces écrivains, qui ont vécu la faille de l'émigration, est la contribution à la création d'une territorialité imaginaire qui a de fortes connotations endopsychiques. Le psychanalyste britannique Donald Winnicott parle d'espace potentiel, c'est-à-dire un lieu psychique qui autorise la création d'un sentiment d'identité :

> *« Cet espace potentiel est l'équivalent d'une enveloppe ou d'un derme psychique qui peut contrer le caractère menaçant de la réalité externe (...). Cet espace potentiel permet en somme de supporter - et de vivre - l'angoisse intolérable de la distance et de l'éloignement. L'écriture correspondrait alors à la réalisation de cet espace potentiel puisqu'elle laisse énoncer ce morcellement de l'identité. Vivre par procuration l'éclatement et la dissociation de l'identité qui correspondent à l'expérience de l'émigration ou de l'exil : tels seraient les motifs de cette écriture migrante. »*[621]

Ainsi, l'écriture devient le seul refuge de l'exilé, une nouvelle patrie dans la mesure où, avec les chances d'un retour sur soi, d'une connaissance, voire d'une création de soi, elle fait naître une réalité qui est pour ainsi dire consubstantielle au déraciné, une sorte de matrice autonome qui lui permet de vivre sa vie dans son propre espace propre, asserte Charbonneau. Elle poursuit, que le recours à l'écriture surgit pour colmater la brèche et contrecarrer l'angoisse de la perte. Si l'apatride écrit, c'est aussi pour témoigner de cette perte ; s'il n'avait rien perdu, il n'aurait rien écrit et n'aurait pas eu besoin de chercher dans des pages désertes l'écho d'un pays. Car, on ne devient artiste que parce que quelque chose manque.

---

[620] Régine Robin, Le Deuil de l'origine. *Une langue en trop, la langue en moins.* Paris. Presses Universitaires de Vincennes. coll « L'imaginaire du teste)). 1993. p.9.

[621] Simon Harel. «La Parole orpheline dc l'écrivain migrant » dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (di.) *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p.398

L'exil est une perte. Mais, il est aussi le fantasme qui permet de fonctionner, et notamment d'écrire, affirme Huston. En exil, il est indispensable d'écrire, écrire pour leurrer sa douleur, écrire pour coudre ses déchirures.

> *« L'écriture rend visible la perte, la castration symbolique, le manque. L'écriture serait trajet, parcours, cette objectivation qui viendrai à tout instant rappeler qu'il y a de la perte, qu'on n'écrit jamais que dans cette perte (...), que l'acte d'écrire (...) est la tentative toujours recommencée de déjouer la perte, l'apprivoiser, la mettre à distance ; la tentative de suturer »*[622]

Pour la fonction réparatrice et unificatrice de cette écriture des traversées, de la transculture, Leila Sebbar le confirme à sa correspondante Nancy Huston dans *Lettres parisiennes :*

> *« Et puis, pour moi la fiction c'est la suture qui masque la blessure, l'écart entre les deux rives. Je suis là, à la croisée, enfin sereine, à ma place, en somme, puisque je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée, toujours la même, reliée à l'Histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple, au regard de l'Histoire et de l'univers. C'est dans la fiction que je me sens sujet libre (de père, de mère, de clan, de dogmes...) et forte de la charge de l'exil. C'est là et seulement là que je me rassemble corps et âme et que je fais le pont entre les deux rives, en amont et en aval... Ailleurs, et dans un temps, un espace que je ne peux consacrer à écrire, je suis presque toujours mal, en risque permanent d'hystérie ou de mélancolie... de folie criminelle contre quiconque m'empêche d'exister en ce lieu unique, solitaire, sauvage.»* [623]

[622] Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins,* op, cit. , p, 10.
[623] Nancy Huston, *Lettres parisiennes,* pp, 264, 265.

Dans *Lettres parisiennes*, Nancy Huston loue les mérites de cette expérience euphorique de la traversée que lui offre l'exil. À travers cet échange épistolaire, les deux femmes autopsient leur vécu transculturel. Écrivaines, elles ont choisi de vivre à Paris, ville cosmopolite pour travailler, créer, aimer et avoir des enfants. Les deux épistolières psalmodient ce croisement culturel qui les met en situation de déséquilibre et l'écriture devient ce lieu d'appropriation, l'espace de rencontre entre le pays laissé ou perdu et celui qui a été adopté, ce nid douillet, où elles se partagent leurs réflexions, leurs angoisses, leurs passions ouvrant ainsi une fenêtre sur leur journal intime qu'elles cessent d'alimenter en trouvant dans cette ouverture béante un autre moyen de « se dire ». En effet, c'est en faisant l'éloge du croisement culturel, qu'elles transforment leur exil objectif en exil subjectif *« source d'énergie et d'émotion »*[624].

Elles ne sont ni d'ici, ni de là-bas, et leur pays est celui du verbe, leur terre c'est l'écriture. Sur la langue et la terre natales, elles jettent un regard complexe qui rend visible l'invisible. La vie à l'étranger leur a permis d'avoir, vis-à-vis du pays d'origine et du pays d'adoption, un petit recul critique : elles perçoivent l'un et l'autre des deux pays comme des cultures. Ce qui les intéresse, c'est le culturel et non le naturel.

L'exil, comme territoire de l'écriture, devient une terre singulière propice à la création, inventant un monde qui mêle langues, souvenirs, cogitations. Elles se retrouvent dans la transgression des frontières, dans le croisement des langues et des cultures. À l'intérieur et au-delà de l'espace de l'entre-deux langues, cultures. L'amitié qui s'est nouée entre les deux écrivaines à travers cet échange épistolaire à disséquer leur expérience transculturelle, est si forte et précieuse, d'après les mots de Huston

> *« La littérature nous autorise à repousser ces limites, aussi imaginaires que nécessaires, qui dessinent et définissent notre moi. En lisant, nous laissons d'autres êtres pénétrer en nous, nous leur faisons la place sans difficulté – car nous les connaissons déjà […] C'est le genre humain par excellence. »*[625]

[624] Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, p, 209
[625] Nancy Huston, *Nord perdu*, p, 107.

Parallèlement, dans sa fiction, Huston ne manque pas à jeter un pont entre les rives, par son écriture transculturelle, elle abolit les frontières et neutralise les entraves pour aller au-delà, par une sorte de transformation identitaire. Il s'agit ici de casser les tabous, de sortir de la complexité des totems culturels et d'oser ajouter à son statut identitaire, ainsi qu'à celui de ses personnages, une autre identité qui l'exprime selon un principe d'intégration linguistique et culturelle.

Cependant, dans *Cantique des plaines*, Huston superpose la culture dominante des Blancs (représentée par Paddon) à la culture dominée des Amérindiens (symbolisée par la métisse Miranda, la maîtresse de Paddon). De cette superposition émerge un véritable dialogue transculturel qui prend corps dans la transgression, au-delà des clichés du discours officiel.

C'est par la relation amoureuse du couple que l'écrivaine donne naissance au dialogue entre les cultures et concrétise cette expérience transculturelle. L'arrivée de Miranda dans la vie de Paddon lui permet de s'ouvrir à l'Autre : l'indigène, à travers l'union des espaces territorial et culturel. Cette rencontre lui permettra de rompre avec le discours colonial basé sur la représentation mythique des événements historiques et d'installer une communication entre les personnages, fait qui permettrait à Paddon une réappropriation du territoire albertain qui passe par l'acceptation d'une partie oubliée de l'histoire.

Par l'union de Paddon et Miranda, Huston focalise l'expression de la traversée des frontières et le témoignage du dialogue entre les langues et les cultures, l'union des espaces territoriaux, la suppression des frontières entre le bien et le mal, entre l'ancien et le nouveau monde, car : *« le continent est porteur de promesses. Les possibilités offertes par l'Amérique cesseront d'être purement économiques, prométhéennes, pour devenir plus ontologiques, dionysiaques.»* [626]

Lignes de faille est aussi un roman transculturel où Huston trace les lignes transgénérationnelles d'une même famille. Par ce roman à rebours, Nancy Huston déchiffre le monde après le 11 septembre 2001 à travers les yeux émerveillés de Sol - le

[626] Jean Morency. *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin,* Québec, Nuit Blanche, 1994, p, 72.

californien, Randall, le New-yorkais, Sadie, la petite canadienne et Kristina, une jeune fille allemande.

La trame narrative du roman s'érige par la voix des quatre personnages, dont chacun illustre les événements historiques, sociaux et culturels de son époque. C'est par le regard et la parole des enfants que Huston nous fait revisiter les grandes injustices qui ont marqué l'Histoire (le nazisme, la guerre, les conflits, les attentats du 11 Septembre).

Entre lignes de rupture et lignes de raccordement, se tissent les lignes de faille d'une famille à la recherche d'une identité à travers les séismes de la guerre au Liban, en Israël ou en Irak, l'assassinat de Kennedy, la Deuxième Guerre mondiale, les dessins animés, la musique ou les films de Marilyn Monroe. Ce sont les lignes magiques de l'écrivaine qu'elle esquisse par le biais de sa plume et qui nous transportent de Munich à San Francisco, de Haïfa à Toronto et à New York. Une histoire profonde qui sert de fil conducteur pour mieux saisir la complicité familiale et familière qui s'installe entre l'écrivaine et ses personnages. Un compte à rebours qui dessine une fresque du déracinement culturel vécu à des dimensions différentes, comparable sans doute à celui que l'auteure a éprouvé quand sa mère l'a quittée, à l'âge de six ans, lui offrant l'opportunité de choisir son identité linguistique, sociale, nationale, tout en amalgamant les traits culturels qu'elle a acquis durant sa traversée.

I-3- Une écriture de la fa(m)ille

La situation d'exilée de Huston, qui a engendré dans ses écrits certaines réflexions sur la temporalité, la division identitaire, le langage…, est à l'origine de plusieurs thèmes récurrents dans son œuvre. Huston a dû émigrer avec sa famille en Allemagne, en Amérique puis en France. Ce parcours n'a pas été sans laisser de marques, et son écriture témoigne de la blessure qu'a générée son déracinement. Ainsi, l'écrit hustonien ne cesse de mettre en scène des personnages en crise identitaire, tourmentés par un passé trouble, mensonger ou troué. Les personnages hustoniens sont souvent marqués par la fracture de la séparation. Qu'il s'agisse de l'exil, de la perte d'un être cher ou de la

rupture avec le temps de l'enfance, ses protagonistes portent en eux-mêmes une faille béante et tentent de sortir de la position inconfortable dans laquelle ils sont enchainés.

I-3-1- Écrire la faille

Par *Lignes de faille*, roman tissé par les voix de quatre enfants, Huston met en exergue ce stade de la vie de l'être humain : l'enfance et la fragilité de cet être quant à son exposition à des évènements traumatisants. En effet, l'écrivaine rappelle que l'idée du roman *Lignes de faille* a germé en elle, suite de la lecture d'un ouvrage sur les enfants volés pendant la Seconde guerre mondiale. Il s'agit du livre de Gitta Sereny, The German *Trauma : Experiences and Reflexions 1938-2001*, Huston a appris que des centaines de milliers d'enfants avaient été enlevés par les nazis, puis placés dans des foyers allemands. Le roman serait le fruit des réflexions qu'elle a eues après avoir lu ce livre, mais qui sont aussi liées à sa propre enfance. Cependant, l'esquisse des failles de ce roman permet à Huston de se poser la question éminente : comment les enfants peuvent se reconstruire quand ils se retrouvent complètement déracinés à l'âge de cinq ou six ans ?

Huston a un héritage littéraire assez distinct, déchiffrable. Elle est héritière d'un langage, en quelque sorte, imprégné par les événements historiques qui ont précédé sa naissance, mais aussi par les mouvements littéraires qui ont fait éclater les règles du jeu et du 'je' romanesques avant son arrivée sur la scène littéraire. Pour cela, elle met en scène des orphelins traités comme des objets, volés ou vendus, abusés et négligés; ces enfants ont vécu une perte qui est survenue avant l'âge de la décision, de la responsabilité et de la raison, reflétant ainsi la société de nos jours qui ressent encore les répliques des séismes des générations précédentes. L'enfant au cœur du chaos semble être pour Huston une contradiction obsédante.

Huston dit :

> *« Vivre auprès des enfants vous permet d'observer comment un être humain se construit, comment il apprend à marcher, à parler, à entrer en relation avec le monde. On devrait tous expérimenter cela, et je pense*

que les philosophes en particulier devraient être tenus de faire un stage de six mois en crèche... »[627]

Parmi les thèmes traités dans *Lignes de faille* et que Huston a tenu à expliciter est celui de la guerre et ses répercussions psychologiques sur les êtres humains ; à savoir le traumatisme de la guerre. À travers une trame narrative à rebours, l'écrivaine descend l'échelle de l'histoire de 2004 jusqu'à la seconde guerre mondiale (1944 1945), pour raconter l'histoire de Kristina, l'aïeul de cette famille. Le choix d'une telle trame ne s'avère pas fortuit, surtout, si ce personnage, à la différence des autres, porte plusieurs noms (Kristina, Klarysa, Erra, AGM).

L'objectif de l'écrivaine, dans un premier temps, est de focaliser le drame de Kristina et son impact sur sa propre vie, mais aussi celui de sa descendance, sachant que la trame narrative s'étale sur quatre générations. La question qui se pose d'emblée est la suivante : que pourraient avoir en commun ces membres de la même famille ? D'une manière générale, la chose que peuvent se partager les générations d'une famille est bel est bien, l'héritage. Si l'hypothèse est vraie, que lègue Kristina à sa descendance ?

En se référant au contexte, celui de la Seconde Guerre mondiale, Kristina grandit dans une Allemagne ravagée par la guerre. Dans cet empire au bord de l'effondrement complet, transitent, sur les routes, des flots de réfugiés. Kristina est passée par un Lebensborn, ces « fontaines de vie » mises en place par les nazis afin de germaniser des enfants d'Europe de l'Est et freiner la saignée démographique causée par la guerre. *« Deux cent cinquante mille enfants ! Enlevés ! Volés ! Arrachés à leur famille en Europe de l'Est…»*[628]. Cependant, la meurtrissure d'Erra puise ses racines historiques dans un épisode noir de la Deuxième Guerre mondiale, l'opération « Lebensborn » qui donna lieu à des kidnappings d'enfants dans les territoires occupés. Certains, dont Erra, ne seront jamais rendus à leur famille :

[627] Nancy Huston, « Les voix de l'écrivain, Le nihilisme ou l'oubli de l'enfant », Dans *Études* 2010/1 (Tome 412), pages 77 à 88. p, 78.
[628] Nancy Huston, *Lignes de failles*, p, 155.

> *« Vient enfin le Grand Tournant, c'est le 18 octobre et ça fait déjà deux mois que nous sommes au centre, Janek et moi, beaucoup d'enfants ont disparu entretemps et d'autres sont arrivés et maintenant c'est notre tour à nous de disparaître. »*[629]

C'est la fin de la guerre. Kristina a six ans. Elle surprend une conversation qui lui apprend qu'on ne la rendra pas à sa mère naturelle, une Ukrainienne. *« Il n'est pas question d'envoyer Klarysa chez les rouges ! »*, entend-elle, sans même savoir que le mot rouge désigne les Russes. Après avoir été séparée de ses vrais parents puis de ses parents adoptifs aimants, voilà qu'elle sera aussi séparée de Janek, le seul proche qui lui reste, et envoyée au Canada dans une famille inconnue d'origine ukrainienne. Avant de se quitter, Janek et elle se choisissent une identité en se donnant des noms connus d'eux seuls. Janek devient Luth. À son tour, elle se choisit un nom : Erra. Puis, ils se jurent un amour éternel, scellant aussi leur serment sur la tache de naissance qui, dès lors, devient pour Kristina un « viatique » lui donnant la force de survivre à la séparation et à l'exil. Ce serment secret est le fantôme qu'Erra va « transporter dans ses bagages et dans son héritage ». En arrivant sur les lieux de son enfance, Erra redevient la petite Kristina de six ans, reprenant avec sa fausse sœur la vieille querelle d'enfant pour la poupée à la robe rouge qui est la cause du fracas originel ; sa sœur adoptive lui apprend qu'elle a été adoptée. Cette nouvelle la scie en deux, et provoque en elle une mort symbolique, c'est ce qu'on appelle en psychanalyse « l'instant traumatique ».

Dans le monde littéraire, on cite assez souvent la nouvelle de Maurice Blanchot, qui répond parfaitement à cette situation. En effet, dans sa nouvelle autobiographique *L'Instant de ma mort*, Maurice Blanchot décrit le moment où il a failli perdre la vie lorsqu'il a été confronté à des soldats allemands devant sa maison durant la Deuxième Guerre mondiale.

> *« Face au peloton d'exécution, il s'est préparé pour une mort qui n'est jamais venue. Au loin, des canons explosent, et le feu qui s'ensuit trouble et chasse ses agresseurs. Blanchot a été épargné pour des raisons banales ; une scission temporelle qui marque une profonde différence*

[629] Ibid., p, 476.

entre avant et après. Cet instant traumatique provoque un dédoublement du Moi : celui qu'il était avant et celui qu'il est devenu après le moment où il a témoigné de sa propre mort, mort inachevée, se sont séparés l'un de l'autre. » [630]

Blanchot a survécu, mais pas sans séquelles. La brisure a créé en lui un double :

« Blanchot est un survivant, mais une partie de son être, tel un spectre, s'est enraciné dans le passé. À la fin du récit, une voix annonce, « Je suis vivant », une autre « Non, tu es mort ». Ce moment, que nous appelons l'instant traumatique et que Blanchot élabore parfaitement dans son texte.»[631]

Toutefois, l'exemple de Blanchot, nous définit cet instant traumatique qui provoque une rupture temporelle et spatiale d'avec la réalité et déclenche chez sujet ayant vécu cette expérience une crise de conscience, de sa propre mortalité. Moment crucial séparant l'individu de ce qu'il était de ce qu'il deviendra, car : entre avant et maintenant, il y a rupture, dira Huston. L'instant traumatique dédouble l'individu, et ce qui est y lié devient divisé ou divisible.

L'instant traumatique ne peut être ni surmonté ni oublié. L'individu se trouve dans l'incapacité de produire un témoignage pur de cet instant. C'est un moment indicible, il devient secret. *« Les changements psychiques que provoque le traumatisme vécu étant indescriptibles ou inconnus, l'instant même s'ensevelit et se transforme en un secret refoulé, abyssal. »* [632]

[630] Molleen A. Shilliday, *Ecriture é/veillée : le traumatisme et la deuxième guerre mondiale dans le roman français contemporain*, thèse présentée pour l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.) Faculté des études supérieures et postdoctorales (en français) Université de Colombie –Britannique. (Vancouver) Septembre 2013.p, 2
[631] Ibid., p, 2.
[632] Ibid., p, 4.

Dans *Lignes de faille,* Huston souligne cet instant traumatique chez Kristina quand elle a appris qu'elle était un enfant adopté :

> *« C'est un sifflement de serpent, un sifflement au sujet des sœurs, ça grésille comme le fer à repasser quand la mère appuie sur un tissu humide — voici les mots qui s'insinuent lentement dans mon cerveau pour y imprimer leur brûlure : « De toute façon, tu n'es pas ma sœur. » Qu'est-ce qu'elle veut dire par là ? Qu'elle me renie ? […] Le sifflement se poursuit, chaque mot me brûlant plus profondément que le précédent. « Mère et père ne sont pas tes parents. Grand-mère et grand-père ne sont pas tes grands-parents. Nous ne sommes pas ta vraie famille. Tu n'es pas sortie du ventre de mère comme Lothar et moi, tu as une autre mère quelque part mais elle n'a pas voulu de toi. Tu es adoptée. […] C'est un secret, j'avais promis de ne pas te le dire […] »*[633]

Les mots révélés par Greta brûlent son cerveau. Cette brûlure métaphorise un traumatisme physique. Dès lors, le temps se divise en deux : avant et après l'instant traumatique ; l'identité de Kristina se divise également, car elle est à la fois elle-même et une étrangère. Kristina est pour ainsi dire condamnée à une mort spirituelle, maternelle, langagière, voire identitaire. Paradoxalement, cette mort pourrait être considérée aussi comme un cadeau empoisonné ; désormais Kristina sera déracinée, mais elle aura l'opportunité de se reconstruire selon son plein gré.

La révélation du secret fait trembler Kristina provoquant des brisures, des fissures, des lignes de faille dans son identité. Selon Derrida le secret fait trembler :

> *« Mystère effroyable, secret qui fait trembler. […] Un secret fait toujours trembler. Non seulement frémir ou frissonner, ce qui arrive aussi parfois, mais trembler. […] Comme dans le tremblement de terre ou quand on tremble de tous ses membres, le tremblement, lui, au moins en tant que signal ou symptôme, a déjà eu lieu. Il n'est plus préliminaire même si, ébranlant tout à imprimer au corps une trémulation incoercible,*

[633] Nancy Huston, *Lignes de faille,* p. 408.

l'événement qui fait trembler annonce et menace encore. La violence va de nouveau se déchaîner, un traumatisme pourrait insister en se répétant. […] Je tremble devant ce qui excède mon voir et mon savoir alors que cela me concerne jusqu'au tréfonds, jusqu'à l'âme et jusqu'à l'os, comme on dit.»[634]

Comme tout tremblement de terre, il sera suivi de répliques sismiques. Ces répliques sont drainées à travers les brisures creusées dans le corps de l'aïeul vers sa descendance. La faille identitaire de Kristina créée à l'instant même de cette divulgation, fera apparition dans les prochaines générations. Le traumatisme de Kristina se transmutant en un traumatisme transgénérationnel.

Dans *Lignes de faille*, chaque membre d'une génération est doté d'une tache de naissance, (grain de beauté), symbole omniprésent de l'appartenance des enfants à la même famille et donc à la même lignée de sang. Non seulement ce grain de beauté prouve un héritage génétique mais devient aussi, selon le cas, un ami ou un ennemi de ces enfants et sert ainsi de miroir de leur âme.

Additivement à cette tâche de naissance, ces membres partagent en commun un autre facteur : chacun a côtoyé un contexte de guerre. En effet, Sol (2004) ère de l'après 11 septembre 2001 et de la diffusion par Internet des violences perpétrées par l'armée américaine en Irak. Randal (1982), période où les tensions au Proche-Orient culminent pendant la guerre israélo-libanaise. Sadie (1962) est au cœur de la guerre froide, marquée par la crise de Cuba et l'achèvement du mur de Berlin. Et enfin Kristina (1944 et 1945), la seconde guerre mondiale.

À ce, il est légitime de se poser la question : quelle relation peut exister entre les deux éléments ?

Au niveau symbolique, les sentiments de la peur et la haine de l'Autre siégeant dans l'être de chaque génération font penser aux effets désastreux des idéologies nazies, dont Kristina était victime. La tâche de naissance symbolise ce trauma qui se transmet à

[634] Jacques Derrida, cité par Molleen A. Shilliday, *Ecriture é/veillée : le traumatisme et la deuxième guerre mondiale dans le roman français contemporain*, op, ci, p. 144.

sa descendance, et se lit comme un signe métonymique du traumatisme transgénérationnel qui hante la famille.

Les études psychanalytiques soulignent l'impossibilité d'assimiler un trauma, ni l'intégrer dans un contexte narratif. Elles attestent plutôt, qu'il se dérobe dans des morceaux de souvenir conscient et *creuse « un trou dans le tissu symbolique, à partir duquel l'histoire du sujet se compose. »*[635]

Thomas Fuchs professeur allemand en philosophie et psychanalyse affirme :

> *« Tandis que l'événement se refuse au souvenir représentatif, narratif et significatif, il s'imprime d'autant plus profondément dans la mémoire implicite et corporelle. Mais la forme de ce souvenir n'est pas la représentation, elle est une répétition : la réactivation spontanée et automatique de la trace traumatique imprimée. Le trauma demeure pour ainsi dire dans la mémoire corporelle comme un corps étranger mal digéré. »*[636]

Dans *Lignes de faille,* le corps se présente comme étant cet espace mémoriel, le lieu où les souvenirs du Moi et de l'Autre, de l'ancêtre, s'entremêlent. Même si chaque génération tient à se détacher de la précédente, à fracturer elle-même le lignage familial par effacement du passé, ou encore la multiplicité identitaire qui a pour cause soit les désastres à grande échelle, soit les petites décisions familiales (changer de nom, de lieu) pour exacerber les fractures, il devient clair que le passé les poursuit comme une ombre, pis encore, il se colle à leur propre chair. Ainsi,

> *« Le symptôme, gravé dans la chair, est, selon Freud, une « réminiscence », qui se comporte comme un « corps étranger » dans le corps. C'est presque une expression gelée, dont le sens ne convient plus à la situation présente et n'est par conséquent déchiffrable qu'indirectement, en référence à une constellation biographique, dans laquelle il est*

[635] Rudolf Bernet, cité par Thomas Fuchs, dans La mémoire corporelle de la douleur et du traumatisme. Traduction française d'Olivier Beaucé. *Phainomenon*, 28 (2018) : 127- 145.September 2018, p, 134.
[636]Ibid. pp, 134 135.

initialement apparu. L'histoire du corps, bloquée dans un chapitre, poursuit son cours et se répète comme un disque rayé »[637]

Molleen A. Shilliday, se pose la question : lorsque la mémoire est inscrite sur la chair, le corps même devient le lieu comémoriel[638], comment peut-on articuler la valeur symbolique de cette inscription ?

La réponse à sa problématique nous offre une résolution à la nôtre. Pour elle, avant tout, il faut construire ce qu'elle nomme un édifice comémoriel (qui représente à la fois un espace cognitif et un espace textuel) où le passé et le présent cohabitent et où l'héritier nourrit sa connexion avec les expériences de ses ancêtres par le biais de ses propres expériences. Ainsi, l'héritier prend un rôle actif dans la réception de la transmission des souvenirs de la génération précédente. Dans *Lignes de faille*, l'édifice comémoriel se voit ériger par la répétition historique (contexte guerrier) et la cohabitation des quatre générations. Néanmoins, le jeune âge des narrateurs (six ans) permet-il d'édifier une co-mémoire ; une mémoire qui préexiste à la connaissance ?

Shilliday voit l'impossibilité de définir le grain de beauté comme comémoire dans des conditions pareilles, mais plutôt une métaphore de la mémoire qu'elle voit comme

« inscrite dans la chair, comme une couche d'encre sur un palimpseste, cette tâche est plus qu'un objet, plus qu'un artefact, car elle représente l'héritage de quelque chose d'innommable, sanguin, mémoriel. Ce n'est pas la mémoire en tant que telle, ni la comémoire — puisque la comémoire nécessite une connaissance a priori de l'expérience

[637] Rudolf Bernet, cité par Thomas Fuchs, dans *La mémoire corporelle de la douleur et du traumatisme*. op, cit., p, 138.

[638] Comémoire terme proposé par Molleen A. Shilliday, qu'elle définit comme une relation entre nos propres souvenirs individuels et ceux des autres (peu importe leur héritage ou attachements familiaux, politiques ou culturels). Cette relation se fait à travers un séisme empathique qui se fait lorsque le passé vient à la rencontre du présent dans le texte. Nos expériences comémorielles peuvent s'ajouter à la mémoire collective, la soutenir, la diversifier, car la comémoire est une expérience textuelle et cognitive. La comémoire insiste sur le partage du poids des instants traumatiques vécus par l'Autre, tout en valorisant le rôle de la génération-héritière, laquelle désire partager la pertinence de ses propres expériences à elle. La comémoire valorise l'importance de notre position actuelle et insiste sur la nécessité de la commémoration.

ancestrale et un désir de s'y engager — il s'agit plutôt de la métamémoire. » [639]

Elle poursuit, la métamémoire désigne non pas ce dont on se souvient, mais ce qu'on ressent au fond de la mémoire, ce qui demeure au-delà de, à côté de, entre et avec la mémoire, ce qui dépasse notre entendement de ce qu'est la mémoire. Ce terme se définit par la présence d'une connaissance, d'une co-naissance que l'individu reconnaît sans pouvoir le nommer ou l'annoncer. *« Ça me dit quelque chose ». « Ça me fait un effet »*. C'est une reviviscence émotionnelle, le passé qui se greffe au présent d'une façon innommable, quelque chose remonte à la surface et se fait ressentir.

Enfin, shilliday conclut que dans ce roman mémoriel de Huston, la tâche de naissance prend une valeur méta, méta-mémorielle, métaphorique. La métamémoire fait que les enfants-narrateurs ressentent intuitivement la présence de quelque chose d'oublier ; ils éprouvent une reviviscence émotionnelle, traumatique d'une expérience qu'ils n'ont pas eue mais qui les hantent par atavisme.

Comme l'aïeule, tous les descendants de Kristina vivant dans la même situation. Divisés entre un (entre deux culturel et entre deux religieux) ; ils se voient confrontés au sentiment de la non appartenance dans un espace autre, où ils sont incapables de communiquer. Ce sentiment de non appartenance tend ses tentacules, sans doute, au pèlerinage familial dans l'enfance allemande de Kristina (la fracture originelle). On peut lire cette transmission, ce legs transgénérationnel chez Sadie qui dédiera toute sa vie à la quête de la vérité de ses origines. Ce faisant, elle sacrifie le bonheur de son fils Randall en le négligeant. À son tour, il sacrifie son fils pour son travail, le laissant à la merci du nouveau messie : Google.

L'incapacité de Kristina d'affronter son passé fait que le traumatisme culmine en elle et transcende les différentes contraintes et s'étend jusqu'à sa quatrième génération pour la hanter à tout jamais. Affronter l'importance de l'Histoire dans la société contemporaine, tel était l'objectif de l'écrivaine, mais aussi démontrer comment elle

[639]Rudolf Bernet, cité par Thomas Fuchs, dans *La mémoire corporelle de la douleur et du traumatisme* op, cit., p, 138.

affecte les générations qui se succèdent en restant ses répliques même après des décennies.

> *« Dans Lignes de faille, la répétition de l'Histoire représente un réseau riche en résonances et en échos qui relie les personnages d'une génération à une autre et met en évidence la nécessité de comprendre le passé afin d'éviter la répétition historique et de se comprendre, de s'entre-comprendre. »* [640]

I-3-2- Écrire la famille (la parentalité)

La filiation est un élément primordial pour la constitution de l'identité, dira Hélène Ahrweiler, parce qu'elle *« se situe à la base de toute la mémoire, mémoire liée et à l'action et la tradition »*[641]. La relation de l'écrivaine avec ses parents, mais aussi, de ses personnages romanesques telle qu'elle est évoquée dans ses romans, va au-delà de la dualité mère/père, c'est-à-dire deux êtres géniteurs : cette relation met en jeu tout un réseau d'identifications aux figures de la mère et du père. Et de séparations trop problématiques…

L'obsession de Nancy Huston par le thème de la famille se laisse voir dans sa foisonnante production narrative, où elle aborde maints sujets qui ont comme dénominateur commun l'histoire d'une ou plusieurs familles représentées à travers leur destin intergénérationnel. Cependant, les changements liés aux filiations, qui modèlent la mémoire et l'identité familiale, constituent un thème fécond et une source d'inspiration privilégiée que l'auteure manie avec succès depuis ses débuts littéraires.

Toutefois, la figure de la mère domine une bonne partie des romans de Nancy Huston, certainement, elle serait la conséquence d'une expérience personnelle. Comme nous l'avons évoqué plusieurs fois, la mère de Nancy Huston quitte le foyer familial quand la future écrivaine est âgée de six ans et son père se remarie. La séparation de sa mère biologique est une expérience qui ne va pas sans séquelles, et explique aussi le

---

[640] Ibid. p, 183.

[641] Hélène Ahrweiler, « La Peur de l'autre. Nous et les autres. Les cultures contre le racisme», *Revue Internationale de l'imaginaire,* Nouvelle série, no. 10, Paris, Maison des cultures du monde, Paris, Actes Sud Babel, 2004, p. 46.

choix de la future écrivaine de s'établir en France, lorsqu'elle a un peu plus de vingt ans, d'abord pour des études, puis pour y faire sa vie.

Une connaissance relative de la biographie, mais aussi une lecture de l'œuvre de Nancy Huston, nous fournissent un panorama de ses sentiments à l'égard de ses parents. À travers *Lignes de faille*, nous allons suivre l'écrivaine dans sa fiction, où elle brosse un portrait des figures maternelles et paternelles et de la filiation, par la suite, nous tenterons de cerner l'attitude tergiversante du sentiment maternelle de l'auteure à travers des portraits contradictoires de la mère, mais aussi celle du sentiment de tolérance envers la personne du père.

I-3-2- 1- Les mères imparfaites :

> *« Qu'est-ce qu'une « Mère » ? C'est, avant tout, une fonction d'accompagnement matériel et affectif des enfants au sein de la famille»*[642]

Le roman *Lignes de faille* juxtapose plusieurs témoignages de personnages-enfants, appartenant à la même famille, mais à des générations différentes. L'image d'une famille se trame ainsi, à travers des voix d'enfants, comme un puzzle géant qui part des années 2000 pour descendre vers la Seconde Guerre mondiale. À travers ce périple, ces voix innocentes nous dressent les portraits de mères abandonnantes, fautives et imparfaites, mais aussi des mères dévouées et parfaites.

Entre la mère de Kristina et Tess ; deux mères présentes dans la vie de leurs enfants, issues de sociétés patriarcales, vient se superposer le portrait de deux femmes et mères, Kristina et Sadie ; mères abandonnantes, qui marqueront leurs enfants par leur absence. Dans ce roman, les paroles de l'enfant sont le seul témoin de la qualité de la mère. Sa focalisation se fait par ailleurs toujours par l'enfant narrateur.

***Kristina :**

Kristina est chanteuse et mène une vie libertine, visitant de temps en temps sa fille. Elle réconcilie maternité et création, mais cela au prix de l'affection de sa fille.

[642] Monique Plaza, « La Même Mère », *Questions féministes*. , No 7, Paris, Février 1980, pp. 70-94, p.74.

L'hybridité du personnage s'annonce d'emblée dans le nom changeant du personnage : la petite Ukrainienne Klaryssa devient Kristina pour ses parents adoptifs ; avec son frère adoptif, elle choisit le nom d'Erra, qu'elle reprend ensuite comme nom de scène. Pour son arrière-petit-fils sol, elle n'est qu'acronyme et fonction, AGM (pour arrière-grand-mère).

Célibataire et à un jeune âge (dix-sept ans), Kristina est enceinte du père de Sadie, un guitariste hippie, désapprouvé par les parents de celle-ci, mais également à une époque où parentalité et mariage vont de pair. Raison pour laquelle, elle oscille entre maternité volontaire et involontaire.

Kristina laisse à ses parents adoptifs le soin d'éduquer sa fille Sadie. Sa carrière naissante de chanteuse ne lui permet pas de s'occuper d'elle. Six ans après la naissance de sa fille, puis mariée avec Peter, Kristina réconcilie maternité et création et choisit sa maternité en récupérant Sadie et former une nouvelle famille.

Avant, Kristina était très occupée par sa carrière qui l'empêche d'être aussi présente auprès de Sadie, que celle-ci le voudrait. L'enfant hait les cadeaux de sa mère, car en recevoir signifie pour elle que sa mère sera absente lors de la fête de Noël. L'absence envahi son existence et elle est partout, y compris dans *les « grosses pantoufles fourrées, cadeau de Noël de [s]a mère, un présent qui comme d'habitude [lui] parle de son absence : elle avait un concert le jour de Noël »*[643]. La présence physique de la mère manque énormément à l'enfant, qu'elle compense ce manque par la rumination de son image *« yeux bleus et […] son regard alerte et ardent »*[644], sa *« poitrine, là où vibre le chant »* [645]son *« corps […] chaud »*[646]. Entre présence prolongée et absence éphémère de Kristina, Sadie nourrit un sentiment ambivalent d'insuffisance et de lourdeur : *« je veux prouver à maman que je suis une grande fille et ne serais pas un fardeau pour elle si nous vivions ensemble »* [647]

[643] Nancy Huston, *Lignes de faille,* p, 254
[644] Ibid. p., 290.
[645] Ibid. p., 316.
[646] Ibid. p., 310.
[647] Ibid., p., 301.

En attendant l'arrivée de sa mère, Sadie érige une image idéalisée d'elle, l'image de la mère chaleureuse, douce et protectrice *« maman ne pourra pas supporter l'idée d'une inconnue en train de martyriser sa petite fille avec une règle ».*[648] Cependant, les attentes de Sadie se voient volatilisées. Sa mère est certes attentionnée, mais elle est aussi, une femme passionnée par le chant pour qu'elle y sacrifie son enfant :

> *«−Tu m'as entendue, maman?−Hm ?−Tu m'as entendue dire que Mlle Kelly me frappe les poignets avec une règle, très fort, presque à chaque leçon ? – Oui j'ai entendu, mon cœur… Ça ne doit pas être bien agréable », elle dit d'une voix absente et je vois qu'elle est partie loin, très loin »*[649]

Kristina part à la recherche du temps perdu et tente de devenir la « bonne mère ». Elle se charge donc de certaines tâches maternelles, comme le jeu et le rire avec son enfant, et se dispense de certains, comme l'alimentation qui sera léguée au père adoptif de Sadie. Dès lors, apparait les premiers symptômes du déracinement et de l'abandon chez la petite Sadie. En effet, au lieu d'avaler sa culture maternelle, elle goûtera à une culture étrangère par le biais de son père adoptif.

Alors que les traditions culinaires sont habituellement transmises de mères en filles, c'est Peter qui initie Sadie aux déjeuners du dimanche Chez Katz. Au cours de ces déjeuners, Sadie découvre *« les cornichons à l'aneth et les tomates vertes en saumure, les sandwichs géants au corned-beef […], les bagels et les bialies »*[650], alors que sa mère lui offre *« un demi-pamplemousse et un vieux bout de fromage bleui »*[651] au déjeuner.

Kristina, en dépit de sa vie libertine, brisant de ce fait les prototypes de la figure de la bonne mère, ne peut faire abstraction à sa nature féminine : chaleur et bonté. Mais, pour sa fille Sadie, c'est une femme imparfaite qui a failli à sa mission, car *« elle refuse de s'occuper des dures réalités du monde* [652]». Indéniablement, et à l'instar de tous ces enfants, Sadie aurait préféré une mère se conformant au féminin maternel

[648] Nancy Huston, *Lignes de faille*. p., 272.
[649] Ibid. pp., 308-309.
[650] Ibid., p, 349.
[651] Ibid., p, 312.
[652] Ibid., p, 153.

traditionnel, hélas, ce n'était pas le cas pour elle. Kristina est partie suivre son rêve, chose qui contraint l'enfant à se tourner vers son père et à condamner sa mère. Le sort de Sadie la narratrice serait-il aussi celui de l'écrivaine ?

***Sadie :**

Sadie est un enfant seul et sans joies, - *« Chaque jour a son parfum de tristesse, bien à lui, je le reconnais dès que je me réveille le matin »*, [653]qui manque de confiance en soi : *« Toutes les autres filles sont sûres d'elles et compétentes et agiles (…), leurs vêtements sont soignés et coopératifs, les miens se rebellent »*. [654]La petite Sadie ayant souffert du manque d'affection de sa mère, devient plus tard mère à son tour. Dépourvue de figures paternelles, Sadie se perçoit coupable de tout ce qui lui arrive et s'exclut de la communauté des autres gens : *« …insuffisante, en un mot. Personne ne peut changer ma nature profonde, qui n'est presque pas humaine du tout »*[655]. Sadie s'imagine porter en soi un « Ennemi », comme elle l'appelle, qui lui fait des critiques et qui l'oblige à se punir physiquement : *« L'Ennemi est fou de rage, je sais qu'il me punira de l'avoir trahi et ça ne manque pas (…), il me dit de verrouiller la porte de ma chambre et de me cogner cent fois la tête, très fort, contre le mur»*[656]

Adulte, Sadie, même si elle a été éduquée par sa grand-mère pour devenir une femme d'intérieur impeccable, s'investit pleinement. Elle embrasse dans les années 1980, la sphère publique dans le cadre de son activité professionnelle : elle est étudiante au doctorat en histoire et conférencière renommée, spécialiste des Lebensborn allemands de la Seconde Guerre mondiale. Comme elle a bien connu la souffrance des enfants, elle devient obsédée par la souffrance des enfants passés par les Lebensborn, au point d'en négliger son fils Randall.

À son tour, Sadie, préoccupée par sa carrière, sera distante de son fils. Le maternage de l'enfant (affection, nourriture, soins) est en grande partie relégué au père. Sadie ne s'occupe que de la nourriture, non pas de la préparation des repas, ce qui revient au père, mais de sa gestion, émettant des interdictions et restrictions alimentaires. Par

[653] Ibid., p, 271.
[654] Ibid., p, 276.
[655] Ibid., p, 272.
[656] Ibid.,pp. 325-326.

contre, Sadie compense le petit Randall la disponibilité de son corps « affection et chaleur », par celle de son cerveau. En effet, les savoirs, plus particulièrement les connaissances liées à la transmission d'une culture, mobilisent la quasi-totalité de son temps. Son statut d'intellectuelle lui offre l'opportunité de voyager et emmener Randall avec elle.

Randall n'a pas l'air d'aimer le statut d'intellectuel de sa mère. Elle représente rigueur et discipline, ce qui suscite chez lui angoisse, *« mal au ventre »*[657] et sentiment d'insuffisance : *« je ne suis pas à la hauteur même si j'essaie. »*[658] . Ce même statut lui offre une certaine indépendance financière, qui place Aron son père dans une position de subordination par rapport à sa femme : *« Ce n'est vraiment pas ton argent que je dépense, Aron. Je ne sais même plus quand tu as ramené un chèque à la maison pour la dernière fois ».* [659]. Il n'a pas non plus l'air de trop aimer ce couple moderne de ses parents. Il aurait aimé grandir dans un couple traditionnel, où la mère symbolise avant tout l'amour et la tendresse ; le père, la loi et l'autorité, ce qui engendre la révolte du fils, une fois adulte.

En effet, la rébellion du fils se manifeste à son âge adulte. Sadie a toujours refusé d'avoir des jouets soldats pour son fils, car, elle a toujours était contre la guerre et elle ne veut pas qu'il devienne un macho brutal et borné comme la plupart des hommes. Défiant la volonté de sa mère abandonnante, il devient un employé de l'armée américaine qui participe à l'élaboration de robots guerriers que Sadie compare au « parfait nazi ».

Comme Kristina était quasi absente de la vie de sa fille au cours des six premières années, il semble que Sadie ait reproduit ces mêmes comportements maternels, tout en sacrifiant leur maternité au profit de leurs carrières. Après avoir souffert de l'abandon, de l'absence de sa mère, elle se voit répéter certains de ses comportements de façon presque inconsciente, pour qu'elles méritent d'être considérées comme des mères imparfaites.

[657] Nancy Huston, *Lignes de faille*, p, 208.
[658] Ibid., p, 162.
[659] Ibid., p, 242.

I-3-2-2- Mères parfaites

Si Nancy Huston a tenté d'exhiber le type imparfait de certaines mères égoïstes sacrifiant leurs enfants pour leurs carrières, elle n'a pas manqué de nous faire part du prototype des mères parfaites, maternantes, selon l'opinion d'un enfant.

***Tess**

Tess est l'épouse de Randall et la mère de Sol. Elle ne fait pas partie de la lignée de Kristina. Vivant aux États-Unis, aux alentours des années 2004, Tess a privilégié la maternité. Pour cette mère, la maternité n'entre en contradiction avec aucun autre champ d'intérêt. Par ce choix, Tess renvoie le plus directement aux clichés féminins et au mythe de la bonne mère. Cependant, elle se voue et construit son identité autour de la maternité, se conformant de ce fait aux conventions encadrant la parentalité, sachant que :

> *« Dans le discours populaire, un parent compétent correspond aux caractéristiques suivantes : il possède des qualités humaines comme la disponibilité, l'amour et le respect ; il sait être à l'écoute des besoins des enfants et est en mesure d'y répondre ; il les aide à s'adapter à la société et à bien y vivre ; il crée des conditions familiales favorables à leur épanouissement ; et il est capable d'établir une bonne relation avec eux»*[660]

Par sa disponibilité et sa féminité, Tess cumule les qualités humaines du « bon parent ». Selon les mots de son fils Sol, elle est *« très compréhensive »* [661]et *« la plus gentille du monde »*[662], mais aussi, *« quelqu'un de très accommodant, [qui] veut toujours que tout le monde s'entende »*. [663]Aux yeux de son fils, Tess est une mère disponible et qui sacrifie ses propres moments de plaisirs pour assouvir ses moindres caprices : *« j'ai demandé à maman de m'apporter quelque chose à manger. Elle est allée me préparer un*

[660] Ève Pouliot, citant les travaux de Raymond Massé, La conception populaire de la compétence parentale, dans *Les représentations sociales de la compétence parentale en contexte de protection de la jeunesse : comparaison des perspectives sociale et judiciaire*, thèse de Doctorat en service social Ph. D. Université Laval, 2020, p, 24.
[661] Nancy Huston, *Lignes de faille*, p, 16.
[662] Ibid., p, 79.
[663] Ibid., pp, 19, 20.

plateau avec du lait et des biscuits, ce que j'ai vraiment apprécié parce que pendant ce temps elle ratait le meilleur moment du film »[664]

Tess, en bonne mère, assume pleinement son rôle. Elle remplissait non seulement le ventre et le cœur de son fils, mais également son esprit. Effectivement, c'était elle qui assurait l'apprentissage du langage et la transmission de la culture à son fils Sol :

> *« Maman m'a appris à lire quand j'étais bébé. Je l'ai entendue raconter mille fois comment elle venait près de moi quand j'étais couché dans mon lit à barreaux et me montrait des cartes bristol en me lisant les mots écrits dessus, trois séances par jour et vingt minutes par séance pratiquement depuis ma naissance, comme ça j'ai appris à lire et à parler en même temps et je ne peux même pas me rappeler une époque où je ne savais pas lire. Mon vocabulaire est stupéfiant. »* [665]

Selon Sol, Tess fait tout cela par devoir car : *« c'est ça l'amour maternel »*[666]. Une mère doit s'investir corps et âme pour ses enfants, elle est prédestinée à assurer sa protection et son bien-être, telle Marie pour Jésus :

> *Maman connaît toutes ces choses grâce à un cours qu'elle a suivi sur les rapports Parents-Enfants. Ça parlait non seulement de comment sécuriser votre maison mais de plein d'autres sujets, par exemple qu'il faut respecter vos enfants et les écouter au lieu de les traiter comme des crétins ce qui était la vieille manière, et je dois dire que maman ne m'a jamais traité comme un crétin. C'est un peu comme Marie et Jésus : jamais Marie n'aurait contré son fils. »*[667]

Après ce parcours hustonien engendrant les deux types de mères parfaites et imparfaites, puissantes et soumises, selon les narrateurs de *Lignes de failles*, la question de la ligne de partage entre le trop et le trop peu, se pose clairement entre les lignes de la

[664] Nancy Huston, *Lignes de faille.* p, 39.
[665] Ibid., p, 23.
[666] Ibid., p, 33.
[667] Ibid., p, 37.

fiction. En assumant seule toutes les tâches liées à son fils, Tess transmet une vision plutôt matricentrée de la parentalité, qui n'est pas sans donner forme au mythe de la bonne mère, contribuant à l'effacement total du père et occupant la sphère totale de la parentalité.

Si dans la croyance de Tess, ce qu'elle fait est un sacrifice pour le bien de son fils en lui donnant une éducation parfaite, les résultats de cette politique s'avèrent désastreux : Sol devient un enfant roi qui soumet sa mère. Le personnage de Tess illustre plutôt comment la maternité est encadrée socialement par différentes injonctions contradictoires, qui visent non pas l'épanouissement de la mère, mais son asservissement à l'enfant et son sacrifice serait une vision des sociétés patriarcales.

Même si Tess s'est donnée corps et âme pour l'éducation de son fils, elle demeure sujet houleux des critiques de sa famille. Erra se moque de l'obsession de Tess pour la sécurité de son fils, Sadie critique la nourriture qu'elle lui donne, tandis que Randall la traite d' « esclave » de son fils.

Bref, dans *Lignes de faille* s'esquissent deux modèles maternels dont aucun n'est entièrement positif. Les mères imparfaites génèrent des traumatismes souvent néfastes pour leurs enfants. Le dévouement de mères parfaites les rend esclaves. À ce, qu'est ce qui peut être bénéfique pour l'enfant ? La présence, ou l'absence de sa mère ?

> *« En somme, le vide et le trop-plein sont l'envers et l'endroit d'une même absence paternelle, d'une même incapacité à être présent humainement, raisonnablement, en tout respect de l'autre et en toute douceur. »* [668]

Entre les deux positions se lit l'indécidabilité de l'écrivaine, quant à la nature de son écriture.

[668]Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom, Les procès du père*, Chapitre 3, Open Édition Books, Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 73-94.

I-3-2- 3- Les pères

Dans *Lignes de faille*, l'écrivaine, et à côté des mères, a tenu à présenter l'autre membre de la parentalité : les pères. Les différents modèles maternels mis en récit par la narration de leurs propres enfants, focalisent les défaillances de ces dernières oscillant entre « crimes du vide » et « crimes du trop-plein ». Le roman présente aussi des modèles paternels variant entre affectueux et nourricier, absent ou autoritaire. Or, quels qu'ils soient, ces personnages de père demeurent des figures positives qui lèguent à l'enfant un savoir ou une culture qui marquera l'adulte qu'il deviendra.

***Peter :**

À la souffrance, les défaillances de la figure maternelle chez Sadie, s'ajoute celle de l'absence de la figure paternelle au cours de ses six premières années. Mais, contrairement à sa mère, elle n'a pas l'air de culpabiliser son père pour son départ, car, elle voit le défaut en elle. En effet, sa tâche de naissance, Sadie la subit comme preuve de mauvaiseté, et croit même que son père a abandonné sa mère à cause de la laideur de son grain de beauté : *« C'est peut-être pour ça que mon père est parti : dès qu'il m'a vue il s'est dit "Berk, c'est écœurant, ce n'est pas ma fille à moi, ça" et, tournant les talons, il est sorti à jamais de la vie de ma mère.»*[669]

Cherchant désespérément un père dans la personne de son grand, mais celui-ci est tellement distant et absent qu'elle le connait à peine. Sadie ne bénéficiera de la figure du père que lorsque Kristina épouse Peter et par le fait qu'elle accepte de former avec lui une nouvelle famille. La mère de Sadie s'occupe de sa carrière de chanteuse et ainsi c'est avec Peter que Sadie passe plus de temps.

Sadie n'est reconnue fille de Peter que si elle porte son nom. La reconnaissance sociale de l'enfant passe traditionnellement par la transmission du nom du père qui demeure le relais de la filiation nominale. En effet, c'est ce que ce dernier lui propose : *« Si tu veux vraiment qu'on soit une famille,* dit Peter*, il faudrait qu'on porte tous le même nom.»*[670]

[669] Nancy Huston, *Lignes de faille*, p, 261.
[670] Ibid., p, 337.

Peter transmet son nom à Sadie, elle devient Sadie Silbermann, et aura plus confiance en elle : *« Sous ma nouvelle identité de Sadie Silbermann, j'arrive à parler avec les autres enfants de l'école publique n°140 Nathan-Strause et je me rends compte qu'ils me croient juive comme eux.»* [671]

La petite Sadie reprend totale confiance en soi, lorsque Peter estompa ses obsessions relatives à son nom. Alors que son nom a toujours été pour elle synonyme de tristesse et de sadisme, son nouveau père lui apprend que Sadie est un bon nom juif qui veut dire "princesse" en hébreu.

Princesse, un nom que chaque père donne à sa fille lui conférant une totale confiance en soi. En la rebaptisant ainsi, Peter reconnait Sadie comme sa fille. Dans un climat familial, Peter s'investit dans la paternité de plus en plus, tout en créant des moments de connivence, et surtout des traditions ludiques avec Sadie :

> *« Il invente un jeu qui s'appelle la galipalette : d'abord il m'attrape par les mains, je fais quelques petits sauts sur place puis un grand saut pour mettre mes jambes autour de sa taille, je me laisse tomber en arrière jusqu'à ce que mes cheveux balayent le sol, j'amène mes jambes sur le devant pour former un V ouvert sur sa poitrine, il me tire vers le haut jusqu'à ce que je puisse nouer les jambes autour de son cou. »*[672]

La relation père-fille est de plus en plus forte et se consolide de jour en jour par leurs contacts physiques et par l'amour et l'affection qu'elle en puise, mais également les soins et l'attention qu'elle reçoit de ce père dévoué. Sadie rompra le dernier fil la reliant à sa mère, le jour où elle la surprend tromper son père avec son ami Janek.

Randall

Dans la famille de Randall c'est son père qui s'occupe de lui, alors que la mère voyage fréquemment à cause de son travail : *« J'ai toujours passé plus de temps avec mon père ce qui n'est pas courant. [...] Toujours est-il que ma mère est le gagne-pain de*

[671] Nancy Huston, *Lignes de faille* p, 350.
[672] Ibid., p, 344.

la famille ce qui n'est pas courant non plus, et le résultat c'est qu'on est souvent seuls p'pa et moi.»[673]

Randall porte l'attention à l'absence de sa mère et se rend compte qu'il ne s'agit pas d'un fonctionnement familial habituel. En effet, l'enfance de ce dernier étant marquée par la division des rôles inversés par rapport à la vision traditionnelle de la famille, il la refuse dans sa vie adulte afin de se positionner dans le rôle du gagne-pain de la famille, ce qui est visible dans le récit de Sol.

Élevé dans un contexte de la révolution et des idées féministes (1982), Randall se voit côtoyer le droit de la liberté de la femme à l'avortement, à la contraception…, même les clauses de la paternité sont à redéfinir.

Le dévouement de Tess, quant à l'éducation de son fils, exclut Randall de l'éducation de Sol et le confine à une masculinité normative ; une parentalité traditionnelle. À l'obsession maternelle de Tess qui exclut Randall de la cellule familiale, s'ajoute l'émergence d'une idéologie masculiniste, riposte au féminisme, prônant le retour d'un ordre patriarcal. En effet, Randall fréquente un groupe d'hommes qui tentent aussi de se redéfinir dans une époque où les femmes travaillent.

> *« Une fois par mois mon père fait partie d'un groupe d'hommes où on se demande comment faire pour être un homme à une époque où les femmes travaillent. Je ne sais pas pourquoi il a besoin de ce groupe étant donné que ma mère ne travaille pas, toujours est-il que chacun son tour ils s'assoient sur une sellette et se racontent leurs problèmes. Ensuite ils doivent suivre les conseils du groupe et s'ils désobéissent ils sont punis avec plein de pompes. Parfois le groupe part faire des choses viriles ensemble, comme randonner et dire des gros mots et dormir à la belle étoile et supporter des piqûres de moustiques parce que les hommes sont plus endurants que les femmes. »*[674]

[673] Ibid., p, 142.
[674] Ibid., id., p, 25.

La tendance paternelle de Randall serait façonnée par la montée de l'idéologie du masculinisme et de la nouvelle droite américaine qui imposerait un retour à un ordre familial traditionnel, ce qui est totalement conforme aux traits de son propre modèle paternel. Totalement désarmé de sa paternité, Randall *« est absent du matin au soir parce qu'il met plus de deux heures pour faire la navette jusqu'à Santa Clara où il a un poste très exigeant pour programmer des ordinateurs. Il gagne un excellent salaire »*[675]

Si Randall en voulait à sa mère son absence au point d'en être marqué, ce n'était nullement le cas de son fils Sol, bien au contraire, le fils ressent une grande jouissance à l'absence du père :

> *« Papa débarque juste au moment où je finis mon dessert – mais j'ai l'impression qu'il n'est pas là pour de vrai, qu'il est transparent, ou que c'est son hologramme qui se matérialise à la clinique […] je pousse un soupir de soulagement quand il se dématérialise. »*[676]

Sol n'a pas l'air d'hériter du legs de l'absence comme son père. Serait-il un trait de caractère, où autre chose ?

En référence au contexte évoqué, il semble que non seulement Randall s'en est imprégné, mais également Tess. En effet, cette dernière accepte favorablement la représentation traditionnelle de la parentalité pour l'inculquer à son fils. En ingurgitant ces valeurs néolibérales de la parentalité, l'absence de Randall n'entraine aucun sentiment négatif de son fils. Randall a souffert d'une mère à la fois peu attentive et très exigeante, et l'on en déduit la raison pour laquelle il a épousé la femme au foyer modèle, pleine de bons sentiments, laquelle, aveuglée par le prêt-à-penser éducatif, ne s'aperçoit pas qu'elle fait de leur fils Sol un monstre. Randall est pour son fils une banque d'argent et non une banque de sentiments.

> *« Quand il rentre du travail je dors déjà alors il ne me chante plus de chansons mais je sais qu'il m'aime toujours autant, c'est juste qu'il doit travailler énormément pour qu'on puisse garder un bon niveau de vie et*

[675] Ibid., p, 23.
[676] Ibid., p, 78.

rembourser l'hypothèque de notre maison à deux garages dans l'une des régions immobilières les plus cotées du pays. Maman dit que je peux en être fier. »[677]

La parentalité étudiée dans *Lignes de faille* se nuance entre des figures maternelles coupables et d'autres paternelles, moins coupables. Si la mère apparait comme une figure négative, la figure du père s'esquisse en une figure plus ou moins positive, moins enviée.

Par sa présence, Peter compense l'absence de la mère de Sadie et transmet le savoir et la culture qui marque l'identité de l'adulte qu'elle devient. Randall, même son absence est perçue comme quelque chose de positif par les yeux de son fils. Par contre, l'absence de Kristina et Sadie est décrite comme un délit générant des séquelles, chez l'enfant et dans le noyau familial. Toutefois, même la présence de Tess est vue du mauvais côté, et les mères se voient condamnées au bénéfice des pères. Dès lors ces exemples, nous font remarquer l'intention de l'auteure de souligner la nécessité et l'importance de la présence féminine dans le milieu familial.

[677] Nancy Huston, *Lignes de faille*, p, 29.

Chapitre II- La poétique Phamakon hustonienne

II- 1- Le pharmakon, au cœur de la fiction de Nancy Huston

II-1-1- Le pharmakon spatial

II-1-1- 1- L'ici et l'ailleurs : des frontières brouillées

II-1-1-2- Le Nord : des plaines pharmakon

A/Dawson city entre la douceur du rêve et le froid de la réalité

B/Edmonton : Parcours d'infortune et de gloire

C/Calgary : des espaces clos pharmakon

D/L'église : entre foi et agnosticisme

E/L'école entre liberté et prison

II-1-2- Le pharmakon temporel

II-1-2-1-Le temps entre l'immobilisme et le mouvement dans Cantique des plaines

II-1-2-2- Le temps entre témoin et observateur dans *Lignes de faille*

II-1-3- Des personnages pharmakon

II-1-3-1- Paddon, un personnage libre/enfermé dans Cantique des plaines

II-1-3-2- Kristina : présence / absence de la maternité dans *Lignes de faille*

II-2- Procédés narratifs générateurs du pharmakon hustonien

II-2-1- Scission de l'instance narrative dans *Cantique des plaines*

II-2- 2- Pour une polyphonie du silence

II-2- 2- 1- Une voix d'outre-tombe : la prosopopée dans *Cantique des plaines*

II-2- 2- 2- Une voix à l'aphonie du corps dans *Lignes de faille*

II- 1- Le pharmakon, au cœur de la fiction de Nancy Huston

Le pharmakon, notre clé de voûte de cette étude, concept revisité par Jacques Derrida, dans son livre, *La Pharmacie de Platon*, et où ce dernier a procédé à une lecture déconstructionniste du texte de Platon, s'est intéressé aux concepts, où les pôles opposés se réunissent. Le philosophe déduit que le pharmakon, cette médecine, ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit dans le corps avec toute son ambivalence. Il ajoute que si le pharmakon est ambivalent, c'est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s'opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l'un à l'autre, les renverse et les fait passer l'un dans l'autre (âme/corps, bien/mal, dedans/dehors, mémoire/oubli, parole/écriture, etc.).

En nous basant sur les confirmations de Derrida concernant l'ambivalence du pharmakon, nous allons étudier dans ce chapitre de notre travail de recherche les procédés internes de l'œuvre littéraire de Nancy Huston, en se référant à ce concept de pharmakon et son ambivalence que nous touchons dans les écrits de Huston, où elle réunit deux pôles contradictoires d'un même concept.

L'écriture de Huston rejette les pensées réductrices. Elle s'inscrit dans un climat contemporain qui réaffirme la pensée du double, de la pluralité et de l'ambiguïté. Ce faisant, s'esquissent sous la plume de la romancière des héros ambigus destinés à aller au-delà de l'opposition binaire. La poétique de l'ambivalence hustonienne est, en effet, tributaire d'une auscultation de l'homme dans sa conduite : sa souffrance, sa perdition, son errance et son aliénation. Afin de rendre compte d'un tel discours, nous essayons de découvrir comment celui-ci se construit à travers les stratégies de l'écriture romanesque, tout en étant cette coexistence de versions qui s'opposent. Nous procédons à l'appréhension de cette notion non seulement à partir de la dialectique du bien et du mal, mais surtout en fonction des effets de sens qui reposent souvent sur un retournement des valeurs produisant la rencontre de situations à la fois salutaires et destructrices, euphoriques et dysphoriques.

Ainsi soit-il, l'ambivalence, cette *« double valeur simultanée positive et négative, d'une même tendance qui se présente à la conscience ou se manifeste dans la conduite, sous l'aspect de deux composantes opposées »*[678], est étroitement liée à la représentation de la figure de l'auteure et de ses personnages, figure prédominante dans ses ouvrages, sans que ces questionnements soient toutefois toujours explicitement posés que ce soit par l'auteur déguisé en narratrice ou par les personnages. C'est dans leurs actions et l'architecture du roman que le lecteur décèle les dilemmes à partir desquels il est capable de déduire cette situation d'ambivalence.

En effet, la production littéraire Hustonienne fait de l'ambivalence son noyau central. Conséquemment, l'univers poétique de l'auteure baigne dans une atmosphère duelle. Dès lors, s'explorent dans ses textes les incertitudes, les mises en doute et les contradictions de sa situation d'exilée, mais aussi celle de ses personnages. L'écrivaine, à l'instar de ses personnages, prônent des idéaux souvent formulés inconsciemment, chose qui ne peut être que le résultat d'une existence scindée par différents dilemmes, tanguant entre des espaces différents, durant des temps différents.

Cette partie sera axée sur l'écriture des manifestations de l'ambivalence du pharmakon dans la fiction de Huston. Néanmoins, le recours aux matériaux narratologiques sera étudié sur un mode ambivalent. Dans un premier temps, nous tenterons d'étudier les ambivalences spatio-temporelles du pharmakon, car importants sont les lieux et les espaces dans la littérature romanesque puisqu'ils sont producteurs de sens et s'intègrent dans la narration.

Espace et temps, deux entités jumelles siamoises qu'on ne peut détacher l'une de l'autre dans tout univers romanesque. Dans tout roman, les faits racontés sont localisés dans un espace à un temps précis. Donc, nous ne pouvons parler de l'idée du temps sans l'associer à celle d'espace. Lieux de perpétuelles métamorphoses, lieux de fêtes et de révoltes, lieux de déracinement et d'enracinement, sites privilégiés de l'errance et du vertige, de l'euphorie et la dysphorie, creuset des contradictions, les espaces ont toujours été une des matières premières et fertilisantes de l'imaginaire poétique.

[678] Juliette Favez-Boutonier, *La notion d'ambivalence. Étude critique, valeur séméiologique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 64.

Si la notion d'espace joue un rôle primordial dans la conception des enjeux de l'amarrage de l'individu dans la réalité, la notion de temps est tout aussi cruciale. Du moins, c'est ce que nous lisons dans les propos de Bachelard

> *« En aucune circonstance, l'âme ne peut se détacher du temps ; elle est toujours, comme tous les heureux du monde, possédée par ce qu'elle possède. S'arrêter de couler serait s'arrêter de subsister ; en quittant le train du monde, on quitterait la vie. S'immobiliser, c'est mourir […] Le temps est vivant et la vie est temporelle. »*[679]

Dans un deuxième temps, nous nous intéressons à l'ambivalence de l'identité chez Nancy Huston et son impact sur les personnages, et comment elle apparait dans le texte à travers les procédés narratifs. Il s'avère indéniable que toute discussion sur les dimensions de l'ambivalence touche inéluctablement les questions identitaires du sujet, les notions d'identité et d'ambivalence sont inextricablement liées et culminent dans une relation d'intime implication mutuelle. Les deux notions comportent des aspects semblables : l'ambivalence met en avant une dualité comme nous le savons, de même que la notion d'identité comporte un recoupement d'une autre nature : la distinction entre l'identité comprise au sens d'un même (idem) et l'identité prise au sens d'un soi-même (ipse), ou encore entre une identité formelle et une identité narrative, pouvant inclure le changement et la mutabilité dans la cohésion d'une vie.

II-1-1- Le pharmakon spatial

« L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action »[680]

Notre étude poétique s'ouvre sur celle de l'espace, en référence à notre intitulé : *Le Nord, espace d'une écriture pharmakon,* où nous avons mis en exergue la notion d'espace. Nous soulignons par ce titre, une écriture spatiale relevant du parcours identitaire de l'écrivaine, mais aussi des personnages de la narration, notamment dans *Cantique des plaines* où les plaines sont révélatrices de l'espace.

[679] Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, P.U.F, 1950, p. 2.
[680] Henri Mittérand, *Le Discours du roman,* Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 201.

Par ce choix, nous nous plaçons en contrepartie aux études, et en particulier la critique littéraire, qui a longtemps et majoritairement, écarté tout type de considération à l'égard de l'espace, faisant de lui la composante romanesque la plus dévalorisée, du moins, c'est ce que témoignent les propos de Henri Mitterand, que l'espace est :

> *« Un domaine assez peu ou assez mal exploré par l'histoire littéraire, par la narratologie et par la sémiotique aussi, qui ont privilégié, ces années dernières, les travaux sur le personnage, sur la logique narrative, sur le temps, ou sur l'énonciation (...)»*[681]

En effet, l'étude du récit a longtemps préconisé deux composantes essentielles : temps et narration au détriment de l'espace. Gérard Genette nous fournit les raisons, léguant l'espace à un rôle facultatif : *« Je veux bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif »*[682]

Longtemps confinée dans un rôle secondaire jouissant de la fonction d'une spatialité textuelle étroite, l'étude spatiale est considérée comme un véritable outil d'analyse ouvrant de multiples voies d'accès au sens. Ainsi, réhabilité dans ses droits, l'espace reconquiert sa renommée au panthéon de la critique littéraire en devenant l'un des matériaux fondamentaux contribuant à la construction de l'édifice fictionnel. Dorénavant, l'espace est une composante incontournable de la diégèse, puisqu'il participe d'emblée à la construction du sens, et la fiction est tramée par rapport à un lieu et un temps où se déploient les faits.

> *« L'utilisation de l'espace dépasse pourtant de beaucoup la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend présenter »*[683]

---

[681] Henri, Mitterand. *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris : Éditions PUF, 1999, p.50.
[682] Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p.128.
[683] Jean-Paul Goldenstein, *Pour lire le roman*, Collection Savoir en Pratique, Bruxelles, De Boeck et Duculot, 1999, p, 209.

Reconnu comme l'une des composantes majeures de tout roman, l'espace est donc toute histoire nécessitant un cadre spatial et temporel, où les personnages puissent évoluer. Michel Chevalier l'évoque ainsi :

> *« La théorie de l'espace narratif montre comment fonctionne en profondeur le roman réaliste. (…)Des possibles de l'espace à partir duquel tous les événements, prennent sens en fonction du lieu où ils se déroulent. C'est en imposant au réel cette grille d'interprétation que l'auteur prouve son génie créatif, et sa capacité à transformer le fait divers en mythe, l'histoire de tous les jours en épopée ou en leçon d'initiation aux secrets du monde moderne. »*[684]

L'espace est une composante essentielle au niveau narratif, mais aussi au niveau thématique chez Nancy Huston. Il est une des composantes les plus dynamiques qui marquent son œuvre. Souffrant d'incessants déplacements dans son jeune âge et plus tard par sa propre volonté, Huston traduit-elle son propre parcours identitaire à travers sa création littéraire ? Sachant que l'écrivaine nous fournit une lecture géographique des lieux lorsqu'elle décrit ses propres déplacements et aussi ceux de ses personnages, ses écrits se dressent comme un guide pour son lecteur qui prend conscience que les espaces, évoqués dans ses écrits, s'emboîtent et lui rappellent l'espace réel de l'auteure.

> *« Le romancier, comme le peintre ou le photographe, choisit d'abord une portion d'espace qu'il cadre et se situe à une certaine distance… ces déplacements du regard introduisent dans la description un élément dynamique en y permettant une circulation', une exploration de l'espace en plusieurs sens […] dans le roman, l'écrivain guide l'œil le long des chemins qu'il a lui-même tracés »*[685]

Loin de faire une étude exhaustive de l'espace, nous nous contenterons de ce bref théorique pour aborder la thématique spatiale chez Nancy Huston. En effet, la lecture de notre corpus nous mène à conclure que chez Huston, que ce soit ses écrits

[684] Michel Chevalier, *La littérature dans tous ses espaces. Mémoire et documents de géographie,* CNRS éditions, nouvelle collection 1993, p. 112
[685] Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1981. p. 109.

autobiographiques ou ses écrits fictifs, l'acte d'écrire est présenté comme une activité profondément liée à l'espace. En référence à notre thématique : le pharmakon, la notion d'espace, que nous allons aborder à travers l'analyse des différentes indications locatives dans l'œuvre interrogée, se doit d'apporter quelques éléments de réponse à la question suivante : Comment se configure la construction textuelle de l'espace pharmakon ?

II-1-1-1- L'ici et l'ailleurs : des frontières brouillées

La thématique de l'espace est omniprésente dans les écrits de Huston. Ce qu'on lit en filigrane, est que l'espace est consubstantiellement lié à l'exil. Cependant, toute sorte d'exil consiste en un déplacement spatial, mais aussi en un trajet ontologique qui permet de prendre conscience de soi, de s'enrichir, de se transformer. Cette trajectoire complexe se porte tantôt sur le côté négatif, celui de l'individu désemparé devant le gouffre qui sépare de façon irréductible les deux univers désormais présents en lui, tantôt sur le côté positif de l'individu qui découvre une autre culture, le Soi et l'Autre.

Nancy Huston a connu une enfance instable, marquée par des déménagements fréquents, ceci peut expliquer sa hantise par la thématique de l'espace. Dans ses essais, nous constatons, dès le début, une dualité fondamentale dans la représentation de l'espace. Deux espaces diamétralement opposés sont mis en contact : le Canada et la France. L'Alberta ; le pays natal, nettement circonscrit dans son essai *Nord perdu,* et Paris ville cosmopolite, son pays d'accueil.

Pour tout être, l'ici se définit par la terre natale, la langue et la culture maternelles. Et tout exil se définit par rapport à un point de départ qui est le lieu de naissance (l'ici). L'espace natal de l'écrivaine désigne les premières frontières géographiques de l'ici, à l'intérieur desquelles se rassemblent, sous la même couverture identitaire, les membres de la même communauté (l'Alberta, Canada)

L'ailleurs, c'est par contre, tout ce qui se situe au-delà des frontières, physiques ou non, de l'ici, du pays natal. C'est essentiellement Paris. Le besoin de cet ailleurs chez notre écrivaine est motivé par la nécessité de partir pour fuir une situation oppressante dans l'ici.

« En arrivant en France, j'étais très déprimée, suicidaire même… Mais dans ce contexte si stimulant, je me suis inventé une autre identité, je suis devenue une « intellectuelle parisienne », militante et, sous peu, écrivant en français dans différentes revues. En quittant le continent de mon enfance et de ma langue maternelle [l'anglais], je quittais aussi ce qui était douloureux. Pour caricaturer : du cerveau droit, celui des émotions, je suis passée au cerveau gauche, celui de la rationalité, de l'intellect. C'est un peu ce que je raconte dans Nord perdu. »[686]

Arrivée à Paris de l'outre-Atlantique anglophone, à l'âge de ses vingt ans, Nancy Huston se construit une identité bilingue. Elle revendique le français nouvellement appris et immédiatement aimé devenant la langue de son écriture littéraire. Cette perception de son dédoublement linguistique se configure, pour l'écrivaine, comme le résultat d'une expérience personnelle, d'un exil volontaire et privilégié qui continue de ressourcer l'inspiration romanesque et la réflexion critique de l'écrivaine.

En habitant en France, Huston change de repères. Les lignes de démarcation entre l'ici et l'ailleurs sont repoussées, reconsidérées par le glissement identitaire de l'écrivaine en devenant écrivaine de langue française. L'ici devient l'ailleurs et vice versa. Dans *Nord perdu*, elle l'explique clairement, quand elle parle de la France en la désignant par *« ici » et « ailleurs »*[687]pour parler de son pays natal. Cet enchevêtrement spatial et identitaire dessine l'image d'un ici et d'un ailleurs qui s'entremêlent.

En somme, le pays natal est désigné par un ici et un ailleurs, de même pour le pays d'accueil. Chez l'exilé, chaque espace n'est pas le sien. Incapable de se détacher de sa terre natale, de ses ancrages et incapable d'embrasser entièrement la culture de l'autre, il occupe un tiers espace ; le chronotope de l'entre-deux, où il erre entre un ici et un ailleurs, entre un avant et un maintenant, entre un réel et un imaginaire.

[686] Emmanuelle Pirat, *Interview,* Nancy Huston, d'Ici ET d'Ailleurs, Publié le 22/07/2016 https://www.cfdt.fr/portail/actualites/-interview-nancy-huston-d-ici-et-d-ailleurs-srv2_372173. visité le 16/9/2020.
[687] Nancy Huston, *Nord perdu,* pp, 21 22.

Au même temps qu'ils s'opposent, l'ici et l'ailleurs sont deux espaces contradictoires qui se côtoient et fusionnent en un seul, érigeant par cette fusion un espace pharmakon, où l'écrivaine tramera sa fiction.

II-1-1-2- Le Nord : des plaines pharmakon

Dans notre analyse, nous soulignons que le Nord (Canada) par majuscule est évoqué par rapport à la France, alors que le nord par minuscule désigne le côté nordique de l'Alberta. En référence à notre corpus qui nous a inspiré notre intitulé notamment *Nord perdu* et *Cantique des plaines*, Huston, et nonobstant ses longues années d'exil en France et les louanges dédiés à ce pays et sa langue faisant d'elle une écrivaine de bonne renommé, réserve une bonne partie de sa création littéraire à son Nord, son pays natal.

Notre poétique de l'espace se charge de traiter ce lieu géographique cher à l'auteure dans *Cantique des plaines*, où la fiction est ancrée en Alberta, et où cette dernière connote un autre sens que celui d'un espace :

> *« Il s'agit d'un roman à connotations autobiographiques où l'Alberta ne fait pas figure d'arrière-plan mais de personnage à part entière dans la reconstitution de la vie de Paddon, le héros de l'histoire. Cette histoire est narrée par Paula, petite-fille de Paddon, mais peut-être aussi double de Paddon, comme le suggère David Bond dans son étude sur l'identité chez Nancy Huston. »*[688]

Comme le titre l'indique, l'espace de la trame narrative est ancré dans les plaines de l'Alberta, un espace ouvert au grand ciel et dépeint le monde de l'origine : origines de Paula, de Paddon, mais aussi de Nancy Huston. De Montréal à l'Est, Paula se charge de nous décrire ce monde de l'Ouest canadien, le monde de ses aïeuls : l'Alberta. Sont convoqués : Peace River, Edmonton, Calgary, Medicine Hat et Gleichen. La description de l'Alberta selon ses orientations nord/ sud, obéit à deux versions, l'une euphorique et l'autre dysphorique et qui nous sont délivrées à travers les yeux de la narratrice.

[688] Marie-Noëlle Rinné, Les points cardinaux chez Nancy Huston, op, cit.

A/ Dawson city entre la douceur du rêve et le froid de la réalité

Dawson city, une ville émergeant sur les berges du fleuve Yukon à l'extrême nord de l'Alberta. Ville longeant la route de l'Alaska, Dawson est le cœur de la célèbre Ruée vers l'or de Klondike. En 1896, trois pionniers du Yukon, trouvèrent de l'or sur Rabbit Creek (actuelle Bonanza Creek), un cours d'eau du Yukon. Le bruit se répandit et ce fut le début de la Ruée vers cette terre où les pépites d'or pouvaient être retirées directement du ruisseau.

Ville des rêves et de la fortune, elle attira beaucoup de ratés et de criminels à la recherche de la fortune. En effet, en laissant courir, dans les publicités et dans les journaux d'Angleterre, le bruit d'aventures extraordinaires qui se seraient déroulées dans le Nouveau Monde à la recherche de la fortune, on réveille dans la communauté pauvre une image rédemptrice de l'Ouest. Y aurait-il enfin un lieu où il serait possible de tout recommencer à zéro et ressusciter à la vie ? S'embarquent alors un grand nombre d'hommes, dont font partie les frères Sterling (Jean et Jake) pour cette grande traversée *« la tête emplie de visions scintillantes de Dawson City. »*[689]

Arrivés à Edmonton, ils demeurent dans le mensonge et la traitrise, car les hommes d'affaires leur avaient menti allégrement au sujet des grandes pistes du Nord qui restaient praticables tout l'hiver, alors qu'il n'y pas de piste du tout là-haut, continua Paula. À ce point, tout semble voué à l'échec. Pas seulement pour les frères Sterling qui, malgré leur désir de richesse, rebroussent chemin et ne se rendent même pas à cette terre promise qu'est Dawson City, mais également pour les autres, ceux qui y arrivent et qui y trouvent l'or tant convoité.

Pour Paula, cette ville n'a rien d'alléchan,t en dépit des histoires de fortune qu'on en raconte, sauf qu'elle est un endroit comme étant *« le cœur glacé inexploré de l'enfer dantesque »*[690] où les habitants sont *« condamnés à subir le plaisir fortuit et futile, aussi longtemps qu'ils avaient de l'argent »*[691]

[689] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 26.
[690] Ibid., p, 27.
[691] Ibid., p, 28.

Contrairement à la description dysphorique de Paula, qui explique le refus catégorique de vivre dans cette ville synonyme de de froid et de mort, la communauté de Dawson City ne semble pas particulièrement mécontente de la tournure des événements. Loin de se sentir prisonniers d'un marasme étouffant, ils semblent profiter de la vie comme d'une longue *« fête déchaînée »*[692], en vivant des moments euphoriques. En compensation du vide et du froid de cette ville, les habitants tentent de transformer leur malheur en bonheur, se faisant : *« La poussière d'or était le seul cours légal et les colliers de pépites les seuls bijoux ; la réalisation des fantasmes était obligatoire. »*[693] . Cependant, si Dawson City est synonyme de froid et de vie d'inertie pour les uns, elle est aussi, douceur et vie mouvementée pour les autres.

B/ Edmonton : Parcours d'infortune et de gloire

Pour ces gens qui n'ont pas pu rejoindre Dawson City à cause des conditions climatiques, à l'instar des sterling qui ont décidé de rebrousser chemin, ils remarquèrent que tout en glissant vers le sud et vers l'été, la terre alentour était d'une fertilité exceptionnelle et que tout le paysage était en train de verdir et de s'épanouir. Une fois les idées en place, *« ils se mirent à concocter un nouveau rêve : ensemble ils achèteraient une ferme, bâtiraient sur cette terre-ci leur fortune et leur gloire, et fonderaient une dynastie de riches fermiers Sterling de père en fils.»*[694]

Tout en allant vers le sud de l'Alberta, nous rencontrons un autre espace aussi important dans la trame narrative de cette saga du Nord : Edmonton. En effet, si cette ville était le début du malheur des Sterling (le père et l'oncle de Paddon), où ils ont déversé leurs dernières économies chez les fournisseurs Larue et Picard à Edmonton pour acheter des costumes pour le Klondyke, et dont les hommes d'affaires ont continué à nourrir leurs faux espoirs à la richesse. Ce même espace s'avère une échappatoire pour Paddon qui parvint à quitter la prison de sa ville maternelle Calgary, pour s'envoler un peu vers le nord à Edmonton. C'est dans cette ville symbole de liberté, que le jeune Paddon connaîtra ses moments les plus euphoriques. Edmonton, la ville universitaire, incarne l'espoir du jeune Paddon. C'est là qu'il échappe enfin à la brutalité de son

[692] Ibid.
[693] Ibid.
[694] Ibid., p, 30.

enfance. C'est là qu'il planifie sa thèse de doctorat en philosophie : écrire l'histoire du temps.

C/ **Calgary : des espaces clos pharmakon**

Parallèlement aux espaces ouverts imbus d'ambivalence, *Cantique des plaines* pullule d'espaces fermés similaires, allant entre description euphorique et dysphorique. Ces espaces clos sont majoritairement localisés à Calgary. En outre, Calgary, de plus qu'elle est la ville des origines, de l'ancrage de la fiction, c'est là que le rêve d'Edmonton, celui du jeune philosophe Paddon, se transforme en réalité miteuse. En quittant cette ville, Paula et Huston tentent elles d'éluder un tel sort ?

Le père de Paddon décède tout juste avant qu'il ne commence ses études de doctorat en philosophie. C'est lors de son séjour dans la maison familiale, à l'occasion des funérailles, qu'il séduit Karen, la jeune livreuse de lait, qui tombe enceinte. Il doit alors l'épouser, abandonner ses études et travailler comme professeur d'histoire dans une école secondaire de Calgary. Ville tueuse de ses rêves est présente dans la fiction par ses espaces clos à savoir : la salle de classe, l'église, sa maison, ainsi que celle de Miranda. Néanmoins, serait-il le même cas pour les autres personnages ?

D/ L'église : entre foi et agnosticisme

La religion est présente dans Cantique des plaines par la description de la première église méthodiste, que Paddon a fréquentée à Calgary. Dès les premières pages où la narratrice remonte à son enfance, nous nous heurtons aux sentiments du désintérêt total à la religion du protagoniste. Élevé dans une famille de bonne foi chrétienne, Paddon est traîné à l'église chaque dimanche. Il détestait les sermons interminables du pasteur, les murs striés d'écritures saintes, les longs moments assis sur un banc lui procurant une douleur lancinante au dos. La messe du dimanche loin d'être une séance de plénitude et de réconfort, elle était ennui et torture. *« Quand à Dieu à cette époque de ta vie …eh bien, Paddon, tu ne Le comprenais pas et tu ne Le portais pas précisément dans ton cœur. »*[695], asserta Paula.

[695] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 157.

Étouffé par les décrets d'une religion rigide dès l'enfance, puis sa rencontre avec Miranda un peu plus tard, ne font qu'accroître sa haine par la découverte des coulisses d'une religion hypocrite. En effet, Miranda lui révèle des souvenirs d'une enfance d'extrême pauvreté et de souffrance imposés par des religieux blancs qui dirigeaient l'école pour enfants amérindiens. Cependant, en découvrant la vraie face du père Lacombe, Paddon réalise que ces religieux ne sont que des symboles de ce qu'il considère comme *«les colporteurs hypocrites du Christ à travers les siècles»*[696]. Soucieuse de l'athéisme de son mari, Karen *« s'entrainait avec Dieu, lui demandant de te donner confiance en elle et de l'aider à ranimer ta foi en lui : oui elle savait que ta foi avait flanché, savait que la voix du Seigneur s'était éteinte dans ton âme. »*[697], révéla Paula.

Paradoxalement, ce père Lacombe que Miranda prend plaisir à nommer de missionnaire à la con, représente le héros d'enfance d'Elizabeth, la sœur de Paddon. *« Paddon, tu ne connaissais que trop bien le père Lacombe, idole et modèle de ta sœur depuis toujours, et à entendre Miranda le traiter de missionnaire à la con, tu t'es pâmé de joie. »*[698]. Mais aussi l'œil protecteur des enfants de Mildred, sa mère *: « Dieu semblait être la sentinelle de ta maman : comme elle ne pouvait te surveiller tout le temps, elle te disant que Lui le faisait. »*[699]

Dans la famille de Paddon, les femmes sont plus religieuses, alors que les hommes ont tendance à être agnostiques. En effet, la journée de la messe, quand Élizabeth et sa mère se préparaient pour partir à l'église, revêtant leurs meilleurs habits, se réjouissant à l'écoute des retentissements des cloches de l'église, Paddon et son père les entendaient *« comme des casseroles qui s'entrechoquent en un tel tintamarre que les hommes se bouchent les oreilles tandis que les femmes s'en vont d'un pas résolu prier pour leurs âmes. »*[700]

À la différence de la métisse Miranda, qui se moque de la religion des blancs, les personnages tels Mildred la dévote mère de Paddon, Elizabeth sa sœur missionnaire et

[696] Ibid., p308
[697] Ibid., pp, 114, 115.
[698] Ibid., p, 75.
[699] Ibid, p, 157.
[700] Ibid., 46.

Karen sa femme martyre, sont des femmes subissant les diktats d'une religion qui les opprime, selon Paula. Conséquemment, Calgary est une ville parfaitement adaptée à leurs besoins, puisque on y trouve le réseau d'institutions nécessaire au maintien de leur routine, tandis que les hommes se livrent à leur athéisme.

E/ L'école entre liberté et prison

Dans Cantique des plaines, l'école comme espace calgarien fermé est fort présent dans la mémoire des protagonistes. Néanmoins, la scolarisation revêt des significations différentes et révèle des souvenirs contradictoires. Car quand elle est liberté pour l'un, elle est aussi prison pour l'autre.

Pour Paddon, l'école est synonyme de liberté car elle l'avait délivré du carcan maternel et des obligations religieuses rigides : *« l'école avait signifié pour toi la liberté- elle avait affranchi ton corps, d'abord, de la surveillance et de l'hygiène maniaques de Mildred, et délivré ton esprit, ensuite, des contraintes collantes du Christianisme »*[701].

Miranda, en revanche, n'en garde que de mauvais souvenirs. Elle se souvient de ces hideuses bonnes sœurs lui disant qu'elle devait changer de nom, qu'elle s'appellerait Miranda, au lieu de son vrai nom qui signifie étoile filante. Elle n'a pas oublié les coups de règle sur le dos des mains, chaque fois qu'elle parlait algonquin en classe, les mêmes prières qu'elle doit répéter sans cesse, les versets bibliques qu'elle doit apprendre par cœur et qu'elle ne comprend même pas. C'est ainsi que Miranda s'est enfuie de l'école à l'âge de treize ans. *« Mais des hommes de Calgary étaient venus la chercher et avaient défoncé la porte de la cabane de sa mère, et Miranda les avait griffés et mordus mais ils lui avaient mis des menottes et l'avaient ramenée en menottes à l'école. »*[702]

[701] Nancy Huston, *Cantique des plaines* p, 130.
[702]Ibid., p, 132.

II-1-2- Le pharmakon temporel

L'étude de l'espace s'accompagne inéluctablement de l'étude du temps. Ces deux structures narratives se complètent et vont de pair. *« Les lieux changent avec le temps qui passe et, le temps qui passe laisse ses traces sur les lieux. »*[703]

De sa part, la théorie confirme ce rapport étroit tissé entre le temps et l'espace, lorsque Paul Ricœur atteste dans La mémoire, l'histoire, l'oubli :

> *À la dialectique de l'espace vécu, de l'espace géométrique et de l'espace habité, correspond une dialectique semblable du temps vécu, du temps cosmique et du temps historique, au moment critique de la localisation dans l'ordre de l'espace correspond celui de la datation dans l'ordre du temps »*[704]

S'attelant à notre concept de pharmakon, nous étudierons le temps sur son mode ambivalent tout comme l'espace, en se posant la question : comment est représenté le pharmakon temporel dans la fiction hustonienne ?

II-1-2-1-Le temps entre l'immobilisme et le mouvement dans

Cantique des plaines

À la réception de Paula de l'enveloppe léguée par son grand-père, elle doit honorer sa promesse en achevant le manuscrit philosophique sur le temps, que ce dernier n'a pas réussi à écrire. Désormais, sa mission ne s'avère pas facile. La grande majorité des pages sont indéchiffrables et sur la totalité, seuls quelques paragraphes émergent indemnes. Se basant sur les quelques mots restants et des bribes de souvenirs, Paula réinventera la vie de son grand- père en parallèle avec celle de la plaine.

Paddon était obsédé par la notion du temps. Il se demandait de quelle nature est le phénomène du temps. Il pense en faire le sujet de sa thèse de doctorat en étudiant

[703] Eirini Papadopoulou, *« De l'Histoire à la littérature et de la littérature à la vie »* : *Une étude comparée de sept romans européens contemporains.* Thèse de doctorat Discipline : Littérature générale et comparée, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Soutenue le 11 janvier 2013.
[704] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 2000, p. 191.

les différentes conceptions de ce phénomène à travers les âges. Malheureusement, son sujet ambitieux est jugé sulfureux par son attaque à saint Augustin et du christianisme en général, raison pour laquelle l'université très conservatrice de Paddon, l'a refusée et ce dernier n'a pas su la défendre.

En revenant à notre question concernant le pharmakon temporel, nous précisons que le choix de *Cantique de plaines* pour le démontrer n'est pas fortuit, mais relève d'une juxtaposition d'un passage à la définition du temps pharmakon, où le temps est synonyme d'immobilisme et de mouvement en même temps, et que l'écrivaine souligne en italique.

> *« Nuit après nuit, le temps se comportait de façon abominable. Par exemple, j'étais sur la jetée près de chez mon oncle Jake, en train de pêcher […] et, soudain, absolument plus rien ne se produisait. Le déroulement irrégulier et indifférent des événements s'interrompait sans explication. Aucune libellule n'atterrissait sur la jetée, aucun poisson ne perturbait de son saut la surface lisse de l'étang, aucune branche feuillie ne bruissait dans le vent, aucun moustique ne venait se posait insidieusement dans le creux humide de mon genou, aucune Marguerite ni aucun pissenlit ne hocha la tête- rien. Les événements avaient cessé d'avoir lieu, tout simplement. Et puis — mais quelle était la nature de ce puis? que pouvait signifier la séquence dans un univers de temps suspendu ? […] et puis, tout avait lieu en même temps.*
>
> *Tous les événements possibles de la situation se déclenchaient d'un seul coup. Tous les nuages se précipitaient à travers le ciel, tous les insectes atterrissaient sur la jetée, une foule de moustiques se mettaient à me pomper le sang à l'unisson. La succession avait été anéantie. Les choses ne se produisaient dans l'ordre, les causes n'étaient pas distinctes de leurs effets, une sorte de tohu-bohu silencieux s'était installé. »* [705]

[705]Nancy Huston, *Cantique des plaines*, pp, 22, 23.

Le pharmakon temporel se manifeste dans *Cantique de plaines* de Huston en premier lieu comme une incapacité de la narratrice, mais aussi du protagoniste à investir pleinement le présent. Le manque de documentation pour la narratrice et l'échec du protagoniste suscite une constante oscillation entre le présent et le passé, où les actions du passé ont une prépondérance positive par rapport au présent plus complexe et chargé de défis. Les actions passées n'enrichissent pas nécessairement la vie de Paddon, mais les nourrissent en constituant une source de souvenirs nostalgiques inlassablement actualisés.

Chacun des deux a besoin du passé pour actualiser le présent, raison pour laquelle, quand le premier s'immobilise il fait recours au deuxième pour le réanimer. Dès lors le temps devient immobilisation et mouvement en même temps, il est de ce fait un temps pharmakon.

II-1-2-2- Le temps entre témoin et observateur dans *Lignes de faille*

Publié en 2006, *Lignes de faille* est un roman divisé en quatre parties, chacune narrée par un enfant de six ans appartenant à une génération différente d'une même famille. Le roman permet ainsi d'explorer quatre strates temporelles différentes, chacune étant secouée par ses crises et ses conflits.

Ce qui attire l'attention dans *Lignes de faille*, est que le temps de chaque enfant s'avère le théâtre de perturbations et de conflits de guerre. Le fait que la romancière a situé la fiction dans un âge précis : l'enfance, nous focaliserons ce stade de la vie des protagonistes et nous tenterons de donner une définition au temps de guerre vécu par des différents protagonistes.

Nous entamons notre analyse par Kristina, la plus âgée des protagonistes, quoique que dans le roman, son récit vient en dernier. Notre prédilection pour cet ordre émane du fait que Kristina a vécu la guerre, pis encore, elle a été témoin des ravages de la deuxième guerre mondiale.

Kristina a grandi au sein d'une famille allemande et une l'Allemagne en passe de perdre le conflit *« un pays qui perd la guerre »*[706], ravagée par la guerre et la famine. *«*

[706] Nancy Huston, *Lignes de faille*, p 337.

En ce moment on est en train de perdre la guerre, alors c'est la disette et je n'arrive même pas à mettre un peu de chair sur les os. »[707]. La petite Kristina subit les privations de nourriture, les descentes dans la cave lors des bombardements. De son propre aveu, elle déclare :

> *« Le soir on n'a pas le droit d'allumer les lampes parce que ça nous transforme en cible et on pourrait se faire bombarder par les avions ennemis […] Presque tous les soirs maintenant une sirène se déclenche et les habitants de notre immeuble doivent se précipiter dans la cave et attendre pour voir si les avions ennemis vont lâcher une bombe dessus. »* [708]

Aux bruits assourdissant de l'explosion des bombes, la petite fille de six ans fait face grâce à sa voix. Tentant de dissiper sa peur, elle chante, *« [elle] invente une chanson où [sa] voix imite tout ce qui sonne. »*[709], cloches de l'église, la sonnerie de l'école et même l'alarme des sirènes.

L'Allemagne nazie, et suite aux pertes humaines enregistrées, tente de compenser cette perte par le rapt des enfants en Pologne, en Ukraine et dans les pays baltes. Kristina est aussi une des victimes de cette guerre comme son ami Johann ou Janek. Elle a été volée de sa famille biologique et placée dans un Lebensborn avant d'être adoptée par sa famille allemande. La guerre est un désastre, elle veut dire :

> *« des villes brûlées, des gens carbonisés réduits au tiers de leur taille naturelle, des flammes de phosphore leur dansant encore sur le dos, des momies rouges violettes et brunes figées pour l'éternité, des tramways pleins à craquer de passagers rôtis, des mains de femmes sur le sol, des têtes humaines grandes comme des balles de tennis, des gens réduits à de petits de cendres ou bouillis jusqu'à l'os par l'explosion de leur chaudière… »*[710]

[707] Nancy Huston, *Lignes de faille,* p, 299.
[708] Ibid., p, 307.
[709] Ibid., p, 307.
[710] Ibid., p, 362.

Et la petite Kristina est triste et chagrinée. Elle pleure, car la guerre l'a séparée de sa famille biologique, mais aussi de sa famille adoptive aimante, pour être envoyée au Canada dans une famille inconnue d'origine ukrainienne. Et lorsqu'elle est triste, elle pleure. Et Kristina est un enfant que la vie a malmené, lui a fait vécu des expériences lui accablant le dos, alors, elle pleure et *« Quand on pleure chaque raison de pleurer en entraîne une autre et on a du mal à s'arrêter, grand -père me manque père me manque Lothar me manque je voudrais que toute la famille soit réunie et que mère soit joyeuse à nouveau. »* [711]

Quant à Sol, le premier narrateur, son récit est daté de 2004. Faisant partie de la cyber-génération, le jeune narrateur est attisé par le monde offert par Google. Fasciné, il s'empiffre d'informations et d'images de la société globale : la guerre en Irak l'exécution de Saddam Hussein, la présidence de Georges W. Bush, les événements du 11 septembre, Arnold Schwarzenegger, homme politique et acteur dans The Terminator, Tom et Jerry, Bugs Bunny, Les Simpsons, Harry Potter…

Sol, le petit Américain de l'an 2000 se voit convoiter les discussions d'adultes, conséquemment, l'utilité des soldats-robots est discutée lors des sorties familiales. Additivement à cela, il est l'observateur attentif d'un monde où des vidéos de la guerre en Irak glanées dans Google. Ces images d'une cruauté inouïe de soldats torturés peuvent être vues en direct sur Internet, exerçant sur le jeune Sol une fascination monstrueuse.

Ce faisant, et à la différence de son arrière-grand-mère qui a vécu la guerre et s'en trouve stigmatisée, Sol, comme observateur, fourni une autre réaction aux horreurs de la guerre. En effet, ces images de guerre le rendent semblable à ce robot guerrier que son père Randall, un informaticien, travaille à développer et que sa grand-mère Sadie compare à un nazi *: « Le parfait nazi, voilà ce que tu décris. Le parfait macho : dur, en acier, dépourvu de sentiment. »*[712] Pourtant, ce petit garçon choyé par ses parents et vivant en Californie, ne semblait pas destiné à devenir un monstre fasciné par le mal.

[711] Nancy Huston, *Lignes de faille*, p, 362
[712] Ibid, pp, 96, 97.

Sol, à la l'âge de six ans, savoure ces paysages de cadavres mutilés de soldats irakiens :

> *« J'adore cliquer aussi sur les cadavres des soldats irakiens dans le sable, c'est tout un diaporama. Parfois on ne sait même pas ce que c'est, comme partie du corps. Un torse, peut-être ? une jambe ? Ils sont emmaillotés dans de vieux bouts de vêtements et recouverts de sable, le sable a absorbé leur sang, tout ça à l'air très sec. »* [713]

En dépit de son jeune âge, Sol éprouve une grande haine envers les Irakiens, les Arabes, haine qu'il a hérité de son père sans doute. Car, il se souvient du magma de haine que son père a rejeté lors des attentats du 11 septembre, alors qu'il n'avait que trois ans. *« Je me rappelle très bien quand papa m'a appelé pour venir regarder les tours s'écrouler encore et encore à la télé en disant « putains d'Arabes » et en buvant de la bière»*[714]

Randall a pu faire de son fils un de ses robots qu'il fabrique, tout en lui transmettant sa haine pour les arabes. Conséquemment, Sol devient insensible à ces génocides, bien au contraire, il se réjouit pour l'extermination des soldats irakiens qu'il compare à des microbes qui attaquent une partie du corps provoquant sa nécrose. *« C'est comme les rebelles en Irak, dit papa. Ils sont incontrôlables, donc si on veut empêcher le terrorisme de s'étendre, il faut entrer dans Fallujah et tuer tout le monde. »*[715]

Si la guerre pour Kristina est tristesse et chagrin, car elle a vécu le drame, pour Sol son arrière-petit-fils, elle est un spectacle à savourer, une toile à contempler.

[713] Ibid. p, 25.
[714] Ibid., p, 23.
[715] Ibid., p, 66.

II-1-3- Des personnages pharmakon

II-1-3-1- Paddon, un personnage libre/enfermé dans *Cantique des plaines*

Allant de pair et aussi important que l'intrigue, la présence des personnages est un élément incontournable de tout texte romanesque et essentiel pour la polyphonie littéraire. En effet, la plupart des romans qui s'adressent à un large public sont construits autour d'eux : personnage et intrigue, les deux vont ensemble, fondant un équilibre romanesque.

Traditionnellement, les textes s'érigent autour d'une intrigue bien structurée qui stimule l'intérêt du lecteur et attise sa curiosité. Captivante et à valeur didactique, elle enseigne le lecteur sur l'exemple de personnage à suivre. Or, la lecture du corpus hustonien nous imprègne de la stratégie que l'écrivaine emprunte pour se distancier de l'écriture traditionnelle. En effet, l'auteur renonce à cette tradition tout en transformant l'équilibre habituel formé par l'intrigue et le personnage. Ainsi, se crée un déplacement d'intérêt vers le personnage qui guide le lecteur.

Dans notre corpus, le personnage de Huston se distancie du carcan habituel dans lequel on l'a longtemps enfermé. Son but est loin d'être la conquête du monde à l'habituée, mais sa compréhension. Que ce soit dans *Lignes de faille* ou *Cantique des plaines,* et en dépit de l'existence d'une nuée d'événements qui se produisent dans la vie des protagonistes, ils ne créent pas d'intrigue traditionnelle qui serait résolue à la fin du texte. La succession d'événements ne peut être donc qu'un prétexte pour brosser un panorama de la vie intérieure des personnages.

En se distanciant de la tradition, Huston ne nous fournit pas assez de descriptions physiques des personnages, raison pour laquelle peut-être, elle nous offre des personnages atypiques, contradictoires et en perpétuel mouvement. Tout comme le cadre spatio-temporel, les personnages de Huston, et dans pas mal de situations, tanguent entre deux aspects contradictoires qui se complètent, nous fournissons de ce fait des personnages pharmakon.

Qu'il soit typique ou atypique, le concept de « personnage » demeure, dans le champ des études littéraires, le point de mire de l'œuvre romanesque, le point nodal du rapport auteur-narrateur-lecteur. Même s'il est une pure création fictionnelle du romancier, le personnage demeure le fil conducteur de la trame narrative *: « La fiction est habitée. On peut difficilement imaginer un récit sans personnages.»*[716]

La problématique du personnage a suscité l'intérêt de plusieurs approches depuis longtemps, à savoir, formalistes, ensuite, elle est entièrement redéfinie dans une perspective structurale et sémiotique. Il a fallu attendre le début du XXème siècle pour que se pointe une approche de la fonction narrative des personnages. Toutefois, la notion du personnage demeure à mobiliser la pensée littéraire, vu son importance dans le roman et sa complexité. Étant l'une des données principales de la fiction romanesque, le personnage se définit comme l'incarnation de la personne humaine, il constitue même *« l'un des points de "fixation" traditionnels de la critique (ancienne ou moderne) et des théories de la littérature »*[717], d'après Philippe Hamon. De même, et misant sur son importance dans le récit littéraire, Raymond Queneau déclare *« Étant romancier, j'écris donc des romans. Écrivant des romans, j'ai affaire à des personnages. »* [718]

Étant une pure création fictionnelle et le fil conducteur de la trame narrative, le personnage est sans conteste le noyau central de la fiction romanesque. Il est également un lieu d'investissement à la fois idéologique et personnel de la part de l'écrivain. Car, c'est à travers ses personnages que l'écrivain véhicule sa vision du monde, du moins ce que nous atteste Yves Reuter, lorsqu'il écrit : *« …il ne faut surtout pas sous-estimer que le personnage est un des supports essentiels de l'investissement, idéologique et psychologique des auteurs et des lecteurs »*[719]

En dépit des approches attestant son importance, il est venu un moment, où certains littérateurs ont voulu remettre en cause sa crédibilité. En effet, les adeptes du Nouveau Roman tels Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute ont tenté de détrôner le

[716] Christiane Achour et Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, éd. Du Tell, Blida, 2002, p, 45.
[717] Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in Roland Barthes, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, collection Points, n°78, 1977, p. 115.
[718]Raymond Queneau dans *Le Vol d'Icare*, cité par Frank Wagner dans Intertextualité et théorie, *Cahiers de Narratologie*, n° 13, 2006. https://doi.org/10.4000/narratologie.364.
[719] Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin. 2007, p, 34.

personnage et de le remplacer par des objets, c'est ce que corroborent les mots de Robbe-Grillet : *« La thèse principale de Sarraute, rappelons-le, consiste à affirmer que dans le roman moderne on peut se passer du personnage qui est simple support pour d'autres phénomènes qu'elle développe dans ses essais et ses romans.»*[720]. Mais, il s'est avéré que leur tentative a échoué, notamment quand nous lisons les mots de Barthes *: « Si une part du littérateur contemporain s'est attaquée au « personnage » ce n'est pas pour le détruire (chose impossible), c'est pour le dépersonnaliser, ce qui est tout différent »*[721].

Malgré l'abondance des définitions du personnage, de l'affirmation et l'infirmation de son rôle dans la fiction, il n'en existe pas une définition précise et concise qui peut faire l'unanimité aussi bien entre les approches qu'entre les critiques. L'effervescence définitionnelle du concept entraine son galvaudage et rend impossible son confinement dans cadre précis, vu les métamorphoses par lesquelles est passée une figure dont l'acte de naissance remonte aux origines du récit : *« Le personnage est une institution vénérable dont il est difficile de proposer une définition satisfaisante de retracer l'histoire immémoriale»*[722].

Notre étude porte un intérêt particulier au concept de pharmakon, raison pour laquelle il nous semble inutile de citer les différentes approches et leurs définitions du personnage. Notre objectif est de démontrer comment se présentent ces personnages pharmakon, dans le texte hustonien, dans espace et temps pharmakon.

Cependant, si la figure de Paddon est l'axe autour duquel se trame la narration dans *Cantique des plaines*, on ne peut nier la présence de personnages peuplant son monde et jouant un rôle primordial dans la vie de celui-ci. En focalisant ce thème, ce qui a attiré notre attention est cette présence un peu particulière de la gente féminine dans la vie de Paddon. La présence de cinq femmes, l'une aussi proche que l'autre à son cœur, mais deux opposées aux trois autres. Face à Karen et Elisabeth, l'épouse et la sœur de Paddon, qui sont des femmes soumises et conformistes, il y a Ruthie et Paula, fille et petite-fille de Paddon, mais aussi Miranda, sa maîtresse, qui sont des femmes révoltées et

[720]Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, édition de minuit.1996, p, 207.
[721] Roland Barthes, *« Introduction à l'analyse structurale du récit, in : Communication*, n° 8, Paris, Seuil, 1981, p.16.
[722] Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le Personnage*. Paris : Edition PUF, Février 1998. p.5.

libres. Cette nuance de caractères des personnages qu'il côtoie va certainement influencer celui de Paddon.

Le statut de Paddon dans les plaines de l'Alberta nous est offert par ces femmes antagonistes qui donnent chacune sa définition à cette étendue par sa façon d'être. Karen et Elisabeth sont vues comme des femmes qui ont fait le choix de se soumettre à une religion qui annihile leur liberté de pensée et d'expression. Deux femmes prisonnières d'une société patriarcale et un christianisme rigoureux.

En opposition avec ces deux femmes se trouve Ruthie, la fille de Paddon qui s'évade de la maison parentale, à la fin de l'adolescence pour vivre seule et bâtir une carrière dans le monde artistique.

Paula, la première fille de Ruthie se révèle encore plus libérée parce qu'elle choisit de ne pas avoir d'enfants, parce qu'elle aime trop son travail, et de ne pas se marier parce qu'elle est lesbienne et assume cette identité, en vivant à Montréal.

Emblème de la liberté absolue, dans le roman *Cantique des plaines*, c'est Miranda, en dépit de son ascendance « femme métisse » et de la maladie qui la condamne à être paralysée et à une mort prématurée, que revient le mérite de porteuse de la mémoire collective du peuple indien. Elle n'oublie rien du passé de son peuple, et enseigne à Paddon des vérités historiques qui troublent profondément celui-ci, et change sa vision du monde.

Refusant les jougs de l'homme Blanc, elle fuit l'école des missionnaires, s'oppose à l'oubli de sa propre langue : l'agonkin, et à la conversion au catholicisme. Miranda nourrit son don de peinture sur des toiles, où elle dessine son monde de liberté.

Entre Karen sa femme et Miranda sa maitresse, Paddon vit, ainsi, deux sentiments contradictoires. Tout ce qui est soumission et prison chez Karen, est liberté et indépendance chez Miranda. Son tangage entre deux mondes illustre bel et bien la *«détresse et l'enchantement de la dure réalité des plaines »*[723]. Raison pour laquelle, Paddon a aimé le conservatisme de sa femme qui lui a donné une famille, mais aussi la

[723] Claudine Potvin, Inventer l'histoire : la plaine revisited, *Francophonies d'Amérique*, e, (7), 9–18. 1997, p, 10.

liberté de Miranda qui lui fait gouter l'amour de sa vie. Conséquemment, les deux sentiments culminent en Paddon, qu'il ne puisse renoncer à un des deux. Paddon est un être emprisonné dans les plaines de son Alberta avec Karen, en même temps, il jouit de toute sa liberté avec Miranda au sein de ces mêmes plaines. De ce fait, il est un personnage pharmakon.

II-1-3-2- Kristina : présence / absence de la maternité dans *Lignes de faille*

Pour le roman *Lignes de faille*, parmi les personnages narrateurs qu'on juge utile d'analyser est celui de l'arrière-grand-mère Kristina, dont le prénom change à bien des reprises au cours du récit. Kristina s'est fait connaître comme chanteuse sous le pseudonyme d'Erra. Sol, son arrière-petit-fils, la surnomme AGM. Le lecteur apprendra, dans la dernière partie, qu'étant Ukrainienne, son prénom de naissance était Klarysa, alors que, Janek, son frère d'adoption, aura supputé que son prénom était peut-être l'équivalent polonais : Krystka. Par ce choix, nous traiterons non seulement le personnage de Kristina, mais aussi celui de sa fille Sadie.

Kristina, la première de la lignée, réconcilie création et procréation au prix de l'affection de sa fille. Enceinte, jeune et célibataire, à une époque où parentalité n'est permise qu'après mariage. Sa carrière naissante de chanteuse ne lui permet pas de s'occuper d'un enfant, alors, elle laisse à ses parents adoptifs le soin d'éduquer sa fille Sadie. Plus tard, et une fois mariée avec Peter, elle récupère sa fille. Néanmoins, la carrière de Kristina l'empêche d'être aussi présente auprès de Sadie, que celle-ci le voudrait. C'est ainsi que l'enfant commence à découvrir que le fait de vivre avec sa mère, n'abolit pas son absence. L'éloignement est présent même dans ses moments de présence.

Entre l'absence prolongée de Kristina et sa présence éphémère se crée chez la petite fille un sentiment ambivalent, qu'elle tente de prouver à sa mère qu'elle ne serait pas un fardeau pour elle si elles vivaient ensemble. Pour pallier cette absence, Sadie se fait une image fantasmée de sa mère, à laquelle elle attribue toutes les qualités d'une « bonne mère ». *« Maman m'aurait consolée si elle avait su à quel point j'avais mal »*[724],

[724] Nancy Huston, *Lignes de faille*, p, 267.

murmure-t-elle un jour, en revenant avec une blessure sur le genou, contrairement à sa grand-mère, qui l'aurait grondé.

On voit le même scénario se tramer chez Sadie, quand elle se plaint du fait que sa professeure de piano la frappe sur le poignet avec une règle. Sa grand-mère reste indifférente à sa douleur, tout en pensant que Sadie a dû faire quelque chose pour le mériter. Encore une fois, Sadie est convaincue que sa mère aurait réagi d'une manière différente, elle aurait été plus réconfortante : *« [...] maman ne pourra pas supporter l'idée d'une inconnue en train de martyriser sa petite fille avec une régie, elle dira a grand-maman qu'il faut me trouver un nouveau professeur tout de suite [...]»*[725]

À cause de 1' absence de sa mère Sadie s'invente une mère parfaite ; présente. Kristina, même en récupérant sa fille après un bon moment de rupture, demeure absente, elle ne peut faire abstraction de ses élans artistiques et amoureux.

Kristina et même si elle a toujours était absente dans le monde réel de sa fille, il n'en demeure pas loin, qu'elle était présente ne serait-ce que pour une des moments éphémères, où encore dans son monde imaginaire. Pour ainsi dire, elle était une mère présente /absente, elle était une mère pharmakon.

II-2- Procédés narratifs générateurs du pharmakon hustonien

Si la narratologie se définit comme étant la discipline qui consiste à étudier les mécanismes internes d'un récit, lui-même constitué d'une histoire narrée, elle désigne également, la manière de raconter les évènements à l'aide d'une typologie rigoureuse. Ainsi, Genette en établissant une poétique narratologique susceptible de recouvrir l'ensemble des procédés narratifs utilisés, assure que tout texte laisse apparaitre des traces de la narration, dont l'examen permettra d'établir de façon précise l'organisation du récit.

S'agissant d'une narration éclatée, multiple et hétérogène inscrite par l'alternance des récits, force est de souligner que l'organisation narrative paraît complexe, aporétique et indécidable. Effectivement, les histoires dans l'ensemble des textes de notre

[725] Ibid., p, 270.

corpus font l'objet d'une narration qui brouille les frontières et bannit les carcans d'une narration traditionnelle. Tel serait l'objectif d'une écriture postmoderniste dans lequel s'insère celle de Nancy Huston.

Effectivement, à la lecture des fictions romanesques composant le corpus d'étude, nous apercevons la narration postmoderniste de Nancy Huston qui transgresse les frontières, en déconstruisant la narration linéaire traditionnelle. Phénomène qui fait naitre par l'éclatement de l'intrigue une multitude de micro-intrigues et contribue aux nombreuses tentatives de renouvellement du genre romanesque typiques pour une nouvelle littérature. Dès lors, on assiste à une nouvelle poétique du roman.

Cependant, cette mutation qui apparaît comme une matrice narrative et discursive consubstantielle à la poétique du récit fictionnel de la postmodernité, s'offre à l'écrivain postmoderne comme matière première à la déconstruction, à la subversion et au dépassement des codes narratifs et discursifs traditionnels et autoritaires du récit traditionnel.

Étudier la narration pharmakon dans le texte de Nancy Huston, revient à étudier les procédés utilisés par l'écrivaine pour y donner un aspect d'indécidabilité que nous touchons entre les différentes structures narratives susceptibles de décrire cette ambivalence du texte, puis nous tenterons d'élucider comment se construit la singularité du récit par l'effet pharmakon.

La narration est définie comme étant un geste fondateur du récit qui concerne la façon dont l'histoire doit être racontée, tout en identifiant le statut du narrateur et les fonctions qu'il assume dans un récit donné.

De notre point de vue, nous estimons que le choix de l'instance qui se charge de la narration participe fortement à l'élaboration de l'identité poétique du texte Hustonien, car la manière dont elle convoque le narrateur, notamment dans *Cantique des plaines,* est étroitement liée à l'hétérogénéité de son œuvre romanesque. En effet, en se distanciant d'une narration traditionnelle, elle convoque un narrateur qui sort du commun et renverse la règle générale, ce qui donne à son texte une identité multiple, hybride et pharmkon, se présentant comme suit :

II-2-1- Scission de l'instance narrative dans *Cantique des plaines*

Gérard Genette, dans Figures III, entreprend à partir de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust une grammaire narrative pour éviter toute confusion et tout embarras du langage. Il désigne par récit : *« signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même »* L'histoire est *« le signifié ou contenu narratif »*. La narration est *« l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation fictive dans laquelle il prend place »*[726]

Pour l'analyse des récits, il s'avère impératif de comprendre comment la narration s'articule à la perception des événements pour produire ses effets. Cependant, l'étude de l'instance narrative d'un récit permet d'avoir une vision plus profonde et plus large sur la narration. L'intérêt de ce point a été évoqué par plusieurs théoriciens, dont Yves Reuter :

> *« L'instance narrative désigne les combinaisons possibles entre les formes fondamentales du narrateur (qui parle ? Comment ?) Et les perspectives (par qui perçoit-on ? comment ?), utilisées pour mettre en scène, selon les modalités différentes, l'univers fictionnel et produire des effets sur le lecteur. »* [727]

À la question qui parle dans *Cantique des plaines*, il est évident que nous nous interrogeons sur les différents statuts qu'acquiert la narration dans l'œuvre romanesque de Nancy Huston. Nous estimons que le choix de l'instance qui se charge de la narration ne passe pas sous silence, puisqu'elle confère au texte hustonien son identité pharmakon. En effet, la manière dont l'écrivaine convoque l'instance narrative reflète fortement la transgression des règles générales dont lesquelles on a longtemps confiné la narration.

Avant d'entamer cette étude, nous rappelons que l'écriture postmoderniste de Nancy Huston par sa mouvance, sa mobilité, son hétérogénéité et son éclatement donne son label d'indécidabilité à l'œuvre romanesque, d'où la prévoyance d'une narration atypique.

---

[726] Gérard Genette, *Figure III*, op, cit., p, 72.
[727] Yves Reuter. *L'analyse du récit*, op, cit, p.49.

À commencer par le fait que *Cantique des plaines* débute par la mort du personnage principal et se termine par l'acte de procréation qui va lui donner naissance, et c'est Paula, sa petite fille qui s'occupe de la narration.

> *« Comme à rebours, le roman s'ouvre sur la mort de Paddon et se termine par sa naissance. Entre les deux, en une fresque passionnée qui recoupe l'histoire plus vaste de l'Alberta, une jeune femme, Paula, trace le portrait de son grand-père adoré.»* [728]

Il se trouve que non seulement les événements de la vie de Paddon commencent à reculons, car même les souvenirs de la narratrice qui viennent combler le vide de l'histoire, nous sont parvenus dans un ordre imprécis, voire aléatoire. Pour les postmodernistes, ce procédé vise à déconstruire le carcan du récit historique traditionnel, et fait de la forme et des stratégies discursives, un lieu de transgression et de déconstruction. C'est ainsi que, la structure narrative du roman *Cantique des plaines* se distingue largement de la trajectoire traditionnelle de la flèche du temps en brouillant sa chronologie, elle est *« tout sauf chronologique»*[729]*,* selon les propres aveux de la narratrice. Par une forme atypique l'écrivaine nous fait part d'une écriture hybride, hétérogène, fragmentaire qu'elle *« couds ensemble en un patchwork »*[730]

Pour ce qui est du statut de l'instance qui se charge de la narration, Paula la narratrice est présente dans le récit par le « je » de la première personne « narrateur homodiégétique », dès le début du roman *« Et voici comment je m'imagine ton agonie », « Je vois une route qui traverse la plaine »*[731] *…*. Pour achever le livre de son grand-père, Paula est dans l'obligation de faire recours à son imagination, alors elle entretient un dialogue avec lui. Dès lors, la trame narrative se tisse entre le «je » de la narratrice et le « tu », muet, de son grand-père décédé. Ce « tu» acquiers un double statut : il évoque, bien sûr, l'aïeul disparu, mais représente également un appel au narrataire. Par ce « tu », la narratrice donne vie et crédibilité à son narrataire, même si le roman s'ouvre sur sa mort,

[728] Corinne Larochelle, *Corinne Larochelle présente Cantique de plaines, de Nancy Huston.* Montréal, Leméac, collection Parallèle. 2001, p. 3.
[729] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 49.
[730] Ibid., p, 286.
[731] Ibid., p, 5

l'expression *« tu m'aideras, n'est-ce pas Paddon ? »*[732], donne au lecteur l'impression de la présence du narrataire.

Par ailleurs, cette question « n'est-ce pas Paddon ? » revient comme un leitmotiv le long du roman, que la narratrice use comme subterfuge pour continuer son dialogue avec narrataire absent, qu'elle interpelle directement *: «C'est bien cela Paddon, je ne me trompe pas ? »*[733], ce qui donne spontanéité à son dialogue, qui n'est en vérité qu'un dialogue monologique.

En narratologie, le narrateur c'est l'instance fictive qui produit le récit et il est fondamentalement constitué par l'ensemble des signes linguistiques qui donnent une forme plus ou moins apparente à celui qui narre l'histoire. Quant au narrataire, il est fondamentalement constitué par l'ensemble des signes linguistiques (le « tu »et le « vous » par exemple) qui donnent une forme plus ou moins apparente à celui qui « reçoit l'histoire. », d'après Reuter

En se référant à la narration de *Cantique de plaines,* Paula est la narratrice et Paddon est le narrataire. C'est autour de lui que se tisse la trame narrative, il est le protagoniste principal, c'est son histoire qui est racontée. Se faisant, il n'en demeure qu'un absent présent. Par ce choix de voix narratives balisant une certaine ambiguïté, que veut présenter la romancière ?

> *« Cantique des plaines m'est apparu plus intéressant pour l'approche autobiographique parce que Nancy Huston y tente l'histoire des siens, dans l'Alberta, à Calgary, à l'ouest du Canada, et qu'elle le fait par une substitution de générations dans l'énonciation : la petite fille devenue jeune femme écrit l'histoire du grand-père et non la sienne. Ce récit m'apparaît comme un détour pour approcher l'origine tout en prenant ses distances. Paula, la narratrice, n'est pas Nancy et pourtant... »*[734]

[732] Ibid ., p, 23.
[733] Ibid., p, 182.
[734] Christiane Chaulet -Achour, « Retourner sur les pas des 'ancêtres' : Travail de mémoire et quête de soi dans Cantique des plaines de Nancy Huston », dans *Autobiographie et interculturalité*, o, cit., p, 1

Nous avons opté de débuter notre analyse par cette citation prise d'un article de colloque de Christiane Chaulet-Achour, où, cette dernière traite la thématique de l'autobiographie et l'interculturel.

Dans son article, Christiane Chaulet -Achour précise que *Cantique des plaines*, le roman choisi pour cette analyse, n'est pas une autobiographie. Il aurait été possible pour cette étude un texte plus directement autobiographique comme, *Lettres parisiennes - Autopsie de l'exil,* ou *Journal de la création* qui suit, en partie, la grossesse de l'écrivaine, entraînant une réflexion sur le lien procréation/création, ou encore *Nord perdu* réflexion sur l'exil, l'appartenance, l'enfance, le bilinguisme, l'interculturalité. Et pourtant…

Comme on l'a déjà évoqué, *Cantique des plaines* a été baptisé roman des origines. Dans le contexte de l'écrivaine, ce mot sous-entend une dualité, car il signifie : racines puisqu'elle revient sur l'histoire de ses ailleurs, mais aussi celui de l'enfance. Plusieurs analyses critiques ont déjà montré que tout l'effort d'écriture de Nancy Huston est une réponse au fait qu'elle a été abandonnée par sa mère à l'âge de six ans, et que ce roman a été pour elle un douloureux retour à ses origines.

Presque la totalité des enfants présents dans la fiction de Huston sont âgés de six ans, notamment dans *Cantique des plaines*. Serait-il une coïncidence si Ruthie, fille de Paddon a récupéré son fils à l'âge de six ans. Ou encore, Paula nous raconte ses cours de piano assise sur les jambes de son grand père, quand elle avait six ans. Pis encore, contemplons cette lettre qui veut tout dire, même si Paula n'est pas Nancy et pourtant...

> *« Maintenant tu déchirais l'enveloppe et en sortais une lettre de ta fille de six ans qui apprenais tout juste à lire et à écrire. Ma maman ma dit que je doi vous érir une letre parce que nous somme très povre et jais besoin de lunetes…. »* [735]

Sachant que Nancy Huston gardait le lien avec sa mère après son départ uniquement par correspondance, on se demande si elle n'est pas en train de nous transcrire une des lettres qu'elle entretenait avec elle, avec toute la naïveté et les erreurs d'orthographes qu'on peut commettre à cet âge.

[735] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 226.

Même si *Cantique des plaines* paraît un roman qui s'affranchit du genre autobiographique, il demeure turgescent en détails de la vie de la romancière, ce qui peut expliquer le choix de Chaulet Achour pour son étude du roman et sa fameuse phrase « Paula n'est pas Nancy et pourtant... »

Contrairement à Paddon, Paula n'a pas laissé son destin lui échapper. Quittant l'Alberta pour Montréal, elle rompt la promesse qu'elle avait faite à son grand-père de devenir la philosophe qu'il avait rêvée pour lui et pour elle, elle a réalisé ses propres ambitions en choisissant des études de journalisme plutôt que de philosophie. Ainsi, comme Huston, qui a quitté l'Alberta pour la France, devenant écrivaine de langue française.

Parallèlement, Paddon a les mêmes yeux tristes que Huston, et les mêmes allergies au foin, aux chevaux et à la religion. Il partage avec elle des goûts artistiques, le piano, dont il ne joue pas aussi bien qu'il le voudrait, tout comme elle.

Si Paula était restée en Alberta, elle aurait connu le même sort que son grand-père, ceci est valable aussi pour Nancy. Ce « tu » représente en quelque sorte l'échec, mais aussi, la personne que Paula et Nancy Huston imaginent qu'elles seraient devenues si elles y étaient demeurées. *« C'était tout cela mon destin ; c'est à tout cela que, de justesse, j'ai échappé. »*[736]

Paula en s'adressant à Paddon, cet être qui n'étant jamais sorti de l'Alberta *«Pas une seule fois tu n'as quitté l'enceinte de ta province. Et maintenant tes propres os reposent dans la terre d'Alberta »*[737], voir écrasé par le poids des obligations familiales, abattu de voir son rêve d'écrire un livre philosophique sur le temps se pulvériser devant ses yeux, ne dialoguait qu'avec elle-même. En effet, le dialogue avec le « tu » du grand-père maternel n'est autre qu'un *« dialogue entre le « je » et le « tu » qui gît au fond du « je » »*[738]. Le tu de Paddon est aussi celui de la narratrice, si elle aurait été restée en Alberta, subséquemment, celui de Nancy Huston. De ce fait, nous déduisons que Paula est narratrice, mais aussi narrataire en même temps.

[736] Nancy Huston, *Désirs et réalité. Textes choisis 1978-1994,* op, cit., p. 246.
[737] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 20.
[738] Pamela V. Sing, « Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans Cantique des plaines », *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston,* Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004. p, 65

Paula est à la frontière du narrateur homo- et hétérodiégétique. Elle est la petite-fille de Paddon, protagoniste du roman, et à quelques rares exceptions elle participe aux événements qu'elle relate. Mais la plupart du temps, elle se comporte comme un narrateur caché derrière le monde qu'elle décrit. Le seul signe de sa présence est le « tu » avec lequel elle s'adresse au protagoniste.

Finalement, le « tu », n'est que le double du « je » dans *Cantique des plaines*, ils vont de pair. Le recours à une telle stratégie « un narrataire mort » atteste encore que l'écriture de Huston est une écriture atypique qui dévie de la trajectoire d'une narration traditionnelle à narrateur et narrataire distincts, elle vient pour renforcer l'idée d'une narration postmoderniste, une écriture mouvante ; une écriture de la différance au sens derridien : une écriture pharmakon.

Si Nancy Huston a disséminé des traits autobiographiques dans sa fiction, c'est pour nous montrer encore une fois comment son « vivre » à influencé son écriture *: « Alors, prenant mon courage à deux mains, je me suis lancé un défi : celui de transformer cet endroit en matière brute de mon écriture »*[739].

Le Canada, l'Alberta, le Nord, comme elle l'appelle, ne cesse de faire apparition dans sa fiction, sous différentes formes. Le retour à ce pays abandonné, ne serait-ce que par l'acte scripturaire, témoigne d'un déchirement entre deux pays, deux langues, qui pourrait être à l'origine de son ambivalence identitaire et scripturaire. Si Paula évoque précisément le terme de patchwork, si pour que Huston puisse évoquer ce déchirement identitaire dont elle est victime, comme ses homologues exilés, et qu'elle tente de coudre grâce à sa plume.

Si Huston a choisi un narrataire absent de la narration, c'est pour essayer de rassembler les débris épars d'une identité morcelée, mais aussi se réapproprier l'espace pour parler de son espace identitaire, car :

> *« L'écriture de l'espace des origines relève d'une véritable pratique identitaire. Pour Homi Bhabha, l'auteur de The Location of Culture, l'espace de l'inscription ou de l'écriture de l'identité, concept axé sur*

[739] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 201.

celui de l'Autre en soi, est un espace de déchirement : le sujet n'est jamais qu'un « je » intéressé à son moi, de même que l'Autre n'est jamais qu'une « elle » ou qu'un « il » intéressé à soi, d'où le caractère partiel des deux positions. C'est ainsi que, dans l'espace interstitiel, émerge la question de l'identification, quelque part entre le désaveu et la désignation. »[740]

II-2- 2- Pour une polyphonie du silence

Un autre procédé qui frappe l'instance narrative générant une certaine ambivalence, est de faire greffer dans la voix narratrice une multitude de voix différentes de manière à brouiller l'origine des sources des énoncés : il s'agit ici de la polyphonie bakhtienne.

Du grec « Poluphônia » signifiant d'après l'étymologie « multiplicité de voix ou de sons », le concept de polyphonie a été utilisé d'abord dans le vocabulaire de la musique vocale. Le terme désigne *« un procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques »*[741]. Dans le domaine littéraire, le terme fait référence à un procédé d'écriture qui consiste en *« la superposition de voix, de sources énonciatives dans un même énoncé. »*[742].

La notion de « polyphonie» est aujourd'hui associée aux essais de Mikhaïl Bakhtine sur le genre romanesque. Prenant racine dans la notion de « dialogisme », elle est définie par l'auteur dans l'un de ses premiers ouvrages, *La Poétique de Dostoïevski*, comme *: « Tout roman polyphonique est entièrement dialogique. Les rapports dialogiques s'établissent entre tous les éléments structuraux du roman, c'est-à-dire qu'ils s'opposent entre eux, comme dans le contrepoint. »* [743]

---

[740] Pamela V. Sing, « Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans Cantique des plaines », *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston*, op, cit., p, 65.
[741] Claire Stolz, « Atelier de théorie littéraire : La notion de polyphonie.» dans *Fabula* https://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_polyphonie, Dernière mise à jour de cette page le 10 Novembre 2007 . Consulté, le 13 décembre 2020.
[742] Ibid.
[743] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*. Trad. de 1. Kolitcheff. Coll. « Points/Essais ». Paris : Seuil, 1970, p.81.

À travers l'analyse des textes de Dostoïevski, Bakhtine propose une théorie de l'esthétique polyphonique du roman, axée sur la constitution dialogique de la narration. Pour le théoricien russe, les constructions narratives des romans de Dostoïevski reproduisent et maintiennent les divergences composant tout échange entre deux ou plusieurs individus, et se fondent ainsi sur une structure dialogique.

En soulignant le dialogisme des textes dostoïevskiens, M. Bakhtine met en exergue la composition multiple qui unit au sein d'une même construction deux ou plusieurs points de vue, langues ou discours, sans que leurs différences ne soient aplanies par un point de vue dominant. Dans sa conception, les points de vue idéologiques sont confrontés dans un dialogue sous-entendu, ce qui fait que les idéologies divergentes, exprimées à partir des points de vue différents, n'arrivent jamais à s'affirmer ou à se détruire entièrement dans les romans de Dostoïevski parce que le romancier fait exprès de ne pas résoudre les problèmes, mais démontre, par contre, qu'il est impossible de les résoudre. Bakhtine semble avoir raison de considérer comme intentionnel l'effort de Dostoïevski de *« laisser l'opposition dialogique sans solution »*[744]

Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine aborde la construction romanesque comme un espace multiforme où s'enchevêtrent les discours sociaux, les formes littéraires, les langues et les voix individuelles. De ce fait, le roman s'aborde comme un genre hybride, dont l'esthétique est nuancée à la fois par le recours au langage, mais aussi le milieu social, qu'il définit ainsi :

> *Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. [...] Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. [...]Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que des unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité*

[744] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*. op, cit., 51.

qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant [...][745]

Cependant, le théoricien juge que la polyphonie ne repose pas uniquement sur la pluralité des voix, langues ou discours, et qu'elle n'engendre pas tous les romans: ce qui le mène à considérer certains romans comme des ensembles polyphoniques, c'est l'existence de liens profonds qui s'établissent entre les discours, les langues et les voix ainsi que leur composition qui se rapproche de l'échange ou du dialogue. Paradoxalement, ces liens mettent en relief les divergences qui existent entre ces éléments, tout en les unissant. Cette vision bakhtinienne exclue le roman à structure monologique, puisque : *« [...] la polyphonie suppose une multiplicité de voix "équipollentes" à l'intérieur d'une seule œuvre : les principes polyphoniques de structure globale ne peuvent se réaliser qu'à cette condition. »*[746]

À ce, la narration polyphonique, où coexiste une pluralité de voix et de discours, rejoint l'idée d'une narration qui serait intérieurement fragmentée.

« [...] tous ces dédoublements, ces contradictions [...] se [développent] à un même niveau, comme juxtaposés ou se faisant front, comme consonants (sans être fusionnés) ou comme irrémédiablement antagonistes ; comme harmonie éternelle de voix distinctes [...] » [747]

Se faisant, la polyphonie bouleverse l'homogénéité du texte tout en générant une ambiguïté au niveau de la perspective narrative. La pluralité des voix brise la forme monologique du discours, et provoque un éclatement de l'univocité du récit, tout en participant à la déconstruction de l'architecture homogène du récit. Additivement à cette déconstruction du totem de la narration, le narrateur s'en trouve dépossédé de son autorité :

[745] Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman.* Trad. de D. Olivier. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1978.p, 87-89.
[746] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op, cit, p, 73.
[747] Ibid., 68.

« De plus, la linéarité tant prisée par le récit classique qui la considérait comme un canon scriptural irrévocable, se voit quant à elle brisée et émiettée. Cela provoque à son tour une réduction de la lisibilité du discours littéraire et la difficulté d'accès au sens. La dialogie fait échec à l'autorité du narrateur comme seule et unique voix narrative. » [748]

En somme, le roman polyphonique défini par Bakhtine, à l'instar de la polyphonie musicale, est un ensemble, un tout, dont la structure combine et maintient, sans les fusionner, l'hétérogénéité des éléments qui le composent (voix, consciences, mondes, langues, discours, etc.).

Dans les romans de Nancy Huston, nous nous sommes heurtés à cette technique de polyphonie et il n'est pas difficile pour que le lecteur se sente hanté par des voix diverses tout au long de la lecture des voix, chacune notamment différente de l'autre, viennent prendre la parole comme le narrateur.

Il est à noter que Nancy Huston a débuté sa carrière par le roman le plus polyphonique. D'ailleurs, il est très rare qu'il y ait un seul narrateur dans sa fiction. Dès *Les Variations Goldberg*, Nancy Huston a commencé son style indicatif de la narration polyphonique à force maximale. Ce roman, tout comme la composition musicale ayant le même titre, comprend trente-deux chapitres. À mesure que procède le récit, la focalisation permute d'un personnage à l'autre pour étudier le cours de pensée de chaque personne individuellement. Ceci semble demeurer comme un rituel nécessaire dans la fiction de la romancière, preuve est de trouver cette stratégie scripturale omniprésente dans presque la totalité de son œuvre, du moins notre corpus qui en regorge.

II-2- 2- 1- Une voix d'outre-tombe : la prosopopée dans

Cantique des plaines

Cantique des plaines est un roman polyphonique où culmine une panoplie de voix contribuant à la multiplication et la diversification des points de vue pour réécrire l'Histoire du Canada. Par ce roman, Nancy Huston tente une écriture qui saurait

[748] Yamina Bahi, *L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud*. Thèse pour l'obtention du diplôme de Doctorat Français LMD, Université d'Oran 2, Année universitaire : 2015- 2016. p, 155.

incorporer la mémoire de plusieurs individus, peuples et cultures, mais aussi leurs voix pour produire un chant polyphonique qui cadence les joies et les souffrances des êtres humains, dont le destin se lie à ce lieu nordique.

Dans *Cantique des plaines*, Huston fait résonner des voix inégales dans un récit historique portant sur le Grand Nord, d'après son expression. Sont présentes les voix de tous les peuples ayant occupé ce territoire, à savoir les blancs dominants (Paddon, Paula, Mildred, Ruthie…), mais aussi les Indiens dominés (Miranda, le chef des Blackfeed...).

Dans *Cantique des plaines*, Paula la narratrice doute de ses propres écrits, de l'histoire qu'elle trame, raison pour laquelle elle convoque une multiplicité de voix ; elle cherche plutôt à démultiplier les points de vue et à relativiser le discours officiel. Mise à part tous ces personnages présents dans sa trame narrative, celle de Paddon est la plus raisonnante en elle. Pour écrire, elle a besoin de « voix autres », qui culminent en elle :

> *« La voix intérieure de Paula est effectivement une réflexion sur la polyvocalité qui l'entoure. Son identité est comme son texte, c'est-à-dire en voie de devenir. Sa quête d'identité accentue le fait que nous ne pouvons pas vivre sans autrui. À travers son écriture, Paula dénonce l'impossibilité d'être UN. Son identité est hybride et son «je» demeure multiple. »* [749]

À côté des voix de ces personnages avec lesquelles l'écrivaine a peuplé son texte, d'autres éléments polyphoniques sont mis en jeu pour multiplier cet effet : les langues. En effet, les différentes langues parlées dans ce territoire résonnent comme des « voix», à savoir : la langue française, anglaise et algonquine, hantant le roman de Nancy Huston :

> *«Quand j'avais huit ans, tu as pris un atlas sur l'étagère du haut et, l'ouvrant à la carte de l'Alberta, tu m'as enseigné les différentes voix qui*

[749] Amy Jean Nye, dans son mémoire*« Les voix des plaines: dialogue et réécriture de l'Histoire dans Cantique des plaines, de Nancy Huston »*, cité par Jacinthe Gillet-Gelly dans La déconstruction du métarécit dans Cantique des plaines de Nancy Huston, mémoire présenté comme exigence partielle de la maitrise en études littéraires, université du Québec à Montréal, 2012, p, 81.

chantaient dans les noms de ton pays, cet édifice bancal qu'on avait échafaudé sur trois piliers inégaux.

Tawatinaw / Nemiskam / Wetaskiwin / Athabasca / Chipewyan

/ Keoma / Waskatenau / Ponoka / Kapasiwin

Belly River / Grassy Lake / Winnifred / Bad Heart / Heath

/ Iron Springs / Entwistle / Lesser Slave Lake / Saddle /

Fort McMurray / Enchant / Entrance / Entice / Bindloss /

Dunvegan / Swan Hills / Peace River / Iddlesleigh / Sedalia

/ Fawcett / Driftpile / Hotchkiss / Mirror / Crooked Creek /

Killam / Hardisty / Pollockville / Didsbury

Lac La Nonne / Vegreville / Bellevue / Balzac / Lac La Biche /

Brosseau / Quatre Fourches / Lacombe / Joussard / Embarras

Portage / Grande Prairie / Rivière Qui Barre. »[750]

Additivement aux langues, le chant par sa dimension polyphonique ne manque pas d'orchestrer le texte hustonien. Aux psaumes religieux, se succèdent cantiques, chant populaire canadien, berceuse, tous réunis pour donner une forte ambiance polyphonique à son texte. Le moins qu'on puisse dire, est que *Cantique des plaines* est un roman polyphonique par la convocation de plusieurs voix, thèmes, discours qui ont donné une forte résonance au texte. Reste que notre attention se trouve attisée par la présence de ce dialogue qui a dominé par son écho la totalité du texte : le dialogue avec un mort. Nous nous demandons, dans ce cas, quelle serait la visée de la narratrice à orchestrer le texte par la voix d'un mort ?

Avant de répondre à cette question, nous rappelons que l'écriture de Huston s'insère dans le mouvement postmoderniste qui, pour remettre en cause les conventions romanesques, recourt à diverses stratégies, telles que le mélange des genres, les jeux de

[750] Nancy Huston, *Cantique des plaines*, p, 17.

langage, le pastiche, l'ironie la parodie et autres.... Par cette stratégie, ils disqualifient le narrateur omniscient pour lui préférer la narration polyphonique qui permet de démultiplier les points de vue en laissant les voix qui furent occultées prendre la parole qui leur revient.

Tout d'abord notre choix pour la figure de la prosopopée n'est pas fortuit. Il émane du fait qu'il répond parfaitement à notre concept clé le pharmakon, où culminent deux concepts contradictoires. Pareillement, la prosopopée par sa nature hétérogène réconcilie vie et mort en son sein, puisqu'elle est une voix de l'absence qui répand une forte présence dans le texte.

Dans cette partie de notre étude, nous examinerons tout d'abord le cas de la prosopopée mise au service du discours historique dans *Cantique des plaines,* en commençant par sa définition théorique puis nous tenterons de définir et de distinguer les emplois de la prosopopée à partir d'exemples représentatifs. Enfin, nous verrons que Huston est capable d'inventer un nouveau discours historique, en particulier le sien.

Procédé très ancien, et auquel sous sa forme les orateurs, les philosophes, les écrivains de toutes sortes, n'ont jamais cessé de recourir, est celui de faire parler une personne absente, ou morte, ou feinte, (tel serait l'exemple de Platon, dans ses dialogues, fait parler Socrate en son absence mortelle), est connu sous le nom de prosopopée.

> *« La prosopopée est une figure qui consiste à faire parler des êtres disparus, des absents, des entités invisibles (divinités, ou héros mythologiques, Dieu, anges, esprits…), des abstractions, des objets, des animaux. »*[751]

Définie comme une «figure de la voix», une « figure de la présence », car typographiquement, la prosopopée se signale le plus souvent dans les objets de lecture par des guillemets qui témoignent que celui qui y a recours fait le choix ou le pari de la présence. Elle consiste en l'établissement d'un dialogue, ce qui accentue la polyphonie qui s'en dégage.

[751] Michel Pougeoise, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2004, p, 200.

Il y a dans la prosopopée, comme dans la citation, deux «je» distincts, qui donneraient presque à croire qu'il n'y a pas un mais deux discours. Pour peu qu'on y réfléchisse, on dira que la prosopopée (comme aussi le discours indirect libre ou l'ironie) est un discours polyphonique. »[752]

Bruno Clément continue tout en affirmant que le dialogue et le monologue encadrent en effet la prosopopée dont ils constituent les deux bords, les deux limites. S'il y a prosopopée, c'est sans doute parce que l'absence ne convient pas. Qu'elle indispose. Ne suffit pas, quoi qu'il en soit. Le discours manifeste, à l'occasion de la prosopopée, son étonnante et sans doute essentielle propension au dédoublement.

Le recours à prosopopée dans *Cantique de plaine*s consiste, à l'intérieur de ce discours, à faire parler un personnage authentique, mais qui est mort au moment où il prend la parole, c'est-à-dire à le faire revenir pour qu'il donne le point de vue qui serait le sien s'il pouvait s'exprimer.

La vie du grand-père et par l'utilisation de la prosopopée permet de la faire intervenir directement, créant ainsi l'illusion de sa présence. Le style direct du discours qui s'adresse à lui interpelle le lecteur par ricochet, car le développement de la prosopopée est fait de telle sorte qu'il permet de toucher le lecteur plus volontiers.

« La prosopopée comme entrée dans le fonctionnement de la fiction parait un choix méthodique viable quoique parfois poussé aux limites de l'extension de la notion : c'est une figure en vertu de laquelle – thèse humaniste s'il en est dans sa formulation paradoxale — le masque dissimule et révèle à la fois. Le considérer et le soulever sciemment ne peut qu'enseigner à mieux voir, et se voir. La magie de la lecture se joue ainsi dans l'intersubjectif, entre intention de l'auteur et attention du lecteur. »[753]

[752] Bruno Clément, *La voix verticale*, « La parole silencieuse de l'écriture « Compte rendu publié dans *Acta fabula* par Florence Balique, vol. 15, n° 8, Octobre 2014 : http : //www.fabula.org/actualites/b-clement-la-voix-verticale_54801.php, consulté le : 19/12/2020.

[753] Corinne Noirot, « « Consentir à la prosopopée » : l'art du double discours selon quelques humanistes de la Renaissance », *Acta fabula*, vol. 16, n° 6, Notes de lecture, Septembre-octobre 2015,
URL : http://www.fabula.org/revue/document9411.php, page consultée le 15 décembre 2020.

Cantique des plaines est une langue prosopopée, puisqu'il débute par la mort du protagoniste et s'étale sur toute la trame narrative. Le recours à une telle stratégie révèle le double objectif de la romancière : accentuer la polyphonie narrative par la voix d'un mort, mais aussi déconstruire l'Histoire. La prosopopée a permis à Paddon de révéler après sa mort l'autre versant de l'Histoire. Ce qu'il n 'a pas pu dire à ses élèves de son vivant, il l'a enfin extériorisé d'outre-tombe. La prosopopée fait parler les morts, mais celui qui parle en réalité, c'est l'orateur vivant, et ce dernier ne dit que ce qu'il veut dire.

II-2- 2- 2- Une voix à l'aphonie du corps dans *Lignes de faille*

Parallèlement à *Cantique des plaines*, la musique dans *Lignes de faille* est omniprésente par la voix de Kristina qui en a fait carrière. Seulement, ce qui attire beaucoup plus dans ce roman et additivement à la voix des narrateurs et la musique de Kristina, est cette tache de naissance qui apparait sur le corps des quatre protagonistes et qui sert de voix.

Cependant, ce que la parole n'arrive pas à exprimer, le corps s'en charge. Tel fut l'adage de Nancy Huston dans *Lignes de faille* pour multiplier les voix narratrices. Symbole omniprésent de l'appartenance des enfants a la même famille et donc à la même lignée de sang est le grain de beauté - le signe que possède chaque enfant sur une partie différente de son corps. Non seulement ce grain de beauté prouve l'héritage génétique mais devient aussi, selon le cas, un ami ou un ennemi de ces enfants et sert ainsi de miroir de leur âme.

Se localisant sur la tempe gauche de Sol, ce même grain de beauté génétique est de la taille d'une pièce de cinq sous sur la fesse gauche de Sadie. Pour Randall, il est sur son épaule gauche, tandis que pour Kristina, au creux de son bras.

Pour amplifier la polyphonie dans ce texte, Nancy Huston a doté cette tache de naissance d'une voix qui parle *: « elle était comme une petite chauve-souris perchée sur*

mon épaule gauche, qui me chuchote des conseils à l'oreille quand j'en ai besoin. »[754], dira Randall. Plus encore *: « ma chauve-souris me dit de monter le son des avions… »*[755]

Pour Kristina, cette tache de naissance est une autre voix qu'elle ajoute à la sienne pour chanter confie Randall à propos du grain de sa grand-mère Erra ou Kristina : « *Une fois quand je passais le weekend end chez elle dans un loft sur le Bowery, on a comparé nos tâches et elle m'a dit que la sienne l'aidait à chanter. »*[756]. À son tour, Kristina corrobore les dires de son petit-fils : *« C'est une marque qui me rend différente de tout le monde [...] et c'est ce qui me fait chanter. Quand je la touche, je peux entrer dans mon âme et prendre toute la beauté qui s'y trouve, puis m'envoler comme un oiseau de ma propre bouche. »*[757]

Toutefois, si ce grain de beauté est une voix chantante, porte bonheur et conseillère pour les uns, qu'en est-il des deux autres ?

Pour Sol, ce grain génétique est une voix qui lui siffle une telle négativité. Défaut minime, mais le moindre défaut doit être éliminé. Ce défaut lui « dit » qu'il s'agit d'une insupportable imperfection qu'il faut exciser, et c'est pour cela qu'il nourrit un sentiment négatif à son égard.

De même pour sa grand-mère Sadie, son grain est une tare qui lui rappelle sans cesse sa mauvaiseté. Pour elle, même si son grain est caché par sa localisation sur une partie intime de son corps, il demeure une voix horrible qui se retentisse dans tout son être en lui rappelant sa souillure et l'écœurement de son père qui a dû l'abandonner à cause de lui.

Comme nous le voyons encore une fois, Nancy Huston ne cesse de recourir à de nouvelles stratégies pour bouleverser l'ordre traditionnel. Faire parler le corps, personnifier le grain de beauté en lui donnant une voix, produit une révolution dans son texte par une polyphonie criante dans *Lignes de faille.*

[754] Nancy Huston, *Lignes de faille*, p, 121.
[755] Ibid., p, 151.
[756] Ibid., 121.
[757] Ibid., 341.

Parallèlement, tout en déconstruisant l'homogénéité du texte à l'instar de ces pionniers déconstructionnistes dont elle fait partie, elle donne une définition bidimensionnelle à ce même grain de beauté héréditaire, allant entre porte bonheur et porte malheur. Au final, nous déduisons que ce grain transgénérationnel, dans *Lignes de faille*, est doté d'une voix pharmakon.

Conclusion générale

Au terme de cette étude, nous espérons être parvenus à fournir des réponses aux questionnements posés au départ, notamment ceux de notre problématique portant sur l'écriture pharmakon, et à proposer une herméneutique de l'œuvre hustonienne.

La lecture du corpus hustonien nous a permis une descente solitaire aux ténèbres de l'écrivaine, qui semble un abîme qui se nourrit essentiellement par un sentiment paradoxal, créateur et destructeur en même temps. L'écriture et le style de Huston exhalent ainsi un parfum de l'exil sous le voile caché de l'écriture. Pourtant, le reflet de ses pages et son encre semblent être le meilleur antidote dans une vie et une écriture marquées par la fragmentation, le paradoxe et la déperdition. Ce monologue, qui maintient toujours l'écrivaine avec elle-même, laisse des cicatrices dans sa pensée et dans l'existence littéraire. Ce sont des cicatrices indélébiles dont le seul remède semble être l'écriture considérée comme un élixir face aux saignements hémorragiques des blessures internes générées par l'existence.

Écrire, pour Huston, est désormais une évasion, un moyen de s'émanciper, de fuir une réalité irritante. L'écriture est parfois le moyen idéal pour cette évasion. Elle lui permet de créer un moment de liberté, où l'on peut tout dire, où l'on peut tout imaginer, et notamment braver les frontières du réel.

Nancy Huston trouve en l'écriture un antalgique à ses blessures, un baume pour coaguler son hémorragie identitaire. De par ses effets thérapeutiques, l'écriture lui permet de situer et de cimenter son récit en assurant le va-et-vient entre le pays abandonné et son nouveau monde. Les interstices et les brèches qui se sont greffés sont comblés par l'intrusion et l'insertion du rêve, du souvenir et du monologue à vertus cathartiques.

Par le biais de cette recherche, nous nous somme proposés d'interroger cette écriture pharmakon et ses procédures dans notre corpus : deux essais et deux romans de Nancy Huston. Par la découverte d'une œuvre hétérogène tramée par la plume hustonienne et cette dynamique ambivalente qui amorce la machine d'écriture, nous avons jugé utile d'ausculter cette veine hybride et aporétique qui jalonne le monde

fictionnel et scripturaire de l'écrivaine, à fin d'en décrypter les structures profondes et latentes de l'imaginaire qui sous-tendent cette écriture iconoclaste, étrange, mais pleine de promesses.

Pour atteindre nos objectifs, nous avons entrepris une analyse qui nous a conduit à appréhender le phénomène du pharmakon en matière d'écriture à travers ses différentes formes : linguistique, esthétique, narrative, discursive, culturelle, etc. Notre première étape consistait à suivre Huston dans sa fabrique de mots et observer la manière dont elle transcende le matériau scripturaire pour subsumer les limites et forger une écriture de traversée qui s'émancipe des modèles traditionnels. Une écriture qui puise sa force dans le pouvoir magique des ressources infinies de l'imaginaire littéraire et qui se dissémine dans les venelles du texte compensant de ce fait la déperdition du sens dont parle Derrida « la différance ». Une écriture qui ne cesse de féconder les diverses virtualités du langage esthétique pour enfanter une œuvre se situant aux carrefours des grands enjeux civilisationnels de notre temps.

Pour l'élaboration de notre analyse, nous avons exploité des stratégies de lecture afin de rendre compte de cette écriture de l'indécidabilité participant à la création d'un édifice pharmakon qui témoigne d'un processus fonctionnel interne riche en perspectives dialogiques et plurivalentes.

De prime abord, pour clarifier la problématique du pharmakon, tout en essayant de relever ses manifestations dans l'œuvre de Nancy Huston, nous avons tenté dans cette première partie de notre thèse de saisir le sens de pharmakon selon la conception derridienne. Mais avant de procéder à une définition de cette écriture pharmakon, il a fallu placer le dit concept dans son contexte historico-philosophique : le postmodernisme.

Une élucidation de cette pensée philosophique s'avère nécessaire pour pouvoir comprendre la portée du pharmakon, mais aussi de la pensée qui l'a précédée : le modernisme. En effet, c'est en se détachant du système logique des oppositions binaires et du développement linéaire dicté par le modernisme, qu'émerge le postmodernisme, ainsi que la déconstruction derridienne. Car :

> *« Déconstruire, c'est donc répudier les raides oppositions conceptuelles et enraciner les couples de concepts (corps-esprit ; parole-écriture ; signifiant-signifié ; diachronie synchronie ; etc.) dans un phénomène que Derrida baptise différance. En effet, si chaque concept garde une trace du concept opposé et même de tous les autres [...], c'est parce qu'ils tirent leur origine d'un mouvement producteur de différences : telle est la différance, jeu systématique des différences, mouvement génératif de ces dernières »*[758]

En s'inscrivant dans une visée postmoderniste, Derrida critique le déterminisme classique prôné par la philosophie occidentale qu'il considère comme étant trop rigide, et réfute la logique binaire tendant vers une *« revalorisation de l'écriture avec sa dissémination des formes graphiques, dans un ordonnancement où règnent l'hétérogène, l'ambiguïté, l'imprévisible, l'aporétique »*[759]

Pour l'étude du pharmakon, nous avons fait appel, dans le deuxième chapitre de cette étude, à quelques définitions du dit concept établies par Derrida, puis suivre le théoricien dans sa trajectoire pour pouvoir choisir ce qui correspond au mieux aux particularités du recours à ce concept dans notre travail de recherche, et qu'on tentera d' expliciter dans les parties ultérieures.

Le pharmakon pris dans son sens derridien : remède et poison sera notre guide tout au long de cette étude. De ce fait, notre deuxième partie propose pour titre *Nosographie du pharmakon hustonien*, où il est question de rendre compte du traumatisme identitaire qui a affecté l'écrivaine, et qu'on estime qu'il est à l'origine de cette écriture pharmakon.

En portant un regard sur notre corpus, nous pouvons constater, que les deux essais : *Lettres parisiennes* et *Nord perdu*, sont des écrits de la douleur de l'exil et des thèmes qui lui sont consubstantiellement liés. Leur écriture lui a permis de se transcender

[758] Jacqueline Russ, *La Marche des idées contemporaine, un panorama de la modernité*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 173.
[759] Grégoire Biyogo, *Adieu à Jacques Derrida ; Enjeux et perspectives de la déconstruction*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Recherche et pédagogie », 2005, p. 70.

par cette scriptothérapie et de retrouver par la suite l'équilibre causé par le vertige de la transhumance.

Pour le roman *Cantiques des plaines*, appelé roman des origines, l'écriture a permis à l'albertaine de renouer avec sa langue maternelle : l'anglais et d'effectuer un pèlerinage aux sources de l'enfance. Tout en insérant une panoplie de thèmes, l'exil demeure omniprésent avec la rupture des origines.

Le plus marquant, dans le roman *Lignes de failles*, est qu'il retrace l'histoire de quatre générations d'une même famille dont l'âge est situé à six ans, âge à forte signification pour l'écrivaine qui a vu sa mère quitter le foyer familial, laissant l'enfant sombrer dans un exil intérieur qui le marquera pour toute la vie.

Parallèlement, nous avons pu dégager par radiographie de notre corpus une liste de symptômes contribuant à identifier toute une phénoménologie du traumatisme induit par l'exil : les yeux tristes, la nostalgie, la détresse, qu'on a pu rencontrer aussi bien dans les essais que dans les romans.

Après avoir mis en relief la situation inconfortable, nous avons choisi dans le deuxième chapitre d'élucider les stratégies empruntées par l'écrivaine pour dépasser, par-delà les brisures, une situation tragique et intenable. En décelant une forte présence des thèmes tels que : l'exil, l'abandon, la rupture, le saccage, l'enfance, etc., nous nous sommes attachés à interroger l'écriture hustonienne pour identifier les stratégies de rédemption. Dans un premier temps, nous nous sommes focalisés sur cette correspondance que Huston a entreprise avec l'écrivaine franco-algérienne Leila Sebbar. Sachant que la complainte est l'une des expressions majeures de l'art épistolaire, nous sommes partis examiner la manière dont l'auteure procède pour théâtraliser son destin tragique. Parallèlement, ce lexique qu'elle a utilisé pour développer sa condition malheureuse et pénible. En effet, nous nous sommes aperçus que Huston recourt à toute une série de concepts théâtraux tels que : le masque, le costume, la gestuelle, l'imitation, etc. L'ensemble culmine en un jargon relevant de l'art de la mise en scène pour décrire le visage inauthentique de l'exilé, de sa texture hybride relevant d'un métissage de langues et de cultures qui le condamnent à « l'imitation consciente ». Dès lors, nous nous sommes

aperçus que l'écrivaine recours à cette scénographie pour pallier son état tragique en exploitant toutes les ressources fournies par « le genre épistolaire », comme moyen dialogique et communicationnel pour assumer le désastre d'une condition humaine impossible.

Dans un deuxième temps, et parallèlement à cette scénographie de l'exil, on a pu remarquer d'autres souffrances agglutinées dans l'œuvre hustonienne et qui ont nécessité un autre genre d'écriture, il s'agit de l'écriture du trauma. Sachant que le premier traumatisme ayant affecté la vie de l'écrivaine fut l'abandon de la mère, on est allé à la recherche des procédés ayant contribué à conjurer cette douleur et colmater les brèches creusées par le fracas d'une enfance malheureuse.

Nos investigations nous ont amené à affirmer, que les études psychanalytiques sur le traumatisme, sont pour certaines personnes le point d'un nouveau départ. Contraint à se métamorphoser pour fuir la réalité trop douloureuse de l'épreuve, l'individu blessé se réfugie dans la créativité. Le besoin du traumatisé à combler le vide entre son monde intérieur et le monde extérieur le pousse donc à exercer sa créativité dans différents domaines et dans différentes directions. L'exercice de créativité lui permettra de transfigurer le réel en œuvre d'art par le procédé de la résilience.

En se réfugiant dans l'écriture, Huston fait preuve d'une grande résiliente pour fuir la réalité trop douloureuse de l'épreuve, car *« Quand un enfant perd sa mère parce qu'elle l'abandonne, parce qu'elle meurt ou parce qu'elle disparaît, il se retrouve dans une situation de contrainte à la créativité. »*[760], et son écrit laisse émerger à sa surface l'image d'un triomphe d'une grande blessée.

Nous pouvons conclure que pour cette partie, nous avons repéré le mal et le remède dans et par l'écriture, et qui consistait à une scénographie pour exorciser l'exil, et une traumatographie pour mettre en place un arsenal résilient permettant à l'écrivaine de renaître de ses cendres.

[760] Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op, cit., p. 239.

Notre troisième partie s'intitulant L'écriture pharmakon, une écriture sur le ruban de Moebius, se présente comme une partie analytique du pharmakon hustonien. Dans un premier temps, nous avons expliqué que le recours à ce concept émane du fait que ce ruban possède les mêmes propriétés du pharmakon, à savoir deux faces que l'on nomme « envers» et « endroit », et si on tord les deux faces initialement opposées d'une telle bande, on constate que l'on passe, à mi-chemin, de l'une à l'autre sans saut ni rupture. Certes, il y a un effet de rupture mais dans la continuité. Ainsi, la bande de Moebius qui ne possède qu'une seule face contrairement à une bande classique qui en possède deux, nous aide à comprendre en quoi l'exercice de la raison contradictoire nous aide à dépasser le conformisme des contraires. De cette façon, les deux faces du pharmakon hustonien peuvent figurer de manière désespérante l'impossibilité de faire séparer remède et poison de son écriture. Ici, c'est plutôt le paradoxal ruban de Moebius, à face unique qui pourrait rendre compte métaphoriquement de la solution de continuité entre les deux concepts.

Pour rendre intelligible cette écriture pharmakon que nous avons d'exploiter, nous nous sommes dirigé vers notre guide théorique : *La pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, qui nous a fourni les principales caractéristiques du pharmakon. Comme nous l'avons déjà évoqué, pour Derrida, le pharmakon est ambivalent. Pour comprendre la portée de cette notion et comment elle se déploie dans notre étude, nous avons mené une recherche qui nous a projeté vers certaines conceptions théoriques de l'ambivalence en psychanalyse, qui nous ont fourni l'arsenal adéquat pour l'étudier.

Certes, quand nous évoquons le concept d'ambivalence, les théories abondent, ce qui nous a confronté à un grand problème du choix de la théorie adéquate. Mais, le problème auquel nous nous sommes heurté est son usage par rapport au concept de pharmakon, particulièrement dans le domaine des études littéraires. C'est pourquoi, il était question, dans un premier temps, de trouver une assise théorique, pour ensuite, déployer un effort personnel pour l'appliquer à notre corpus. Notre odyssée pharmakonienne a débuté avec la consultation de différents travaux et ouvrages du concept d'« ambivalence » établies par plusieurs chercheurs qui pourront nous aider à

traiter le concept de pharmakon dans une visée littéraire. Nos investigations furent longues avant de nous arrêter sur celle qui correspond aux particularités du recours à ce concept dans l'œuvre hustonienne : il s'agit du travail de recherche du Docteur en sciences du langage Josette Larue-Tondeur qui a rédigé une thèse de doctorat sous la direction du grand linguiste Michel Arrivé : Ambivalence et énantiosémie.

La première question qui s'est posée d'emblée : qu'est-ce qu'une énantiosémie ? Et quel rapport entretient-elle avec le concept d'ambivalence ? La réponse nous a été fournie par la chercheuse ; une réponse à laquelle on ne s'attendait pas. Non seulement ce vocable répond parfaitement au sens de pharmakon, mais, il nous informe aussi que l'écrivaine a déjà travaillé sur ce concept dans son travail de recherche, *Dire et interdire : élément de jurologie.*

En suivant Larue-Tondeur, dans sa démonstration théorique, nous avons pu constater, que l'ambivalence fondatrice de l'inconscient, se manifeste dans la langue notamment par l'énantiosémie, c'est-à-dire la « co-présence de deux sens contraires ». Cette coprésence s'éclaire par la théorie psychanalytique relative à l'ambivalence. Mettant en relation des études linguistiques et d'autres psychanalytiques, Tondeur a effectué une étude comparative entre les différentes théories, pour conclure sur cette ambivalence psychique qui se traduit par une ambivalence linguistique. Tout en prenant en compte de ces résultats, nous avons tenté de les appliquer à notre corpus, en relevant les différentes apories littéraires liées à cette ambivalence.

Après ce détour théorique de l'ambivalence du pharmakon, il était question de d'identifier le mal et le remède de cette écriture de l'ambivalence et qui fait le socle de notre travail de recherche.Nous avons pu constater que le terme d'ambivalence était forgé par le psychiatre suisse Eugen Bleuler et qu'il définit comme l' « apparition simultanée de deux sentiments opposés à propos de la même représentation mentale ». Il fait de l'ambivalence un symptôme majeur de la schizophrénie, tout en reconnaissant l'existence d'une ambivalence normale.

En tenant compte de cette notion de schizophrénie, nous l'avons transposé dans notre étude, mais comme étant une pathologie littéraire, ce qui nous a conduit à repérer certaines pathologies : le ni…..ni schizophrénique, la situation de double bind.

Restant toujours conforme au sens de pharmakon, nous avons tenté, dans le deuxième chapitre de cette partie qu'on avait nommé La pharmacie de Huston, de trouver le remède aux pathologies relevées précédemment. Nous avons pu détecter trois remèdes prescrits sur l'ordonnance littéraire de l'écrivaine :

* Le premier remède consiste en une musicothérapie. En effet, suite à la lecture de notre corpus, nous avons remarqué une forte présence de la musique ou de références musicales dans la fiction hustonienne, raison pour laquelle nous nous sommes posé la question : pourquoi l'écrivaine recourt elle à cet art dans son écriture ?

Nous avons pu découvrir que Huston imprègne volontairement son écriture de références musicales, de chants religieux, populaires, cantiques, berceuses, etc. afin qu'elle profite, ainsi que les personnages de sa fiction du versant cathartique et sédatif de la musique. En effet, l'usage de la musicothérapie leur permet de déchainer leurs voix pour trouver leurs voies.

*Le deuxième remède que nous avons pu trouver dans la pharmacie de Huston consiste à recourir à une thérapie corporelle.

Additivement au langage verbal, on a vu que Huston faisait appel à un autre langage, celui du corps, plus exactement : la peau. Dans *Lignes de faille*, nous avons pu constater que Huston a orné le corps de ses protagonistes d'une tache de naissance, qu'elle situe dans différents endroits.

Théoriquement, nous sommes arrivé à constater que les manifestations cutanées sont beaucoup plus des caricatures de ce que la psyché peut infliger à la peau, et que toute marque visible sur la peau est susceptible selon l'investissement de l'individu de se transformer en signe d'identité.

Ce marquage corporel en inscrivant les stigmates des traumatismes de la mémoire transgénérationnelle sur les corps des protagonistes, les incite à faire face à des blessures physiques profondes, provoquées par le traumatisme de l'enfance. La quête d'une identité cutanée s'avère un remède pour pallier aux saccages de l'enfance.

* Le troisième remède approprié par l'écrivaine comme l'on a pu constater, est bel et bien l'autotraduction. Nous avons pu observer l'espace de l'entre-deux (espace inertiel) qui marque profondément la conscience de l'auteure et qui se reflète nettement dans son œuvre. Ainsi s'empare d'elle le grand vertige du bilinguisme, occasionné par sa situation d'écrivaine- frontière participant de plusieurs entités relevant des mondes et des trajectoires civilisationnelles diverses.

Pour retrouver l'homéostasie occasionnée par le vertige de l'entre- deux, Huston a trouvé, dans l'auto-traduction, un moyen d'atteindre ce troisième espace linguistique tant convoité par les écrivains bilingues, de négocier et dédramatiser un rapport aux langues complexes. Le remède auquel Huston se voit dans l'obligation d'entreprendre, est de faire coexister, voire coïncider, les deux langues qui l'habitent et l'assaillent. Même si elles font chambre à part dans son cerveau, elles ne cessent de dialoguer et de s'interpénétrer.

Par cette stratégie curative de dialogue, de traduction entre ses deux langues, Huston se voit ralliée avec Khatibi dans la bi-langue : une sorte de troisième langue représentant un espace linguistique, où les langues peuvent coexister tout en affirmant leur différence (amour bilingue aussi).

Quant à la quatrième et dernière partie, elle décline pour titre : Pour une poétique pharmakon. Cette partie nous a permis d'approfondir notre démarche analytique et de déceler les stratégies entreprises pour l'élaboration de la poétique du pharmakon chez Nancy Huston.

La déconstruction du pharmakon s'inscrit dans une visée postmoderniste. Pour cela, nous avons tenté de mettre en lumière le fait que Nancy Huston, dans son roman *Cantique des plaines*, use de diverses stratégies postmodernes afin de déconstruire le métarécit historique.

Dans un deuxième temps, nous avons vu comment Huston, l'exilée, traverse les frontières géographiques, linguistiques et culturelles pour inscrire son écriture dans une visée transculturelle. L'écriture transculturelle de ses deux romans, *Cantique des plaines et Lignes de faille,* jettent un pont entre les deux rives et neutralisent les entraves pour aller au-delà, par une sorte de transformation identitaire. Il s'agit, dans cette écriture, de casser les tabous, de sortir de la complexité des totems culturels et d'oser ajouter à son statut identitaire et à ceux de ses personnages une autre identité qui s'exprime selon un principe d'intégration linguistique, culturelle, civilisationnel et anthropologique.

Une autre stratégie romanesque que l'écrivaine a adoptée, est l'écriture de la famille et de la faille familiale. Toujours sous le label d'une écriture postmoderniste, qui brise les jougs d'une écriture traditionnelle, Huston profane le noyau familial pour écrire l'enfance stigmatisée de ses protagonistes par la guerre et ses conséquences, mais aussi pour dénoncer la parentalité, notamment, ce qu'elle nomme les mères imparfaites pour reprocher aux mères l'abandon de leurs enfants.

Après avoir traité tous ces aspects romanesques et scripturaires et leur reproduction dans l'œuvre de Huston, nous nous sommes penché, dans le deuxième chapitre de cette dernière partie de notre étude, sur la poétique pharmakon dans l'œuvre de Huston, du point de vue ambivalence. Cette partie nous a permis d'approfondir notre démarche analytique afin d'en déceler les constantes qui abritent l'ambivalence du phamakon dans notre corpus, et par conséquent, élaborent la poétique pharmakon de Huston.

Le temps et l'espace sont, par excellence, les structures narratives immanentes qui véhiculent, par le biais d'une composition binaire, le pharmakon des romans de Huston. Mais, vu notre intitulé : *Le Nord, espace d'une écriture pharmakon*, nous offrons une prédilection à cette notion dans notre étude poétique.

Dans les romans de Huston, l'espace romanesque obéit à une composition binaire. S'attelant à notre concept du pharmakon, nous avons suivi la romancière dans sa mise en scène des personnages qui évoluent dans des espaces contradictoires. En effet, Paula la narratrice, chaque fois qu'elle cite ou décrit un espace, elle l'oppose à lui-même,

ce qui donne deux significations contradictoires au même espace. Dawson city, une ville de l'extrême nord de l'Alberta, si elle est un endroit froid, monotone pour ses habitants, elle est synonyme de douceur et de vie mouvementée pour d'autres.

Nous avons pu voir, parallèlement, des espaces pharmakon : ouvert et fermé, euphorique et dysphorique en même temps. L'école comme espace calgarien fermé est fort présente dans la mémoire des protagonistes. Mais, quand elle est liberté pour l'un, elle est aussi prison pour l'autre. Pour Paddon, l'école est synonyme de liberté, car elle l'avait délivrée du carcan maternel et des obligations religieuses rigides. Pour Miranda, elle est une prison, car elle vivait cloîtrée dans cet espace, raison pour laquelle elle s'était enfuie de l'école à l'âge de treize ans.

Le phamakon de l'espace chez Huston est conçu à l'aune de la notion d'espace de Derrida : le spacieux. Chez le philosophe, le spacieux est un espace de tolérance, car il réunit des oxymores et les réconcilie.

Allant de pair avec l'espace, le temps est aussi pharmakon dans la fiction hustonienne. En effet, nous avons pu découvrir, particulièrement, avec les personnages de *Cantique des plaines*, que le pharmakon temporel est de mise dans sa fiction.

Sachant que la notion du temps est fort présente dans ce roman par la tentative du protagoniste principal Paddon à l'élaboration d'une thèse sur le temps. Son projet s'est heurté à l'échec total, et son testament consistait à ce que sa petite fille Paula achève le rêve du grand-père. Cependant, comme nous avons pu le voir, le manque de documentation pour la narratrice l'a empêché d'honorer sa promesse. Paula se voyait dans l'obligation d'écrire une histoire sur son grand-père et non sur le temps. Conséquemment, cette entreprise scripturaire suscitait une constante oscillation entre le présent et le passé, où les actions du passé ont une prépondérance positive par rapport au présent, plus complexe et chargé de défis. Les actions passées n'enrichissent pas nécessairement la vie de Paddon, mais les nourrissent en constituant une source de souvenirs nostalgiques inlassablement actualisés. Chacun des deux protagonistes a besoin du passé pour actualiser le présent, raison pour laquelle, quand le premier s'immobilise, il

recourt au deuxième pour le réanimer. Dès lors, le temps devient immobilisation et mouvement en même temps, il est de ce fait un temps pharmakon.

Le pharmakon de l'instance du temps dans *Lignes de faille* apparaît dans la focalisation sur l'âge de six ans de chaque enfant, et qui s'avère le théâtre de perturbations et de conflits de guerre. Néanmoins, cette guerre est vécue sur deux pôles diamétralement opposés. Tout en suivant les péripéties de chacun d'eux, on a pu relever le sens de guerre pour chacun d'eux. Si pour Kristina, elle est tristesse et chagrin, car elle a vécu le drame, pour Sol, son arrière-petit-fils, elle est un spectacle à savourer, une toile à contempler. Le sens du temps, dans *Lignes de faille*, est contradictoire, quand on est témoin et observateur.

Pour ce qui est des personnages, nous avons bien remarqué que le personnage de Huston se distancie du carcan habituel dans lequel on l'a longtemps enfermé. Son but est loin d'être la conquête du monde à l'accoutumée, mais sa compréhension. *Lignes de faille* et *Cantique des plaines* présentent des personnages qui ne créent pas d'intrigue traditionnelle qui serait résolue à la fin du texte, mais par contre, brossent un panorama de la vie intérieure des personnages.

Chez Huston, la description physique des personnages est presque absente, par contre, elle met en scène des personnages qui se muent et en perpétuel mouvement, tanguant entre deux aspects contradictoires qui se complètent, nous fournissons de ce fait des personnages pharmakon.

Paddon, le personnage principal de *Cantique des plaines* est un personnage pharmakon par le fait qu'il est un personnage libre/enfermé dans le plaines de son Alberta. Entre Karen sa femme et Miranda sa maitresse, Paddon vit, ainsi, deux sentiments contradictoires. Tout ce qui est soumission et prison chez Karen, est liberté et indépendance chez Miranda. Pour Paddon, le sens des plaines nous est livré par l'attitude des personnages qui l'entourent et qui font de lui un personnage pharmakon. Car, culmine en lui, les deux sens de liberté et d'enfermement, et font de lui une personne ambivalente, notamment, si on ne peut décider pour quelle sentiment il opte, sachant qu'il a aimé le

conservatisme de sa femme qui lui a donné une famille, mais aussi la liberté de Miranda qui lui fait gouter l'amour de sa vie.

Pareil pour le roman *Lignes de faille*, où Kristina incarne une mère présente /absente dans la vie de sa fille Sadie. Étant une mère prise par sa carrière artistique et ses ébats fantasmatiques, elle se faisait rare dans le monde chérubin de son enfance, alors ce dernier recourt à son imagination et fait présence de sa mère dans ses moments les plus difficiles. Par cette stratégie, kristina demeure présente à travers son absence.

Dans un deuxième temps, tout en restant dans la poétique pharmakon et en s'intéressant aux procédés narratifs, nous avons pu prélever quelques-uns utilisés par l'écrivaine pour donner un aspect d'ambivalence à son texte.

En effet, nous avons remarqué que la narration dans notre corpus est une narration éclatée, multiple et hétérogène inscrite par l'alternance des récits, donnant à l'organisation narrative un aspect complexe, aporétique et indécidable. Effectivement, les histoires dans l'ensemble des textes de notre corpus font l'objet d'une narration qui brouille les frontières et bannit les carcans d'une narration traditionnelle.

Pour élucider cette narration de l'ambivalence, notre attention est captivée par l'instance narrative qui se charge de la narration et qui participe fortement à l'élaboration de l'identité poétique du texte Hustonien. Nous avons remarqué que la manière dont Huston convoque le narrateur, notamment dans *Cantique des plaines*, est étroitement liée à l'hétérogénéité de son œuvre romanesque. Dans *Cantique des plaines*, Paula, la narratrice se charge de la narration avec un « je » et s'adresse à son grand père ; son narrataire le « tu ». Ce qui sort du commun est que ce narrataire est muet, car il est mort. Néanmoins, il demeure présent durant toute l'histoire et c'est autour de lui que se trame la narration. Nous avons pu voir que le dialogue avec le « tu » du grand-père maternel, n'est autre qu'un « dialogue entre le « je » et le « tu » qui gît au fond du « je » ». Le tu de Paddon est aussi celui de la narratrice, si elle était restée en Alberta, subséquemment, celui de Nancy Huston. De ce fait, nous déduisons que Paula est narratrice, mais aussi narrataire ; elle est le « je » et le « tu » en même temps. De ce fait, l'instance narrative de *Cantique des plaines* est ambivalente, elle est pharmakon.

Un autre procédé qui frappe l'instance narrative générant une certaine ambivalence, est de faire greffer sur la voix narratrice une multitude de voix différentes de manière à brouiller l'origine des sources des énoncés ; il s'agit ici de la polyphonie bakhtienne. *Cantique des plaines* est un roman polyphonique, où culmine une panoplie de voix contribuant à la multiplication et la diversification des points de vue pour réécrire l'Histoire du Canada. Sont présentes les voix de tous les peuples ayant occupé ce territoire, à savoir les blancs dominants (Paddon, Paula, Mildred, Ruthie…), mais aussi les indiens dominés (Miranda, le chef des Blackfeed...). Pour accentuer la résonance, l'écrivaine a peuplé son texte avec d'autres éléments polyphoniques qui sont mis en jeu : les langues. En effet, les différentes langues parlées, dans ce territoire, résonnent comme des « voix», à savoir : la langue française, anglaise et algonquine.

Additivement aux langues, le chant par sa dimension polyphonique ne manque pas d'orchestrer le texte hustonien. Aux psaumes religieux, se succèdent cantiques, chants populaires canadiens, berceuses, tous réunis pour donner une forte ambiance polyphonique à son texte. Mais, ce qui attire le plus dans ce texte c'est cette polyphonie offerte par la voix d'un mort appelée aussi prosopopée. La prosopopée par sa nature hétérogène réconcilie vie et mort en son sein, puisqu'elle est une voix de l'absence qui répand une forte présence dans le texte, ce qui épouse parfaitement le concept de pharmakon.

Le génie hustonien ne cesse de nous éblouir, à cette figure polyphonique ambivalente de la prosopopée, s'ajoute la voix du corps. En effet, Huston a donné voix aux corps humains de ses protagonistes dans *Lignes de faille* pour accentuer la polyphonie de son texte. La tâche de naissance ornant le corps des personnages est dotée d'une voix qui en dit beaucoup, mais des voix qui résonnent à sens contradictoires. Quand elle est bonheur et conseillère pour les uns, elle est aussi porte malheur et souillure pour d'autres. Finalement, nous déduisons que ce grain transgénérationnel est doté d'une voix pharmakon.

Après avoir examiné les stratégies d'introduction, d'inscription et de manifestation du pharmakon dans les écrits de Huston et leur impact sur son écriture, nous pouvons affirmer donc l'existence de forces contradictoires, tantôt centripètes, tantôt centrifuges, d'équilibres et de déséquilibre sur lesquelles vacille la plume hustonienne.

Avec cette notion du pharmakon, nous avons tenté d'enjamber une nouvelle rive de l'écriture hustonienne, où l'espace scripturaire s'affiche comme un lieu de résilience, de lutte contre ces forces contradictoires qui jaillissent simultanément, offrant au texte hustonien une identité textuelle forte singulière.

Les résultats annoncés dans cette étude contribuent largement à conclure que l'œuvre de Huston est un terreau fertile et inépuisable. En plus des forces contradictoires qui jalonnent son tissage scripturaire résultant d'un exil, d'un bilinguisme choisi, d'une culture hybride française et canadienne, son imprégnation des courants littéraires et philosophiques de la french théory; d'autres références à des thématiques relevant des études comparatives, s'inscrivent dans les tissus textuels hustoniens les plaçant au cœur d'une dynamique textuelle qui reste à explorer. L'exemple de l'écriture de Huston est unique au monde. Se situant à mi-chemin entre le monde anglo-saxon et le monde francophone, elle a pu en faire la synthèse salvatrice et accomplir l'une des interculturalités les plus prometteuses et les prodigieuses dans le monde contemporain. Son vécu ainsi que son écriture expriment cette traversée épique, étrange et insolite des cultures, des écritures et des civilisations. Elle est le témoin vivant d'une époque de grandes mutations à l'échelle planétaire. Son œuvre annonce de manière prophétique les grands bouleversements qui se dessinent à l'horizon.

Bibliographie générale

Bibliographie

Corpus

Romans :

- Huston Nancy, *Cantique des plaines*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 2002.
- Huston Nancy, *Lignes de faille*, Éditions Actes Sud, 2006.

Essais

- Huston Nancy, *Nord perdu*, suivi de Douze France, Arles, Actes Sud, 1999.
- Huston Nancy, *Lettres parisiennes*, Histoires d'exil, Paris, Éditions, J'ai lu, 1999.

Autres œuvres de Nancy Huston citées

- Huston Nancy, *Journal de la création*, Édition Seuil, Paris, 1990.
- Huston Nancy, *Désirs et réalités, Textes choisis 1978-1994*, Babel, 1995.
- Huston Nancy, *Limbes*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2000.
- Huston Nancy, *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Montréal, Leméac et Arles, Actes sud, 2004. Huston Nancy, *L'espèce fabulatrice*. 1re éd. Arles : Actes sud, 2010.
- Huston Nancy, *Traduttore non è traditore ».* Un texte de Nancy Huston dans *Pour une littérature-monde*, (dir.) Michel Le Bris et Jean Rouaud, (p.151-160) Éditions Gallimard, Paris, 2007.

D’autres romans cités

- Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*. Paris : Grasset, 1998.
- Assia Djebar, *Ces voix qui m’assiègent,* Paris : Albin Michel, 1999.
- Elsa Triolet, *La Mise en mots.* Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création ». 1969
- Émile Ollivier, *La brûlerie*, Boréal, Montréal, 2004.
- Émile Ollivier, *Repérages*, Ottawa, Leméac, 2001.
- Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, édition Gallimard, coll., Quarto, 1999.
- Milan Kundera, *L’ignorance*. Paris : Gallimard. 2005.
- Milan Kundera, *L’Insoutenable légèreté de l’être*, roman ; écrit en tchèque (Nesnesitelná lehkost bytí); achevé en 1982; première édition en traduction française: Paris, Gallimard, 1984.

Ouvrages théoriques

- Achour Christiane et Bekkat Amina, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques* II, éd. Du Tell, Blida, 2002.
- Allard-Poesi Florence, Perret Véronique. *Peut-on faire comme si le postmodernisme n’existait pas ? Questions de méthodes en sciences de gestion*. Nathalie Mourgues (dir.), éditions EMS Management & Société, 2002.
- Anaut Marie, *La résilience. Surmonter les traumatismes*, Paris : Nathan Université, 2003.
- Anzieu Dédier, Chabert Catherine, *Les méthodes projectives*, Paris : Dunod, 2004.
- Anzieu Dédier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.
- Aristote, *Poétique*, Livre de poche, éd. M Magnien, 1990, 1449b, VI, 26- 28.
- Arrouye Jean, *« L'étrangeté dans Emily L. »*, Duras Marguerite, *Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, Najet Limam-Tnani (dir.), Rennes, PUR, coll « Interférences », 2012.
- Bachelard Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, P.U.F, 1950.

- Bacholle Michèle, *Un passé contraignant : double bind et transculturation*, Edition Rodopi, BV, Amesterdam, Atlanta, GA, 2000.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Trad. de D. Olivier. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1978.
- Bakhtine Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*. Trad. de 1. Kolitcheff. Coll. « Points/Essais ». Paris : Seuil, 1970.
- Barrois Claude, *Les Névroses traumatiques*. Paris : Dunod, 1988.
- Barrucand Dominique, *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe,* Paris, Epi éditions, 1970.
- Barthes Roland, *« Introduction à l'analyse structurale du récit*, in : *Communication*, n° 8, Paris, Seuil, 1981.
- Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil. 1957.
- Bateson Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, Seuil, tome II, Paris, 1980.
- Baudelaire Charles, *« Le peintre de la vie moderne* », Écrits sur l'art, Paris, Librairie Générale Française, coll. Classiques de poche, 1992.
- Baudin Rodolphe *Exil et épistolaire aux XVIIIe et XIXe siècles* : des éditions aux inédits (dir) Rodolphe Baudin, Simone Bernard-Griffiths, Christian Croisille, Elena Gretchanaïa, Presses Univ. Blaise Pascal, 2007.
- Baudrillard Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, éditions Galilée, 1981.
- Beauquier-Maccota Bérengère, *Bercer*, in : P. Ben Soussan et coll., Collection 1001 bébés n°100 100 mots pour les bébés d'aujourd'hui, Toulouse. Maison Édition Ères, 2009
- Benssieh Afef, *Introduction Amériques transculturelles* ? Les Presses de l'Université d'Ottawa, IV. Collection : Collection Transferts culturels. 2010
- Benveniste Émile, *Problème de linguistique générale*, vol. I, Gallimard, Paris 1966.
- Berrouët-Oriol Robert et Fournier Robert, *L'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec*, Litté Réalité, 1991.
- Bishop Neil, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, France, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

- Biyogo Grégoire, *Adieu à Jacques Derrida ; Enjeux et perspectives de la déconstruction,* Paris, Le Harmattan, Coll. « Recherche et pédagogie » 2005.
- Biyogo Grégoire, *Adieu à Jacques Derrida ; Enjeux et perspectives de la déconstruction*, Paris, Le Harmattan, Coll. « Recherche et pédagogie, 2005.
- Bourneuf Roland et Ouellet Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1981.
- Brun Jean, *L'Europe philosophe. 25 siècles de pensée occidentale*, Éditions Stock, Paris, 1988.
- Cazelet Marie Hélène, *Pourquoi les comptines* ? In : P. Ben Soussan et coll., Collection 1001 bébés n°45, 1, 2, 3...comptines ! Toulouse, Maison d'édition Ères, 2014.
- Chabert Catherine, *Didier Anzieu,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Psychanalystes d'aujourd'hui », 1996.
- Charritat Jean Luc et al. *Séparations conflictuelles et nouvelles formes de maltraitance*. Archives de Pédiatrie, Elsevier Masson, 2008.
- Charritat Jean Luc et al. *Séparations conflictuelles et nouvelles formes de maltraitance.* Archives de Pédiatrie, Elsevier Masson, 2008.
- Chaulet-Achour Christiane, *« Exil productifs. Quatre parcours méridiens », Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Anissa Talahite-Moodley (dir.), Presses de l'université d'Ottawa, 2007.
- Chevalier Michel, *La littérature dans tous ses espaces. Mémoire et documents de géographie,* CNRS éditions, nouvelle collection 1993.
- Cioran Emile, *La tentation d'exister, « Avantages de l'exil* », in *Cioran, Œuvres*, Gallimard, coll. Quarto, 1995.
- Crémazie Octave, *Œuvres II : Prose.* Texte établi, annoté et présenté par Odette Condemine. Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa. 1976.
- Crocq Louis, *Traumatismes psychiques, prise en charge psychologique des victimes.* Elsevier-Masson, 2007.
- Cyrulnik Boris, *Les vilains petits canards,* Paris, Editions Odile Jacob, 2001.
- Cyrulnik Boris, *Parler d'amour au bord du gouffre*, Paris, Éditions Odile Jacob. 2004.

- Cyrulnik Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 2002.
- Cyrulnik Boris, *Un merveilleux malheur.* Odile Jacob poche, 2002.
- Dalla Serge Garcet Marc, *En marche vers un idéal social : Homme, individu, citoyen.* L'Harmattan, Paris, 2005.
- De Onis Federico, *Anthologie de la poésie ibéro-américaine*, Paris, Éditions Nagel, 1956.
- De Tychey Claude, *La résilience au regard de la psychologie clinique psychanalytique*. In B. Cyrulnik et P. Duval (Éds), *Résilience et psychanalyse*, Paris : Odile-Jacob.2006.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux*. Paris : Minuit. 1980.
- Den Toonder Jeanette, *La mondialisation de l'écriture migrante* in Marie Carrière, et Catherine Khordoc, (éds.). *Comparing Migration : The Literatures of Canada and Québec / Migrance comparée :* Les Littératures du Canada et du Québec, Berne, 2008
- Derrida Jacques, « *La différance* », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- Derrida Jacques, *« Signature événement contexte* », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- Derrida Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 2011.
- Derrida Jacques, *La dissémination*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- Derrida Jacques, *Limited Inc*., Paris, Galilée, 1990.
- Derrida Jacques, *Mémoire pour Paul de Man*, Paris : Galilée, 1988.
- Derrida Jacques, *Phèdre*, suivi de « *La pharmacie de Platon* », traduction inédite, introduction et notes par Luc Brison, Paris : Flammarion, 1982.
- Derrida Jacques, *Positions*, Paris, Minuit, 2007.
- Derrida Jacques, *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.
- Diaz Brigitte, *L'épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- Duchêne Roger *Écrire au temps de Mme de Sévigné*, *Lettres et textes littéraires*, coll. Essais d'art et de philosophie, seconde édition augmentée, Paris, 1982.
- Duchêne Roger, *Comme une lettre à la poste, les progrès de l'écriture personnelle sous Louis XIV*, Librairie Arthème, Fayard, 2006.

- Dujardin- Rousseau Jacqueline, *« Trauma », dans L'Apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Pierre Kaufmann (dir.), Paris : Larousse-Bordas, 1998.
- Dvořák Marta, *Vision, division : l'œuvre de Nancy Huston*, sous la direction de Marta Dvořák, Jane Koustas collection internationales des études canadiennes. Les presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- Etiemble René, *Essais de littérature générale*. Paris, Gallimard, collection Blanche, 1974, (3ème édition, 1975).
- Favez-Boutonier Juliette, *La notion d'ambivalence. Étude critique, valeur séméiologique*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Ferenczi Sandor, *Réflexions sur le traumatisme*. *Psychanalyse, Œuvres Complètes, IV* (1927-1933), Paris, Payot, 1982.
- Freud Anna, *L'enfant dans la psychanalyse*. Paris : Gallimard, 1968.
- Freud Sigmund, *« Essais de psychanalyse, Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* », traduit de l'allemand par Pierre Cotet, André Bourguignon et Alice Cherki, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2001.
- Freud Sigmund, *Des sens opposés dans les mots primitifs* (Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933). *Essais de psychanalyse appliquée*, Ed. Gallimard.
- Freud Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*. Paris : Gallimard, 1986.
- Gauvin Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal, 2000.
- Genette Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- Gianfrancesco Angelo, *« La résilience : du mythe à la réalité. Essai d'interprétation historique »*, in *Souffrir mais se construire* / sous la dir. de M.P. Poilpot, Ramonville Saint-Agne : Erès, 1999.
- Glaudes Pierre et Reuter Yves, *Le Personnage*. Paris : Edition PUF, Février 1998.
- Glissant Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal PUM, 1995.
- Glissant Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

- Goldenstein Jean-Paul, *Pour lire le roman*, Collection Savoir en Pratique, Bruxelles, De Boeck et Duculot, 1999.
- Green Julien, *Le langage et son double*. Paris, Éditions du Seuil. 1987.
- Gusdorf Georges, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- Hamel Johanne et Labrèche Jocelyne, *Découvrir l'art-thérapie. Des maux sur les maux, des couleurs sur les douleurs*. Paris : Larousse. 2010.
- Hamon Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage,* in Roland Barthes, *Poétique du récit,* Paris, Seuil, collection Points, n°78, 1977.
- Harel Simon *«La Parole orpheline dc l'écrivain migrant »* dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (di.) Montréal imaginaire. *Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992.
- Harel Simon *La parole orpheline de l'écrivain migrant*, in Pierre Nepveu, et Gilles Marcotte (éds.). *Montréal imaginaire : ville et littérature*. Anjou, 1992.
- Heller Agnes, Fehér Ferenc, *The Postmodern Political Condition*, New York, Columbia University Press, 1988.
- Henri Mittérand, *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- Henri, Mitterand, *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris : Éditions PUF, 1999.
- Horkheimer Max et Adorno Theodor W, *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques.* Trad. Eliane Kaufholz, Ed. Gallimard, Paris, 1974.
- Hottois Gilbert, *De la Renaissance à la Postmodernité : Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris, De Boeck, 1998.
- Hutcheon Linda, *A Theroy of parody, The teachings of Twentieth-Century art forms*, (1985), University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000.
- Hutcheon Linda, *The Politics of Postrnodernisrn* , Londres, Routledge1989.
- Huyghe René, *Sens et destin de l'art : de la préhistoire à l'art roman.* Paris, France : Flammarion1985.
- Janicaud Dominique, *Heidegger en France*, Entretiens, Paris, Hachette, 2001.
- Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

- Kant Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières* ? (1784), traduction, Jean-François Poirier et Françoise Proust, Flammarion, Paris, 1991.
- Kristeva Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Gallimard, 1988.
- Kroh Alexandra, *L'aventure du bilinguisme*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Kupperschmitt Josette. *La musicothérapie en clinique adulte*. Paris : L'harmattan, 2000.
- Lacan Jacques, Le Séminaire livre X : *L'angoisse,* Paris, Le Seuil, 2004.
- Lacan Jacques, *Le Séminaire*. Livre XVI, *D'un Autre à l'autre* 1968, Paris, Seuil, 2006.
- Laplanche Jean, Pontalis Jean.-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2004.
- Larochelle Corinne, *Corinne Larochelle présente Cantique de plaines de Nancy Huston.* Montréal, Leméac, collection Parallèle. 2001.
- Lecourt Édith, *Découvrir la musicothérapie*, Paris, Maison édition Eyrolles, 2005.
- Lemmens Kateri, «*L'ivresse des marges : exil et identité dans l'œuvre de Nancy Huston*», dans *Identité et altérité dans la Littérature canadienne*, Editura Risoprint, Cluj Napoca, 2003.
- Lyotard Jean François, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979.
- Lyotard Jean François, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, «Biblio essais», 1997.
- Manciaux Michel et al. *« La résilience : état des lieux* », in *La résilience : résister et se construire* / sous la dir. de M. Manciaux, Genève : Médecine & hygiène, 2001.
- Mertz-Baumgartner Birgit, *« Le roman métahistorique en France* » in Asholt Wolfgang et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2010.
- Moisan Clément, Hilderbran Renate, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec* (1937-1997). Québec, Editions Nota Bene, 2001.
- Montagu Ashley, *La peau et le toucher*, Paris, Ed du Seuil 1979.
- Morana Cyril, Oudin Eric, *Petite philosophie de l'Art, de Platon à Deleuze*, collection Petite philosophie des grandes idées, Éditions Eyrolles, 2010.

- Morency Jean, *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin,* Québec, Nuit Blanche, 1994.
- Nathan Tobie, *Nous ne sommes pas seuls au monde*, Paris, Seuil, 2001.
- Nepveu Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine.* Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés», 1988.
- Oktapoda Efstratia, *Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues,* sous la direction d'Axel Gasquet et Modesta Suarez, Collection littérature, Presse Universitaire Blaise Pascal, Clermont- Ferrand, France, 2007.
- Poilpot Marie-Paule, *La résilience : le réalisme de l'espérance*. Éditions Ères. 2003
- Reuter Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin. 2007.
- Ricœur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 2000.
- Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, édition de minuit.1996.
- Robin Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. Paris. Presses Universitaires de Vincennes. coll « L'imaginaire du teste)). 1993.
- Royer, Jean. « Émile Ollivier : « Ne touchez pas à notre joie, elle est fragile » ». *Romanciers québécois, entretiens*. Montréal : L'Hexagone, 1991.
- Russ Jacqueline, *La Marche des idées contemporaine, un panorama de la modernité*, Paris, Armand Colin, 1994.
- Saïd Edward, *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000.
- Saint-Martin Lori, *Au-delà du nom, Les procès du père,* Chapitre 3, Open Édition Books, Presses de l'Université de Montréal, 2010.
- Samuel I 16 14, La Bible de Jérusalem, p, 330.
- Sasso Robert, Villani Arnaud, *Le Vocabulaire de Deleuze et Guattari*. Nice : Les Cahiers de Noesis, 2003.
- Sebkhi Habiba « *L'Après-origines ou l'identité rhizomatique*. » Dans *le palais des glaces de la littérature romande,* 2002.

- Sing V. Pamela, *« Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans Cantique des plaines* », *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston, Ottawa*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- Todorov Tzvetan, *« Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie*. » Du bilinguisme. Jalil Bennani et al. Paris : Denoël, 1985.
- Tourn Lya, *Travail de l'exil, deuil, déracinement, identité expatriée*, Paris : PUF, Septentrion., 2001.
- Trigano Shmuel, *Le temps de l'exil*, Paris, édition Rivages, 2005.
- Vadé Yves, « Modernisme ou Modernité ? » *Le Tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, Christian Berg, Frank Durieux & Geert Lernout éd, Berlin / New-York, Walter de Gruyter, 1995.
- Watzlawick Paul, Weakland John Fisch Richard, *Changements, paradoxes et psychothérapie*, Paris : Seuil, 1975.
- Widlöcher Daniel, *L'interprétation des dessins d'enfants*, Liège : Pierre Mardaga, 1998.
- Winnicott Donald, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris : Gallimard, 1990.
- Wright Mills Charles, *L'imagination sociologique*, Paris, François Maspero Éditeur, 1977.

Revues et articles

Articles de Nancy Huston

- Huston Nancy, « Le déclin de l'identité », dans *Liberté*, 39(1), 12–28. 1997.
- Huston Nancy « Les voix de l'écrivain, Le nihilisme ou l'oubli de l'enfant », Dans *Études*, vol 1 Tome 412, (77 - 88). 2010.

Articles sur Nancy Huston

- Achour Mona Chollet, « L'entremêleuse Nancy Huston : romancière et essayiste ». En ligne sur le site *Périphéries*, juin 2003. URL : http://www.peripheries.net/article171.html. Consulté le : 15/09/2014.
- Cliche Mira, « Nancy Huston : La vie derrière soi. » *Les librairies.* https://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-etrangere/nancy-huston-la-vie-derriere-soi. Consulté : le 16 octobre 2018.
- Fresnel Hélène, Nancy Huston : « Plus les femmes sont autonomes, plus elles deviennent objets », dans *Psychologies*. Publié le 2 Mai 2012. Consulté le : 29/6/2020. https://www.psychologies.com/Culture/Savoirs/Litterature/Interviews/Nancy-Huston-Plus-les-femmes-sont-autonomes-plus-elles-deviennent-objets.
- Klein-Lataud Christine « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR* (Traduction, Terminologie, Rédaction), Volume 9, numéro 1, (p. 211-231) 1er semestre 1996.
- Malavoy-Racine Tristan, Nancy Huston : famille éclatée, dans le magazine Voir, 28 septembre, Québec, 2006. https://voir.ca/livres/2006/09/28/nancy-huston-famille-eclatee. Consulté le 19/10/20.
- Montpetit Caroline, « Fabulation chronique - Nancy Huston », dans le magazine Le devoir 10mai 2008, Montréal, au Québec (Canada). https://www.ledevoir.com/lire/189222/fabulation-chronique-nancy-huston. Consulté le 19/06/2018.
- Potvin Claudine, « Inventer l'histoire : la plaine revisited », *Francophonies d'Amérique*, n°7, p (9–18) 1996.
- Rinné Marie-Noëlle, «Les points cardinaux chez Nancy Huston.» *Voix plurielles* Volume 1, Numéro 2 : février 2005.
- Rinné Marie-Noëlle, La tierce langue de Nancy Huston, http://crisolenguas.uprrp.edu/Articles/La%20tierce%20langue%20de%20Nancy%20Huston. pdf.

Entretiens et interviews avec Nancy Huston

- Argand Catherine « Entretien: Nancy Huston ». *Lire*, 293, 31-35. 2001. https://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html. Consulté le : 05/08/21.
- DALF C2 - Sciences / Lettres et sciences humaine, Transcription des documents audio. *Entretien avec Nancy Huston*, https://delfdalf.ch/fileadmin/user_upload/Unterlagen/Kapitel_1.6/C2/c2_l_surveillant_ex1.pdf
- Danielle. « Source sûre » (interview de Nancy Huston). Dans la revue *Voir* (Montréal), (16-22) septembre 1993.
- Joxe Sandra, Conversations avec Nancy Huston. Il faut en finir avec la mythologie de la mère, [en ligne], www.artetv.com. Consulté le : 12/06/2016.
- Pirat Emmanuelle, (Interview), « Nancy Huston, d'Ici ET d'Ailleurs », dans *syndicalisme hebdo*, publié le : 22/07/2016. https://www.syndicalismehebdo.fr/article/nancy-huston-d-ici-et-d-ailleurs. Consulté le : 18/08/2018.
- Yi Mi-Kyung, « Épreuves de l'étranger : entretien avec Nancy Huston réalisé par Mi- Kyung YI », *Horizons philosophiques*, vol. 12, n° 1, 2001.

Autres articles

- Ahrweiler Hélène « La Peur de l'autre. Nous et les autres. Les cultures contre le racisme», *Revue Internationale de l'imaginaire*, Nouvelle série, no. 10, Paris, Maison des cultures du monde, Paris, Actes Sud Babel, 2004.
- Allard-Poesi Florence et Perret Véronique. « Le postmodernisme nous propose-t-il un projet de connaissance ? » *Cahier de recherche DMSP Dauphine*, n°263, 1998.
- Beausang Michael « L'exil de Samuel Beckett : la terre et le texte », *Critique*, n° 38, 1982, tome XXXVIII, n° 421-422, juin-juill. 1982.
- Benslama Fethi, « Exil et transmission ou mémoire en devenir », in *Le Français aujourd'hui,* Armand Colin / Dunod ; Association française des professeurs de français ; Association française des enseignants de français (AFEF), 2009, L'autre

scène dans la classe, 3 (166), ff10.3917/lfa.166.0033ff. ffhal-01502459. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01502459/document.

- Beretta Véronique, Alameda Luis, Abrahamyan Lilith et Solida Tozzi Alessandra, « L'ambivalence selon Bleuler : les nouvelles trajectoires d'un symptôme oublié », *Psychothérapie,* 2015, 35 (1) : 5-19.
- Bond David, « Nancy Huston, identité et dédoublement dans le texte », in *Studies in Canadian Literature/ Études en littérature canadienne*, 2001, Volume 26, N° 2, 2001.
- Bouvier-Laffite Beatrice et Prouteau Grihlam Anne, Le texte épistolaire comme mise en scène de l'exil au féminin, *Intercâmbio* 2ª série, vol. 4, 2011 (59-71). https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10338.pdf.
- Brodeur Jean-Paul et Nadeau Christian, « La pensée postmoderne et la criminologie (1993) », *Criminologie,* 44(1), 119–171. 2011.
- Chartier Daniel, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles » dans *Voix et Images,* vol. 27, n° 2, (80) 2002.
- Chevrel,Yves « Littérature Moderniste Européenne : Les conjectures comparatistes de Douwe Fokkema », in Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée, volume 39. N°3, 2012.
- Christelle Ferraty-Giacardi, « Réflexions historiques autour de la question de la nostalgie », dans *Histoire des Sciences Médicales* - TOME LII - N° 1 – 2018.
- Claud Bisaillon, Jean-François Bureau et Ellen Moss, « Attachement et adaptation psychosociale chez des enfants hébergés en centre jeunesse », *Revue de psychoéducation*, 44(2), 269–288, p, 282, 2015. https://doi.org/10.7202/1039256ar
- Decoopman Françoise La fonction contenante. Les troubles de l'enveloppe psychique et la fonction contenante du thérapeute. revue- *Gestalt.* Vol 1, N° 37. 140-153
- Di Charles et Moro Marie Rose, « Conflit des cultures dans la constitution de soi. L'apport de l'approche ethnopsychiatrique », *Informations sociales*, 2008/1 N° 145, (16-24).

- El Nossery Nevine: « L'étrangeté rassurante de la bi-langue chez Abdelkebir Khatibi et Nancy Huston. » *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 11, No. 3, (389–397). Aout2007.
- Ferraty-Giacardi Christelle, Réflexions historiques autour de la question de la nostalgie, *Histoire des Médicales* - TOME LII - N° 1 – 2018.
- Fuchs Thomas, « La mémoire corporelle de la douleur et du traumatisme ». Traduction française d'Olivier Beaucé, *Phainomenon*, 28, (127- 145) Septembre 2018.
  file:///C:/Users/acer/Downloads/Lammoirecorporelledeladouleuretdutraumatisme.pdf
- Gauvin Lise, « Des littératures de l'intranquillité », *Intercâmbio,* 2ª série, vol. 9, pp. 27-33. https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14880.pdf.
- Gauvin Lise, « Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones. » *Globe*, volume 6, n° 1, (23–42.) 2003.
- Gontard Marc, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, Hal archives ouverts2003.https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/file/Le_Roman_postmoderne.pdf.
- Grugeau Gérard «Le jardin du paradis. Entretien avec Michka Saäl», *24 images*, no. 106, (28–31), 2001.
- Guibet Lafaye Caroline, « L'architecture de la postmodernité : de la forme au symbole », dans *Studia Undervalued Facultatis Philosophicae Brunensis*. Faculté des Arts de l'Université de Masaryk de Brno (République tchèque), 2002.
- http://www.urbain-trop-urbain.fr/wp-content/uploads/2010/12/Caroline-Guibet-lafaye%E2%80%94Larchitecture-de-la-postmodernit%C3%A9-de-la-forme-au-symbole.pdf.
- Hutcheon Linda, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, 1981.
- Klein Jean-Pierre « Symbolisations accompagnées ». *Perspectives Psy,* 48, 265-270. 2009.
- Larue-Tondeur Josette, « la dialectique de la chaotisation / Renaissance. Destruction et reconstruction psychique et littéraire ». *Nodus sciendi (*possibles du

savoir, possibles des mondes) Volume 2, du 17/10/2013. https://nodus-sciendi.net/wp-content/uploads/2020/12/isis_Josette.pdf.

- Le Breton David, « Se reconstruire par la peau. Marques corporelles et processus initiatiques », *Revue Française de Psychosomatique*, n°38, 2010, 85-96.
- Lecomte Jacques *Qu'est-ce que la résilience ? Question faussement simple, réponse nécessairement complexe.* http://www.psychologie-positive.net/IMG/pdf/Qu_est-ce_que_la_resilience_2002.pdf.
- Lequin Lucie «L'épreuve de l'exil et la traversée des frontières. Des voix de femmes». *Québec studies*. No 14. 1994.
- Losada José Manuel « Modernisme : Questions de théorie », Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, 20, 149-162. 2005.
- Ludovic Obiang, « Le Masque Au Gabon : Une Voie Plastique Pour Dire La Vérité Profonde de l'Homme », *Itineris* Plus, Edition Du CENAREST 8, no. 8, 2010,
- Masten Ann, "Ordinary magic; resilience processes in development". *American psychologist*, vol, 56, n° 3, (227-238). 2001.
- Mouralis Bernard, « La Condition de l'écrivain francophone. » *Le Magazine littéraire*, n° 451, (38-40), mars 2006.
- Plaza Monique « La Même Mère », Questions féministes. , No 7, Paris, Février, pp. (70-94), 1980.
- Potvin Claudine, « Féminisme et postmodernisme : La main tranchante du symbole », *Voix et images*, vol. 17, n° 1, 1991, p70.
- Ricœur Paul « La souffrance n'est pas la douleur », in « *Souffrance* », Revue Autrement, Série Mutations. No. 142 - Février 1994.
- Sperti Valeria, « L'autotraduction littéraire : enjeux et problématiques », *Revue italienne d'études françaises,* 7, 2017.
- Wagner Frank dans « Intertextualité et théorie », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, 2006. https://doi.org/10.4000/narratologie.364.

Actes de Colloques et séminaires

- Beugnot Bernard, « Les Voix de l'autre : typologie et historiographie épistolaires » in *Art de la lettre, art de la conversation, à l'âge classique en France*, actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre 1991, textes réunis par Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Paris, Klincksieck, 1995.
- Bokanowski Thierry *« Traumatisme, traumatique, trauma. Le conflit Freud/Ferenczi »*. Conférences en ligne. Société Psychanalytique de Paris. Programme 2001-2002. Consulté le : 14/08/2018. Disponible sur http://www.spp.asso.fr/Main/ConferencesEnLigne/Items/14.htm.
- Caccia Fulvio. « Les écritures migrantes, entre exotisme et éclectisme » Anne De Vaucher Gravili, (éd.). *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec.* Actes du Séminaire international du CISQ à Venise (15-16 octobre 1999), Venise, 2000
- Chaulet Achour Christiane « Retourner sur les pas des 'ancêtres' : Travail de mémoire et quête de soi dans Cantique des plaines de Nancy Huston », dans *Autobiographie et interculturalité,* Colloque international du Département de français de l'Université d'Alger, 6-8/12/2003, éditions duTell, Blida (Algérie), 2004 http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0147.pdf.
- Darwiche Jabbour Zahida. « L'Écriture de soi dans la langue de l'autre. » *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture.* Dir. Jean-Pierre Castellani, Maria-Rosa Chiapparo et Daniel Leuwers. Actes du colloque international de Tours (9-11 décembre 1999). Littérature et nation 24 (2001) : 101-21
- Derrida Jacques, *« Résistances de la psychanalyse »,* Derrida en castellano, Conférence prononcée à la Sorbonne lors d'un Colloque franco-péruvien organisé par le Collège International de Philosophie, les Universités de Strasbourg II et de Toulouse le Mirail, du 30 octobre au 6 novembre 1991 sur La notion d'analyse. https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/derrida_resistances.htm. Consulté : le 28/5/2016.
- Klimkiewiscz Aurélia, *« Le brouillon de l'exilé », « Les nouvelles figures de l'exil»,* in Salah Basalamah.

http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexilsynop.htm. Consulté le : 04/09/2014.

- Landy-Houillon Isabelle, « Lettre et Oralité », in Art de la lettre, *Art de la Conversation à l'âge classique en France,* actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre 1991, textes réunis par Bernard Bray et Christophe Strosetzki, Paris, Klincksieck, 1995.
- Lequin Lucie, «Écrivaines migrantes et éthique», dans De Vaucher Gravili, Anne (dir), *D'autres rêves, les écritures migrantes au Québec*, Actes du séminaire international du Centre interuniversitaire d'études québécoises à Venise (15-16 octobre 1999), Venise, Supernova, 2000.
- Régine Robin «Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes», *D'autres rêves, les écritures migrantes au Québec*, Actes du séminaire international du CISQ à Venise 15-16 octobre 1999, dir. Anne de Vaucher Gravili, Venise, Supernova, 2000.

Thèses et mémoires consultés

- BahiYamina, *L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud.* Thèse pour l'obtention du diplôme de Doctorat Français LMD, Université d'Oran 2, 2016
- Charbonneau Caroline, *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois.* Mémoire de maîtrise. Langue et littérature françaises. Montréal, Université McGill, 1997.
- Cotteaux Iris, *La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité au tournant du XXIème siècle : 2066 de Roberto Bolaño, Flores de Mario Bellatin et Vidas perpendiculares d'Álvaro Enrigue.* Thèse de doctorat. Linguistique. Université de Cergy Pontoise, 2014. Français. ffNNT : 2014CERG0724ff. fftel-01161806f.
- Gagnon-Tessier Louis-Charles, *Catholicisme et postmodernité : analyses philosophiques à partir de débats publics québécois*, Thèse présentée à la Faculté de théologie et de sciences des religions en vue de l'obtention du grade de Ph.D en sciences des religions, Université de Montréal, Juin, 2014.

- Geyss Roswitha, *« Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française : le cas d'Assia Djebar et Leila Sebbar »* Mémoire de Magistère en Etudes Françaises, Université de Wien, 2006. En ligne sur le site de LIMAG : http://www.limag.refer.org/Theses/Geyss/GeyssBilinguisme.pdf.
- Gillet-Gelly Jacinthe, *La déconstruction du métarécit historique dans Cantique des plaines de Nancy Huston*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maitrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2012.
- Guérillot Géraldine, *La réception des discours de développement durable et d'actions de responsabilité sociale des entreprises dans les pays du Sud*. Thèse de Doctorat en Sciences de Gestion. Université d'Évry, 2012. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00873627/document.
- Iezzi Anna Rita, *La pensée en narrations : différence sexuelle et poétique de la relation chez Nancy Huston,* Thèse de doctorat Discipline : Études de genre Mention : Littérature française, Université de Paris 8 – Vincennes - Saint-Denis, dirigée par Nadia Setti, Soutenue le 23 Septembre 2013.
- Irudayadason Nishant Alphonse, *Penser un les frontières : Derrida et Tirumular, essai de philosophie comparative*, Thèse de Doctorat. Philosophie. Université Paris-Est, 2008. Français. ffNNT : 2008PEST0217ff. fftel-00462179.
- Larue-Tondeur Josette, *Ambivalence et énantiosémie*. Thèse de doctorat, Unité d'accueil : Laboratoire MoDyCo (Modèles, Dynamiques, Corpus). Ecole doctorale 139 «Connaissance, langage, modélisation» UMR 7114 CNRS & Université Paris X.2017.
- Lecomte Jacques, *Briser le cycle de la violence : quand d'anciens enfants maltraités deviennent des parents non maltraitants*. Thèse de doctorat en psychologie, École pratique des hautes études, université de Toulouse-le-Mirail, 2002.
- Moulenda Joseph-Igor. *Derrida et la critique de la phénoménologie de Husserl. Autour de la question de la " métaphysique de la présence* ". Thèse de doctorat en Philosophie. Université de Caen Base -Normandie, 2012. Français. <tel-01343714>.

- Panisse Mia, *L'ambivalence de la femme dans l'œuvre de Marie Susini*, thèse de doctorat, Åbo Akademi University Press, 2011. Diss : Åbo Akademi University. ISBN 978-951-765- 634-4.
- Papadopoulou Eirini, *De l'Histoire à la littérature et de la littérature à la vie* : Une étude comparée de sept romans européens contemporains. Thèse de doctorat Discipline : Littérature générale et comparée, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Soutenue le 11 janvier 2013.
- Petr Dytrt, *Le postmoderne des romans de Jean Echenoz. De l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*. Thèse de doctorat. Faculté de Lettres et Philosophie. Université de Bourgogne. École doctorale « Langues, Imaginaires, Sociétés ». 2005.
- Piégay Victor-Arthur, *Contre l'autonomie et la clôture du texte : Formes et ambiguïtés de la fiction moderniste européenne (1910-1939).* Thèse de doctorat. Discipline : Littérature comparée. Université de Bourgogne. France. 2014.
- Pouliot Ève, *Les représentations sociales de la compétence parentale en contexte de protection de la jeunesse : comparaison des perspectives sociale et judiciaire*, thèse de Doctorat en service social Ph. D. Université Laval, 2020.
- Radeljak Paola Viviana, *La Parodie vue du XXème siècle : A theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms (1985) de Linda Hutcheon et Candide ou l'Optimisme (1759) de Voltaire.* Mémoire de fin d'étude. Universidad Nacional de Córdoba Facultad de Lenguas.
- Rebolledo Cecile Therese-Pierre *« L'écriture Féminine du Déracinement Dans le Roman Français Contemporain »* 2017. French et Italian Graduate Theses et Dissertations. https://scholar.colorado.edu/frit_gradetds/12.
- Shilliday Molleen A, *Écriture é/veillée : le traumatisme et la deuxième guerre mondiale dans le roman français contemporain*, thèse présentée pour l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.) Faculté des études supérieures et postdoctorales (en français) Université de Colombie –Britannique. (Vancouver) Septembre 2013.
- Simard Philippe, *La catharsis tragique : évolution d'une notion des origines au classicisme.*Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

dans le cadre des exigences du programme de doctorat en Lettres françaises. Département des lettres françaises.Faculté des Arts. Université d'Ottawa. Canada, 2007.

- Theis Amandine, *Approche psychodynamique de la résilience : Étude clinique projective comparée d'enfants ayant été victimes de maltraitance familiale et placés en famille d'accueil*. Thèse de Doctorat en Psychologie nouveau régime, Spécialité : Psychologie clinique. Université De Nancy 2, 2006. p. 45. Français. ffNNT : 2006NAN21003ff. fftel-01776515.
- Toubal Shérif. *L'Héritage d'exil : Lecture psychanalytique des figurations identitaires et subjectives, en situation d'exil à partir de références islamiques –« Il était une foi(s)… »*. Thèse de doctorat, en Psychologie. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2014.
- Urro Marie-Hélène, *Kim Thúy : de l'écriture migrante à l'écriture transculturelle,* Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre des exigences du programme de maîtrise en lettres françaises, Département de français Faculté des études supérieures et postdoctorales Université d'Ottawa, Canada, 2014.

Dictionnaires et encyclopédies

- Alain Rey, *Le Robert, dictionnaire historique de la langue françai*se, Paris, Le Robert, 1992.
- Claude Augé, *Nouveau Larousse Illustré,* Quatrième Tome, Paris : Larousse, 1904
- *Dictionnaire des genres et notion littéraires*. Encyclopædia Universalis, Paris, Albin Michel, 1997.
- *Encyclopédie universalise,* Vol 13.
- Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961
- *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaires Le Robert*. Paris. 2ème édition. 1985.
- *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, *Dictionnaires Le Robert*, 1993.
- *Le Petit Larousse Illustré,* Paris, Larousse, 2001.
- *Le Petit*

- *Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011.
- Michel Pougeoise, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le livre de poche, 1999.
- Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Monte Carlo, Editions du Cap, 1974 t. 2

Sitographie

- AATQ-Association des art-thérapeutes du Québec. *À propos de l'art-thérapie. Qu'est-ce que l'art-thérapie ?* 2012. http://www.aatq.org/ft/arttherapy.php. Consulté le 29 avril 2020.
- Bouvet Rachel « /Sud : entre boussole et rose des vents », Nord/Sud, *Postures*, 2013, p. 15 à 20). En ligne <http://revuepostures.com/fr/numeros/nordsud> .Consulté le 29 /11 / 2018.
- Charles Jean-Claude « L'enracinerrance » – Boutures 1.4, dans *Île en île*, vol. 1, nº 4, pages 37-41. url : http://ile-en-ile.org/jean-claude-charles-lenracinerrance/. Consulté : le 11/3/2018.
- Clément Bruno, *La voix verticale*, « La parole silencieuse de l'écriture » Compte rendu publié dans *Acta fabula* par Florence Balique, vol. 15, n° 8, Octobre 2014. url : https://www.fabula.org/actualites/b-clement-la-voix-verticale_54801.php. Consulté le : 19/12/2020.
- Froidevaux Gérald. « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque. » In : *Littérature,* n°63, 1986. Communiquer, représenter. pp. (90-103) ; doi : 0.3406/litt.1986.1398.url :http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1986_num_63_3_1398. Consulté : le 15/03/2015.
- Guibet Lafaye Caroline, *Esthétiques de la postmodernité*, 2000. hal-00730356. url : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00730356/. Consulté le : 20/04/2015.
- Jean Missud, « L'oxymore comme point de confluence des contraires : l'exemple de The Scarlet Letter de Nathaniel Hawthorne », *Études de stylistique anglaise*,

[En ligne], 10 | 2016. Consulté le 19 avril 2019. url : http://journals.openedition.org/esa/753 ; DOI : 10.4000/esa.753

- Le Reste Anne-Claire, « Qu'est-ce que le postmodernisme ? », entretien avec Linda Hutcheon, dans *Cercle de Réflexion Universitaire du lycée Chateaubriand de Rennes*, 1999.https://www.lycee-chateaubriand.fr/le-cru/wp-content/uploads/sites/3/2016/06/hutcheon.pdf. Consulté le 01juin 2020.
- Manon Simone, *Qu'est que la modernité* ? PhiloLog. Cours de philosophie, https://www.philolog.fr/quest-ce-que-la-modernite. Consulté le 17/05/2018.
- Noirot Corinne, « Consentir à la prosopopée » : l'art du double discours selon quelques humanistes de la Renaissance », *Acta fabula*, vol. 16, n° 6, Notes de lecture, Septembre-octobre 2015, URL: http://www.fabula.org/revue/document9411.php. Consulté le 15 /12/ 2020.
- Obadia Claude, *La modernité en crise : les limites du paradigme prométhéen de la science*. http://www.studyrama.com/IMG/pdf/Crise_science.pdf. Consulté le : 18/03/2015.
- Paveau Marie-Anne et Zoberman Pierre, « Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps », *Itinéraires* [En ligne], 2009-1 | 2009, mis en ligne le 10 juin 2014, consulté le 22/09/2020.URL:http://journals.openedition.org/itinéraires/321. DOI : https://doi.org/10.4000/itineraires.321
- Pol Droit Roger, « Jacques Derrida Qu'est-ce que la déconstruction ? » in *Le Monde*,2004.https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/10/12/p-1930-2004-p-p-jacques-derrida-p-p-qu-est-ce-que-la-deconstruction-p_4305612_1819218.html. Consulté le : 09/06/ 2017.
- Stolz Claire, « Atelier de théorie littéraire : La notion de polyphonie.» dans *Fabula.* https : //www.fabula.org/atelier.php ? La_notion_de_polyphonie, Dernière mise à jour de cette page le 10 Novembre 2007. Consulté, le 13 décembre 2020.
- Synthèse des échanges de Zone Franche. « Cultures et migrations » : un débat à Babel Med organisé par le magazine *La Scène*, 27 mars 2015, Marseille – Dock des suds. BabelMed.http://www.zonefranche.com/fr/ressources/immigration-et-politiques-culturelles/14-15-cultures-et-migrations-un-debat-a-babel-med-organise-par-le-magazine-la-scene. Consulté : le 13/09/2020.

- Talahite-Moodley Anissa, Gonfond Claude, Université de Toronto, « Dialogisme et réflexion sur l'écriture dans Cantique des plaines de Nancy Huston », *Études en littérature canadienne,* Volume 32, N°1,2007. https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/5825/10707.Consulté:le 16/6/2021.
- Tomb Roland « La parole aux médecins, Le moi et la peau », dans *L'Orient- Le Jour*, quotidien libanais, https://www.lorientlejour.com/article/589178/La_parole_aux_medecinsLe_moi_et_la_peauLe_Pr_Roland_Tomb_%252A.html. Consulté le : 04/06/ 2020.

Table des matières

Introduction générale …….…..... p. 03

Premièrepartie :Lepharmakonauxtangagesdesspectresphilosophiques …..…….. p. 24

Chapitre I : Conflits philosophiques……..... p. 27

I-1- La crise du modernisme et l'avènement du postmodernisme…….. p. 28

I-1-1- Modernité/ modernisme : socle de la notion une du postmoderne**… p. 30**

I-1-2- Sources de la modernité**…….....p. 44**

I-2- L'anamnèse du postmodernisme…….p. 49

I-2-1- Postmodernité/ postmodernisme, genèse de la notion**…...……p. 50**

I-2-2- Polémiques postmodernes**…….…..……. p. 57**

Chapitre II : Quid de la déconstruction ?.....p. 61

II-1- La déconstruction au creuset des philosophies postmodernes….....p. 62

II-1-1- Vers une philosophie de la différence**…….……p. 62**

II-1-2- Qu'est-ce que la déconstruction derridienne ?**.....p. 65**

II-2- Prémices de la déconstruction…….……...p. 73

II-2-1- Vocabulaire derridien**……p. 73**

II-2-2- Le pharmakon au cœur de la déconstruction**…….…… p. 82**

Deuxième partie : Nosographie du pharmakon hustonien…….. …….p. 89

Chapitre I : Dans la clinique de l'exil……..p. 90

I-1- Phénoménologie d'une écriture de l'exil…….……p. 91

I-1-1- *Lettres parisiennes* : exorcise l'exil**……p. 94**

I-1-2- *Nord perdu* : un palliatif au vertige de la désorientation**……... p. 97**

I-1-3- *Cantique des plaines* : penser/ panser le point des origines**……..…p. 102**

I-1-4- *Lignes de failles* : l'héritage de fa(m)ille**……..…...……p. 106**

I-2- Symptômes de l'exil……...p. 109

I-2-1- Les yeux de la tristesse**……..p. 112**

I-2-2- La mélodie de la nostalgie**…….....p. 114**

I-2-3- La détresse de l'exilé**…….....p. 117**

I-3- L'exil hustonien entre lame et lamelle…… p. 120

I-3-1- L'exil géographique**…… p. 120**

I-3-1-1- Les limbes de la division**…… p. 120**

I-3-1-2- L'énigme du retour : œuvres passerelles**…….p. 125**

I-3-2- L'exil volontaire**…….p. 131**

I-3-2-1- A la rencontre de l'Autre**…… p. 131**

I-3-3- L'exil linguistique**…… p. 135**

I-3-3-1- Ambidextrie linguistique**…… p. 135**

I-3-3-2- Bilinguisme littéraire et auto traduction **…… p. 140**

Chapitre II : Heuristique d'une écriture de l'exil…….p. 144

II-1- La scénographie hustonienne…… p. 145

II-1-1- La catharsis un pont entre théâtre est psychanalyse**……p. 145**

II-1-2- Pour une écriture cathartique : s'exorciser par l'épistolaire**…..…p. 149**

II-1-2-1- L'éloge de la lettre**…….……p. 149**

II-1-2-2- Le texte épistolaire comme mise en scène de l'exil**……...…p. 153**

II-1-2-3- Lexique théâtral**…….p. 156**

II-1-3- La corpographie de l'exil **…….p. 160**

II-1-3-1- La gestualité**…….p. 161**

II-1-3-2- Mémoire sensorielle**……p. 162**

II-2- La traumatographie hustonienne…… p. 164

II-2-1- Attachement-traumatisme-résilience : genèse d'une matrice conflictuelle**…….p. 166**

II-2-1-1- Attachement**…….……p. 167**

II-2-1-2- Traumatisme**……p. 172**

II-2-1-3- Résilience**…… p. 178**

II-2-2- À la rupture du lien d'attachement**,……p. 185**

II-2-3- Une écriture de la résilience **……..p. 193**

Troisième partie : L'écriture pharmakon, une écriture sur le ruban de Moebius p. 200

Chapitre I : L'œuvre hustonienne : consultation psychanalytique…….….p. 201

I-1- Le pharmakon hustonien : une écriture de l'ambivalence.....p. 202

I-1-1- En clinique psychanalytique de l'ambivalence**…… p. 206**

I-1-1-1- Bleuler, figure de proue de l'ambivalence**……p. 207**

I-1-1-2- Contributions freudiennes**…… p. 210**

I-1-1-3- L'apport de Juliette Favez-Boutonier**……p. 211**

I-I-2- L'inconscient comme creuset du langage ambivalent : les précurseurs du language ambivalent**……..p. 213**

I-I-2-1- Sigmund Freud**…… p. 214**

I-I-2-2 - Imre Hermann**…… p. 218**

I-I-2-3- René Spitz**……..p. 220**

I-I-2-4 - Didier Anzieu**……...……p. 221**

I-2- L'ambivalence hustonienne : une écriture schizophrénique…..…… p. 224

I-2-1- La schizophrénie littéraire hustonienne**……..……p. 225**

I-2-2- Le ni…ni schizophrénique**……..……p. 226**

I-2-3- L' hainamoration du maternel**…….p. 232**

I-3- Le pharmakon hustonien : une écriture du double- bind……p.235

I-3-1- Les figures du double bind chez Nancy Huston**…… p. 243**

I-3-1-1- L'énantiosémie figure d'une écriture du double bind**…… p. 244**

I-3-1-2- Enantiosémie et pharmakon : quand l'entre deux mêle utopie et angoisse**……...p.249**

I-3-1-3- L'oxymore, figure d'une écriture du double bind**…… p.254**

I-3-1-4- L'oxymore et parmakon : l'enracinérrance**……..……p.256**

Chapitre II : La pharmacie de Huston……p. 265

II-1- L'automédication hustonienne : la désaliénation par l'art…… ……p. 266

II-1-1- La musicothérapie : déchainer sa voix pour trouver sa voie**…….. p. 269**

II-1-2- Les Variations Huston**…….. p. 272**

II-1-3- La musique un hymne de la joie contre la cacophonie du désespoir**……...p. 277**

II-1-3-1- Hymne à l'enfance : berceuses sédatives**……p. 277**

II-1-3-2- Hymne à la religion cantiques cathartiques**…… p. 284**

II-2- Au-delà de la parole…le corps…….. p. 292

II-2-1- Se reconstruire par la peau, ou la quête d'une identité cutanée**…….p. 293**

II-2-2- La corpographèse hustonienne : corps écrits/corps inscrits**…….. p. 300**

II-3- L'auto traduction, un tanganil pour l'exil…….……p. 304

II-3- 1- Le vertige du bilinguisme**…….…..…….p. 305**

II-3- 2- Retrouver l'homéostasie dans la bi-langue**……..…….. p. 308**

Quatrième partie : Pour une poétique pharmakon……..……p. 315

Chapitre I : Stratégies romanesques hustoniennes……..……..p. 316

I-1- Une écriture postmoderniste : déconstruire les métarécits

pour réécrire L'Histoire…….....p. 317

I-1-1- *Cantique des plaines,* un récit historiographique**……..p.320**

I-1-2- *Cantique des plaines*, une parodie de l'histoire**……...……p. 328**

I-2- Une écriture de la traversée……...……..p. 334

I-2-1- Migration et transculturalité **……...…….p. 335**

I-2-2- Le transculturel, une identité de traverse**……...……..p. 342**

I-2-3- Écriture transculturelle salvatrice**……..…..……..p.346**

I-3- Une écriture de la fa(m)ille……..……p. 351

I-3-1- Écrire la faille**……..…….p. 352**

I-3-2- Écrire la famille**…….....p. 361**

I-3-2-1- Les mères imparfaites**……..……. p.362**

I-3-2-2- Les mères parfaites**…….……p. 367**

I-3-2-3- Les pères**……..…….p.370**

Chapitre II : La poétique Phamakon hustonienne……...p. 375

II- 1- Le pharmakon, au cœur de la fiction de Nancy Huston……p. 377

II-1-1- Le pharmakon spatial**…… p. 379**

II-1-1- 1- L'ici et l'ailleurs : des frontières brouillées**…… p. 382**

II-1-1-2- Le Nord : des plaines pharmakon**…… p .384**

A/ Dawson city entre la douceur du rêve et le froid de la réalité **p. 385**

B/ Edmonton : chemin d'infortune et de gloire**…… p. 386**

C/ Calgary : des espaces clos pharmakon**…… p. 387**

D/ L'église : entre foi et agnosticisme**……p. 387**

E/ L'école entre liberté et prison**……p. 389**

II-1-2- Le pharmakon temporel**…… p. 390**

II-1-2-1- Le temps entre l'immobilisme et le mouvement dans *Cantique des plaines***…… p. 390**

II-1-2-2- Le temps entre témoin et observateur dans *Lignes de faille* **p.392**

II-1-3- Des personnages pharmakon**……p. 396**

II-1-3-1- Paddon, un personnage libre/enfermé dans *Cantique des plaines*……...**p. 396**

II-1-3-2- Kristina : présence / absence de la maternité dans *Lignes de faille*…….**p. 400**

II-2- Procédés narratifs générateurs du pharmakon hustonien…….……p. 401

II-2-1- Scission de l'instance narrative dans *Cantique des plaines*…….……**p. 403**

II-2- 2- Pour une polyphonie du silence…….……..**p. 409**

II-2- 2- 1- Une voix d'outre-tombe : la prosopopée dans *Cantique des plaines*…….....**p. 412**

II-2- 2- 2- Une voix à l'aphonie du corps dans *Lignes de faille*……...**p. 417**

Conclusion générale……... p. 420

Résumés

Résumé en français

« L'écriture qui, elle aussi, si on ne s'en garde pas, peut devenir un cadeau empoisonné ? »

Cette interrogation liant l'écriture et le concept de cadeau empoisonné fut le déclencheur de cette recherche qu'on a tenté d'élucider le long de ce travail, puis conclure que cette notion de cadeau empoisonné signifie écriture pharmakon, ou encore, l'écriture comme poison et remède en même temps.

Dans cette étude, nous nous somme attelé à mettre en exergue les procédures, les jeux et les enjeux d'une écriture à label exilique dans l'œuvre littéraire de l'écrivaine franco-canadienne Nancy Huston. Pour atteindre nos objectifs, il nous a paru que, dans les romans Cantique des plaines, Lignes de faille et les essais Lettres parisiennes et Nord perdu, culminent les objets textuels d'analyse nécessaires et dont le décodage nous offre généreusement toute une myriade de stratégies scripturaires « pharmakoniennes » qui transgressent les normes, par leurs aspects hybrides, hétérogènes se situant de ce fait aux antipodes des conventions littéraires habituelles.

L'étude menée a permis de mettre en relief les différentes figures du pharmakon à savoir l'ambivalence, la schizophrénie littéraire, le double- bind…dans le texte hustonien. L'auscultation de la composante narrative et discursive donne à voir des textes hétérogènes, aporétiques, indécidables, d'une écrivaine qui tangue entre les forces d'orientations et de désorientations de l'exil, et qui aspire retrouver son l'équilibre. Tel un funambule muni d'un balancier lui permettant de rapprocher son centre de gravité du fil, Huston cherche cet équilibre par l'encre de ses « feutres verts ou noirs » qu'elle déverse sur le blanc du papier.

Se distanciant d'une écriture canonique, Huston est à l'instar de ces écrivains qui s'exhibent sur une scène littéraire en mutation et en pleine effervescence. Portant les stigmates d'une philosophie postmoderniste qu'elle a hérité des grands maitres de la french théory, l'écriture de Huston, tout en s'épanouissant, embrasse cette vaste sphère universelle dite « littérature-monde », participant de la sorte à la perpétuation d'une littérature d'un imaginaire albertain fécondé par les lumières parisiennes.

Mots clés : Exil, postmodernisme, déconstruction, pharmakon, ambivalence, schizophrénie littéraire, double-bind.

Abstract

"The Writing that which, too, if we do not guard against it, can become a poisoned gift?"

This questioning linking writing and the concept of poisoned gift was the trigger of this research that we tried to elucidate throughout this work, then to conclude that this notion of poisoned gift signifies pharmakon writing or even, the writing as poison and remedy at the same time in this study.

We set out to highligh the procedures, the games and the challenges of writing with an exile label in the literary work of the French-Canadian writer Nancy Huston. To achieve our objectives, it seemed to us that in the novels Plainsong and Fault lines as well as, the Paris's letters and Lost North, culminate the necessary textual objects of analysis, and whose decoding generously offers us a myriad of «pharmakonian» scriptural strategies which transgress of the norms by their hybrid, heterogeneous aspects, thus being situated at the antipodes of the usual literary conventions.

The study carried out made it possible to highlight the different figures of the pharmakon: namely ambivalence, literary schizophrenia, double-bind… in the Hustonian text.

Auscultation of the narrative and reveals, component heterogeneous, aporetic, undecidable texts, of a writer who rocks between the forces of orientation and disorientation of exile and who aspires to regain her balance. Like a tightrope walker with balance allowing him to bring his center of gravity closer to the wire, Huston seeks this balance through the ink of his «green or black markers», which she pours on the white of the paper.

Distancing himself from canonical writing, Huston is like those writers who exhibit themselves on a changing and bustling literary scene. Carrying the stigma of a

postmodernist philosophy that she inherited from the great masters of French theory, Huston's writing, while flourishing embraces this vast universal sphere called «literature-world», thus participating in the perpetuation of a literature, an Albertan imaginary fertilized by the Parisian lights.

Keywords: exile, postmodernism, deconstruction, pharmakon, ambivalence, literary schizophrenia, double-bind.

ملخص

"الكتابة هي أيضا، إذا لم نأخذ احتياطاتنا، يمكن أن تصبح هدية مسمومة "

إن السؤال الذي يطرح الكتابة باعتبارها هدية مسمومة قد مثل بالنسبة لنا منطلق هذه الدراسة التي سعت إلى بلورة هذا المفهوم القائم على الفارماكون الذي يعني أن الكتابة تعني سما ودواء في الوقت ذاته

حاولنا في هذا البحث معاينة الآليات والرهانات ولعبة الكتابة التي هيمنت على إبداعات الكاتبة الكندية الفرنسية نانسي يوستون. ولتحقيق الأهداف المرجوة تناولنا الروايات الموسومة ب " ابتهالات السهول" و"خطوط الضعف" ومحاولات"الرسائل الباريسية" و"الشمال الضائع"، حيث تتجسد المكونات النصية الخاضعة للتحليل الضروري والتي تكشف دراستها عن استراتيجية الكتابة الفارماكونية التي تكسر القوانين المعتادة وتفرض نماذج مغايرة للقوانين المعتمدة في السابق.

لقد سمحت الدراسة برصد مختلف أشكال الفارماكون المتمثلة في الغموض والسكيزوفرينية الأدبية والمفارقة والتي نلحظها في النص المدروس. إن معاينة المكونات السردية والخطابية يسمح بالاطلاع على الطابع الإشكالي والهجين والتناقضي الذي يحكم هذه الكتابة التي ترتبط بالاغتراب والاستلاب والتي يصعب تحديد هويتها الدلالية والمعرفية. تقوم هذه الكتابة أيضا على جملة من التناقضات والاختلالات التي يصعب معها الوصول إلى رؤية واضحة المعالم ومحددة المرتكزات. تتأسس هذه الكتابة على ممارسة إبداعية متحررة من القوالب والقوانين التي تتحكم في الكتابة التقليدية. ويبدو أنها متجذرة في تيار ما بعد الحداثة الذي أطاح بكثير من اليقينيات الكتابية، مما سمح لإبداع نانسي بتبوء المكانة اللائقة به في عالم أدب-العالم الي يتناغم مع الأدبي العالمي لكنه يعبر عن قطيعة مع التصورات والمنطلقات و الرؤى التي كانت سائدة في السابق. وقد كان لتجربة الاغتراب والحياة الباريسية بكل زخمها المعرفي والحضاري دور حاسم في تشكل هذه الكتابة المتمردة التي أحدثت قطائع جوهرية مع ما ألفه النقاد والأدباء والمبدعون.

الكلمات المفتاحية

-الاغتراب- مابعد الحداثة- التفكيك- فارماكون- الغموض- السكيزوفرينية الأدبية