

Ministerul Educației, Cercetării, Tineretului și Sportului
Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca
Facultatea de Studii Europene
Școala doctorală „Paradigma europeană”

TEZĂ DE DOCTORAT

Doctorand:

Turtureanu Aliteea-Bianca

Conducător de doctorat:

Acad. Prof. Dr. Basarab Nicolescu

Cluj-Napoca
2012



Ministerul Educației, Cercetării, Tineretului și Sportului
Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca
Facultatea de Studii Europene
Școala doctorală „Paradigma europeană”

Translinguisme et transculture dans l'œuvre de Nancy Huston

Doctorand:
Turtureanu Aliteea-Bianca

Conducător de doctorat:
Acad. Prof. Dr. Basarab Nicolescu

Cluj-Napoca
2012

Table des matières

Remerciements / p. 7

Introduction / p. 8

Chapitre I.

La traversée des langues, des cultures et des frontières / p. 16

1. 1. Une enfance d'ailleurs / p. 16

1. 2. Les langues de Nancy Huston / p. 18

1. 3. Affinités électives. De la théorie à la fiction /p. 20

1. 4. L'exil dans la langue ou écrire en français /p. 23

1. 5. Les motivations du choix d'une langue d'écriture /p. 29

1. 6. Les visages de l'exil hustonien /p. 40

1. 7. L'exil polysémique et polyphonique /p. 43

1. 8. Le rapport exil-identité-altérité chez Nancy Huston /p. 47

1. 9. Contributions personnelles /p. 51

Chapitre II.

**Du bilinguisme au translinguisme en passant par l'auto-traduction
/p. 52**

2. 1. Du bilinguisme à l'entre-deux-langues /p. 52

2. 2. Créateurs exilés, bilingues et auto-traducteurs /p. 55

2. 3. Les « frères » multiples : Romain Gary et Samuel Beckett /p. 59

2. 4. L'auto-traduction – entre création et transculturalité /p. 62

2. 5. La recreation hustonienne /p. 64

2. 6. La voix de l'auto-traduction et sa liberté dans « *Lignes de faille* » /p. 70

2.7. L'auto-traduction comme dialogue herméneutique /p. 74

2. 8. Liste des auto-traductions de Nancy Huston /p. 75

2. 9. Contributions personnelles /p. 77

Chapitre III.

Une vision transdisciplinaire sur l'œuvre de Nancy Huston /p. 78

- 3. 1. La transdisciplinarité - une nouvelle vision du monde /p. 78**
- 3. 2. L'existence de plusieurs niveaux de Réalité / p. 80**
- 3. 3. Le principe du tiers inclus et la complexité du monde /p. 83**
- 3. 4. Les différentes facettes du tiers secrètement inclus chez Nancy Huston /p. 86**
- 3. 5. Contributions personnelles / p. 89**

Chapitre IV.

Le translinguisme dans l'œuvre de Nancy Huston /p. 91

- 4. 1. *Limbes/Limbo* - l'espace transdisciplinaire de l'entre-deux-langues /p. 91**
- 4. 2. *Plainsong/Cantique des plaines* - la réinvention d'un espace perdu /p. 111**
- 4. 3. Le trans-langage /p. 123**
- 4. 4. Contributions personnelles /p. 126**

Chapitre V.

La transculture dans l'œuvre de Nancy Huston /p. 128

- 5. 1. De la culture à la transculture. Une perspective transdisciplinaire. Le multiculturel. L'interculturel. Le transculturel. La cosmodernité. La transmodernité /p. 128**
- 5. 2. Le symbole transdisciplinaire du miroir /p. 137**
- 5. 3. Le miroir transculturel de Nancy Huston /p. 138**
- 5. 4. Le stade du miroir chez Jacques Lacan /p. 143**
- 5. 5. Le stade du miroir et la relation à l'Autre /p. 146**
- 5. 6. Le stade du miroir et l'image du corps /p. 147**
- 5.7. Le stade du miroir comme forme de dédoublement /p. 151**

- 5. 8. Le symbole transdisciplinaire de l'arbre /p. 153
- 5. 9. Le symbole transdisciplinaire du masque /p. 155
- 5.10. La place et la fonction du transculturel dans l'œuvre de Nancy Huston /p. 157
- 5. 11. Le langage transculturel /p. 159
- 5. 12. Contributions personnelles /p. 160

Chapitre VI.

Représentations de la transculturalité /p. 161

- 6. 1. La relation d'amour comme dialogue entre les cultures dans *L'Empreinte de l'ange* /p. 161
- 6. 2. Les *plaines à Paris* ou le retour à la source /p. 164
- 6. 3. La transgression du tabou dans *Infrarouge* /p. 172
- 6. 4. Les lignes transgénérationnelles dans *Lignes de faille* /p. 174
- 6. 5. Le cri enfantin et sa plénitude magique dans *Ultraviolet* /p. 180
- 6. 6. La musique ou «l'autre langue» de Nancy Huston /p. 183
- 6. 7. Contributions personnelles /p. 190

Chapitre VII.

Rencontres transculturelles /p. 191

- 7. 1. Nancy Huston et Ralph Petty – *Démons quotidiens* /p. 191
- 7. 2. Nancy Huston et Edmund Alleyn – *Edmund Alleyn ou le détachement* /p. 195
- 7. 3. Nancy Huston et Guy Oberson - *Poser nue* /p. 198
- 7. 4. Nancy Huston et Mihai Măgălieanu – *Lisières* /p. 201
- 7. 5. Nancy Huston, Tzvetan Todorov, Jean Cournut - *Le chant du bocage* /p. 202
- 7. 6. Nancy Huston et Le Trio - le spectacle *Le mâle entendu* /p. 204
- 7. 7. Nancy Huston et Valérie Winckler – *Visages de l'aube* /p. 206

7. 8. Nancy Huston – *Le soi multiple* /p. 209

7. 9. La transculturalité vivante – Nancy Huston à Cluj /p. 210

7. 10. Contributions personnelles /p. 213

Chapitre VIII.

Conclusions /p. 215

8. 1. Conclusions /p. 215

8. 2. Eléments d'originalité /p. 219

IX. Bibliographie /p. 221

9. 1. Bibliographie principale /p. 221

9. 2. Bibliographie secondaire /p. 225

9. 3. Conférences, colloques /p. 231

9. 4. Publications /p. 232

Remerciements

Je suis reconnaissante à tous ceux et celles qui ont contribué, d'une façon ou d'une autre, à l'aboutissement de ce travail.

En particulier, j'adresse mes plus sincères remerciements à :

Mon directeur de thèse, M. Basarab Nicolescu, physicien, philosophe et écrivain, chercheur au CNRS, membre de l'Académie Roumaine, professeur à l'Université « Babeş-Bolyai » de Cluj-Napoca qui a créé des *passerelles* entre moi et l'Autre, entre moi le monde, entre moi et moi-même. Sa compétence, ses qualités humaines et ses conseils sont à l'origine de cette expérience unique.

Nancy Huston pour avoir accepté nos dialogues transculturels (juin 2011, Cluj-Napoca et juin 2012, Paris) et pour avoir incarné un monde que je connaissais seulement à travers la lecture de ses textes.

M. Bernard Houliat, ancien directeur du Centre Culturel Français de Cluj-Napoca pour avoir facilité ma rencontre avec Nancy Huston en juin 2011.

Mme Dana Puiu qui m'a donné une immense chance en m'ouvrant les pages du roman *Cantique des plaines*, ce qui a déclenché en moi une étrange sensation.

Diana et Dan Bodescu qui ont généreusement appuyé mon séjour parisien.

Un grand merci à mes étudiants pour leur sérénité et leur gentillesse. Leurs encouragements m'ont accompagnée durant ces trois années.

Introduction

Romancière, essayiste, philosophe, comédienne et musicienne, Nancy Louise Huston est née le 16 septembre 1953 à Calgary, dans l'Alberta, province anglophone de l'Ouest du Canada. Après avoir étudié un temps au Canada et aux États-Unis, elle s'établit définitivement à Paris, où elle vit et écrit depuis 1973. C'est en France qu'elle rencontre le célèbre linguiste d'origine bulgare, Tzvetan Todorov avec qui elle fondera une famille. Partagée entre deux langues (l'anglais, sa langue maternelle et le français, la langue de son pays d'adoption, d'exil) et plusieurs cultures, divisée territorialement et linguistiquement, Nancy Huston est un transfuge linguistique à cause de son histoire personnelle et de son enfance blessée, marquée par les nombreux déménagements de sa famille, par le divorce de ses parents et par l'abandon de sa mère. Les thèmes qui nourrissent l'univers de sa création trouveront dans notre recherche de nouvelles explorations *transdisciplinaires*. Il s'agit de l'exil, de l'identité, de l'altérité, du translinguisme, de la transgression du tabou, des ponts transculturels qui relient l'écriture à l'art (la musique, la peinture, le dessin, la photographie, le théâtre) la création à la procréation, les différentes cultures traversées par l'auteure.

Nancy Huston figure parmi les rares écrivains bilingues qui se sont auto-traduits (dans les deux sens). La spécificité d'arriver à pratiquer l'auto-translation, Huston la partage avec ses illustres prédécesseurs – Samuel Beckett («le vieux Sam») et Romain Gary dont elle se sent si proche.¹

¹ Deux auteurs aux langues et aux identités multiples qui auront sur Huston une influence énorme. C'est à eux qu'elle dédie : *Limbes/Limbo – Un hommage à Samuel Beckett* (Actes Sud-Léméac, Montréal, 2000); *Le rôle vagi (Professeurs de désespoir)*; Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 2004); *Tombeau de Romain Gary* (Actes Sud/Léméac, Montréal, 1995 – « Babel », 1998); *Romain Gary: Questionnaire au jugement dernier dans Âmes et corps, Textes choisis 1981-2003*. (Actes Sud/Léméac, 2004). Elle leur rend hommage dans plusieurs émissions de radio et dans deux films pour la télévision.

Notre recherche à caractère *transdisciplinaire*² propose une vision *translinguistique* et *transculturelle* sur l'œuvre de Nancy Huston. Le translinguisme et la transculture représentent deux aspects majeurs de la recherche *transdisciplinaire*. Cette thèse de doctorat mettra en évidence ce qu'il y a à l'intérieur, à travers et au-delà du rapport de l'écrivaine à la langue maternelle et à la langue d'exil (d'adoption), en passant par la traversée des cultures, par la juxtaposition d'espaces langagiers et par le processus de la création.

Les affinités électives de Nancy Huston s'orientent vers Roland Barthes, Jacques Lacan, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, Emil Cioran. Les aspects *translinguistique* et *transculturel* nous permettront de caractériser l'espace *indicible* de *l'entre-deux-langues*, qui se crée après un long cheminement au contact de plusieurs cultures et espaces linguistiques auxquels s'ajoutent les différentes identités qui ont créé ce *phénomène Huston*, un hybride d'intelligence féminine, et en même temps, une intelligence universelle dont personne ne peut contester l'apport tant à la fiction qu'à la réflexion sur la littérature. Le but de cette *démarche transdisciplinaire* ne peut être atteint qu'à l'aide des connaissances apportées par des disciplines comme: la linguistique, la traductologie, la théorie narrative, la philosophie, la critique littéraire ou la psychologie féminine. La méthodologie transdisciplinaire féconde ces disciplines, en les enrichissant avec de nouveaux sens, uniques et originaux, qui ne sont pas produits par la méthodologie disciplinaire. La transdisciplinarité plaide justement pour la coexistence et la pluralité des méthodologies. Dépassant le cadre de la recherche disciplinaire, la *transdisciplinarité* se détache de la pluridisciplinarité et de l'interdisciplinarité par sa finalité: *la compréhension du monde présent et l'unité de la connaissance*.³ Notre intérêt se dirige aussi vers la présence de la perspective transdisciplinaire dans la littérature. Dans ce domaine agit un autre degré de transdisciplinarité: celui qui *structure* les disciplines (non seulement les traverse).

² La *transdisciplinarité* concerne, comme le préfixe „trans” l'indique, ce qui est à la fois entre les disciplines, à travers les différentes disciplines et au-delà de toute discipline. Sa finalité est la compréhension du monde présent, dont l'un des impératifs est l'unité de la connaissance. La transdisciplinarité est la conséquence nécessaire de l'entière de l'être humain, individuel et social, qui est, après tout et malgré tout, l'enjeu majeur de la connaissance. Basarab Nicolescu, *La transdisciplinarité – Manifeste*, Editions du Rocher, Monaco, 1996, p. 27.

³ *Idem*, pp. 27-28.

Un premier degré de transdisciplinarité concerne les disciplines elles-mêmes.⁴ Chaque discipline peut être animée par la perspective transdisciplinaire ; il n'y a pas une discipline qui soit favorisée par rapport à une autre du point de vue de la transdisciplinarité. Il n'y a pas de disciplines à caractère transdisciplinaire.⁵

Le premier chapitre *La traversée des langues, des cultures et des frontières* retrace les événements qui ont marqué la période de l'enfance et les années de la jeunesse de l'écrivaine, comme l'abandon de la mère, les nombreux déménagements de sa famille, la traversée des cultures, l'exil librement choisi, la « venue à l'écriture » et les motivations du choix du français comme langue d'expression artistique. Ce chapitre mettra en valeur les liens qui existent entre l'exil et l'identité du créateur. Nous allons découvrir les multiples visages de l'exil houstonien.

Le deuxième chapitre *Du bilinguisme au translinguisme en passant par l'auto-traduction* analyse le parcours linguistique de Nancy Huston qui commence par l'exil « heureux » dans la langue française et continue avec les étapes suivantes : le bilinguisme, le faux-bilinguisme, l'auto-traduction, l'entre-deux-langues et le translinguisme. Dans cette partie de la thèse nous examinerons la pratique de l'auto-traduction de Nancy Huston en relation avec son rapport à la langue, à la culture d'origine et à la figure maternelle.

Au centre du troisième chapitre de la thèse *Une vision transdisciplinaire sur l'œuvre de Nancy Huston* se situe l'exploitation des multiples facettes du *Tiers Caché* dans l'œuvre de Nancy Huston. Les facettes du *tiers secrètement inclus* se reflètent dans la relation exil-identité-altérité, dans le mystérieux processus créatif de l'auto-traduction et dans l'espace de l'entre-deux-langues. L'exil ouvre la porte à la présence du Tiers Caché (*tiers secrètement inclus*). Le Tiers Caché se situe entre les variantes françaises et anglaises des auto-traductions houstoniennes. Il assure l'équilibre entre les deux identités linguistiques et culturelles de la romancière. C'est la source de l'expérience intérieure, de la créativité qui rend possible l'ouverture vers

⁴ Selon Basarab Nicolescu, 1996, p. 77.

⁵ *Idem*.

le transculturel et le transreligieux. Le Tiers Caché donne accès à l'espace transdisciplinaire de l'entre-deux-langues.

Cette fascinante double écriture qui est une particularité de son œuvre, permet d'exploiter l'univers de ses deux imaginaires différents. Dans le quatrième chapitre *Le translinguisme dans l'œuvre de Nancy Huston* nous examinerons les variantes françaises et anglaises de *Limbes/Limbo* et de *Plainsong/Cantique des plaines* pour montrer que les deux langues de Nancy Huston se séparent et s'unifient dans une seule et même voix, au-delà du bilinguisme. Nous mettrons en évidence la juxtaposition des deux langues, ainsi que les transgressions effectuées par l'auteure en ce qui concerne les choix linguistiques, discursifs et stylistiques dans le processus de l'auto-traduction. Notre recherche montrera que le *moi houstonien* existe entre, à l'intérieur et au-delà des deux langues. L'espace de *l'entre-deux-langues* est un espace transdisciplinaire, un espace du *tiers*.

Les *niveaux de Réalité*, pilier fondamental de la méthodologie transdisciplinaire, permettent de définir des notions comme: niveaux de langage, niveaux de représentation, niveaux d'intelligence, niveaux de spiritualité, niveaux de matérialité ou niveaux de complexité. Chez Nancy Huston, *le translinguisme* est la traversée au-delà du niveau de Réalité linguistique, à l'intérieur de la langue, de la cohésion des mots. Réunis dans le processus *translinguistique*, le français et l'anglais sont indissociables l'un de l'autre.

Après avoir défini les concepts: *multiculturel*, *interculturel*, *transculturel*, *cosmodernité* et *transmodernité*, le cinquième chapitre de la thèse *La transculture dans l'œuvre de Nancy Huston* se propose de mettre en évidence ce qu'il y a entre, à l'intérieur et au-delà des espaces culturels que Nancy Huston traverse dans son histoire de vie et dans ses créations littéraires. Mis en relation avec la théorie *Le stade du miroir* de Jacques Lacan, le symbole transdisciplinaire du *miroir* reflètera les visages des identités linguistiques et culturelles de l'écrivaine, réunies au-delà des frontières. Dans le *miroir transculturel* les personnages sont le reflet de l'auteure, leur quête identitaire passe obligatoirement par l'expérience « transculturelle » de la rencontre avec l'altérité. Dans le miroir de l'Autre ils découvrent leur propre visage. Le symbole transdisciplinaire de l'arbre révèle la double dimension des origines de

l'auteure. Le symbole transdisciplinaire du masque recevra de nouvelles interprétations grâce à l'approche transdisciplinaire proposée par Basarab Nicolescu. Nous nous proposons aussi de trouver la place et la fonction du *transculturel* dans l'univers houstonien.

Les écrits *transculturels* présentés dans le sixième chapitre *Représentations de la transculturalité* constituent une partie singulière et originale de l'œuvre houstonienne qui témoigne de l'Expérience unique de la traversée des langues, des cultures et des frontières. Les livres *l'Empreinte de l'ange*, *Cantiques des plaines*, *Infrarouge*, *Ultraviolet* et *Lignes de failles* traitent des rapports entre l'homme, la guerre et la culture, entre la femme, la création, la maternité et la sexualité, entre la musique et l'écriture, entre la mémoire et l'oubli, le déracinement et l'appartenance, entre le corps et l'esprit, entre la vie et la mort. Ces écrits particularisent, individualisent ou extrapolent son expérience transculturelle. Huston a récréé l'édifice de ces cultures pour le plaisir des lecteurs. L'écrivaine construit un dialogue, un pont transculturel de par ses sentiments, son intelligence, son talent, ses personnages. Pour la construction de ces textes, Huston procède par changements de registres et de voix, chronologies en spirale, mythologies à rebours, mises en abîme, journaux intimes, réflexions, dialogues imaginaires, évocations de souvenirs et fragments qu'il est difficile de situer sur la flèche du temps. Dans des textes d'une exquise beauté, Huston donne vie à des personnages transplantés, multiples et bilingues, vivant comme elle en exil, coupés de leur terre natale et de leur langue maternelle.

Le septième chapitre *Rencontres transculturelles* mettra en évidence les connexions qui s'établissent entre les textes houstoniens et les arts : la peinture, le dessin, la photographie et la musique. L'écrivaine a signé plusieurs collaborations avec des artistes comme : Ralph Petty, Valérie Winckler, Mihai Mangiulea, Jean-Jacques Cournut, Guy Oberson, Jennifer et Edmund Alleyn. Il s'agit de construire des ponts entre ces domaines, entre ces domaines et leur signification; entre les domaines, les significations et l'expérience intérieure.⁶ La transdisciplinarité soutient la redécouverte de l'équilibre intérieur de l'être humain. Stéphane Lupasco pensait que l'œuvre d'art est un Tiers Inclus qui impose des efforts et des difficultés énormes

⁶ Basarab Nicolescu, 1996, p. 82.

étant le résultat des forces antagonistes dans le corps et dans l'esprit de l'artiste. L'artiste est à la recherche de la contradiction comme source de la créativité.⁷ La méthodologie transdisciplinaire offre de nouvelles solutions pour la compréhension unitaire de l'art, de la littérature, de la culture, de la science et, bien sûr, du monde.

Les conclusions présentées dans le dernier chapitre de la thèse (le huitième) soulignent la démarche de cette recherche. Réunis sous une vision transdisciplinaire dans une langue puissante, compacte, universelle, les thèmes hustoniens nous offrent une pluralité de sens et une ouverture vers d'autres interprétations.

Cette recherche transdisciplinaire sur l'œuvre de Nancy Huston complète les points de vue disciplinaires, multidisciplinaires, interdisciplinaires qui existaient dans le contexte des études déjà effectuées par d'autres chercheurs. Nous présenterons une sélection des plus importantes activités de recherche sur le plan international et national:

Christine Klein-Lataud de Glendon College de l'Université York (Toronto, Canada) s'intéresse à *la langue et au lieu de l'écriture* dans l'œuvre de Huston. Klein-Lataud a découvert aussi *Les voix parallèles* de Nancy Huston.

Marta Dvorak de l'Institut du Monde Anglophone de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 a dirigé la parution des *Actes* du colloque organisé en avril 2001 intitulé *Nancy Huston: vision et division*.

Le colloque bilingue *Nancy Huston: dialogues transculturels/ Transcultural dialogues* s'est tenu au Mount Royal College, à Calgary, les 20 et 21 mai 2004.

Dans sa thèse de doctorat *Les exilés du langage: un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Anne-Rosine Delbart (Université Libre de Bruxelles) a cherché la place de l'exil dans l'œuvre de Nancy Huston.

La recherche de David Bond (Université de Montréal, Canada) *Nancy Huston : identité et dédoublement dans le texte* porte sur la quête identitaire de l'auteure et de ses personnages.

⁷ Idée exprimée par Joseph E. Brenner, dans la communication « Stéphane Lupasco et la rejonction métalogue », *La confluența dintre două culturi. Lupasco astăzi. Lucrările Colocviului Internațional Unesco*, Paris, 24 martie 2010, Editura Curtea Veche, București, 2010.

Dans sa recherche *The Space between Self-Translator Nancy Huston's Limbes / Limbo* Nicola Danby (Canada) établit une parallèle entre les versions anglaise et française de ce chef-d'œuvre bilingue.

Nancy Huston est peu connue dans l'espace culturel roumain. Seulement deux romans sont traduits en roumain: *L'empreinte de l'ange* (*Amprenta îngerului*, traduction du français: Doina Jela Despois, Editura Univers, București, 2003) et *Lignes de faille/Fault Lines* (*Linii de falie*, traduction de l'anglais : Laura-Georgiana Fratu, Editura Leda, 2009).

Le 2 juin 2011, Nancy Huston est présente à Cluj-Napoca, invitée par le Centre Culturel Français dans le cadre des activités *Les rendez-vous du livre*. À la médiathèque du Centre Culturel Français l'auteure a fait une lecture croisée de son roman *Lignes de faille*.

Le Colloque international «Nancy Huston: le soi multiple/ Nancy Huston: the multiple self» a été organisé à l'Institut du Monde Anglophone (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3) les 8 et 9 Juin 2012.

En France, les livres de Nancy Huston sont publiés par Actes Sud, une maison d'édition indépendante, située à Arles, qui, depuis trente ans, s'oriente vers la publication des écrivains étrangers de qualité et dans la redécouverte des textes francophones inédits. Même dans le monde de l'édition, Nancy Huston s'inscrit comme *étrangère*.

Prix et distinctions:

Prix Femina et Prix France Télévision (2006) pour *Lignes de faille*

Prix Goncourt polonais et Prix Femina (2006) pour *Lignes de faille*

Prix Odyssée (2002) pour *Dolce Agonia*

Prix des lectrices d'Elle (1999) pour *Instruments des ténèbres*

Grand prix des lectrices d'Elle (1999) pour *L'Empreinte de l'ange*

Prix du Livre Inter (1997) pour *Instruments des ténèbres*

Prix Goncourt des lycéens et Prix du Livre Inter (1996) pour *Instruments des ténèbres*

Prix Canada-Suisse (1995) pour *Cantique des plaines*

Prix Louis Hémon (1994) pour *La Virevolte*

Prix du Gouverneur général (1993) pour *Cantique des plaines*

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).

Chapitre I. La traversée des langues, des cultures et des frontières

1. 1. Une enfance d'ailleurs

« L'enfance, proche ou lointaine, est toujours en nous »

Nancy Huston

À ses yeux d'enfant, sa région natale, l'Alberta était dominée par un paysage plat, avec des champs de blé infinis sous un ciel immense qui donnait le sentiment de vivre dans un espace inquiétant. Le père partageait avec la petite Nancy ses passions de physicien et de mathématicien; la mère, pour sa part, était portée sur les arts, la littérature, le ballet, le théâtre et l'opéra. Beaucoup plus tard, l'écrivaine la décrit comme une personne dotée d'une intelligence plutôt froide et d'un caractère rationnel et efficace, alors que son père était un grand émotif, tourmenté par des doutes, toujours en quête d'interrogations spirituelles.⁸ Dans *Journal de la création* Huston revient sur la situation atypique à laquelle s'est confrontée sa famille: à l'âge de six ans, la petite Nancy bénéficie de la figure paternelle, contrairement à celle de sa mère «absente», mais présente exclusivement par l'écriture: «je n'ai connu ni le père-divin-absent-idéalisé ni la mère-pieuvre-engloutissante. Grâce au caractère vraiment exceptionnel de la vie de mes parents, j'ai eu affaire à une réalité plus mitigée, moins prévisible. Une mère intellectuelle: étudiante, professeur et absente (c'est une contradiction dans les termes, une *mère absente*); vivante mais ailleurs; partie loin, toujours «en voyage»; fascinée par les pays exotiques. Une mère idée, une mère esprit, une mère lettre, livre; symbole. Un père, certes intellectuel aussi, mais au contraire très proche.»⁹ À ce moment-là, la religion faisait partie de leur vie. Il s'agissait d'une religion tout aussi hybride que l'était sa famille. Son grand-père paternel était pasteur, sa tante, c'est-à-dire la sœur de son père était missionnaire au

⁸ Nancy Huston, 2004, p. 14.

⁹ Nancy Huston, 1990, p. 203.

Népal, et ces deux aspects 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 que, 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»¹⁰ des trois enfants, cette fois à l'Eglise anglicane. Nous évoquerons ici l'importance de la vision transdisciplinaire, qui est aussi une vision transculturelle et transreligieuse¹¹ qui a conduit Huston vers un changement radical de perspective et d'attitude.¹² La transdisciplinarité plaide pour une attitude transculturelle/transreligieuse qui peut être apprise. «Elle est innée dans la mesure où dans chaque être il y a un noyau sacré, intangible.»¹³ La transdisciplinarité est transreligieuse.¹⁴ En 1968, ses parents se sont installés aux Etats-Unis, dans le New Hampshire exactement. Pendant les neuf ans qu'à duré leur mariage, ils ont déménagé dix-huit fois: cette instabilité représentait l'une des raisons du divorce et imposait aux trois enfants de douloureuses épreuves d'intégration dans leurs milieux scolaires: «À l'école, les enfants Huston étaient toujours les nouveaux. Nous faisons 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.»¹⁵ Quand Huston a six ans, ses parents divorcent. L'écrivaine raconte cet épisode dans la XXème *Lettre parisienne*: «Ma mère est partie. D'ailleurs, elle a longtemps vécu à l'étranger: d'abord les U.S.A., ensuite l'Espagne, l'Angleterre.»¹⁶ À cet âge, l'enfant Huston ne communique plus avec sa mère que par l'écrit (Huston réservera en 1994 le même sort aux deux petites protagonistes de *La Virevolte*, Angela et Marina, quittées par leur mère, Lin, partie loin pour retrouver sa passion: la danse). Les scènes de ce drame familial, Huston les décrit dans l'essai *The Hours* qui

¹⁰ Le terme appartient à Nancy Huston.

¹¹ «Le transreligieux, comme le transculturel, désigne l'ouverture de toutes les religions à ce qui les traverse et le dépasse.» Basarab Nicolescu, 1996.

¹² Nous partageons ici l'idée formulée par Basarab Nicolescu, 1996, p. 88.

¹³ *Idem*, p. 83.

¹⁴ *Idem*, p. 79.

¹⁵ Nancy Huston, Léïla Sebbar, 1986, p. 82.

¹⁶ *Idem*, p. 57.

rappelle le film qui porte le même nom. Il s'agit d'une réflexion profonde sur la création, le temps, la vie et la mort: une vision qu'elle a traduite selon sa technique, en français et en anglais.

1. 2. Les langues de Nancy Huston

« Il faut changer de langue pour se libérer de son enfance »

Nancy Huston

Après le divorce, c'est son père qui, à l'aide d'une nouvelle épouse – une Allemande, a élevé les trois enfants. Dans une inversion parfaite du scénario de la psychanalyse classique, la mère partie au loin, joignable seulement par lettres, est devenue *symbole* (liée à l'écriture, à la littérature, à la création) alors que le père, présent corps et esprit dans la vie quotidienne, relevait plutôt de l'ordre du *réel*. Pendant que le divorce se déroulait au Canada, l'Allemande qui allait devenir sa deuxième mère a emmenée la petite Nancy, avec sa sœur cadette, en Allemagne. Expérience linguistique décisive pour la jeune Nancy: c'est là qu'elle apprend sa première langue étrangère, l'allemand: « J'ai eu le vertige de sentir deux idiomes se côtoyer dans ma tête. »¹⁷ 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. »¹⁸ À ce point là, nous nous posons la question: pourquoi Nancy Huston n'est-elle pas devenue naturellement un écrivain de langue allemande? La réponse est double. D'une part, elle n'aurait pas voulu troquer aussi brutalement sa mère contre sa belle-mère. L'écrivaine réfléchit sur le rapport à ses «mères», ses belles-mères et leurs langues dans l'essai *La pas*

¹⁷ *Idem*, p. 58.

¹⁸ Nancy Huston, 1995, p. 233.

trop proche publié dans le recueil *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*. Dans *Désirs et réalités* nous retrouverons *La mi-mère (ode à deux voix)* écrite et publiée en «miroir». D'autre part, 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.»¹⁹

Le désir d'approfondir la langue et la culture françaises a été renforcé par ses professeurs : le professeur de théâtre invitait les élèves chez lui, le soir, pour apprendre par cœur des soliloques de Macbeth et Hamlet ou bien pour écouter Edith Piaf et Jacques Brel. Le professeur de français (d'origine alsacienne) initiait ses élèves à la culture française. Ce sont ses premiers cours de français à proprement parler et cela se passait dans un lycée de quatre-vingts élèves au milieu de la forêt newhamphshire. La langue française apporte alors à la jeune fille «une étrangeté rassurante» et remplace dans sa bouche et dans son cœur l'allemand, appris avec l'épouse de son père, et l'anglais – sa langue maternelle. L'envie de voir Paris est née à Boston, dans un petit café orange avec deux tables à la terrasse, qui (quelle coïncidence!) s'appelait *French Café*. C'est sur la côte ouest du Canada que commencent ses études universitaires avec un cours sur la *Littérature de l'absurde* (Beckett, Camus, Ionesco) ; dans le Bronx, un cours sur Thérèse Desqueyroux et Tartarin de Tarascon ; et enfin, dans une «petite fac chic et chère»²⁰ de la banlieue de New York, elle fréquente un cours sur la *Psychologie de la créativité* (lectures de Freud, Jung) et un atelier d'écriture au cours duquel la jeune étudiante apprend « l'angoisse de la page blanche – le blocage de l'écrivain.»²¹

Nancy Huston découvre un jour que son université proposait parmi ses programmes d'études à l'étranger une année à Paris. Elle ne perd pas l'occasion. Le 3 septembre

¹⁹ *Idem*, p. 234.

²⁰ Nancy Huston, 2004, p.15.

²¹ *Idem*, p.16.

1973, Huston s'installe définitivement dans la capitale française. Le français est devenu la langue d'un quotidien élu par elle-même cette fois : «la langue anglaise tombait de mes épaules comme un poids mort, et à la place, des ailes me poussaient ! En français je vais voler. Aucune angoisse de la page blanche.»²² Ce parcours translinguistique montre que sa biographie *langagière* commence pendant la jeunesse, donc à un stade assez avancé de l'acquisition du français langue étrangère.

Son parcours linguistique va de l'anglais maternel au français (volontairement choisi), avec une halte dans l'allemand puis un retour à l'utilisation en alternance du français et de l'anglais.

1. 3. Affinités électives. De la théorie à la fiction.

« Ecrire permet de tout voir en face. »

Nancy Huston

La capitale française des années 1970 a séduit l'étudiante américaine en manque de systèmes théoriques. En l'espace de deux ans, Huston fait des progrès, devenant une véritable intello de gauche parisienne. C'est au *Normal Bar* qu'elle a vécu ses toutes premières DPE (discussions politiques échevelées). La jeune fille rêvait d'écrire des romans et de la fiction. Cette envie de raconter des histoires semblait suspecte dans les milieux intellectuels parisiens où il n'était question que de Révolution idéologique. Il ne s'agissait plus de rêver, il s'agissait de lire et de discourir. Si l'on ne pouvait s'empêcher d'écrire, au moins il fallait écrire de la *Thé-o-rie*. De nouvelles portes intellectuelles s'ouvraient à elle: il fallait lire Foucault, Althusser, Derrida, Metz, Kristeva, Deleuze, Guattari et participer assidûment aux cours et séminaires de Barthes et Lacan. Ces deux derniers deviendront ses maîtres. En 1975, Roland Barthes l'accepta dans son *petit séminaire* à l'École des Hautes Études en Sciences sociales. Pendant deux années, elle a suivi son séminaire élargi consacré au

²² Nancy Huston, 1995, p. 235.

Discours amoureux et son séminaire restreint sur *Les intimidations du langage*, sur l'*Opéra* et sur *Pratique*. En 1977, elle a assisté à sa leçon inaugurale au Collège de France puis à son séminaire sur Le Neutre. Sa joie fut sans bornes, car elle était entrée dans la vraie vie, elle fréquentait les plus grands penseurs du plus grand pays des penseurs «les théoriciens qui, par la puissance irrésistible de leurs idées, allaient refaire le monde.»²³

C'est sous la direction de Roland Barthes qu'elle rédige son mémoire de maîtrise de l'EHESS, *Dire et interdire : Eléments de jurologie*. Elle se déclarait vraiment passionnée par ce travail sur l'interdiction linguistique. Si l'on regarde les titres de ses essais suivants (*Mosaïque de la pornographie*, *À l'amour comme à la guerre*), il est clair qu'ils prolongent et approfondissent cette première réflexion sur le tabou linguistique et sa transgression. Elle avoue : «Barthes a sûrement été pour moi à certains égards un deuxième père. La démarche et le regard barthésien m'ont formée ; ils font partie de moi.»²⁴ Ses intérêts théoriques des années 1974-1979 couvraient tout le domaine des sciences humaines (qui suit la mode structuraliste) : poétique, ethnologie, psychanalyse, anthropologie, philosophie, linguistique. Parmi ses lectures, on retrouve les travaux de Roman Jakobson, de Gérard Genette, les écrits de Lévi-Strauss ou ceux de Saussure.

Pour gagner sa vie, elle donne des cours de langue anglaise au Ministère des Finances à Paris, enseigne la « sémiologie » dans Sarah Lawrence College, et, tout au long des années quatre-vingt, la « théorie féministe » à l'Université Columbia à Paris. Elle s'engage dans le Mouvement des femmes et commence à écrire en français : ses textes sont publiés dans *Les Temps modernes*, *Sorcières*, *Histoires d'elles*, *Les cahiers du Griff*.

Dès 1978, Huston obtient un contrat avec une maison d'édition pour écrire *Jouer au papa et à l'amant. De l'amour des petites filles*. En parallèle, elle adapte pour la publication son mémoire de l'EHESS, *Dire et interdire : Eléments de jurologie*. Chez Huston, l'écriture est transgressive, et ce n'est pas pour rien, comme disent les

²³ Nancy Huston, 2004, p.17.

²⁴ *Idem*, p.19.

psychanalystes, qu'elle a choisi de faire son mémoire de maîtrise sur les gros mots, les mots blasphématoires, les interdictions et les tabous linguistiques. Elle aurait été incapable de préparer ce travail en anglais, parce que la force émotive de ces mots était efficace dans sa langue maternelle, alors qu'en français, c'est son hémisphère gauche qui est concerné. «En anglais, j'aurais eu du mal à avoir une distance nécessaire pour mener à bien un travail universitaire sur les interdictions linguistiques. Il est plus facile de transgresser les interdits dans une langue qui ne porte pas en elle les traces de l'enfance. Mais je dois le faire parce que ça 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.»²⁵

En 1980 l'écrivaine se lance dans la fiction ; elle écrit son premier roman, *Les variations Goldberg* (c'est l'année de la mort de Roland Barthes, mais celle aussi, des débuts de sa vie avec Tzvetan Todorov, penseur rigoureux et serein qui la libérera progressivement du besoin d'écrire de la théorie). Elle deviendra connue grâce à ce « petit chef d'œuvre » comme l'appela Gérard Genette, qui est composé de trente monologues intérieurs. Les multiples voix narratives et la musique accompagnent le lecteur, comme elles l'ont fait dans l'écriture et dans la vie de Huston. Son *surmoi* théorique a disparu avec Barthes pour découvrir la satisfaction de pouvoir dire « je » à la place de quelqu'un d'autre.²⁶ Dans *Mosaïque de la pornographie*, écrit en 1982 tout au long de sa première grossesse, elle explore tout son savoir en matière de théorie littéraire. Vient ensuite *Histoire d'Omayya* (1985) avec de la fiction ; c'est l'histoire d'une jeune femme victime d'un viol. Il faut préciser ici que dans tous ses essais, depuis *Jouer au papa et à l'amant* (1979) jusqu'à *Nord perdu* (2000), Huston s'exprime de façon personnelle, incluant à chaque fois de petites anecdotes sur sa vie quotidienne, ses histoires, ses expériences, ses lectures, ses souvenirs d'enfance. Il y a plus d'autobiographie dans ses essais que dans ses romans. Le « je » charmant de Roland Barthes a dû lui servir d'exemple, car ce « je » nu et intime était le résultat de son *savoir déraciné*, et cette intimité était

²⁵ Nancy Huston, 1989, p. 87.

²⁶ Interview de Nancy Huston par Catherine Argand pour la revue littéraire *Lire*: http://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html, publié en Mars 2001.

facilitée par l'emploi de la langue acquise, la langue de son exil volontaire, le français.

1. 4. L'exil dans la langue ou écrire en français

« On n'habite pas un pays, on habite une langue »

Emil Cioran

L'exil déclenche une métamorphose chronologique qui comporte plusieurs niveaux: le premier, «touristique» - caractérisé par l'intérêt et l'enthousiasme portés à la langue et à la culture du nouveau pays. L'exilé traverse ce niveau touristique le jour où il vit, en pays étranger, des formes nouvelles de souffrance et d'étrangéité. Ébloui par la nouveauté de tout ce qu'il voit, l'exilé connaîtra le pays d'adoption dans tous les sens, mais il n'est qu'un touriste parmi d'autres. Cette étape d'émerveillement peut durer des semaines ou des mois. Après la naturalisation, l'exil prend une forme moins «poétique», réelle et plus concrète. Ce serait le passage vers un niveau supérieur qui entraîne un retour en force du mal du pays abandonné, du souvenir du passé, du sentiment d'une perte irrécupérable, de la vision du nouveau pays comme une prison et non comme un «paradis apprivoisé». Grâce aux difficultés rencontrées, la nouvelle vie se met à ressembler de moins en moins à un séjour agréable à l'étranger et de plus en plus à la vie réelle. Ensuite, les contacts avec «chez soi» commencent à s'interrompre. La distance et le passage du temps interviennent dans les relations interhumaines: des amis d'ici sont venus prendre la place des amis de là-bas. Bien entendu, l'exilé enregistre les nouvelles de chez lui, mais il ne s'y identifie plus comme autrefois. Et il commence à *perdre le nord*.²⁷ Cela mène souvent à la culpabilisation: sentir que l'on s'est éloigné irrémédiablement, et que ce qui revêtait à ses yeux la plus grande importance ne signifie plus rien. Ce deuxième niveau cède la place au troisième, celui accompagné par un «désespoir serein» dû à la prise de

²⁷ Allusion au recueil *Nord perdu*.

conscience de l'exilé qu'il ne sera jamais parfaitement assimilé à son pays d'adoption et jamais non plus dans un rapport harmonieux avec son pays d'origine. L'ambivalence touche le statut identitaire de celui qui vit en exil. Revenir «chez soi» représente une expérience déstabilisante, perturbante, étouffante : le corps à corps avec la terre maternelle menace les constructions identitaires de ceux qui ont vécu dans l'exil de la création. Au moment où Huston rentre «au pays» (natal) pour y passer des vacances, elle est envahie par des sentiments de nostalgie, de répulsion et de pénible familiarité : «retourner là-bas pour moi, c'est rencontrer l'Ambivalence en personne. [...] Je perçois mon propre pays comme un pays étranger. [...] Mon pays me donne la nausée.»²⁸ Si les retrouvailles avec la terre maternelle semblent troublantes, le retour vers le pays d'adoption devient aussi une épreuve pénible : la terre d'accueil apparaît comme une supercherie, un placebo, alors que le tiraillement et la mélancolie demeurent les apanages de l'exilé. Nancy Huston avoue avec lucidité : «Si je suis heureuse dans l'exil (dans toutes acceptions du mot, métaphoriques et littérales), c'est parce qu'il donne une forme concrète à cette solitude qui est la condition de l'activité qui me tient plus au cœur.»²⁹ Les écrivains en exil, au sens propre ou au sens figuré, peuvent être mieux placés pour devenir de bons écrivains.

L'exil veut dire mutation, distance, culpabilité, division : «L'exil géographique veut dire que l'enfance est loin : qu'entre l'avant et le maintenant, il y a une rupture.»³⁰ Les exilés sont à jamais les prisonniers d'un *entre-deux* douloureux. Ils comparent toujours chez nous et ici, ici et chez nous, là-bas, dans notre pays.... Ils entretiennent un va-et-vient incessant entre le passé et l'avenir, entre l'espoir et le désespoir, entre l'exclusion et l'inclusion, entre moi-même et les autres. L'expérience transculturelle de l'exil est fascinante et contradictoire. Elle tourne vers soi et peut changer l'être. De là surgit le malheur, la blessure intérieure qui trahit, mais aussi la richesse et l'importance dans la création littéraire. Une existence *ici* et une existence *là-bas* avec tout ce que cela implique (complexité de la vie quotidienne, maîtrise des codes culturels, sociaux, linguistiques). *Ici* représente l'enfance, la famille, la nourriture,

²⁸ Nancy Huston, Leïla Sebbar, 1986, pp. 25-26.

²⁹ Nancy Huston, 1995, p. 34.

³⁰ Nancy Huston, 1999, p. 93.

l'ouest du Canada, ses origines, ses lectures, c'est une partie d'elle-même, cachée dans son cœur, dans sa mémoire, dans son histoire. *Là-bas* c'est Paris, la place des Vosges au matin, sa boulangère, son éditeur, France Culture, le Marais, le Berry. Un exil peut en cacher un autre. La discontinuité géographique entraîne une discontinuité sociale. Pour justifier les changements qui se produisent dans sa vie, l'exilé fait appel au *choc des cultures*.³¹ Cela veut dire qu'entre les deux voies parallèles de la vie d'un exilé il y a une solution de continuité, un point commun où elles vont sûrement s'entendre et se donner la main. Ce point d'intersection est représenté par l'exilé lui-même. Les deux voies forment deux mondes et ces deux mondes sont non seulement différents mais antagonistes et bien délimités. Dans le cas de Nancy Huston il ne s'agit pas seulement d'une coupure entre l'Europe et l'Amérique mais entre deux milieux, deux systèmes de valeurs. Parmi les types d'«étrangers» que définit Tzvetan Todorov dans son livre *Nous et les autres*, Nancy Huston incarne l'exilé : «celui qui interprète sa vie à l'étranger comme une expérience de non-appartenance à son milieu et qui la chérit pour cette raison même, celui qui a choisi de vivre à l'étranger, là où on "n'appartient" pas, étranger de façon non plus provisoire, mais définitive.»³² Il s'agit de garder une distance, qui « éviterait l'identification avec une collectivité, c'est-à-dire le refus de l'identification à sa collectivité d'origine, quittée au départ, et l'impossibilité de s'identifier à une autre. »³³ L'étranger imite, évolue, fait des efforts pour comprendre la langue et la culture de son nouveau pays. Mais quelque chose le trahit : une erreur de genre, une trace d'accent, une maladresse dans la conjugaison des verbes. Son besoin de s'adapter et son ouverture induisent en lui une conscience exacerbée du langage qui peut être utile à l'écriture. D'où l'attention portée aux tournures spécifiques, à la syntaxe, aux expressions figées, aux façons de parler. L'anglais de Calgary, dans la région de Boston où habitent les trois quarts de la famille de Huston, sonne bizarre et ressemble au britannique. Pour Nancy Huston, le fait de parler le français avec un accent particulier, de savoir «jouer» avec les mots, lui assure une distance par rapport à tous ses autres «rôles» de son existence, à commencer avec celui d'écrivain jusqu'à celui de mère. Le français qu'elle utilise à l'écrit porte toutes les marques d'une

³¹ Dont parle souvent Tzvetan Todorov.

³² Tzvetan Todorov, 1989, p. 450.

³³ *Idem*, p. 452.

langue acquise. Ce sera toujours de *l'appris*. Ses premiers textes en français datent du milieu des années soixante-dix. Son «Histoire en amibe» pourrait être lue comme «Histoire en abîme». Mais peut-on «épouser» une langue adoptive, faire corps avec une langue apprise par imitation consciente? Il faut dire que dans la vie de Huston, ce sont les femmes qui ont incarné l'esprit européen, l'exotisme, la vie à l'étranger, *l'étrangéité*, la force de se réinventer, de vivre ailleurs. Huston précise que sa mère a longtemps vécu aux Etats-Unis, puis en Espagne et en Angleterre.

À propos de son «état d'exil» géographique et linguistique à Paris, l'écrivaine avoue: «Habiter un autre sol, laisser pousser d'autres racines, réinventer son histoire en rendant étrange le familier et étranger le familial.»³⁴ La langue française a été suffisamment *étrange* pour éveiller son intérêt. En parlant de l'exil « volontairement choisi » dans «*La rassurante étrangeté*» Huston s'explique: «Pourtant, je suis étrangère et je tiens à le demeurer, à toujours maintenir cette distance entre moi et le monde qui m'entoure, pour que rien de celui-ci n'aille complètement de soi: ni sa langue, ni ses valeurs, ni son histoire.»³⁵ Mesurons les distances que l'écrivaine affirme avoir pris. Une première distance est sans doute, celle représentée par la culture américaine, celle d'une Canadienne à Paris qui revendique son appartenance à la culture française. La seconde distance concerne « sa venue à l'écriture » qu'elle considère liée à la langue française. La culture française est suffisamment étrange pour stimuler sa curiosité et pour porter en avant sa multiplicité linguistique et identitaire, traduisant le refus d'une écriture monolingue.

Dans la «*Détresse de l'étranger*» (*Nord Perdu*) l'écrivaine affirme que lorsque l'on est étranger dans un pays on retrouve la position de l'*infans*³⁶, 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. L'anglais le dit encore mieux, car le mot *dumb* exprime en même temps la bêtise et le mutisme. Quand elle évoque la

³⁴ Nancy Huston, 1995, pp. 76 et 203.

³⁵ *Idem*, p. 202.

³⁶ *L'infans*, terme introduit par l'un des premiers psychanalystes, Sándor Ferenczi (1873-1933) désigne l'enfant qui n'a pas encore acquis le langage. La francisation du terme latin *infans*, *infantis*, désigne un enfant qui ne parle pas. Le concept sera utile pour traiter la *confusion des langues*, une autre expression ferenczienne qui fait référence à la confusion entre la sexualité inconsciente qu'exprime l'adulte face à l'enfant, dont la demande serait faite de tendresse.

détresse de l'étranger, c'est à la trajectoire linguistique d'un enfant qu'elle fait allusion. Nous grandissons à travers l'apprentissage de la langue. Quand l'adulte apprend une langue étrangère, il parle d'abord comme un enfant, en faisant des fautes phonétiques, grammaticales et syntaxiques, mais il y est question d'une sorte de cours accéléré, pour arriver à l'âge adulte en cinq ans. Dans le même texte, Huston remarque la similitude entre le mot *étranger* et le mot *étrange*. Ils deviennent les synonymes du mot *barbare*.³⁷ Dans *Limbes/Limbo*, Huston esquisse le portrait de *l'étranger*:

Anglais	Français
<i>A stranger? Stranded on the seashore, dressed in a stained trenchcoat, the waves lapping at his shoes, the wind rising, buffeting, hurling sand into his eyes-his eyes watering, streaming...</i> ³⁸	<i>Un étranger? Echoué sur la grève, vêtu d'un pardessus taché, les vagues venant lui lécher les chaussures, et puis le vent qui se lève, le frappe et le souffle, lui lance du sable dans les yeux....ses yeux se remplissent d'eau, il pleure...</i> ³⁹

Nancy Huston parle souvent d'*étrangéité* dans ses écrits, un néologisme qu'elle a créé et qu'elle aime beaucoup. À la différence de Ricœur, qui affirme qu'«il y a de l'étranger dans tout autre»⁴⁰, Nancy Huston écrit: «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.»⁴¹ Nancy Huston a toujours possédé la clé de la distanciation, ce réflexe qui consiste à cadrer les événements, à s'émerveiller devant eux, à raconter sa vie comme une histoire. Pour elle, vivre en France, c'était choisir d'«*étrangéiser*»⁴² toutes ses habitudes : sa vie sociale, sa vie privée, et plus tard, la relation à sa famille, c'était faire de toutes ces choses une source d'étonnement perpétuellement renouvelée, c'était refuser de se servir des

³⁷ «*Barbare*: étranger, étrange. *Barbar* – utilisé pour le parler inintelligible des étrangers.» Nancy Huston, 1999, p. 77 -79.

³⁸ Nancy Huston, 2000, p. 18.

³⁹ *Idem*, p. 19.

⁴⁰ Paul Ricœur, 2004, p. 46.

⁴¹ Nancy Huston, 1999, p.37 (*en italiques dans le texte*).

⁴² Ce mot est une création hustonienne.

clichés théoriques du discours féministe, structuraliste ou barthésien. Il est sûr que l'*étrangeté* a joué un rôle important dans sa vie affective ; mariée avec Tzvetan Todorov, ils possèdent tous les deux la nationalité française, ils parlent le français entre eux, c'est leur langue d'amour, de création, d'entente et d'écriture. Mais un seul écart s'impose : l'autre ne sera jamais complètement connaissable à l'autre. Cette différence est due à leurs langues maternelles, à leurs enfances passées dans des pays très différents, avec des êtres qu'ils ne connaîtront jamais. Les paysages, les écoles, les colonies de vacances, les amis, tout cela doit être décodé par la langue étrangère.

L'acte d'écrire en français, s'imposait à Huston comme un double éloignement : il fallait tout d'abord écrire, ensuite en français (ou plutôt l'inverse : d'abord en français, ensuite écrire !) En d'autres termes, elle avait besoin de rendre ses pensées deux fois étranges, pour être sûre de ne pas tomber dans l'immédiateté. Acceptera-t-elle que le charme de la langue française est aussi mystérieux que celui de l'exil et que la seule distance indispensable est celle du geste littéraire lui-même ? Ce n'est pas cet écart même qui constitue la littérature ? Son écriture ne surgit-elle pas de ce désir de rendre *étranges* et *étrangers* le familier et le familial, plutôt que du fait de vivre tout simplement à l'étranger ? Anything can happen, non ? Le *Post Scriptum* sur lequel Huston quitte ses lecteurs dans *Lettres parisiennes. Histoires d'exil* est suggestif et *transculturel* : « À l'aéroport de Montréal, j'ai acheté un briquet avec la feuille d'érable rouge du drapeau canadien. Je trouve que c'est beau. »⁴³ Les symboles de l'identité canadienne⁴⁴, la langue française, l'exil *doré*, tout cela fait partie d'elle-même. La finalité de l'œuvre de Nancy Huston est celle d'unifier ce qui est propre à ce qui est étranger dans le sens d'une transculturalité émergente.

La détresse de l'étranger est la métaphore de la traversée d'une frontière vers un autre pays, une autre culture, une autre langue, une autre réalité, avec tout ce que cela

⁴³ Nancy Huston, Leïla Sebbar, 1986, p. 213.

⁴⁴ Depuis 1965, la *feuille d'érable* (*Acer saccharum*) occupe le centre du drapeau national du Canada sous la forme d'une figure stylisée à onze pointes. C'est le symbole canadien le plus reconnu à l'échelle nationale et internationale.

implique : une expérience intérieure qui s'avère enrichissante, mais aussi déstabilisante, angoissante et menaçante.

1. 5. Les motivations du choix d'une langue d'écriture

« Il me semble parfois que ma seule terre c'est l'écriture, l'école, le livre. Des lieux à la fois nobles et dérisoires: une pratique dont on mesure difficilement les effets: Voilà. C'est le lieu du savoir. »

Nancy Huston, Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil.*

Pourquoi écrire dans une autre langue que la langue maternelle? Il y a plusieurs facteurs possibles, d'ordre personnel, psychologique, géographique ou linguistique en fonction de la situation de chaque auteur. Le choix d'écrire dans une langue autre que la langue maternelle est important car la langue étrangère permet aux écrivains bilingues de remettre en question leur identité: «dans une langue étrangère aucun lieu n'est jamais commun: tous sont exotiques.»⁴⁵ La prédilection de Huston pour la transgression linguistique s'inscrit dans la même lignée avec les raisons qui l'ont conduite à changer de langue. Julia Kristeva le soulignait: «Il y a du matricide dans l'abandon d'une langue natale.»⁴⁶ L'adoption d'une langue étrangère lui donne l'occasion de régler ses comptes avec l'abandon maternel. Toutes les transformations subies, les multiples identités embrassées, puis rejetées, les trois belles-filles, la prof, le modèle, l'intello féministe...c'était sa façon à elle de se demander (à la différence de Romain Gary mais à l'instar de celui-ci): «Comme ça, maman ?» Mère et fille sont désormais à égalité: «En m'installant dans une culture étrangère, qu'ai-je fait d'autre que de me choisir libre et autonome ? J'ai déclaré aux miens : Je peux, veux,

⁴⁵ Nancy Huston, 1986, p. 125.

⁴⁶ Julia Kristeva, 1988, p. 34.

dois tout faire seule. Sans votre aide, sans vos conseils, sans votre jugement. Je m'invente, jour après jour et année après année. J'entre dans cet autre milieu, cet autre pays dont vous ignorez la langue, j'épouse quelqu'un d'un autre pays encore, et vous n'avez rien à redire. Je voyage, me cultive, me transforme ! Je m'éloigne de vous, et vous n'y pouvez rien. Restez en contact si vous le souhaitez, mais sachez que, de toute manière, vous m'avez perdue.»⁴⁷ Elle peut désormais s'exprimer librement, sans aucune contrainte, écrire des choses qu'il lui aurait été impossible de révéler dans sa langue maternelle. Maria Tsvetaieva avait raison en affirmant : « tout ce qui vous empêche d'écrire, c'est là votre véritable biographie créatrice.»⁴⁸ Pourquoi la France, pourquoi le français ? En fait, il s'agissait, plus ou moins de l'effet du hasard. La nécessité, c'était de se sauver. Huston devait savoir que son salut passait par le changement de langue. Il a fallu mettre un océan et une langue entre ses parents et elle, franchir d'énormes distances pour oser écrire. Écrire, en français. La distance prend corps sur le terrain du bilinguisme, propice à la création et au dédoublement. Pour construire sa nouvelle identité, Huston a dû prendre de la distance avec le pays natal, la famille et la langue anglaise. Ces nombreuses distances permettent l'apparition des identités multiples qui demandent à s'incarner dans des personnages. Dans son livre *Un Merveilleux malheur*, Boris Cyrulink met en discussion le fait que beaucoup d'écrivains ayant subi un traumatisme dans l'enfance ont développé des forces créatrices qu'ils n'auraient pas pu développées autrement. Dans une langue étrangère on n'est plus tout à fait soi-même, on «adopte» une autre voix, une nouvelle identité linguistique qui nous conduira vers une autre vision du monde. L'exil a permis à Huston de trouver une identité autodéterminée, ce qui a engendré l'apparition d'une véritable voix littéraire. Sa «venue à l'écriture» a coïncidé, d'une part, avec ses débuts de sa vie en France, et, d'autre part, avec les débuts du Mouvement des femmes, qui représentait à l'époque une manière de critiquer leurs mères. Elle l'avoue dans *Lettres parisiennes* : «Ma venue à l'écriture est intrinsèquement liée à la langue française.»⁴⁹ Ce choix, cette «venue à l'écriture» doit beaucoup, aussi, à son histoire personnelle, à son enfance blessée, marquée par un drame : *le départ de la mère*. « Si ma mère n'avait pas eu le geste de claquer la

⁴⁷ Nancy Huston, 1999, pp. 68-69.

⁴⁸ Citée par Nancy Huston.

⁴⁹ Nancy Huston, Léïla Sebbar, 1986, p. 28.

porte et de s'en aller très loin, je pense que je ne serais pas devenue écrivain et encore moins de langue française»⁵⁰ avouait-elle dans une interview réalisée pour RFI. De cette séparation découlent en cascade d'autres ruptures, familiales, sociales et sentimentales, jusqu'à celle qui apparaît comme la rupture définitive *l'Abandon par excellence*: la renonciation à la langue maternelle et le choix du français, comme langue d'écriture : « 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 : à l'âge de 17 ans, ma famille, deux ans plus tard, mon fiancé, deux ans plus tard mon compagnon. Mais cette fois-là, et sans le savoir (croyant qu'il s'agissait d'une période 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.»⁵¹ L'abandon temporaire ou définitif de la langue maternelle est sûrement un acte très important pour un écrivain, puisque les mots représentent le matériau premier de l'écriture. Il s'agit d'«une expérience terrible» comme l'avouait Cioran.⁵² C'est à lui que Huston s'adresse dans l'essai *Libre comme un mort-né* publié dans le volume *Professeurs de désespoir*. Les réflexions du philosophe d'origine roumaine Emil Cioran sur la langue d'adoption, le français, dévoilent ce double côté de l'exil dans une langue, côté à la fois déchirant et bienfaisant, positif et thérapeutique; il ne rentrera plus jamais chez lui, en Roumanie: «Aux prises avec la langue française : une agonie dans le sens véritable du mot, un combat où j'ai toujours le dessous. Mon combat avec la langue française est un des plus durs qui se puissent imaginer. Victoire et défaite y alternent – mais je ne cède pas.»⁵³ Une vraie révolution se déclenche en lui, un moment annonciateur d'une rupture qui le conduit vers la renonciation à la langue maternelle. Parler le roumain et écrire en français c'était une incompatibilité. Il éprouve un attrait presque masochiste pour la langue française en raison de sa rigidité morphologique et syntaxique: «Par sa rigidité, par la somme des contraintes qu'elle représente, le français me paraît un exercice d'ascèse, un mélange de camisole de force et de salon. Finalement le

⁵⁰ L'interview de Nancy Huston a été réalisée dans les Studios de RFI à Paris par Soeuf El Badawi en 2003.

⁵¹ Nancy Huston, Léïla Sebbar, 1986, p.110.

⁵² Cité par Gabriel Liiceanu, 1995, p.114.

⁵³ Emil Cioran, 1986, p.87.

français a tempéré mon délire.»⁵⁴ La ressemblance avec Samuel Beckett est impressionnante: les deux écrivains ont eu la même révélation, aux mêmes moments de leurs vies et sans doute en grande partie pour les mêmes raisons. L'œuvre de Cioran représente l'exil de l'être, un exil volontaire, conscient du fait que la littérature est un passage du «je» à «on», du «moi» à «l'autre», à «l'être». Dans le processus de l'écriture, le «je» est expulsé de son pays, de sa langue maternelle, de ses souvenirs. À travers l'exil personnel qu'il vit chaque jour, Cioran a donné naissance à une littérature de l'être en exil. Son programme artistique a visé la création de toute une œuvre sur la problématique du *moi*, car l'écriture lui a donné la possibilité de se forger une nouvelle identité, une identité *universelle*. Comme dans le cas de Nancy Huston, l'acte d'écrire en français lui apporte la liberté et la joie de vivre dans un pays étranger, valeurs recherchées par tous les exilés. Adopter une autre langue d'écriture équivaut au rejet de la langue maternelle et par conséquent cela engendre un changement d'identité (comme pour Emil Cioran), ou bien le besoin de renaître dans cette nouvelle langue (le cas de Julien Green). Pour Eugène Ionesco, le passage à la langue française représente la certitude d'une plénitude psychologique et linguistique. «Eugène Ionesco, écrivain français d'origine roumaine» précisent les dictionnaires littéraires français. Né en Roumanie, il a écrit dans sa langue maternelle pendant sa jeunesse. Mais l'essentiel de son œuvre qui a marqué l'histoire du théâtre européen est écrite en français. La nostalgie de son enfance a été purement française, son paradis perdu s'appelait La Chapelle-Antenaïse, un village de la Mayenne: «Je ne pourrais vivre dans un monde où la France n'existerait plus, dans un corps vide. Je n'ai qu'une seule patrie, c'est la France, la seule patrie est celle de l'esprit.»⁵⁵ Nous savons combien de sentiments et de symboles l'idiome maternel charrie avec lui. À l'appellation de *langue maternelle* (qui n'est pas forcément parlée par la mère) s'ajoutent, d'une part, des sentiments filiaux, d'autant plus que l'expression fait résonner dans nos têtes les notions douces et réconfortantes d'amour maternel, d'instinct maternel, de sang maternel, mais aussi un attachement patriotique, puisque c'est la langue de la terre natale, du pays, de la patrie. S'exiler de sa langue natale, c'est rompre avec sa culture et son lieu, c'est couper une seconde fois le cordon ombilical. Le changement de langue conduit à voir

⁵⁴ *Idem*, p.34.

⁵⁵ Lettre à Alphonse Dupront, le directeur de l'Institut Français de Bucarest, le 22 juin 1940.

et à penser le monde différemment. L'individu qui passe d'une langue à une autre change d'identité, devient autre. Il rompt avec une partie de lui. Dans un spectacle dédié aux enfants intitulé « Mascarade » au Petit Théâtre de Lausanne, une création signée par Nancy Huston et son fils Sacha met en scène la question des changements d'identité. En ce sens, le fait d'avoir *traversé* d'autres langues et d'autres cultures lui « permet d'avoir plusieurs identités, de vivre d'autres réalités. »⁵⁶ Le journal intime de l'écrivaine débute en 1970 en anglais, et contient ses pensées, ses hésitations, ses réflexions. Treize ans plus tard, il est entièrement en français. Entre 1973-1975, son journal enregistre un crescendo spectaculaire : l'écrivaine remplissait de dix à quinze pages par jour avec ses impressions sur Paris, sur la nouvelle vie qu'elle menait là-bas. C'est justement l'époque à laquelle s'est opéré son changement de langue. Les entrées sont tantôt en anglais, tantôt en français, souvent la langue change d'un paragraphe à l'autre ou à l'intérieur de la même phrase. L'une des conséquences de cette mutation presque « physique », c'est que les italiques ont peu à peu, elles aussi, changé de bord. Avant, c'étaient les expressions françaises dans un texte anglais qu'elle soulignait consciencieusement, et maintenant c'est l'inverse. Dans les pages qu'elle écrit maintenant, ce sont les mots de sa langue maternelle qui sont soulignés, qui sautent aux yeux, ce sont eux qui sont mis en valeur, eux dont le caractère restera pour toujours exotique et « doré ». Les phrases anglaises sont émaillées de mots français, et les phrases françaises contiennent, elles aussi des mots de sa langue maternelle. À force d'enseigner l'anglais, son vocabulaire se réduit de plus en plus, car elle utilise les contenus imposés par les manuels de langue, et quand il lui arrive de lire Shakespeare, Joyce ou Barnes, elle redécouvre des mots courts, forts, étincelants qui ne font plus partie de son vocabulaire anglais et dont elle ne connaîtra jamais les équivalents en français, fait qui souligne, une fois de plus cette sensation de flottement entre l'anglais et le français, sans véritable ancrage dans l'un ou l'autre. Selon les mots de Huston, durant la période de la maladie psychosomatique, toutes les entrées dans son carnet étaient écrites en anglais. Le processus de guérison se réalise à travers la langue d'adoption « qui sait si bien lécher mes blessures. »⁵⁷ Le choix du français comme langue de création traduit le désir de sortir du « ventre » de la langue maternelle. Elle le dit tout au long de ses écrits autobiographiques. Le

⁵⁶ *Le Temps*, 2008, p. 33.

⁵⁷ *Idem*, p. 81.

français lui a permis d'inverser la relation avec la langue maternelle, de prendre le pouvoir: «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 mater, la maîtriser, vous l'approprier.»⁵⁸ La langue française «ne me parlait pas, ne me berçait pas, ne me frappait pas, ne me choquait pas, ne me faisait pas peur. Elle n'était pas ma mère.»⁵⁹ Coupée de ses racines, libérée du maternel, Huston se sent prête à se réinventer et commence à écrire des articles, des essais et de la fiction en français.

Des œuvres comme: *Une enfance d'ailleurs: 17 écrivains racontent*; *Lettres parisiennes*. *Histoires d'exil*; *Nord Perdu/Losing North*; *Cantique des plaines/Plainsong*; *Instruments des ténèbres/ Instruments of Darkness*; *Limbes/Limbo – un hommage à Samuel Beckett*; *L'empreinte de l'ange/The Mark of the Angel*; *Lignes de failles/Fault lines* et de nombreux essais: *A Tongue Called Mother*; *La pas trop proche*; *Traduttore non è traditore/ Healing The split* soulèvent des questions au sujet du rapport qui existe entre celui qui écrit et la figure de la mère lorsqu'il s'agit d'une femme? Ces interrogations pourraient être formulées comme suit: comment vivre et créer en exil? Qu'y a-t-il dans l'espace qui se crée entre les deux langues utilisées par l'auteure? L'entre-deux-langues est-il douloureux? Pourquoi s'auto-traduire? Quels sont les choix lexicaux, syntaxiques, stylistiques de la réécriture, de l'auto-translation?

L'expérience de la définition de l'identité à partir de l'exil et de l'expatriation est l'un des thèmes que Huston a particulièrement exploré dans sa non-fiction. *Une enfance d'ailleurs: 17 écrivains racontent* et *Lettres parisiennes. Histoires d'exil* (1986) sont le fruit de la collaboration entre Nancy Huston et Leïla Sebbar sur le thème de l'exil et le sentiment d'appartenance qu'elles retrouvent dans l'écriture.

L'essai *Nord Perdu/ Losing North* traite de son déracinement culturel en passant par les étapes: l'exil, la traversée des cultures, le bilinguisme, le faux-bilinguisme, l'auto-translation. Il a d'abord été écrit en français, en 1999, puis réécrit en anglais sous le

⁵⁸ Nancy Huston, 2000, p. 61.

⁵⁹ *Idem*, p. 64.

titre *Losing North. Nord perdu* transmet une réflexion profonde sur l'expérience douloureuse de tout exilé: ni enraciné, ni déraciné, multiple et riche à jamais, mais toujours en quête d'une nouvelle identité. Dans *Nord Perdu/Losing North*, l'écrivaine analyse le rapport entre l'exil, la langue maternelle (l'anglais) et la langue adoptive (le français). L'essai est suivi de *Douze France*, un portrait pittoresque en douze tableaux: ludiques, ironiques, affectueux et suggestifs du pays d'adoption de la romancière: *La fantasmatique*, *L'opaque*, *La monumentale*, *La gauchiste*, *La dragueuse*, *La théoricienne*, *La féministe*, *La banale*, *La cosmopolite*, *La conformiste*, *La persifleuse*, *La profonde*. Le titre de l'essai contient une étrange allusion à l'expression française «perdre le nord» (en anglais: «to be all abroad») qui, selon les mots de l'auteure, signifie «oublier ce que l'on avait l'intention de dire»; «ne plus savoir où l'on en est. Perdre la tête.»⁶⁰ Expression qui signifie aussi «être complètement à l'étranger.» L'auteure souligne plusieurs fois à quel point il est difficile de traduire cette expression, évoquant «l'effrayant magma de *l'entre-deux-langues*, là où les mots ne veulent pas dire.»⁶¹ L'expression «perdre le nord» associe l'idée de «perdre» à la notion imprécise cachée dans le mot «le Nord». Selon David Bond, il s'agit d'un déséquilibre, «résultat d'une multiplicité de personnalités.»⁶² Pour le titre français, Huston a choisi un participe passé qui suggère un fait accompli, une action terminée, une réalité lointaine: le Nord est perdu. En anglais, dans la réécriture de l'essai, Huston le traduit par *Losing North*, remplaçant le participe passé par un participe présent «losing», évoquant un processus non terminé. Le Nord, le Grand Nord, a laissé sur elle une trace profonde car, c'est là que l'écrivaine a passé son enfance et rien ne ressemble à l'enfance. Les Français n'utilisent jamais l'expression «le petit Nord», ils parlent toujours du «grand Nord». Sa grandeur compense, dans l'imaginaire français, son vide. Le *Nord* évoque une image qui suggère le froid, la distance et la non-appartenance: «Il est immense, mais il ne contient rien. Des arpents de neige. Des millions d'hectares de glace.»⁶³ Dans cet espace indicible et silencieux de *l'entre-deux-langues*, Huston conçoit différemment l'univers de ses livres selon si elle écrit en anglais, langue du Canada et de son

⁶⁰ Nancy Huston, 1999, pp. 11-13.

⁶¹ *Idem.*

⁶² David Bond, «Nancy Huston: Identité et dédoublement dans le texte.» *Studies in Canadian Literature/ Études en littérature canadienne*, 2001, pp. 53-70.

⁶³ *Idem.*

enfance, ou en français, langue de son pays d'adoption, d'exil, et d'amour, la France. *Le Nord/The North* reçoit une signification affective: lorsque l'auteure écrit en français, la référence temporelle change : le *Nord* appartient au passé. *Le Nord*, c'est aussi une façon de parler. N'oublions pas que Calgary, sa ville natale, est située à la même latitude que Paris, sa ville adoptive.

Huston aime les citations de ses auteurs favoris et en embellit les premières pages de ses livres. Les lignes citées fournissent des indications suggestives concernant le thème abordé ou l'axe de l'écriture, et leur lecture représente une démarche-clé dans la compréhension des textes. Sur le quatrième de couverture de *Nord Perdu*, l'auteure cite les vers de Marica Brodrozic :

«*Pas d'ici*

Du mystère, quelque part

Autour de ces mots.»⁶⁴

Dans la version anglaise la citation n'existe pas, elle a été omise ou bien elle n'a pas été traduite. Nous pensons que l'oubli ou l'omission est lié(e) à la volonté de l'auteure. Est-ce à cause de l'expression «pas d'ici»? Lorsqu'elle parle de la France, Huston est consciente qu'elle n'est «pas d'ici», qu'elle est née ailleurs, cette réalité étant pour elle plus française qu'anglaise. Dire les mots de l'*étrangeté* est un acte langagier qui blesse moins dans la langue étrangère. Peut-on alors affirmer que Huston hésite à les prononcer dans la langue maternelle? L'écrivaine pense que l'acquisition d'une deuxième langue supprime le caractère naturel de la langue d'origine. Langue étrangère, nouvelle identité, l'autre, ancienne, rejetée dans les ténèbres du passé. La langue étrangère lui a permis de mieux s'observer en train d'écrire. Comme dans le cas de Cioran, l'exil dans la langue française a eu sur Huston un effet positif, bénéfique, polysémique: « l'exil me maternait mieux que ne l'avait jamais fait ma langue maternelle. »⁶⁵ Pour Julia Kristeva que Nancy Huston cite souvent, changer de langue c'est « faire l'expérience du mystère premier de la parole, porter un regard neuf sur l'étrangeté du langage. »⁶⁶ Après quelques années passées en exil, Huston note : « je remercie la langue française de tout ce qu'elle a

⁶⁴ Nancy Huston, 1999, p. 3.

⁶⁵ Nancy Huston, 1997, p. 67.

⁶⁶ Julia Kristeva, 1988, p. 32.

fait pour moi. Je la remercie, comme on dit *remercier* une bonne...mais dans l'espoir que nous nous retrouverons bientôt sur d'autres termes : je ne veux plus qu'elle soit ma servante, ni ma mère imaginaire, j'espère que nous deviendrons amies, amantes, que sève et sang circuleront désormais entre nous. Les choses bougent dans votre for intérieur, sans que vous ayez à vous en occuper. L'exotique devient familier, voire familial et vice-versa. L'étrangère devient maternelle et la maternelle, adoptive.»⁶⁷ Le français, la langue d'exil apparaît maintenant comme l'espace *doré* et libre de la (ré) construction de l'identité.

Le thème qui traverse *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*, (correspondance avec Leïla Sebbar) est toujours l'exil avec ses questionnements, ses conséquences et ses implications: l'identité, la langue, la maternité, la différence, la marginalité, le rapport entre les langues (maternelle et adoptive) dans le processus de la création. Nancy Huston a choisi elle-même de s'exiler: «mon exil volontaire»; «mon exil est doré comme une pilule»⁶⁸; dans un premier temps elle ne ressent pas le mal du pays car il n'y a plus d'affection pour le Canada: «la bizarrerie qu'il y a à rentrer chez soi en touriste.»⁶⁹ L'exil choisi par Nancy Huston n'a rien à voir avec les «vrais» exilés, réfugiés, obligés de quitter leur pays pour de «vraies» raisons: politiques, sociales, amoureuses, familiales ou économiques, et non pour des incompatibilités existentielles. Ils se retrouvent dans un autre pays, ils ne parlent pas la langue, ils se retrouvent opprimés, rejetés et solidaires. Le rituel annuel de la carte de séjour est plus humiliant pour eux, que pour Nancy Huston, née blanche et devenue transfuge linguistique...

Chez Nancy Huston il y a un rapport évident entre culture et identité, dont la langue est un premier indice. L'écrivaine d'origine canadienne est contente de son accent en français, elle y tient en tant que double signe identitaire: «Il traduit la friction entre moi-même et la société qui m'entoure, et cette friction m'est plus que précieuse, indispensable.»⁷⁰ C'est la marque de l'Autre en soi. Elle est fascinée par l'accent

⁶⁷ *Idem*, p. 268.

⁶⁸ Nancy Huston, 1999, p. 12.

⁶⁹ Nancy Huston, Leïla Sebbar, 1986, p. 22.

⁷⁰ *Idem*, p. 13.

d'un étranger, car cet accent trahit une personne «cassée en deux» qui a fait l'expérience de la traversée des langues et des cultures. L'auteure met en valeur la richesse des exilés: «eux, ils sont riches. Riches de leurs identités accumulées et contradictoires.»⁷¹ Nancy Huston ne veut pas se «dissoudre» dans la société qui l'entoure, elle veut rester différente, parce que l'uniformité ne représente pas le propre d'un monde, mais c'est la diversité qui le caractérise. Elle a toujours vécu en exil: «Pour moi, il y a eu une bonne dizaine d'exils successifs»⁷², bien qu'enrichissante et créatrice, cette expérience est pour elle «insécurisante», aggravée par «un sentiment d'être dedans/dehors, d'appartenir sans appartenir.»⁷³ Les exilés sont porteurs des deux cultures dans tous les aspects de la vie. Avec le temps, l'exilé s'enrichit pour devenir quelqu'un de plus fin, de plus «civilisé», de plus ouvert au monde qui l'entoure.

Les langues ne représentent pas seulement des systèmes de signes; ce sont aussi des *world views*, car elles offrent autant de visions du monde, ce qui serait *intraduisible* : « 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... »⁷⁴ Huston partage l'idée de Humboldt et de Hjelmslev qui ont illustré dans leurs œuvres que chaque langue a sa génialité et sa propre vision sur le monde. Dans la version anglaise, elle écrit : « The problem, of course, is that languages are not only languages. They are *world views* – and therefore, to a great extent, untranslatable... »⁷⁵

Dans les essais *La mi-mère (ode à deux voix)*; *A Tongue Called Mother (Désirs et réalités)* et *La pas trop proche (Âmes et corps)* l'écrivaine analyse le rapport de l'individu à sa langue maternelle, fait qui le mène vers le souvenir de la figure de la mère (et de ses «mères»). Chez Huston, l'abandon de cette langue est lié à une quête de sens en raison de l'abandon par sa mère à l'âge de six ans. L'essai *A Tongue Called Mother* garde le titre anglais, mais le texte est conçu en français. La question

⁷¹ Nancy Huston, 1999, p. 13.

⁷² *Idem*, p. 34.

⁷³ *Idem*, pp. 209-210.

⁷⁴ *Idem*, p. 51, en italiques dans le texte.

⁷⁵ Nancy Huston, 2003, pp. 66-67.

du rapport aux origines, à la terre et à la langue maternelle intéresse tout particulièrement Nancy Huston lorsqu'elle interroge la place du sujet féminin dans la littérature. Ce faisant, elle théorise certains des lieux communs des discours sur la langue et sur la relation au corps maternel en partant de son histoire toute personnelle: Comment font les femmes pour embrasser l'écriture, la création artistique? Comment se rapportent-elles à la mère pour s'éloigner d'elle? Que signifie cet aller-retour entre la mère et la langue maternelle? Cette langue maternelle les femmes de la même façon qu'elle materne les hommes? Une femme fait-elle les mêmes gestes qu'un homme? En se posant ces questions, Huston cherche à définir les conditions qui permettent aux femmes d'accéder à l'écriture et à la création artistique. Selon Julia Kristeva dont Nancy Huston reprend les propos, pour qu'une femme puisse écrire, pour qu'elle parvienne à ce face-à-face avec soi nécessaire à l'écriture, il faut qu'elle commette un assassinat «symbolique»: il faut qu'elle tue la mère qui représente, contrairement au père, le réel. La mère, rivale et objet de désir, représente une menace pour l'identité de la femme artiste. Selon Julia Kristeva, citée par Nancy Huston, les trois moyens qui favorisent la rupture d'avec la mère sont l'homosexualité, le cloisonnement ou l'exil (sous la forme d'un départ physique ou par un changement de langue). L'exil et le passage vers une autre langue étrangère agiraient ainsi comme un matricide symbolique qui ouvre la voie à la création authentique. Le but de cette rupture est celui de construire sa propre existence, «renoncer une fois pour toute au toit familial, aux lieux de l'enfance.»⁷⁶ Dans cet essai, l'auteure évoque les origines du roman occidental depuis le siècle des Lumières où l'artiste lui-même devient le héros de son œuvre. Si l'on se penche sur quelques biographies d'écrivains, on se rend compte que tout comme Œdipe, Hamlet ou Antigone ils ont tous vécu une anomalie, un drame, une perte importante dans l'enfance. Un père qui est mort. Une mère qui est morte. Les deux sont morts. Ou séparés. Ou absents pour toujours. Écrire, en exil, dans une langue étrangère, c'est l'un des moyens qui permettent aux femmes écrivaines de se construire une subjectivité à elles, de trouver leur voix et de priver leur mère de la sienne.⁷⁷ Il s'agit de fuir, de briser un rapport nuisible avec la *mater*. Dans *Désirs et réalités*, l'écrivaine souligne que son rapport à l'exil est indispensable à l'apparition d'une

⁷⁶ Nancy Huston, 1995, p. 73.

⁷⁷ *Idem*, p. 74.

vision critique du monde. L'exil, ce bouleversement des certitudes identitaires rend possible cette distance critique, ce mouvement de recul et d'isolement qu'exige la création.

1. 6. Les visages de l'exil houstonien

« Je parle une langue d'exil. Une langue d'exil, cela étouffe un cri, c'est une langue qui ne crie pas. »

Julia Kristeva

L'exil houstonien fait l'objet de très intéressantes études, car c'est elle qui donnera vie à des termes comme: *exil polysémique*, *exil doré*, *exil de comptoir*, *exil épistolaire* qui développeront de nombreux thèmes connexes: la création, la polyphonie des voix, l'identité féminine, le rapport à la mère, la traversée des langues et des cultures. Dans l'essai *Nord Perdu*, le *Nord* est perçu comme un personnage mythique «strong and free» qui fait partie de l'identité canadienne: «le Nord veut dire que l'enfance est loin.»⁷⁸

Nancy Huston et Leïla Sebbar «autopsient» leurs expériences d'exilées tout au long de la correspondance devenue *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. Nancy Huston vient du Canada, Leïla Sebbar de l'Algérie. Raconter, *autopsier* l'exil, c'était une bonne occasion de réfléchir sur l'enfance, l'amour, le féminisme, la guerre, les langues, la vie quotidienne, la littérature, la famille, les vacances, les gens communs. Entre le printemps 1983 et l'hiver 1985 les deux amies se sont écrit trente lettres en français, de Paris à Paris. À distance, mais proches, étrangères dans leur exil intellectuel, les deux écrivaines ont choisi cette ville cosmopolite pour travailler, créer, aimer et avoir des enfants. Elles ne sont ni d'ici, ni de l'ailleurs, leur pays est celui du verbe, leur terre c'est l'écriture. Il faut dire que toutes les deux ont quitté leur pays natal vers vingt ans pour la France, la langue, la culture et les universités françaises. Pour l'une, c'est une rupture radicale, pour l'autre c'est juste un

⁷⁸ *Idem*, p. 91.

déplacement géographique....jusqu'au moment où elles se demandent si elles sont vraiment en exil, dix ou quinze années plus tard. La première répond par l'affirmative, la deuxième par la négative. Écrire à une femme qui est à Paris, comme elle, et qui vient d'outre Atlantique, l'oblige à sortir de son asile pour «traduire» au lecteur son vécu transculturel : «L'exil n'est que le fantasme qui nous permet de fonctionner, et notamment d'écrire. 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, l'autopsie de ce cadavre? Parce que très certainement nous avons toujours connu ce sentiment auquel nous avons donné le nom d'exil.»⁷⁹ À la fin de leur correspondance les deux écrivaines avancent l'idée que l'exil traduit un sentiment de division interne, de scission, de distance intérieure nécessaire à la création. Les trente lettres pourraient s'inscrire dans un *exil épistolaire*. Dans la XVIIème *Lettre parisienne*, Leïla Sebbar raconte à son amie une scène passée dans un café parisien pendant la nuit. C'est au bout d'un comptoir de nuit des Halles qu'on retrouve une jeune fille algérienne qui drague ou se fait draguer. Assise à une table, Leïla essaie d'imaginer le parcours culturel de la «pute algérienne», la manière de parler la langue du pays d'adoption. À minuit, la jeune femme sort du café avec son sac à la main. Il contient toute son histoire qu'on nommerait *l'exil de comptoir*. Dans la même lettre, l'auteure nous présente un autre type d'exil, celui d'une Berlinoise, avec des parents émigrés polonais-allemands qui avaient quitté l'Allemagne pour ne plus y revenir. Elle parlait très bien le français qu'elle avait appris dans un petit village au Sud-ouest de la France. Cette jeune fille ne restera pas beaucoup en France, un pays trop «tempéré» pour elle. Elle veut aller vivre ailleurs, disant qu'elle pouvait apprendre n'importe quelle langue étrangère parce qu'elle ne se sentait jamais en exil là où elle décidait de vivre. Cette Berlinoise, jamais étrangère, changera souvent d'amis, de pays, de langues, de cultures, d'histoires, car elle ne se posait jamais le problème de l'identité ou de l'origine. Elle incarne l'exil *de passage*.

Le thème du roman *L'Empreinte de l'ange/The mark of the angel* explore le regard culturel que les gens portent sur les exilés ainsi que les étiquettes qu'ils se collent les

⁷⁹ Nancy Huston, Leïla Sebbar, 1986, p. 112.

uns aux autres. C'est une histoire d'amour et de guerre, d'adultère et d'infanticide. Saffie, une jeune allemande arrivée à Paris, épouse Raphaël, un flûtiste professionnel. L'héroïne n'est pas heureuse, la maternité ne l'épanouit pas. Une passion amoureuse naît entre Saffie et Andras, deux étrangers qui se retrouvent dans une même solitude, au cœur de Paris. Saffie vit intensément l'amour, l'entente et la communion avec Andras, un luthier émigré hongrois qui lui ouvrira les portes sur la vie. *L'exil-adultère* durera des années, avec un seul lien entre ces deux existences: Emil, l'enfant. Les deux exilés, Saffie et Andras, auxquels l'écrivaine réservera un destin tragique, sont les victimes, de façons différentes, de la guerre et de ses conséquences. Dans ce livre qui se déroule à Paris dans années cinquante, Huston sollicite aux lecteurs de s'identifier à la douleur des ces exilés. À la fin du roman, Saffie a décidé de commencer une nouvelle vie ailleurs, en Espagne ou au Canada. La vérité de l'histoire, c'est qu'elle a disparu. Son histoire s'achève là où elle a commencé, là où Saffie a posé le pied pour la première fois sur le sol français: à la Gare du Nord, à Paris. Paris reste toujours Paris, avec ses exilés, plus insolent que jamais dans sa beauté et ses goûts de luxe.

Dans le roman *La Virevolte* (1994) l'écrivaine reprend les thèmes de l'abandon de la mère et de l'exil. Lin a un mari, deux filles (Angela et Marina), quelques amis et des moments de bonheur. Elle est à la fois danseuse de ballet, chorégraphe, mère et épouse. La maternité est venue empêcher sa carrière artistique. Un jour, Lin quitte sa famille parce que sa passion s'impose à elle. Son choix sera lourd de conséquences. Trois vies seront troublées par cette séparation: celle de son mari et de ses deux filles. Son exil artistique durera jusqu'au moment où Lin sera atteinte par une arthrose juvénile qui la fait tomber sur le ciment de la vie. L'auteure dépeint l'ambivalence des sentiments et les forces contraires qui animent cet exil dans la danse. Un autre visage d'exil qui troublera certainement le lecteur.

Nancy, Leïla, Lin, Saffie, Andras nous ont révélé les visages de leurs exils. Des exilés, il y en a partout, dans le monde entier, de tous les types: des exilés amoureux, des exilés de passage, des exilés de comptoir, des exilés dans la langue. Tout ce qui concerne la culture d'origine et le système de croyance est remis en question, car les

racines du soi sont censées se retrouver dans le pays où nous avons vu le jour, dans les lieux de l'enfance, dans la langue maternelle, dans les traditions que l'on pratique, dans les amis que l'on fréquente. Lorsqu'on s'exile, on perd ces quatre racines à la fois et on est soudain obligé de trouver une nouvelle façon d'enraciner l'idée de soi.

Nous voyons ici un aspect capital de l'attitude transdisciplinaire: dans l'exil, Huston apprend tous les jours à *se reconnaître dans le visage de l'Autre*. Cette attitude transculturelle/transreligieuse lui permet d'approfondir sa propre culture, de respecter et de comprendre l'Autre avec ce qu'il a de plus profond en lui-même.

1.7. L'exil polysémique et polyphonique

« Il me semble que la voix est une langue à part entière »

Nancy Huston

En 1999, Huston publie *Prodige* et lui donne le sous-titre de *Polyphonie*. À plusieurs voix, comme le suggère le titre, ce roman décrit l'héritage douloureux d'un génie artistique. C'est une belle occasion de s'interroger sur le mot *polyphonie*, sa signification théorique et son sens dans le récit et, au delà, dans la vie et l'œuvre de l'écrivaine, puisque *Les variations Goldberg*, sous-titré *Romance*, ou *Instruments des ténèbres*, plus classiquement dénommé *Roman*, exploitent le registre des voix narratives multiples. Le nom *polyphonie* et les adjectifs dérivés *polyphonique* et *polyphoniste* appartiennent au vocabulaire musical. Nous pourrions définir la *polyphonie* comme une combinaison de plusieurs voix, de plusieurs instruments. Par les sous-titres que Huston donne à ces roman, elle propose explicitement un concert de voix dont un *deus ex machina* (c'est elle, l'auteure) qui génère les interventions à la manière d'un chef d'orchestre désignant les instruments ou d'un metteur en scène réglant les entrées et les sorties des acteurs. Le titre *Les Variations Goldberg* (1981) fait penser à une histoire sur la musique. Au XVIIIème siècle, le comte Von Keyserling se morfond durant ses nuits, insomniaque et solitaire. Il demande à Back

de lui composer quelques morceaux pour clavecin que lui jouera son protégé Johann Gottlieb Goldberg. Bach compose «Aria avec quelques variations à deux clavecins» qui prendront le nom de leur interprète. Le génie de Bach, associé au talent de Goldberg ont fait des nuits du comte Von Keyserling, un instant d'harmonie inoubliable. C'est un bel exercice de style qui suit les trente variations et de construire autour du claveciniste une espèce de cosmogonie. *Les Variations Goldberg* est un roman polyphonique, orchestral qui plonge le lecteur dans les souvenirs de trente amis et qui anticipe aussi la disparition des personnages. À la fois analepse et prolepse, sur un leitmotiv de Bach, le livre est comme « le songe d'une nuit d'été », une vibration conjuguée des destins de trente personnes, chacune à un diapason différent. Mais ce concert de la vie est aussi une panacée contre la peur. C'est avec une grande sensibilité que la mélomane Nancy Huston fait entrer les vibrations des *Variations* dans la littérature par une oscillation entre le souvenir et la spéculation.

Le roman *Instruments des ténèbres* a comme épigraphe une citation de Macbeth de Shakespeare : « Mais c'est étrange/ Et souvent, pour nous entraîner à notre perte/Les instruments des ténèbres nous disent vrai/ Nous gagnent avec d'honnêtes vétilles, pour mieux/ Nous trahir en profondeur. »⁸⁰ Une écrivaine Américaine, Nadia/Nada décide de retracer le parcours des jumeaux orphelins nés au XVIIIème siècle. Peu à peu, la vie de la narratrice rejoint l'histoire qu'elle a entrepris de raconter. À travers plus de deux siècles, Nadia et Barbe deviennent jumelles dans la négation de leur identité et de leur souffrance. Le thème de la bâtardise et celle de la transgression des interdits se muent en cri de l'enfantement et de la mort que met au monde la vie de Marthe Durant. Dans ce roman, Nancy Huston fait intervenir le vrai et le faux, à présenter le fait divers comme réel, l'histoire de Barbe Durand comme si c'était un roman. Elle intercale dans le récit le journal de l'écrivaine (*Le carnet Scordatura*), qui est totalement inventé, fictif, comme si c'était la vérité. Ce roman devient parallèlement un livre sur l'écriture avec des entrées musicales: «Le carnet Scordatura 9 août / Mais que faites-vous ? / Je m'amuse comme un petite folle, voilà ce que je fais. C'est inadmissible ! La sonate de la Résurrection se termine par la

⁸⁰ Nancy Huston, 1996, p. 139.

pendaison de Barbe, vous le savez bien...C'est une tragédie ! Désolée, ça ne l'est plus. Mais si. C'est une tragédie basée sur un fait divers authentique.»⁸¹ Huston construit le roman en alternance en passant de l'anglais (pour Nadia) au français (pour Barbe) : «Tous les trois jours, je me reposais d'une langue sur l'autre et y puisais un regain d'énergie.»⁸² C'est un livre qui dit beaucoup sur l'imagination, sur la joie qu'on a à se raconter des histoires et à croire en ses personnages, que ce soit Jésus et Marie, le diable et les sorcières. Quant à l'histoire du roman, Nancy Huston avouait que, peu après avoir lu l'histoire de Barbe Durand, elle a entendu le récit d'une amie concernant un avortement tardif. Une mère catholique fervente qui avait eu beaucoup de fausses couches a aidé sa fille à avorter, pour ne pas répéter son histoire. Étonnée de constater qu'à 300 ans distance il y a eu des destins de femmes tellement grevés par l'église catholique qu'elle a fait entrelacer ces deux histoires. Pour ce qui est de la langue d'écriture, Nancy Huston affirmait dans un entretien : «J'ai écrit la partie new-yorkaise en anglais, et la partie berrichonne en français et puis j'ai traduit vice et versa. C'était la crise d'identité du début des années '97.»⁸³ Elle assumait volontairement, à cette époque-là, sa double appartenance linguistique. Dans le roman *Histoire d'Omayra* (1985), Nancy Huston plonge le lecteur dans un univers intérieur ravagé, peuplé de souvenirs insoutenables, d'une femme fragile, fantasque, portée sur l'affabulation, qui reste impuissante à faire reconnaître par la justice le viol collectif qu'elle a subi. À partir d'un fait divers qu'elle connaît bien, la romancière prend le rôle d'un médium, et livre au lecteur ses hallucinations à l'état brut. «Je travaillais sur des images hypnotiques » se souvient-elle. Dans la dédicace de ce roman, elle s'adresse à cette *femme-fait-divers* mais aussi à ces interlocutrices qui ont vécu, silencieuses, le même drame : «La vérité que j'ai cherché à dire est celle de ton visage, un jour d'hiver, devant un tribunal. Ce visage a un nom, ce jour a une date, ce tribunal a un lieu. Mais la vérité dépassait de si loin tous ces faits que je n'ai pu la dire qu'en la taisant. Ainsi ce livre t'es dédié, à toi, mais aussi à toutes celles qui, assourdies par le vacarme des faits ont vécu cette même vérité dans le silence.»⁸⁴ *Histoire d'Omayra* est un livre-cri, un livre cauchemar, un livre haletant

⁸¹ *Idem*, p. 147.

⁸² «Français dans le texte», dans *Télérama*, n° 2454, le 22 janvier 1997, p. 43.

⁸³ *Idem*, p. 208.

⁸⁴ Nancy Huston, 1985, p. 7.

qui parle de nos colères, de nos silences, de nos voix intérieures. Le roman évoque la Justice aveugle par la voix d'Omayya, Nancy Huston donne droit à la réplique fictionnelle à une femme fidèle à soi-même, qui transmet au lecteur la beauté et la profondeur de son âme non-altérée. À force de crier, Omayya se libère de la haine : «Ne vous excitez pas, mademoiselle. Vous n'avez rien à craindre dans la Justice [...]. Elle est encore loin d'être claire, votre histoire. Clarté est synonyme de beauté.»⁸⁵ L'ironie fine se conjugue avec l'ironie violente car Omayya est la porte-parole des voix polyphoniques de toutes les femmes qui ont dû cacher des situations pareilles. La fin du roman est beckettienne, le cœur d'Omayya est mis à nu, dans des calembours qui se désintègrent, l'écriture mécanique, automatique se retrouve coupée par le mot ultime, railleur, de la justice des hommes : «Je vous ai ouvert mon cœur...opération à cœur ouvert...cœur violé...Je ne demande que justice...La justice aux yeux couverts...coups et blessures...Non ! Ne me dites pas ça ! Roseau cœur violet...rose coupée...couperosée...rossée de coups...Non ! Ne me dites pas ça. C'est faux, j'ai été descendue à bout portant...Tout le monde descend.»⁸⁶

Dans le roman *Dolce Agonia*, Dieu est à la fois narrateur d'occasion et personnage principal. L'histoire réunit autour d'une table un groupe d'amis le soir de l'Action de grâce : « Prenons ce petit groupe d'hommes et de femmes venus passer la soirée de Thanksgiving dans la maison de Sean Farrell. Ils n'ont rien de bien spécial, même si chacun se considère (c'est là une des spécificités touchantes de l'espèce) comme le centre de l'univers. [...] ils sont rassemblés pour la soirée près de la limite orientale de cette motte de terre qui s'appelle, depuis deux ou trois petits siècles, les États-Unis d'Amérique.»⁸⁷ Ils sont douze convives (comme dans la Cène) et un nouveau-né, figure angélique qui entre en jeu. Parmi eux, nous retrouverons Sean, un poète qui écrira sans se rendre compte un recueil (posthume) intitulé *Dolce Agonia*. L'odeur de la dinde préparée dans le four vient chatouiller les narines du lecteur; le dîner se déroule normalement, entre douces évocations verbales retrouvées dans des monologues intérieurs, des pensées fugitives, où affluent aussi les souvenirs, les frustrations, la nostalgie... Le narrateur omniprésent et omnipotent dévoile à son

⁸⁵ *Idem*, p. 192.

⁸⁶ *Idem*, p. 204.

⁸⁷ Nancy Huston, 2001, p. 121.

témoin, le lecteur, l'avenir de l'un des invités, la façon dont il trouvera la mort. Compère sardonique de Nancy Huston - Dieu, le lecteur se voit ainsi attribuer un rôle de démiurge : «Jusque-là je me suis montré plutôt magnanime avec ce groupe d'amis, vous ne trouvez pas ? J'ai réussi à cueillir la plupart d'entre eux sans même qu'ils s'en aperçoivent. Mais le petit triangle familial connaîtra, j'en ai peur, un sort moins folichon.»⁸⁸

Utilisant la première personne, l'écrivaine tient à explorer plusieurs points de vue, pour montrer qu'aucune première personne n'est supérieure aux autres. Huston a habitué ses lecteurs avec son style particulier et sa voix reconnaissable d'un roman à l'autre. Dans ses écrits, tous les personnages sont le romancier. L'un des plaisirs de son écriture est celui de pouvoir mener plusieurs vies.

1. 8. Le rapport exil-identité-altérité chez Nancy Huston

« Ce sont, en effet deux façons d'être l'autre pour soi-même, de reconnaître ou de susciter de l'autre en soi-même : soit pour l'aimer soit pour l'anéantir. »

Nancy Huston

L'entre-deux culturel, doublé d'un entre-deux langagier se trouvent au cœur du questionnement de Nancy Huston. Comment réunir harmonieusement les deux moitiés de son être, les deux bouts de la corde, qu'à l'aide des concepts de l'*identité* et de l'*altérité* associés souvent au Canada? L'altérité peut être constitutive de l'ipséité elle-même: «Soi-même comme un autre» nous dit Paul Ricœur dans la *Préface* de son livre au même titre qui suggère que «l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une

⁸⁸ *Idem*, p. 125.

«passe plutôt dans l'autre.»⁸⁹ Dans ce discours sur l'exil il faut souligner la relation entre *identité* (-ipse) et *altérité* (-idem) où le soi et son « autre » tiennent les premières places. Dans le discours sur l'identité et l'altérité, la langue a un rôle privilégié. Qu'il s'agisse d'une langue native, maternelle ou d'une autre langue volontairement acquise, on se sent soit exilé dans cette langue d'accueil, soit double, dans le sens négatif, en tant qu'identité désancrée ou bien, dans le sens positif, multiple: «Je reste unique et pourtant je me multiplie pour me rendre compte de la diversité du monde» - note l'écrivain canadien Jacques Ferron.

Dans un texte sur l'exil et la langue de l'Autre, l'écrivaine algérienne d'expression française, Assia Djebar, avance l'idée que lorsqu'un auteur est récemment arrivé dans la langue, «sans l'hérédité culturelle qu'elle véhicule, écrire dans la langue de l'autre, c'est très souvent amener, faire percevoir *l'autre* de toute langue, son pouvoir d'altérité.»⁹⁰ Christian Moraru souligne dans son livre, *Cosmodernity*, qu'on n'est jamais seul à vivre l'expérience de l'altérité, on est toujours avec quelqu'un.

Aucune expérience de traduction ne peut s'accomplir sans se rapporter à *l'autre*. L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est *rien*.⁹¹ Toutes les voix des livres hustoniens convergent vers une problématique commune: les conséquences de l'exil dans toutes ses acceptions, exil dans son propre pays et dans sa propre langue aussi bien que l'exil dans un autre pays et une autre langue, l'exil comme source de multiplicité, de création et d'unicité. L'individu en exil se forge un autre moi, une autre identité, un « double » qu'il veut tenir à distance pour l'observer de l'extérieur. Nancy Huston est une exilée volontaire qui écrit dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle. Elle aime son existence scindée en deux. L'auteure avoue que ses textes contiennent des détails autobiographiques, vu qu'elle intitule deux des chapitres de *Nord perdu*: «Les Autres Soi». Dans *Désirs et réalités* il s'agit d'elle-même, plus jeune. Elle parle de son *autre moi* à la troisième personne, soulignant ainsi que cette «elle» est un double qu'elle voit maintenant de l'extérieur.

⁸⁹ Paul Ricœur, 1969, p. 14.

⁹⁰ Assia Djebar, 1999, p. 46.

⁹¹ Antoine Berman, 2000, p. 16.

Après un certain temps, l'exilé arrive à se percevoir par les yeux de ceux qui appartiennent à son nouveau pays et à sa nouvelle culture. Citant Husserl qui évoquait la connaissance de l'Autre, Ricœur affirme : « Il y a de l'étranger dans tout autre »⁹² Le travail de traduction facilite la rencontre avec l'étranger à l'intérieur et au-delà de la langue, en nous confrontant à l'Autre, l'*étranger*, que nous retrouverons en nous-mêmes dans l'« étrangeté » (pour citer le mot créé par Nancy Huston)⁹³ qui nous habite et nous hante tout au long de notre existence.

La crise d'identité chez les personnages de Huston est « aggravée par un sentiment de dédoublement, par l'impression d'être scindé en deux personnalités distinctes. »⁹⁴ Mais ce dédoublement offre une solution au problème de l'identité. Pour ces personnages, le moi est une construction fragile. Les personnages deviennent conscients de leur fragmentation devant un monde hostile qui les déstabilise. Une invitée de Liliane aime avant tout *les Variations Goldberg* parce qu'elle est à l'image de cette musique : « en fragments. »⁹⁵ La fragilité des personnages est repérable dès le début du roman. Après avoir écouté ses craintes et ses aveux, le psychiatre demande à Omayra : « Et votre identité à vous, en êtes-vous bien certaine ? Êtes-vous bien la même que celle dont vous avez décrit les expériences du mois de décembre ? »⁹⁶

Dans le *Manifeste de la Transdisciplinarité*, Basarab Nicolescu présente quelques expériences qui portent sur la connexion identité-altérité, qu'il définit : « se reconnaître soi-même dans le visage de l'Autre. »⁹⁷

Il s'agit de l'expérience transculturelle de Peter Brook. Les acteurs avec lesquels il travaille dans sa compagnie du Centre International de Créations Théâtrales sont de nationalités différentes et font partie des cultures différentes. Les valeurs de leurs cultures sont inscrites en eux-mêmes. Pendant le spectacle, ils nous révèlent que ce

⁹² *Idem*, p. 41.

⁹³ Nancy Huston, 1999, p. 37.

⁹⁴ David Bond, « Nancy Huston : Identité et dédoublement dans le texte. » *Studies in Canadian Literature/ Études en littérature canadienne*, 2001, pp. 53-70

⁹⁵ Nancy Huston, 1981, p. 45.

⁹⁶ Nancy Huston, 1985, p. 12.

⁹⁷ Basarab Nicolescu, 1996, pp. 83-84.

qui traverse et dépasse les cultures nous est aussi accessible que notre propre culture.⁹⁸

Nous dépendons tous de l'autre pour notre identité, et notre existence même est une fonction de l'autre. Si l'autre n'est pas là, s'il n'est pas conscient de notre existence, nous n'existons pas. Voilà pourquoi Selena (*Trois fois septembre*) ne se sent exister pleinement que quand Solange et ses amis lui prêtent attention. «Leur regard me donne une forme, une consistance, un poids», explique-t-elle.⁹⁹ De la même façon, «c'est le regard de Lin et Derek qui confère une existence à tout ce que font leurs filles.»¹⁰⁰

Tous ces personnages sont en quête d'une identité. Leur personnalité est formée d'une multiplicité de « moi » unitaire et diverse en même temps.

«Chacun transforme sa vie en histoire pour la rendre compréhensible, avalable»¹⁰¹
En effet, il y a un élément autobiographique important dans tous les textes hustoniens. Le questionnement qui traverse son œuvre n'est que le questionnement de tous les êtres humains. Nous sommes tous multiples et exilés et Huston reconnaît cela quand elle affirme: «dans l'histoire d'une vie il est toujours question de l'exil, réel ou imaginaire.»¹⁰² En tant que femme et romancière, Huston est sensible à ces problèmes. Elle pose la question que l'on retrouve chez Romain Gary, «celle de *l'identité* au sens le plus mathématique du terme à savoir, à être un, à coïncider avec soi-même. »¹⁰³ C'est grâce à l'écriture en langue étrangère qu'elle a réussi à trouver une solution.

⁹⁸ Basarab Nicolescu, 1996, pp. 66-67.

⁹⁹ Nancy Huston, 1989, p. 45.

¹⁰⁰ Nancy Huston, 1994, p. 70.

¹⁰¹ *Idem*, p. 232.

¹⁰² Nancy Huston, Leïla Sebbar, 1986, p. 6.

¹⁰³ Nancy Huston, 1995, p. 14.

1. 9. Contributions personnelles

- Chez Nancy Huston, les liens entre l'exil dans la langue et la création littéraire sont innombrables: étrangeté, déchirement, paradoxes, unicité, différence, séduction de la nouveauté et de la multiplication.
- Si l'exil trouble l'identité de l'auteure, il favorise aussi un enrichissement douloureux et une vision du monde reflétée dans une œuvre auto-traduite.
- L'abandon maternel ouvre la porte à la création artistique.
- Les différents visages de l'exil chez Nancy Huston: *l'exil linguistique; l'exil polysémique; l'exil amoureux; l'exil doré; l'exil de comptoir.*
- L'exil crée les conditions de la présence du *tiers caché (tiers secrètement inclus)*. Le mystérieux tiers se situe entre les variantes françaises et anglaises de ses livres. Il assure un équilibre harmonieux entre les deux identités linguistiques et culturelles de l'écrivaine.

Chapitre II.

Du bilinguisme au translinguisme en passant par l'auto-traduction

2. 1. Du bilinguisme à l'entre-deux-langues

« Nous sommes deux, chacun de nous, au moins deux »

Nancy Huston

Le syntagme «l'entre-deux langues» renvoie au phénomène du bilinguisme. Selon une définition générale, le bilinguisme signifie l'utilisation en alternance des deux langues ce qui implique que le locuteur choisit la langue dans laquelle il s'exprime en fonction de la situation de communication dans laquelle il se trouve sans utiliser la traduction. Théoriquement, le sujet bilingue peut s'exprimer et penser sans difficulté dans les deux langues à un degré de précision identique dans chacune d'elles. Le bilinguisme reste à la base du multilinguisme et s'oppose au monolinguisme. Le plurilinguisme est une notion profondément transdisciplinaire, c'est-à-dire que, selon la définition de Basarab Nicolescu, le plurilinguisme traverse de nombreuses disciplines, des sciences humaines aux sciences cognitives, et se place au-delà de chacune d'elles. Le sujet bilingue est à la croisée des deux langues, la langue dominante étant d'habitude celle du pays où il vit. Les psycholinguistes ont longtemps soutenu l'idée que le bilinguisme provoquait une certaine instabilité chez le sujet bilingue, instabilité due aux confusions linguistiques et aux implications psychologiques et identitaires survenues. Nous devons admettre que le bilinguisme entraîne parfois des interférences entre les deux codes mais cela ne doit pas nécessairement conduire à des conséquences négatives pour la personnalité du sujet bilingue. Il peut arriver que le sujet bilingue ait des difficultés à décider de ce qui est juste et ce qui est faux au niveau linguistique et culturel car ses normes sont hétérogènes, contrairement au monolingue dont les normes sont homogènes et alors cette hésitation peut être vécue différemment comme ouverture, confusion, absence d'identité linguistique...

Chez Huston, le *bilinguisme* est une vraie stimulation intellectuelle. Samuel Beckett parle du « savoir-crever » et se plaint d'être « condamné à vivre », mais il construira toute une œuvre sur le rejet de la grégarité qu'implique le fait même de recourir au langage. Les bilingues possèdent, selon Huston, deux imaginaires, deux styles et deux façons différentes de rêver, de vivre, deux repères linguistiques auxquels ils s'identifient. Le sujet bilingue a l'avantage par rapport au monolingue de pouvoir passer d'une langue à l'autre en fonction de ses besoins communicatifs. Dans *Nord Perdu*, l'écrivaine classe les bilingues en deux grandes catégories: *les vrais bilingues* et *les faux bilingues*. *Les vrais bilingues* sont ceux qui, pour des raisons géographiques, historiques, politiques, ou biographiques apprennent dès l'enfance à maîtriser deux langues à la perfection. Ces êtres sont capables de passer d'une langue à l'autre sans état d'âme particulier. Il arrive, bien sûr, que les deux langues occupent dans leur esprit des places asymétriques : ils éprouvent par exemple un vague ressentiment envers l'une – langue du pouvoir ou langue imposée à l'école ou dans le monde du travail – et de l'attachement pour l'autre, langue familiale, intime, amicale, chaleureuse, souvent dissociée de l'écriture. Pour *les faux-bilingues* (catégorie à laquelle appartient notre écrivaine) les choses sont beaucoup plus compliquées. Quand les monolingues perçoivent un objet familier, son nom leur vient automatiquement à l'esprit. Pour Nancy Huston, *fausse-bilingue*, le nom qui lui vient à l'esprit dépend de la langue dans laquelle elle est en train de réfléchir. Il lui arrive d'avoir besoin d'un certain mot, c'est un autre qui lui vient à l'esprit, dans *l'autre langue*. Puis les deux se combinent, s'emballent, se bloquent simultanément ou en succession. Ou bien, quand elle se souvient de *bag pipes*, elle oublie *cornemuse* et vice-versa ; il en va de même pour *chèvrefeuille* et *boneysuckle*. Il y a des mots qui refusent - que se soit dans la langue maternelle ou dans l'adoptive, de faire le trajet du cerveau jusqu'aux lèvres – des mots qu'on ne trouve jamais au moment où l'on en a besoin. Chaque *faux-bilingue* doit avoir sa carte spécifique de l'asymétrie lexicale. Rien n'est plus difficile pour un faux-bilingue que d'avoir à « traiter » des messages dans les deux langues à la fois. Il pourrait le vivre comme une lutte quasi physique à l'intérieur de son cerveau : lutte d'où, qu'on le veuille ou non, la langue maternelle sort victorieuse. Les deux langues n'occupent la même place ni dans son cerveau, ni dans son histoire : « Depuis longtemps, je rêve, fais l'amour, écris, fantasme, et

pleure dans les deux langues tour à tour, et parfois dans un mélange ahurissant des deux. Elles sont loin d'occuper dans mon esprit des places comparables : j'ai souvent l'impression qu'elles font chambre à part dans mon cerveau.»¹⁰⁴ L'anglais était la langue des études, des clichés universitaires et des phrases compliquées; fait qui pourrait représenter un désavantage pour quelqu'un qui veut écrire. La langue française, en revanche, était «vierge». 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 qui est une partie rationnelle et structurante, 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.¹⁰⁵

La confrontation entre l'anglais et le français revient toujours chez Huston : distance, comparaison, séparation puis rapprochement et réconciliation jusqu'à l'unification. L'œuvre bilingue *Limbes/Limbo* témoigne de son jeu de l'entre deux langues. Après *Lettres parisiennes*, ses écrits mettent en lumière la création de l'entre-deux-langues.

Ainsi dans la XII^{ème} *Lettre* du 12 octobre 1983, Huston raconte à Leïla Sebbar les vacances d'été passées au Canada avec les souvenirs de ses révoltes et de ses ruptures, ainsi que les retrouvailles avec la langue et la culture d'origine: vers chantés par sa mère, cette fois pour elle et Léa, sa fille, «spécificité canadienne» avec son bilinguisme, tout cela est bien évoqué et précisément décrit.

De même, le bilinguisme anglais/français s'enrichit d'une diglossie au sein du français même dans sa communication spécifique avec son frère qui a adopté l'affirmation linguistique et culturelle du Québec. Dans cet échange épistolaire, Huston insiste sur le choix du français qui est tout à fait personnel et non « politique » ou contraint par l'Histoire. Elle exprime aussi l'inconfort de ce bilinguisme qui ne

¹⁰⁴ Nancy Huston, 1999, p. 61.

¹⁰⁵ *Idem.*

permet pas toujours de maîtriser comme un natif toutes les nuances de la langue choisie et qui diminue la compétence linguistique dans la langue d'origine. Elle parle de la sensation de «flottement entre les deux langues» et se dit parfois qu'au lieu d'être bilingue, elle est « doublement mi-lingue.»¹⁰⁶ Elle écrit tantôt en français, tantôt en anglais mais, mais quelle que soit la langue choisie pour écrire un texte particulier, elle a besoin, comme tous les romanciers, de bâtir son propre langage, ou bien d'inventer une *langue à elle* : Où est-elle ? « Elle est située quelque part entre l'anglais et le français, c'est-à-dire que - sans y réfléchir, sans le faire exprès - je cherche à préserver en français ce que j'aime de l'anglais (son ouverture, son économie, son insolence) et en anglais ce que j'aime du français (sa précision, sa sensualité, son élégance)»¹⁰⁷ Dans *Nord Perdu*, l'écrivaine se demande si l'existence d'une « troisième langue » impliquerait un troisième imaginaire qui ferait appel à une créativité différente. Basarab Nicolescu exprime sa vision sur l'imaginaire de la langue quand il affirme que « le français est la mémoire de toute son histoire, le vécu, la cuisine... »¹⁰⁸ Dans son livre *Cosmodernity*, Christian Moraru analyse certaines créations imaginaires nées à travers la relation du sujet avec sa ou ses langues.¹⁰⁹

2. 2. Créateurs exilés, bilingues et auto-traducteurs

« Une langue est avant tout un mode de penser, une façon de voir le monde »

Julien Green

Le chômage, le surpeuplement, les guerres mondiales et fratricides, les régimes totalitaires sont autant de raisons qui poussent l'homme à l'immigration. Insécurité politique, économique, troubles sociaux et moraux, maladies incurables, l'écrivain est remis brutalement en présence de toutes les difficultés qu'il s'efforce de

¹⁰⁶ *Idem*, p. 201.

¹⁰⁷ Nancy Huston, 2001, p. 32.

¹⁰⁸ Communication de Basarab Nicolescu à la conférence « Sciences, arts et imaginaire » du 30 mars 2010.

¹⁰⁹ Christian Moraru, 2010.

surmonter, étant toujours à la recherche de l'accomplissement de l'être humain et de sa place dans la vie universelle.

Le statut de l'auteur exilé, bilingue et auto-traducteur reste encore délicat dans la littérature contemporaine. L'œuvre *réécrite* par son auteur dans une autre langue: «n'est, en réalité, ni tout à fait autre, ni tout à fait même.»¹¹⁰ Dans *Le Déclin de l'identité (Âmes et corps)*, Nancy Huston se penche sur trois types d'écrivains contemporains, qu'elle classifie de la manière suivante: *les polarisés* (ou les *enracinés*) (exemples: Toni Morrison, John Mc Gahern, Russell Banks, Jean Giono), qui construisent leur petit monde et parviennent à creuser si profond, si loin que tout le monde est capable de se reconnaître dans leurs écrits. La deuxième catégorie est représentée par *les pulvérisés* (appelés aussi les *éparpillés*) (comme Romain Gary). Gary avait une identité multiple, et bien 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 très divers. Dans la dernière catégorie nous retrouverons *les divisés* (Leïla Sebbar, Vassilli Alexakis, Agota Kristof, et elle-même, Huston).¹¹¹ Ni enracinés, ni déracinés, ni sédentaires, ni nomades, mais *exilés*.¹¹² Le lieu, la langue et la culture qu'ils quittent sont ceux de son enfance. Pour les écrivains que Huston nomme *divisés*, le *je est un autre*.¹¹³ Cette division leur donne un sentiment d'insuffisance, de culpabilité et le dédoublement peut se vivre comme duplicité, mais il faut le dire, l'écrivain divisé n'est ni un héros, ni une victime. Souvent dépressif, mélancolique et auto-ironique, il sera plus à l'aise avec les faibles qu'avec les forts. Ce type d'écrivain n'est pas un apatride. Il arrive à connaître, non pas une seule culture, ni toutes les cultures (comme le voulait Romain Gary), quelquefois jusqu'à trois ou quatre, mais en général deux. Chez lui, la première culture influence la deuxième, et inversement. Il s'intéresse aux particularités, aux nuances, aux traits de la culture de son nouveau pays. Pourtant, il aime rester à l'écart, car c'est l'écart qui le fait souffrir. Il construit, reconstruit sur la page blanche un monde où il lui est

¹¹⁰ Corinne Durin, «Traduction et médiation», Spirale, n° 132, 2001.

¹¹¹ Nancy Huston, 2004, pp. 54-55.

¹¹² Dans *Âmes et corps*, Huston cite des écrivains *exilés (divisés)* comme: David Homel, Pierrette Fleutiaux, Leïla Sebbar, Romain Gary, Salman Rushdie.

¹¹³ Nancy Huston, 2004, p. 58.

possible de vivre, de rêver, de créer, de comprendre l'autre et d'écrire. Leur pays est l'écriture: «*Ma seule nation c'est l'imagination.* »¹¹⁴

Les auteurs bilingues qui traduisent eux-mêmes leurs œuvres restent étonnamment peu nombreux. Pourquoi s'auto-traduire? L'écrivain le fait parce qu'il a été déçu par les traductions « classiques » de ses œuvres, comme l'était Vladimir Nabokov. Parti de son pays à dix-neuf ans, il a écrit huit romans en russe avant d'en écrire huit en anglais. Nous pouvons citer ses mémoires d'enfance et de jeunesse, rédigées en anglais, puis « traduites » en russe par lui-même, avec de très importantes transformations lexicales et syntaxiques qui révèlent un texte différent de l'original, que l'auteur a *réécrit* (auto-traduit) en anglais sa « traduction » russe.

Une fois installée dans son nouveau pays, Elsa Triolet a conçu ses premiers romans dans sa langue maternelle, le russe, et s'est mise à écrire en français lorsqu'une maison d'édition de son pays d'origine a refusé de publier l'un de ses manuscrits. Dans *La Mise en mots* elle souligne le sentiment éprouvé par les écrivains auto-traducteurs: « Pour les bilingues se traduire devrait être facile? Non pas! On se regarde dans une glace, on s'y cherche, ne reconnaît pas son reflet. »¹¹⁵

Julien Green est né à Paris, où ses parents s'étaient exilés à cause des difficultés économiques. Depuis son enfance, son milieu social, son éducation et sa culture sont essentiellement français. La langue française est la première langue que Green maîtrise. En adoptant le français il se libère du poids et des blessures de l'enfance. Une grande partie de son œuvre est écrite en français. Il faut dire que l'écrivain n'envisageait pas s'investir dans deux champs linguistiques à la fois, ce sont les circonstances qui ont décidé du choix de la langue: Green utilisait le français en France et l'anglais aux Etats-Unis, parce qu'un écrivain qu'« on traduit est un écrivain en exil, en exil dans une langue étrangère. »¹¹⁶ Julien Green manifeste une réelle préoccupation pour la problématique du bilinguisme (dans le processus de la traduction) à laquelle il consacre son livre *Le langage et son double*, un ouvrage

¹¹⁴ Nancy Huston, Leïla Sebbar, 1986, p. 68.

¹¹⁵ Citée par Anne-Rosine Delbart, 2005, p. 76.

¹¹⁶ Julien Green, 1946, p. 251.

bilingue comme l'indique le titre où il analyse son rapport aux deux langues (français/anglais) dans les moindres détails. Dans la préface du livre, Giovanni Lucera précise que Julien Green a pratiqué toutes les formes de la traduction: «Julien Green est l'exemple d'un homme bilingue, sous les deux formes de la parole et de l'écriture ayant écrit des œuvres dans l'une et l'autre langue et s'étant lui-même traduit dans les deux sens, à certains moments de sa vie, soit littéralement, soit en écrivant ce qu'il aurait pensé sur le même thème dans son autre langue.»¹¹⁷ *Le langage et son double* nous permet d'aborder la question de l'auto-traduction, exercice complexe et frustrant pour la plupart de ceux et celles qui le pratiquent. La couverture du texte bilingue porte comme nom d'auteur Julian Green, avec en dessous, en petits caractères, la mention «traduit par Julien Green». Julian, Julien, l'onomastique nous renvoie elle aussi à l'image de l'être double. Les deux versions linguistiques, disposées en regard sur les pages de l'édition bilingue, sont bien différentes. En traduisant *La Danse de Gengis Cohn* du français en anglais, Green supprime des chapitres entiers, il en rajoute d'autres, il adapte le style et le contenu de ses livres au public auquel il s'adresse, son auto-traduction est donc une réécriture.

Hector Bianciotti s'installe en France pendant les années soixante. Il a écrit ses premiers livres en espagnol avant d'adopter le français, pour des raisons linguistiques: «Je sentais bien que mon espagnol, au fil des ans, n'était plus de nulle part, ni d'Espagne ni d'Argentine. Le français était en train de prendre toute la place.»¹¹⁸ L'écrivain a accepté que le français annule en lui l'espagnol, sa première langue littéraire: «Moi, qui n'ait plus de langue mais que tourmentent plusieurs ou qui, parfois, bénéficie de plusieurs, j'ai des sentiments qui varient selon les mots que j'emploie. Il m'arrive d'être désespéré dans une langue et à peine triste dans une autre. Chaque langue nous fait mentir, exclut une partie des faits, de nous-mêmes; mais dans le mensonge, il y a affirmation, et c'est une façon d'être à un moment donné; plusieurs langues à la fois nous désavouent, nous morcellent, nous éparpillent en nous-mêmes.»¹¹⁹

¹¹⁷ Julien Green, 1987, p. 39.

¹¹⁸ Gazier, Michèle, « Interview d'Hector Bianciotti », *Télérama*, n° 2306, 26 mars, 1994.

¹¹⁹ *Idem*.

2. 3. Les « frères » multiples : Romain Gary et Samuel Beckett

«Les noms, vous savez, sont tous des pseudonymes.»

Romain Gary

Romain Gary (né Romain Kacew) est, lui aussi, le produit des métissages culturels et linguistiques. Né à Moscou, il a passé son enfance en Pologne, étudié à Nice, fait la guerre en Afrique et en Angleterre, mené une carrière diplomatique entre la Bulgarie, la Suisse, la Bolivie et les États-Unis, épousé une Américaine avant de revenir s'installer à Paris. Il a publié une trentaine de romans en trente-six ans. Gary parlait quatre langues à la perfection et écrivait ses livres sous les pseudonymes: Fosco Sinibaldi, Romain Kacew, Shatan Bogat, Émile Ajar. Il a également écrit six romans directement en anglais, sa quatrième langue après le russe, le français et le polonais. Adopté par la culture française, il s'est auto-traduit, en modifiant le contenu de ses traductions en fonction des préférences de son public. Il savait, par exemple, que les Américains appréciaient un certain type d'humour ou qu'ils n'étaient pas très au courant avec un aspect linguistique, il supprimait alors, des chapitres entiers, ou il en rajoutait d'autres, en les adaptant complètement à la spécificité culturelle du peuple auquel il s'adressait. On a fait beaucoup d'études sur ses livres écrits en français et en anglais. Les différences sont très intéressantes. Gary était un «bâtard» au sens propre du terme et ce fait explique son désir de mener plusieurs vies. D'ailleurs, Gary, ce premier pseudonyme signifie «brûle!» en russe. Il s'acharnera non seulement à connaître mais à être la totalité de l'humanité, à s'identifier à tous les personnages de ses romans. L'intention de Romain Gary n'était pas celle de montrer que l'humanité est une entité abstraite ou universelle, mais de mettre en évidence tous ses particuliers, sa diversité, sa multiplicité. Les histoires de ses romans se passent en Italie, en Russie, en Chine, en Afrique, en Amérique du Sud ou bien à New York. Il a mis au monde tout un réseau de personnages: intellectuels, clowns, jongleurs, policiers, ambassadeurs, aristocrates, violonistes juifs, enfants, cerfs-volants. Sa propre absence d'identité, tout en lui provoquant une souffrance sans

nom, le libère du cadre étroit dans lequel il vivait. Les affinités de Nancy Huston pour Romain Gary sont nombreuses: comme lui, elle a eu une enfance instable, marquée par les nombreux déménagements de ses parents, par une relation difficile avec sa mère, comme lui, elle a eu la chance de savoir transformer sa détresse en richesse, car l'une des possibilités de tirer profit de ses identités multiples, c'est de les incarner dans des personnages romanesques. Dans son premier roman, *Les variations Goldberg*, Huston réussit à dire « je » à la place de trente personnes différentes. Nancy Huston est divisée, comme Romain Gary, entre deux langues, la maternelle et l'adoptive : l'anglais et le français. Enfin, c'est Romain Gary qui, par sa créativité, sa magie, sa capacité d'enchantement, son refus de la réalité telle qu'elle est, réussit à la libérer de Barthes. En choisissant la forme musicale funéraire ancienne du *tombeau*, Nancy Huston se lance dans une recherche bien particulière. Dans *Le Tombeau de Romain Gary*, Huston rend hommage à l'artiste défunt. Dépassant la dimension documentaire, l'essai trouve ses origines dans des faits réels et dans l'histoire de Romain Gary. Huston analyse l'œuvre de cet écrivain complexe aux noms et aux visages multiples. Elle le cite au début du livre *Nord Perdu* : « Je ne me plais pas. Oui. C'est Sviatoslav Richter qui parle. Au départ, la haine de soi. Peu importe pour quelle raison. Bien des comportements peuvent être inspirés par la haine de soi. On peut devenir artiste. Se suicider. Changer de nom, de pays de langue. Tout cela à la fois. »¹²⁰ C'est à lui que Huston s'adresse dans *Romain Gary, Questionnement au jugement dernier* dans *Âmes et corps*.¹²¹ Lorsque les écrivains bilingues créent, ils sont à la fois à leur propre écoute mais aussi à l'écoute de la langue choisie pour la création, ils ont la conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, ils font l'expérience de ce que Lise Gauvin appelle la «surconscience linguistique.»¹²²

À partir de 1944 et jusqu'à sa mort, Samuel Beckett écrira une œuvre bilingue (anglais/français); il ne s'agit pas d'un passage définitif au français mais d'une coexistence équilibrée entre les deux langues, caractérisée par une prédilection pour le français, en particulier jusqu'au milieu des années 1960. La langue française, tout en entravant Beckett, l'a libéré du maternel, de l'Irlande et de l'enfance, de Joyce, de

¹²⁰ Nancy Huston, 1999, p. 32.

¹²¹ Nancy Huston, 2004, pp. 117-135.

¹²² Lise Gauvin, 2004, p. 129.

Trinity College et lui a permis d'ouvrir les portes de la modernité à la littérature. La quête de la mère traverse l'œuvre de Beckett, accompagnée de quelques dédoublements dans le texte qui troublent la narration et l'identité des personnages (par exemple *Malone meurt*). Cette relation difficile à la mère se reflète aussi dans la matérialité de la langue. Évoquer la figure de la mère, c'est avoir la possibilité de la recréer, de la faire exister et de l'annuler en même temps.

Une grande partie de ses textes est traduite dans les deux sens par l'auteur lui-même, ou par Édith Fournier, pour la traduction de l'anglais ; la quasi-totalité de l'œuvre existait dans les deux langues avant la mort de Beckett. La transplantation géographique et linguistique lui a permis de dépasser l'inhibition à écrire ce dont il avait souffert jusque là. Après la mort de sa mère, il revient à l'anglais. Son œuvre rappelle l'anxiété de Kafka et le discours élaboré de la prose moderniste (Joyce, Kafka, Faulkner), toute son œuvre est traversée par une appréhension de la tragédie finale qu'est la naissance de l'homme. Le thème « ma naissance fut ma perte » le hantera toute la vie. Ses personnages se retrouvent engrenés dans une attente confuse, sans objet ou sens, humiliés, comblés de souffrances, dans un univers absurde, sans espoir, dominé par une vision tragique du monde. Les personnages n'ont pas de nom, ni de famille, ni d'ancêtres, ni de métier, ni de nationalité, c'est-à-dire que ce sont de purs esprits, malheureux, errants, faméliques, incarnant une sorte de misère d'être. L'essai *Le rôle vagi* et le texte *Limbes/ Limbo* sont un hommage à l'absurde qui s'affiche comme tel : « On est condamné à vivre la dérision de son état »¹²³ mais aussi le témoignage de la désespérance morbide de l'auteur à qui il est dédié. Huston et Beckett sont formels à l'unisson : l'homme contemporain est un pur être de langage que sa parole fait et défait à son gré : « pourquoi monter sur nos grands chevaux si tout est question de mots... »¹²⁴ Tout le génie de Beckett se trouve dans la juxtaposition de ces deux mots : « *rôle vagi* », ou dans ce constat amer de Pozzo (dans *En attendant Godot*) selon lequel : « les femmes accouchent à cheval sur une tombe. »¹²⁵ Beckett est universel parce que ses pièces qui mettent en évidence le *non-sens* de l'être ont un écho partout. À peine est-on né que l'on crève; ce qui se

¹²³ Nancy Huston, 2004, p. 156.

¹²⁴ Nancy Huston, 2000, p. 23.

¹²⁵ Nancy Huston, 2005, p. 176.

passé l'entre-deux ne vaut pas la peine qu'on en parle. La mort est un drame, chez lui, comme chez tous les *Professeurs de désespoir*. Il décrit chaque individu comme entité inamovible et close, la mort lui apparaît comme l'effacement total de l'être. Beckett propose une solution élégante: l'annulation du monde.

2. 4. L'auto-traduction – entre création et transculturalité

« Le passage d'un niveau de Réalité à l'autre est nécessairement discontinu. »

Basarab Nicolescu

C'est une forme spéciale de traduction qui révèle le processus de la création (en langue étrangère) à l'intérieur de l'acte de traduire. Cette forme particulière de traduction a comme spécificité qu'il s'agit d'une traduction autobiographique (auctoriale) réalisée par l'auteur de la version originale. Michaël Oustinoff a tenté de cerner le sujet de l'auto-traduction littéraire, qui, par nature, serait «difficilement définissable.»¹²⁶ Selon Michaël Oustinoff, on pourrait penser, dans un premier temps, qu'«une traduction auctoriale, à la fois *traduction et écriture* (puisqu'elle émane de l'auteur), constitue une anomalie au regard des classifications couramment admises.»¹²⁷ L'auto-traduction est une création complexe et multiple à caractère personnel qui touche les aspects: psychologique, culturel, intellectuel et scientifique des activités humaines. Selon Jean-Yves Masson, l'auto-traduction résout le problème de la traduction.¹²⁸

La pratique de l'auto-traduction dans les deux sens, intégrant langue maternelle et étrangère, vient subvertir les catégories de l'original et de sa traduction¹²⁹, soulignant

¹²⁶ Michael Oustinoff, 2009, p. 7.

¹²⁷ *Idem*, p. 277.

¹²⁸ Conférence plénière de Jean-Yves Masson à l'occasion du Colloque international *Nancy Huston – Le soi multiple/ Nancy Huston - The multiple self*, organisé à l'Institut du Monde Anglophone, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, les 8 et 9 Juin 2012.

¹²⁹ Le cas où la traduction est réalisée par un traducteur.

le rapport à l'étranger et la question de l'identité et de l'altérité. L'auto-translation peut se réaliser quelque temps après que l'original a été terminé ou bien pendant le processus de l'écriture de la version originale.

L'auto-translation peut devenir une pratique systématique ou bien une expérience isolée qui dérive d'une variété de facteurs :

- un bilinguisme/ biculturalisme parfait ou presque parfait peut favoriser l'auto-translation dans les deux directions.
- l'insatisfaction à l'égard des traductions existantes ou la méfiance envers les traducteurs peut conduire à l'auto-translation.
- pour des raisons d'ordre affectif, psychologique, personnel.

Les recherches théoriques se penchent d'habitude sur les traductions classiques et accordent peu d'importance à ce cas particulier. L'auto-translation littéraire a été reconnue officiellement comme une branche spéciale de la traductologie après la publication de l'*Encyclopedia of Translation Studies* en 1998. Ce champ de recherche privilégié est situé au carrefour de la linguistique, de l'herméneutique, de la littérature, de la sémiotique et des études culturelles. L'auto-traducteur cumule les deux rôles, celui d'auteur et celui de traducteur. Bien souvent, le processus de l'auto-translation met en action un auteur bilingue et biculturel qui maîtrise les normes de la traductologie et les codes culturels. Ceci a des conséquences positives non seulement du côté de son bilinguisme, mais surtout du point de vue de l'œuvre qu'il traduit. Le processus de l'auto-translation est composé de trois étapes de réalisation: la lecture (l'auto-traducteur relit son œuvre, même s'il ne fait pas autant de lectures qu'un autre traducteur), le choix de stratégies et l'écriture.

L'auto-traducteur possède toutes les compétences d'un traducteur, c'est à dire les compétences linguistiques, culturelles, littéraires (souvent utilisées sous une forme intuitive et subjective). Les lecteurs perçoivent cette traduction comme un original car le nom de (l'auto-) traducteur n'est pas toujours mentionné. Chez Nancy Huston, le nouveau texte enrichit l'original. L'auteur en tant que traducteur peut décider de perfectionner son œuvre parce qu'il a une autre possibilité de l'écrire (la recreation) et de proposer une *variante améliorée* de l'œuvre en question.

L'auteur qui traduit son texte est libre dans ses choix (d'ordre thématique, lexical, stylistique), car ceux-ci sont nés sur sa page, dont il est le créateur absolu.

Il ne faut pas oublier que la traduction et l'auto-traduction littéraires sont deux opérations totalement différentes et que chacune est contraignante et frustrante à sa manière. L'auto-traduction remet en question les conceptions générales que nous avons sur des notions comme: le texte de départ ou le texte d'arrivée, l'authenticité, les langues mises en regard, l'attitude de l'auteur par rapport l'une ou l'autre des langues qu'il utilise, tout ce qu'on comprend par le terme d'*écriture*, ainsi que les valeurs qui s'y rattachent. L'auto-traduction est aussi une activité profondément transculturelle qui ne peut être envisagée sans prendre en compte des notions comme Niveaux de Réalité ou Tiers Inclus.

2. 5. La recreation houstonienne

« Je traduis toujours mes livres, dans un sens ou dans l'autre. »

Nancy Huston

Où commence et où finit la ré-écriture, lorsque la traduction est réalisée par son auteur? L'auto-traduction est-elle un exemple de *réécriture* ?

Celui qui s'engage dans le processus d'auto-traduction en tant que ré-écriture se trouve en situation de création dédoublée, la séparation totale entre l'«auteur» et le «traducteur» étant presque impossible à réaliser. Celui qui traduit son œuvre ne peut échapper à la tentation de réécrire un texte qui lui appartient, mais qu'il aurait dû «traduire » et non pas *réécrire*.

Chez Nancy Huston l'œuvre auto-traduite comprend:

a) des textes écrits initialement dans la langue d'exil – auto-traduits dans la langue maternelle;

- b) des textes écrits initialement dans la langue maternelle – auto-traduits dans la langue d’exil.
- c) des textes autobiographiques qui existent seulement dans la langue d’exil.

Facteurs qui ont déclenché le processus de l’auto-traduction chez Nancy Huston:

- d’ordre personnel: son exil volontairement choisi ;
- d’ordre psychologique, comme retour aux origines, à travers l’acte de traduire/ réécrire.

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. La langue anglaise rejoint l’espace géographique et affectif désigné par: le *Canada-l’enfance-la mère*. La douleur et le manque sont présents dans les souvenirs liés à la langue anglaise. L’écrivaine se rend compte qu’elle l’a négligée trop longtemps et l’anglais ne la reconnaît plus comme «sa fille». Huston surmonte cet obstacle et l’écrit en anglais: «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» - affirmait-elle dans un entretien.¹³⁰

Le titre de ce roman autobiographique est harmonieux et complexe, même si les deux éléments semblent s’annuler. Le mot «plaines» évoque le calme de l’Ouest canadien, alors que le mot «cantique» incite à l’élévation. C’est le roman des origines acceptées, l’histoire de Paddon, reconstituée par sa nièce. L’enfance, l’adolescence et

¹³⁰ Françoise Ploquin, 2001, pp. 6-7; 21-22.

la maturité de Paddon se retrouvent syncopées et jouées comme dans un morceau musical. La narratrice, Paula, a hérité de son grand-père, Paddon, une enveloppe bourrée de pages noircies. Elle retrace, selon une chronologie en spirale, la vie de ce grand-père, en l'entrecoupant des fragments empruntés au vieil homme, cousus ensemble «en un patchwork dont [elle voudrait] qu'il [lui] serve de linceul.»¹³¹

Cantique des plaines/Plainsong paraît en même temps en France, au Canada anglophone et au Québec. Nous connaissons 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». Cinq éditeurs montréalais ont demandé au Conseil des Arts l'annulation de la décision du jury qui reposait sur la nature du roman, jugé par ceux-ci admissible dans la catégorie «Traductions».¹³² Pour défendre la version française, Nancy Huston a présenté son livre comme une *recréation*. L'auto-traduction houstonienne est *une réécriture*. Dans une lettre adressée au Conseil des Arts au Canada l'auteure insiste sur le terme de *réécriture*, pour exclure la notion de *traduction*: «*Cantique des plaines* n'est pas une simple traduction de *Plainsong*, c'est une deuxième version originelle du même livre.»¹³³ Christine Klein-Lataud, commentant l'adaptation de *Plainsong* en *Cantique des plaines*, affirme que: «des versions anglaise et française du roman sont tout à fait parallèles.»¹³⁴ Huston se souvient de la scène de la remise du prix dans le recueil *Âmes et corps* 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. Cela remet en question le problème de l'original et de sa traduction qui appartiennent au même domaine, celui de l'écriture. L'écriture est double, puisqu'elle est produite en deux langues. En situation d'auto-traduction, le bilinguisme devrait être perçu comme un «un élément essentiel de la genèse de l'œuvre»¹³⁵ car, *l'autre langue* contribue à la formation d'un style particulier comme celui de Nancy Huston. C'est un auteur qui a

¹³¹ Nancy Huston, 2004, p. 243.

¹³² Christine Klein-Lataud, «Les voix parallèles de Nancy Huston» TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur le texte et ses transformations, Montréal, 2001.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Idem.*

assumé ses auto-traductions comme des réécritures. C'est un cas par rapport auquel la définition de l'auto-traduction serait la plus proche de celle qu'on devrait lui donner.

La division entre la théorie et la fiction se déplace entre l'anglais et le français, car Huston s'est aperçue que l'auto-traduction de ses textes, dans un sens ou dans l'autre pourrait les améliorer : «Alors, la mort dans l'âme, je me suis mise à le traduire, et là, j'ai découvert que la traduction pouvait m'aider à réviser. Quand on traduit, on voit toutes les faiblesses, tous les tics, les répétitions. C'est depuis ce temps-là que je fais toujours une traduction dans les deux sens avant de donner mes manuscrits. Donc me voilà avec deux versions du *Cantique des plaines* et j'essaie de proposer la française...mais la fin de l'histoire est heureuse... puisque c'est Actes Sud en France, Léméac au Canada, enfin Harpers Collins pour la version anglaise qui le feront.»¹³⁶

Un pas de plus et l'écrivaine arrive à pratiquer systématiquement l'auto-traduction de ses textes. Dans *Désirs et réalités* elle reconnaît la « torture » linguistique imposée par l'auto-traduction. La phrase : «First Anton Methodist was a stark spare structure filled with strictures and scriptures»¹³⁷ en est une belle démonstration.

Après *Cantique des plaines/ Plainsong*, Huston auto-traduit ses romans, ce qui signifie un équilibre, une acceptation de ses deux identités linguistiques. Le français et l'anglais communiquent, parce que, selon Huston, l'écriture d'un même texte implique l'existence des deux langues. Sa démarche est la suivante: elle écrit le(s) passage(s) dans une ou l'autre langue, les traduit, pour réécrire le texte original sous forme d'un travail d'auto-traduction. Les deux langues sont interconnectées pour donner naissance à des textes parallèles, comme c'est le cas de *Limbes/Limbo*.

Cantique des plaines/Plainsong et *Nord Perdu/Losing North* reflètent l'écriture discursivement et stylistiquement double de Huston. Même si le terme de *traduction* est souvent utilisé pour caractériser son œuvre, Huston ne traduit pas, elle écrit deux fois en deux langues, vue la relation privilégiée qu'elle entretient avec les deux

¹³⁶ Nancy Huston, 1995, p. 64.

¹³⁷ *Idem*, p. 129.

langues. Elle évoque la condition de la langue anglaise dans sa situation d'exilée: «entre temps, l'anglais était presque devenu langue étrangère pour moi, et c'était analogue à ce qui s'était passé il y a vingt ans quand j'avais commencé à écrire en français, langue étrangère.»¹³⁸ Chacune des deux langues s'éloigne de l'autre, se manifeste par rapport à l'autre, pour vivre en présence de l'autre, toujours dans un contexte bilingue signifiant l'exil, la création, l'altérité. Réunies dans le processus *translinguistique*, les deux langues sont indissociables l'une de l'autre. D'une manière pratique, cela signifie que Huston écrit en une langue d'abord, puis reprend le fragment ou le texte entier et le «traduit» dans l'autre langue, ce que le linguiste Michaël Oustinoff appelle «réécriture traduisante» ou «auto-traduction créatrice.»¹³⁹ L'auto-traduction ou la «création parallèle peut 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.»¹⁴⁰ À ce point, nous pouvons avancer l'idée que la technique d'auto-traduction employée par Huston est *décentrée*, car, à l'inverse de l'auto-traduction naturalisante, ce type de ré-écriture se révèle comme une «transgression des normes»¹⁴¹

Instruments des ténèbres/ Instruments of Darkness (écrit en 1994-1995 en bilingue, alternant chapitres en anglais et en français) met en scène une romancière qui écrit un roman. Au début du roman l'écrivaine emploie le travelling littéraire, procédé déjà utilisé lors de l'écriture du *Journal de la création* où elle croise le récit de sa deuxième grossesse avec la réflexion sur la vie et l'œuvre de quelques couples d'artistes célèbres tels que: Simone de Beauvoir et Jean Paul Sartre; Zelda et Scott Fitzgerald ; George Sand et Alfred de Musset. Huston prend le lecteur par la main et l'aide à traverser le temps et l'espace par la force de l'écriture. *Instruments des ténèbres/ Instruments of Darkness* est un roman conçu à moitié en anglais, à moitié en français. Lus en alternance, les deux textes laissent peu à peu apparaître des ressemblances profondes. Pour la publication, l'écrivaine a traduit la moitié anglaise en français et la moitié française en anglais. Les deux parties: *Le Carnet scordatura*

¹³⁸ Nancy Huston, Leïla Sebbar, 1986, p.128.

¹³⁹ Michaël Oustinoff, 2009, p. 31.

¹⁴⁰ Christine Klein-Lataud, «Les voix parallèles de Nancy Huston» TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur le texte et ses transformations, Montréal, 2001.

¹⁴¹ Michael Oustinoff, 2009, p. 13.

et *La Sonate de la résurrection* s'insèrent en parallèle dans le roman. Ce faisant, Nancy Huston subvertit les normes en matière d'écriture et fait entrer son propre *translinguisme* dans le texte tout en réconciliant ses identités linguistiques scindées. Il ne faudrait donc pas assimiler la ré-écriture dont témoignent *Cantique des plaines/Plainsong*; *Nord perdu/Losing North* ou *Instruments des ténèbres/Instruments of Darkness* à des simples transpositions linguistiques: ces textes annulent les mythes de l'original et de la mimésis, du texte intérieur et de sa traduction. L'auto-traduction fait disparaître l'univocité de la langue pour enrichir le texte avec une polysémie/ polyphonie nouvelle: réécrire une œuvre, signifie « écrire plus, écrire en son intérieur et au-delà » puisque dans le processus du dédoublement parallèle de l'œuvre dans une autre langue, l'écrivain peut raconter *la détresse de l'étranger* avec ses plus intimes blessures.

Le texte bilingue *Limbes/Limbo* explore les visions linguistiques et culturelles traversées par l'auteure. Ce petit chef-d'œuvre publié *en miroir* permet de cerner au plus près la démarche entreprise par l'auteure dans le processus de l'auto-traduction: comment un texte en langue 1 est-il traduit en langue 2? Comment et en quoi la langue 1 influe-t-elle sur la langue 2? Comment la langue 2 pèse-t-elle sur la langue 1? Huston explore dans *Limbes/Limbo* la jonction de plusieurs espaces: l'écriture/la littérature et la vie, le corps et l'esprit, le français et l'anglais, le Canada et la France, les langues, les cultures et les identités embrassées. En suivant son «frère» Beckett, s'auto-traduisant dans ce monologue bilingue où le narrateur s'adresse à lui-même, au lecteur et à Beckett, Nancy Huston «imite» le style de l'écrivain irlandais en se référant à son œuvre et à certains de ses personnages. *Limbes*, dira-t-elle, «est un texte de détresse identitaire totale, entre les langues. C'est là que je me rends compte que Beckett prive ses personnages de toute identité réelle, parce qu'il est entre l'Irlande et la France, l'anglais et le français.»¹⁴² Dans le recueil *Professeurs de désespoir*, elle dédie l'essai *Le rôle vagi* à Samuel Beckett, en avouant « je l'aime », elle écrit: «Je le vois comme un frère en dépression. Un grand-père en fait, mais en littérature la consanguinité est immédiate, l'écart temporel n'existe pas. Je le lis, il

¹⁴² Entretien publié sur le site www.initiales.org/dossier/Nancy_Huston.

est là avec moi, en moi.»¹⁴³ Elle partage avec lui l'Irlande dans le sang et la musique dans l'âme. Les premiers mots de l'essai renvoient au texte de Beckett intitulé *Comment c'est*, et à sa traduction anglaise *How it is*, que l'auteure traduit: «How it is? Comment c'est? Feeling so close to old Beckett these days. Me sens (sale mot, sentir) si proche du vieux Sam ces jours-ci. Close the way Miss Muffet is close to the spider. Proche...comme le petit Chaperon rouge est proche du loup»¹⁴⁴; «Beckett beckons»¹⁴⁵, écrit-elle en anglais, tandis que pour la version française elle préfère: «Beckett me hèle.»¹⁴⁶ Dans *Le rôle vagi* elle le cite deux fois à propos des *Limbes*. Ainsi, elle écrit que le personnage principal d'un livre de Beckett publié en 1927, intitulé *Dream of Fair to Middling Women*, voudrait côtoyer, comme il dit, l'esprit «dans des *Limbes* purgés de tout désir les ombres des morts, des mort-nés, des non-nés, ce ceux qui jamais ne naîtront», ce lieu, selon Beckett, «sans mémoire de matin ni espoir de soir»¹⁴⁷ Huston a déclaré que le titre n'était pas une citation, mais qu'après l'avoir choisi, elle avait relu Beckett et elle s'était rendu compte que le mot figurait dans ses écrits à plusieurs reprises. Ce qui unit ce couple d'auteurs est leur expérience commune d'exil librement choisi, le bilinguisme et la pratique d'auto-traduction qu'ils ont vécu comme source inépuisable de création.

2.6. La voix de l'auto-traduction et sa liberté dans « *Lignes de faille* »

«Le monde n'est pas exactement le même quand
chaque objet a deux noms différents »

Nancy Huston

La citation ci-dessus appartient à Randall (*Lignes de faille*) l'enfant-narrateur partagé entre l'anglais, l'hébraïque et l'arabe après un déménagement imprévu de New York à Haïfa. La phrase pourrait s'adapter à l'histoire personnelle de la romancière, divisée entre deux langues et quatre identités, comme elle se définit dans *Lettres*

¹⁴³ Nancy Huston, 2004, p. 71.

¹⁴⁴ Nancy, Huston, 2000, pp. 8-9.

¹⁴⁵ *Idem*, pp. 38-39.

¹⁴⁶ *Idem*, pp. 40-41.

¹⁴⁷ *Idem*, pp. 74 et 86 (entre guillemets dans le texte).

parisiennes. *Histoires d'exil* : «une fausse Française, une fausse Canadienne, une fausse écrivaine, une fausse prof d'anglais.»¹⁴⁸

Dans l'essai *Traduttore non è traditore* paru dans le recueil collectif *Pour une littérature monde*, l'écrivaine reprend le concept de la distance et de la liberté dans le processus d'auto-traduction, soulignant les difficultés rencontrées au cours de l'auto-traduction – fatigue et frustration – les comparant au mariage échoué de ses parents. Tout comme pour sa famille (sa mère et son père), elle voudrait que les deux langues restent ensemble, indissociables l'une de l'autre. Plus l'acte de l'auto-traduction est fatiguant, plus satisfaisant sera le résultat, surtout si l'auto-traduction prolonge l'écriture, la complète, pour que les deux textes communiquent, avec les potentialités qui résultent de leurs différences.

Les lignes linguistiques rejoignent les lignes (trans)culturelles d'une *famille*, ainsi que des éléments de la biographie de l'auteure qui met en fiction elle-même, en quatre narrateurs, confirmant son appartenance à la catégorie d'écrivains scindés, qui n'ont ni une identité fixe, ni un idiome défini. L'auto-traduction devient une activité qui prend corps dans la multiplicité linguistique et identitaire.

Concernant la polysémie du titre *Fault Lines/Lignes de faille*, il y a deux signifiés principaux que les langues partagent : celui géologique qui indique la fracture superficielle du terrain qui engendre un mouvement plus important dans les couches profondes et celui abstrait d'erreur, de manque – en anglais « *fault* » veut dire faute, coulpe. Le mot français « faille » (faute, coulpe, manque) fait penser à « famille » (une seule lettre les sépare, mais l'action du roman les unifie), tandis que *fault* de l'original anglais nous conduit vers le secret que Erra possède, un mystère qui traverse les quatre générations comme un emblème, le grain de beauté. Dans la version française Huston préfère « grain de beauté », à la différence de l'anglais « mole a birthmark » qui indique un « défaut de la peau ». Ce fascinant *signe de la naissance* renvoie à la ligne généalogique évoquée par le titre *Lines/Lignes*, élargissant l'horizon des interprétations.

¹⁴⁸ Nancy Huston, Leïla Sebbar, 1986, p. 101.

Dans *Fault lines/ Lignes de faille*, Nancy Huston profite de la liberté de l'auto-traducteur tout en réservant une attention particulière à la reconstruction du rythme de la voix qui est plus syncopée en anglais, et plus fluide en français et nous avons remarqué sa préférence pour les adaptations *transculturelles* : les paroles des chansons de Noël *Jingle bells* deviennent celles de *Bonjour Noël* (« sonnez clochettes, sonnez, sonnez »). Les registres de langue changent souvent, d'une version à l'autre.

Anglais	Français
<i>I feel lousy.</i> ¹⁴⁹	<i>Je me sens encore horrible.</i> ¹⁵⁰
<i>To throw up.</i> ¹⁵¹	<i>Vomir.</i> ¹⁵²
<i>To get soft.</i> ¹⁵³	<i>Se ramollir.</i> ¹⁵⁴
<i>God and president Bush are buddies.</i> ¹⁵⁵	<i>Dieu et le président Bush sont de bons amis.</i> ¹⁵⁶

En tant qu'auto-traducteur, Huston est libre de supprimer tout ce qu'elle considère nécessaire afin de compenser (ou non) la suppression par un équivalent à connotation affective, sachant mieux que tout traducteur l'effet qu'elle veut obtenir.

Dans les paragraphes suivants, Huston choisit de ne pas traduire en anglais les mots qui font référence à la famille : « et les cadeaux d'AGM et des autres membres de la famille. »¹⁵⁷

Anglais	Français
<i>I've got my own little computer on my desk in my room, surrounded by all my</i>	<i>J'ai mon petit ordi à moi sur le bureau de ma chambre, entouré de toutes mes</i>

¹⁴⁹ *Idem*, 2004, p. 45.

¹⁵⁰ Nancy Huston, 2006, p. 80.

¹⁵¹ Nancy Huston, 2008a, p. 87.

¹⁵² Nancy Huston, 2006, p. 120.

¹⁵³ Nancy Huston, 2008a, p. 127.

¹⁵⁴ Nancy Huston, 2006, p. 39.

¹⁵⁵ Nancy Huston, 2008a, p. 17.

¹⁵⁶ Nancy Huston, 2006, p. 13.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 24.

<i>stuffed toys and picture books, my drawings from kindergarten.</i> ¹⁵⁸	<i>peluches et mes livres d'images et les cadeaux d'AGM et des autres membres de la famille, mes desseins de l'école maternelle.</i> ¹⁵⁹
--	---

Le terme « ordi » est un choix familier dans la version française qui n'a pas d'équivalent au même niveau de langue en anglais, étant rendu par « computer », le terme standard en anglais. Les vers anglais d'une chanson inventée par la petite Kristina : « time to learn/ time to die »¹⁶⁰ sont traduites en français par : « c'est l'heure de bosser/ c'est l'heure de crever. »¹⁶¹ Ces expressions sont un peu forcées pour une petite fille de six ans éduquée au sein d'une famille cultivée, angoissée par la question de la mort, mais Huston fait appel aux changements de registres de langue pour augmenter l'effet réel de l'histoire. Il s'agit d'un mécanisme de défense qui s'appuie sur le bilinguisme et sur les libertés de l'auto-traducteur. Il ne faut pas oublier que Nancy Huston vient du Canada anglophone, une terre où le bilinguisme est largement diffus, où la traduction a une importance culturelle, institutionnelle et quotidienne. Mais l'écrivaine tend, au moins jusqu'à *Plainsong* à tenir rigoureusement séparés l'anglais et le français, justement pour s'imposer une certaine « distance. » Le « propre » et « l'étranger » travaillent ensemble dans le processus de l'auto-traduction pour que les *lignes de faille* deviennent un élément de vie, de liberté et de création littéraire.

¹⁵⁸ Nancy Huston, 2008a, p. 10.

¹⁵⁹ Nancy Huston, 2006, p. 24.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 245.

¹⁶¹ *Idem*, p. 120.

2. 7. L'auto-traduction comme dialogue herméneutique

« L'auto-traduction stimule ma curiosité »

Nancy Huston

Chez les écrivains bilingues, exilés et auto-traducteurs les notions comme «distance», «propre» et «étranger» se répètent souvent. Les concepts «propre» et de «l'étranger» correspondent aux notions d'original et de sa traduction. La question de la compréhension et de l'interprétation d'un *double sens* anglais et français liée au processus de l'auto-traduction - revient toujours dans les textes et les entretiens de Huston.¹⁶² Jane Elisabeth Wilhelm observe que l'auto-traduction du monologue *Limbes/Limbo* «avec ses nombreuses références à l'œuvre de Beckett pose le problème herméneutique de l'appropriation de l'œuvre littéraire.»¹⁶³ Le philosophe français Paul Ricœur a créé une théorie sur l'«appropriation» du texte, théorie qui peut être mise en rapport avec l'œuvre auto-traduite de Nancy Huston. Le concept d'«appropriation» de Ricœur fait penser au problème herméneutique de l'«application» et à la notion d'actualisation du sens qui s'inscrit dans la longue tradition de l'herméneutique philosophique.¹⁶⁴ Ricœur explique qu'il n'y a pas de lecture, donc pas d'acte d'interprétation sans appropriation. Dans *Le conflit des interprétations*, Paul Ricœur souligne que même le travail d'interprétation devrait dépasser une distance culturelle, prendre un certain recul pour familiariser le lecteur avec un texte étranger. En explicitant le terme d'«appropriation», l'auteur considère qu'«une des finalités de toute herméneutique est de lutter contre la distance culturelle.»¹⁶⁵ En ce sens, la «distance *rapproche* car l'important est de *rendre propre ce qui d'abord était étranger.*»¹⁶⁶ Mais comment rendre «propre» ce qui est «étranger» et comment interpréter les marques de l'étrangeté? Un texte doit

¹⁶² Jane Elisabeth Wilhelm, «Herméneutique et traduction: la question de "l'appropriation" ou le rapport du "propre" à "l'étranger"» *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators Journal*, vol. 49, n° 4, 2004, pp. 768-776.

¹⁶³ L'herméneutique (du nom du dieu Hermès) peut se définir comme l'art de comprendre et d'interpréter, c'est l'ensemble des techniques et des connaissances qui permettent de faire parler les signes du monde et de découvrir leur sens.

¹⁶⁴ Discipline qui préside à l'explication des textes sacrés, juridiques et littéraires depuis la Grèce antique. Depuis le XIX^e siècle l'herméneutique devient une théorie philosophique.

¹⁶⁵ Paul Ricœur, 1969, p.221.

¹⁶⁶ *Idem*, p.8 (*En italiques* et entre guillemets dans le texte).

d'étranger devenir propre. Nous nous posons la question concernant la pratique d'auto-traduction de Nancy Huston: le texte *étranger*, est celui dont elle se rapproche, pour mieux le connaître, pour lui devenir *propre*?

Hans-Georg Gadamer affirme que toute traduction est une interprétation, toute traduction est le résultat d'une interprétation que l'auteur-traducteur offre au mot qu'il a devant lui. Gadamer a montré la profonde relation qui s'établit entre l'interprétation et la traduction, c'est-à-dire la *négociation*.

C'est un espace de dialogue à l'intérieur de l'œuvre. Le texte n'est pas un objet statique ou inactif de la pensée (un *ergon*) mais une structure vivante et dynamique d'échanges (une *energeia*)¹⁶⁷

Si nous poursuivons la voie de la transdisciplinarité, nous allons dire que le processus de l'auto-traduction n'est ni extérieur, ni intérieur : *il est à la fois* extérieur et intérieur. Les deux langues de Nancy Huston se soutiennent l'une l'autre. La zone de *l'entre-deux-langues* joue le rôle du *tiers secrètement inclus*. Il qui permet l'unification, dans leur différence, du Sujet transdisciplinaire et de l'Objet transdisciplinaire. La Réalité transdisciplinaire comprend le Sujet, l'Objet et le Tiers Caché. Chez Nancy Huston, l'auto-traduction est une activité existentielle et transculturelle. C'est une expérience herméneutique, une expérience de l'altérité.

2. 8. Liste des auto-traductions de Nancy Huston

Fiction:

- *Les variations Goldberg* (1981) => *The Goldberg Variations* (1996) [auto-traduction de *Les variations Goldberg*]
- *Histoire d'Omayya* (1985) => *The Story of Omayya* (1987) [auto-traduction de *Histoire d'Omayya*]
- *Plainsong* (1993) => *Cantique des plaines* (1993) [auto-traduction de *Plainsong*]

¹⁶⁷ Selon Wilhelm Von Humboldt.

- *La virevolte* (1994) => *Slow Emergencies* (1996) [auto-traduction de *La Virevolte*]
- *Instruments des ténèbres* (1996) => *Instruments of Darkness* (1997) [auto-traduction de *Instruments des ténèbres*]
- *L'empreinte de l'ange* (1998) => *The Mark of the Angel* (1998) [auto-traduction de *L'empreinte de l'ange*]
- *Prodige : polyphonie* (1999) => *Prodigy: A Novella* (2000) [auto-traduction de *Prodige : polyphonie*]
- *Limbes/Limbo* (2000) [édition bilingue]
- *Dolce agonia* (2001) => *Sweet agony* (2001) [auto-traduction de *Dolce agonia*]
- *Une adoration* (2003) => *An Adoration*(2003) [auto-traduction de *Une adoration*]
- *Lignes de faille* (2006) => *Fault Lines* (2007) [auto-traduction de *Lignes de faille*]
- *Trois fois septembre* => L'auto-traduction existe en anglais, mais elle n'a jamais été publiée.
- *Infrarouge* (2010) => *Infrared* (2011) [auto-traduction d'*Infrarouge*]

Non-fiction:

- *Nord perdu : suivi de Douze France* (1999) => *Losing north: musings on land, tongue and self* (2002) [auto-traduction de *Nord perdu : suivi de Douze France*]
- *L'espèce fabulatrice* (2008) => *The Tale-Tellers: A Short Study of Humankind* (2008) [auto-traduction de *L'espèce fabulatrice*]

2. 9. Contributions personnelles

- Le bilinguisme devient une source inépuisable de création, littéraire ou artistique, une création vécue comme quête identitaire.
- Dans le cas de Huston l'auto-traduction ou la création parallèle réconcilie les deux moitiés de l'être intérieurement déchiré en faisant cohabiter harmonieusement le français et l'anglais.
- Chez Nancy Huston, *l'entre-deux-langues* et le processus de l'auto-traduction s'inscrivent dans les paramètres de son expérience humaine.
- L'auto-traduction hustonienne porte les marques de son altérité «vivante». Elle s'exprime dans le désir d'aller vers l'autre, de communiquer avec lui, au-delà des conventions grammaticales, stylistiques et culturelles.
- La pratique de l'auto-traduction révèle ce que l'écriture porte en elle « d'étrangement inquiétant ».
- L'auto-traduction n'est pas un simple transfert linguistique qui représenterait la facette d'un seul niveau de Réalité, fait qui ne caractériserait pas le domaine de la transdisciplinarité.
- L'auto-traduction est un acte transdisciplinaire, elle traduit l'intraduisible à l'aide du traduisible.
- Le parcours linguistique de Nancy Huston: l'exil dans la langue => le bilinguisme => le faux bilinguisme => l'auto-traduction => l'entre-deux-langues => *le translinguisme*.

Chapitre III.

Une vision transdisciplinaire sur l'œuvre de Nancy Huston

3.1. La transdisciplinarité – une nouvelle vision du monde

« La transdisciplinarité, en tant qu'approche scientifique, étudie l'interaction entre les sciences exactes, les sciences humaines et les sciences du tiers secrètement inclus. »

Basarab Nicolescu

Dans le *Manifeste de la Transdisciplinarité*, Basarab Nicolescu a mis en place une méthodologie transdisciplinaire fondée sur une solide base scientifique: physique et philosophique.¹⁶⁸

L'auteur définit d'abord la *multidisciplinarité* qui permet, comme son préfixe le suggère, d'étudier un objet à l'aide de plusieurs disciplines à la fois. Par exemple, un courant littéraire est étudié à l'aide des connaissances apportées par la littérature, l'histoire, la philosophie, la sociologie ou l'art. L'étude de l'objet en sort enrichie, mais les résultats restent à l'intérieur d'une seule discipline. Basarab Nicolescu définit ensuite la notion d'*interdisciplinarité* qui suppose «le transfert de méthodes d'une discipline à une autre.»¹⁶⁹ Ainsi, lorsque les concepts et les idées de l'histoire, de la sociologie ou de la culture sont appliqués pour étudier la littérature, ils conduisent à l'apparition d'une nouvelle branche avec de nouvelles perspectives et d'autres interprétations: l'histoire socioculturelle de la littérature. L'interdisciplinarité (comme la multi- ou la pluridisciplinarité) dépasse les limites des disciplines, mais ce sera la recherche interdisciplinaire qui va profiter des résultats obtenus. La transdisciplinarité peut enrichir les recherches pluri- et interdisciplinaires, en les ouvrant vers l'espace commun du Sujet et de l'Objet.

¹⁶⁸ Basarab Nicolescu, 1996, p. 32.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 34.

La méthodologie transdisciplinaire ne remplace pas la méthodologie disciplinaire, dont la recherche se limite à ce qu'elle est. La méthodologie transdisciplinaire peut conduire à des découvertes au sein des disciplines. Ceci est normal, car un aspect de la transdisciplinarité est la recherche de ce qui traverse les disciplines.

La *transdisciplinarité* tient compte de la racine étymologique du préfixe *trans-* pour couvrir «ce qui est à la fois à l'intérieur des disciplines, entre et delà de toutes disciplines.»¹⁷⁰ Au-delà de toute discipline nous retrouverons l'être humain avec son besoin et son désir de comprendre le monde présent, dans son unité.

Les trois piliers: *les niveaux de Réalité, la logique du tiers inclus et la complexité* forment ensemble la méthodologie de la recherche transdisciplinaire.

La connaissance disciplinaire et la connaissance transdisciplinaire ne sont pas antagonistes mais complémentaires. Les deux méthodologies sont fondées sur l'esprit scientifique. Le tableau ci-dessous montre que l'univers hustonien est un univers à caractère transdisciplinaire :

Connaissance CD	Connaissance TD	Connaissance de l'univers hustonien
Monde externe – Objet	Correspondance entre le monde externe (Objet) et le monde interne (Sujet)	Harmonie corps-esprit. Création-procréation. Relation entre moi et l'autre.
Savoir	Compréhension	Tolérance, ouverture, dialogue authentique avec l'Autre.
Intelligence analytique	Equilibre entre le mental, les sentiments et le corps.	Equilibre entre le monde intérieur et le monde extérieur.
Orientation vers le pouvoir et la possession	Orientation vers l'étonnement et le partage.	Étonnement, partage, fascination émerveillement.
Exclusion des valeurs	Inclusion des valeurs	Acceptation des valeurs des autres. Attitude transdisciplinaire/transculturelle/transreligieuse.

Figure 1. Connaissance CD/ Connaissance TD/ Connaissance de l'univers hustonien

¹⁷⁰ *Idem*, p. 36.

La méthodologie transdisciplinaire est un pas important pour l'accomplissement d'un vrai dialogue entre et au-delà des cultures, un dialogue à l'intérieur duquel chaque locuteur arrive à comprendre le niveau de perception sur lequel il se situe et le niveau de Réalité qu'il recherche, ainsi que les niveaux de perception et de Réalité sur lesquels sont placés ses interlocuteurs, dans le sens d'une compréhension facilitée par le tiers inclus pour un dialogue ouvert et authentique avec l'Autre.

La démarche transdisciplinaire n'est pas « la voie », mais une voie qui témoigne de notre présence dans ce monde et de l'expérience vécue à travers les fascinantes découvertes scientifiques de notre époque. Une voix où résonnent les potentialités de l'être humain.

La transdisciplinarité apporte une vision nécessaire pour la compréhension du monde dans lequel nous vivons et pour une société de l'avenir. Cette vision sera toujours ouverte, car elle dépasse les frontières des sciences exactes par le dialogue et leur conciliation, non seulement entre les sciences humaines, mais aussi les arts, la poésie et l'expérience intérieure.¹⁷¹

3. 2. L'existence de plusieurs niveaux de Réalité

« Les niveaux de Réalité sont des niveaux énergétiques. C'est pourquoi le passage d'un niveau à l'autre est nécessairement discontinu. La discontinuité est la condition de l'évolution. »

Basarab Nicolescu

La notion de «niveaux de Réalité» apparaît dans un article publié par Basarab Nicolescu en 1982.¹⁷² Ce concept a été repris dans la première édition du livre *Nous, la particule et le monde*, publiée en 1985. L'auteur tient à préciser que le *Réel* et la *Réalité* sont deux notions différentes. Le *Réel* est caché à jamais, tandis que la *Réalité* est étroitement liée à la résistance de notre expérience humaine étant

¹⁷¹ Basarab Nicolescu, 1996, p. 94. Article 5 de la Charte de la Transdisciplinarité.

¹⁷² Il s'agit de la revue *Sociologie et mécanique quantique*, n° 1, Paris, Mars-Avril 1982.

accessible à notre connaissance. Le concept qui se trouve au centre de la méthodologie transdisciplinaire est celui de *niveaux de Réalité*. Les philosophes, les logiciens, les physiciens et les mathématiciens ont essayé de définir la notion de *Réalité*. La Réalité doit témoigner de ce que les êtres humains vivent, portent en eux, elle doit avoir une logique des événements qui correspond à notre ration.¹⁷³ Les êtres humains font partie de la Réalité, ils peuvent entrer en harmonie avec elle ou bien ils peuvent la troubler. La transdisciplinarité nous apprend que la *Réalité* est tout ce qui résiste à nos expériences, à nos représentations, à nos descriptions mathématiques.¹⁷⁴ Elle ne se limite pas à l'acceptation d'une collectivité sociale, mais elle possède une dimension trans-subjective, car l'expérience intérieure peut annuler la plus solide théorie scientifique. Dans son acception plastique, la *Réalité* dépend de nous-mêmes. Chaque personne peut construire son propre niveau de Réalité. Elle peut changer en fonction de nos pensées, nos sentiments, nos actions. Nous sommes responsables de ce que signifie la *Réalité*. Elle suppose aussi la relation entre la science, la religion, la spiritualité, la culture et la société. C'est une structure ouverte qui change, elle est donc rationnelle, mais sa rationalité est multiple, structurée sur des *niveaux*. La *Réalité* a aussi une dimension ontologique, elle comprend le Sujet, l'Objet et le Tiers inclus. La méthodologie transdisciplinaire propose qu'on envisage une réalité multidimensionnelle. Ces niveaux distincts qui structurent la Réalité communiquent dans une *zone de non résistance*, désignée par un espace où il n'y a pas de niveaux- cette zone est inaccessible à nos représentations et formalisations mathématiques à cause de la limitation des sens de notre corps.

En présence de plusieurs niveaux de Réalité, l'espace entre les disciplines et au delà des disciplines est plein.¹⁷⁵ La recherche disciplinaire se limite à un seul et même *niveau de Réalité*, tandis que la transdisciplinarité s'intéresse à l'action de *plusieurs niveaux de Réalité* à la fois. La découverte de cette dynamique passe par la connaissance disciplinaire.

L'ensemble des niveaux de Réalité et la zone complémentaire de non-résistance désignent l'*objet* transdisciplinaire.¹⁷⁶ Ces différents niveaux de réalité sont

¹⁷³ Basarab Nicolescu, 1996, p. 12.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 13.

¹⁷⁵ Basarab Nicolescu, 1996, p. 27.

¹⁷⁶ Basarab Nicolescu, 1996, p. 33.

accessibles à la connaissance humaine grâce à l'existence de différents *niveaux de perception*, qui se prolongent, eux aussi, dans une *zone de non-résistance* à la perception. L'ensemble des niveaux de perception et la zone complémentaire de non-résistance constitue le *Sujet* transdisciplinaire. Pour que l'Objet transdisciplinaire et le Sujet transdisciplinaire puissent communiquer il est nécessaire que les deux zones de non-résistance du Sujet et de l'Objet soient identiques.¹⁷⁷

Au flux d'information qui traverse d'une manière cohérente les différents niveaux de réalité correspond un flux de conscience¹⁷⁸ qui traverse d'une manière cohérente les différents niveaux de perception. L'isomorphisme de ces deux flux est assuré par le fait que les deux zones de non-résistance sont identiques. La zone de non-résistance joue le rôle de *tiers secrètement inclus*¹⁷⁹ appelé aussi *Tiers Caché* permettant l'unification, à travers leurs différences, du Sujet avec l'Objet. Cette zone de non-résistance permet l'interaction entre le Sujet et l'Objet. Chez Nancy Huston nous reconnaissons les multiples facettes de sa « Réalité » : la Réalité canadienne, la Réalité de l'exil, la Réalité française. Le transculturel ne peut être étudié sans prendre en compte la notion de niveaux de Réalité.

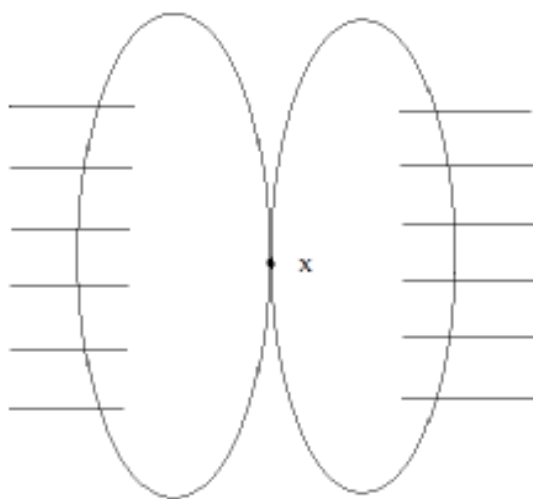


Figure 2.

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ *Idem*, p. 32.

¹⁷⁹ Notion introduite par Michel Camus.

La Réalité transdisciplinaire (avec la partition ternaire Sujet, Objet, Tiers Caché). La relation entre le Sujet et l'Objet est médiée par le Tiers Caché.

3. 3. Le principe du tiers inclus et la complexité du monde

« L'unité dans la diversité et la diversité par l'unité ne peuvent pas exister sans la discontinuité du tiers inclus. »

Basarab Nicolescu

Selon Stéphane Lupasco, la Réalité possède une structure ternaire. Ce fascinant troisième terme, qui se trouve dans *l'état T* assure l'équilibre rigoureux entre les contradictoires. C'est l'incarnation de la Vie, par excellence. Bien qu'il fasse partie de la Mort-et-de la Vie, il n'est ni la Mort, ni la Vie, mais une présence énigmatique dans notre intérieur.¹⁸⁰ Les implications de la dynamique du tiers inclus dans le domaine de la religion, de l'art, de l'amour ou de la mystique sont déjà bien connues. Dans la philosophie de Stéphane Lupasco, la notion *d'état T* est apparue assez tard, vers 1950, à l'époque de l'élaboration de son formalisme axiomatique. L'explication de la structure ternaire remet en question les notions *d'homogénéisation* et *d'hétérogénéisation*, introduites par l'illustre philosophe. L'homogénéisation est le processus dirigé vers l'identique, vers une accumulation sans fin de tous les systèmes dans un même état, vers un désordre total, vers la mort conçue comme non-mouvement. Cette nouvelle dynamique représentée par *l'état T* agit comme une véritable force conciliatrice entre l'hétérogénéisation et l'homogénéisation. Selon la logique de Lupasco, homogénéisation et hétérogénéisation se trouvent dans une relation d'antagonisme énergétique. L'hétérogénéisation est le processus dirigé vers le différent. La structure ternaire de la Réalité se trouve inscrite dans l'être humain: le centre intellectuel représente le dynamisme de l'hétérogénéisation, le centre moteur - le dynamisme de l'homogénéisation et le centre émotionnel - le dynamisme de l'état

¹⁸⁰ Basarab Nicolescu, Michel Camus, 2004, p. 17.

T. Stéphane Lupasco a montré que le principe du tiers inclus présente trois valeurs: A, non A et T et non-contradictoire. Le tiers inclus de Lupasco a marqué les psychologues, les sociologues, les artistes ou bien les historiens des religions. Cette nouvelle philosophie puise ses origines dans la science, pour revenir vers elle, pour l'enrichir et pour créer une vision unifiée du monde, qui conduira vers d'autres découvertes dans tous les domaines. Le Tiers Inclus est lié au problème de l'unité de la connaissance humaine; elle se situe sous le double signe du tiers inclus et de la Réalité complexe.

Le Tiers Inclus est utile pour évaluer des théories scientifiques ou bien le comportement humain, individuel, social ou bien culturel. Pour avoir une image plus claire du sens du tiers inclus, il faut représenter les trois termes de la nouvelle logique - *A, non-A et T* - et leurs dynamismes associés par un triangle dont l'un des sommets se situe à un niveau de Réalité et les deux autres sommets à un autre niveau de Réalité. La logique du tiers inclus est une logique de la complexité.¹⁸¹ Ce pilier de la méthodologie transdisciplinaire se nourrit de l'explosion de la recherche disciplinaire et, à son tour, la complexité entraîne la multiplication des disciplines.¹⁸²

La complexité est présente dans les domaines des sciences humaines, exactes, et surtout dans les arts. C'est le troisième pilier de la méthodologie transdisciplinaire. La complexité s'est installée tout au long du XXème siècle. La complexité se nourrit de la multiplication des disciplines et détermine leur éclosion. Les fondateurs de la physique quantique s'attendaient à ce que quelques particules fondamentales puissent décrire toute la complexité physique, mais cette vision a disparu lorsque grâce aux accélérateurs de particules, on a découvert des centaines de particules. La complexité de l'univers est donc mise en évidence par la physique et la cosmologie quantique.

Le rapport entre le Sujet et l'Objet a évolué dans les différentes étapes de la pensée humaine. Pendant l'étape de la pensée magique, le sujet détenait le premier rôle et l'objet s'y perdait. La pensée moderne, affirmée pendant la période de la Renaissance et grâce aux contributions de Newton et de Kepler a réalisé un renversement de ce rapport. Cette fois-ci toute l'attention est centrée sur l'Objet et le Sujet se perd dans l'Objet. L'ère postmoderne remet en question la problématique du Sujet et de l'Objet. En conséquence, le Sujet et l'Objet apparaissent comme diffus.

¹⁸¹ Basarab Nicolescu, 1996, p. 21.

¹⁸² *Idem.*

La vision transdisciplinaire revalorise le Sujet et l'Objet. Cette fois-ci, aucun des deux n'est supérieur à l'autre.

La transdisciplinarité propose une nouvelle forme d'humanisme, le transhumanisme. Celui-ci offre à l'être humain la possibilité d'une évolution culturelle et spirituelle, en cherchant ce qu'il y a *entre*, à *travers* et *au delà* des êtres humains - ce que Basarab Nicolescu appelle « l'Etre des êtres », une structure flexible orientée vers la complexité.¹⁸³

L'œuvre de Nancy Huston ne pourrait être étudiée sans prendre en compte la dimension anglo-canadienne de son être, la dimension française et bien, sûr la dimension de son exil « heureux ».

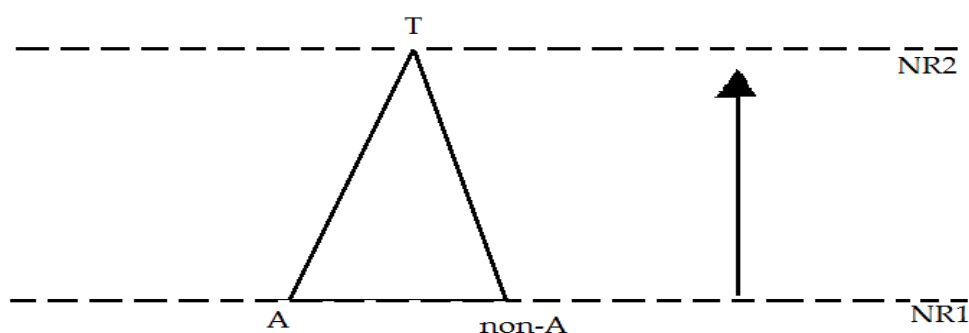


Figure 3- La représentation du Tiers Inclus

La transdisciplinarité nous enseigne que le tiers inclus doit être vécu et appliqué dans la vie de tous les jours. Le rôle du Tiers Inclus et du Tiers Caché dans le modèle transdisciplinaire de la Réalité ne devrait pas nous surprendre. Les mots «trois» et «trans» ont la même racine étymologique: «trois» signifie la transgression du deux, ce qui se trouve au-delà du deux. Pour aller plus loin, nous allons dire que la transdisciplinarité est la transgression de la dualité qui oppose les couples binaires: sujet-objet, subjectivité-objectivité, matière-conscience, nature-divinité, simplicité-complexité, diversité-unité. Cette dualité est transgressée par l'unité ouverte qui

¹⁸³ *Idem*, p. 88.

comprend l'Univers et l'être humain. Selon la vision transdisciplinaire, la pluralité complexe et l'unité ouverte sont les deux facettes d'une seule Réalité. Une relation d'interdépendance s'établit entre le Tiers Inclus et la transdisciplinarité. Dans le contexte d'un discours sur la langue et la culture d'exil, l'imaginaire de la langue¹⁸⁴ peut jouer le rôle du Tiers Inclus. La langue et la culture d'exil représentent pour Nancy Huston deux entités qui sont irréductibles l'une à l'autre. Elles se retrouvent unifiées dans un *état T* qui les réconcilie à un *tiers niveau de Réalité*.

3. 4. Les différentes facettes du tiers secrètement inclus chez Nancy Huston

« La seule chose qui vaille vraiment la peine d'être cherchée dans ce monde est le tiers secrètement inclus. »

Basarab Nicolescu

L'étude de la dynamique entre le Sujet connaisseur et l'Objet de la connaissance est assurée par le rôle du *Tiers Caché*, une sorte de « gardien de l'identité de l'Objet et du Sujet »¹⁸⁵ qui ouvre la porte à la véritable communication. Le Tiers Caché est le *tiers médiateur* entre le Sujet et l'Objet, entre l'information physique et celle spirituelle.

La transdisciplinarité est incompatible avec la réduction de la Réalité à un seul niveau. Les niveaux psychique, biologique, spirituel et physique sont unifiés par le *Tiers caché*. La transdisciplinarité conduit vers une nouvelle vision sur l'être humain fondée sur l'inclusion de ce tiers. Dans la conception transdisciplinaire, nous sommes confrontés à un Sujet multiple qui connaît un Objet multiple. L'unification Sujet-Objet est réalisée par l'action du Tiers Caché, qui assure la fusion entre la science et l'être.

¹⁸⁴ Conférence de Basarab Nicolescu , « Sciences, arts et imaginaire » le 30 mars 2010.

¹⁸⁵ Selon Basarab Nicolescu, 1994.

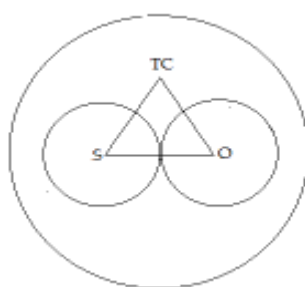


Figure 4. La représentation du Tiers Caché.

Le tiers caché apparaît comme la source de la connaissance, mais à son tour, il a besoin du Sujet pour connaître le monde: le Sujet, l'Objet et le Tiers inclus se trouvent dans une inter-liaison ou dans une *trans-liaison*. Le tiers caché rend possible la communication entre le flux d'information qui traverse le monde extérieur et le flux de conscience qui traverse l'univers intérieur, médiant la communion invisible de l'Objet avec le Sujet. L'homme apparaît comme l'interface entre le monde et le Tiers Caché. Eliminer le Tiers Caché de la connaissance réduirait l'être humain à une seule dimension, fait incompatible avec la vision transdisciplinaire.

Le Tiers Caché conditionne l'interférence physique et spirituelle non seulement entre le Sujet et l'Objet, mais aussi entre les différents niveaux de Réalité du Sujet et les différents niveaux de Réalité de l'Objet. La discontinuité entre les différents niveaux est équilibrée par la continuité de l'information contenue dans le Tiers Caché qui est la source de la Réalité. La discontinuité entre les niveaux de Réalité correspond à la discontinuité de l'espace-temps qui caractérise la vie et l'œuvre de Nancy Huston. La relation entre le Sujet, l'Objet et le Tiers Caché donne accès à un type de connaissance qui est en même temps extérieure, car elle se rapporte à l'Objet, et intérieure, car elle se rapporte au Sujet, médiée par le rôle du *Tiers Caché*. Nous arrivons à un ternaire important – le ternaire de la connaissance extérieure – connaissance intérieure – compréhension- une conceptualisation du ternaire principal *Sujet-Objet-Tiers Caché*. Il y a une grande différence entre le *Tiers Caché* et le Tiers inclus: le Tiers Caché est alogique, parce qu'il est situé intégralement dans la zone de non-résistance, tandis que le Tiers Inclus est logique, car il désigne les couples contradictoires A et Non-A, situés dans la zone de résistance. Entre le Tiers Caché et

le Tiers Inclus il y a une similitude: les deux unifient les contradictoires A et Non A – pour le Tiers Inclus – et le Sujet et l’Objet dans le cas du Tiers Caché. Le Sujet et l’Objet représentent les contradictions suprêmes, les deux traversent la zone de la résistance et la zone de la non-résistance. Le Tiers Caché a un rôle fondamental pour la vision transdisciplinaire de l’être humain et du monde.

Selon Pompiliu Crăciunescu¹⁸⁶, *le Tiers Caché* compense la discontinuité entre les niveaux de Réalité du Sujet et les niveaux de Réalité de l’Objet, tandis que le Tiers Inclus permet à la rationalité le passage d’un niveau à un autre niveau. Le Tiers Inclus de Lupasco représente l’incarnation dans le plan ontologique du Tiers Caché niculescien, c’est son énergie révélée. Le Tiers Caché est, en même temps, la force nucléaire de sa vision transgressive-intégratrice du monde. Le Tiers Caché, unificateur des deux grands antagonismes, le Sujet connaisseur d’une part et Objet, respectivement le champ de la connaissance d’une autre part considèrent l’unité du monde différenciée et symétrique.

L’exil représente le noyau, le *moteur*, l’expérience qui a permis à Nancy Huston de vivre et de partager au lecteur son expérience *transculturelle*. La question de l’identité du sujet et de l’identité culturelle revient toujours dans le processus de l’auto-traduction. Huston exprime souvent l’angoisse d’être «linguistiquement scindée» avec «deux moitiés de personnalité qui se regardent en chiens de faïence.»¹⁸⁷

La relation exil-identité chez Nancy Huston peut être expliquée à l’aide de la présence du *tiers caché* ou *le tiers secrètement inclus* (selon la magnifique expression qui appartient à Michel Camus).

Le tiers secrètement inclus est le gardien de notre mystère, la base de la tolérance et de la dignité humaine. Sans ce tiers tout est cendres.¹⁸⁸ C’est un médiateur entre les variantes françaises et anglaises des livres hustoniens. Chaque langue est une facette

¹⁸⁶Selon Pompiliu Crăciunescu, «Înalta conexiune» dans «Basarab Nicolescu: sub semnul septenarului», Petrișor Militaru, Luiza Mitu (ed.), Ed. Aius, Craiova, 2012.

¹⁸⁷*Idem*, p. 269.

¹⁸⁸Basarab Nicolescu, 2007, p. 98.

du monde tel que nous le voyons et le comprenons. Si notre vision sur le monde change, le monde change lui aussi. La personne qui connaît plusieurs langues, connaît plusieurs cultures et vit le passage douloureux de l'une à l'autre.¹⁸⁹ Dans ce contexte, nous reconnaissons la présence du tiers caché. C'est avec une force nouvelle que Huston ressent à quel point le fait de vivre l'exil français lui est vital, à quel point cette langue lui est indispensable pour l'enrichir chaque jour. La langue française l'aide à mieux se comprendre, s'ouvrir devant le texte et en recevoir un soi réuni.

Le processus de l'auto-traduction remet en question le rapport du «propre» à «l'étranger». Le couple du «propre» et de «l'étranger» trouve son correspondant dans celui formé par l'original et sa traduction. La question de la compréhension et de l'interprétation d'un double sens anglais et français liée au processus de l'auto-traduction - revient toujours dans les textes de Nancy Huston, comme dans ceux de Samuel Beckett. Chez Huston, le Tiers Caché réconcilie les deux versants de son identité créatrice. D'ailleurs, dans un essai paru dans le recueil *Désirs et réalités*, Huston se dit une écrivaine canadienne et française et non pas canadienne-française.

3. 5. Contributions personnelles

- Le rôle du *tiers secrètement inclus* intervient dans la relation exil-identité-altérité, dans le processus de l'auto-traduction, dans l'espace de l'entre-deux-langues. L'exil est le véritable moteur de la présence du *Tiers Caché*. Il se place entre les variantes françaises et anglaises des textes auto-traduits. Il assure l'harmonie et l'équilibre entre les deux identités linguistiques et culturelles de l'écrivaine.
- Le Tiers Caché est la source de l'expérience intérieure, de la créativité qui rend possible l'ouverture vers le transculturel. Le Tiers Caché permet l'accès

¹⁸⁹ Selon Nancy Huston.

dans l'espace inaccessible/indicible de l'entre-deux-langues et de l'auto-traduction.

Chapitre IV. Le translinguisme dans l'œuvre de Nancy Huston

4.1. *Limbes/Limbo* - l'espace transdisciplinaire de l'entre-deux-langues

«Accueillir la langue étrangère, c'est accueillir en soi la différence, la nouveauté, l'inconnu et l'absence.»

Nancy Huston

Conçue comme un phénomène social, la langue se définit comme la manifestation de la culture d'un peuple. Selon Lévi-Strauss, la langue est la pointe de l'iceberg d'une culture. La langue est l'instrument par lequel l'homme assimile la culture, la perpétue, la transforme. Chaque langue, chaque culture met en action tout un système de symboles dans lequel s'identifie chaque société. C'est sur la base de l'universalité du langage qu'on trouverait la solution au problème de la communication entre les différentes langues. Le langage est création et par conséquent, une activité culturelle infinie. La langue et la société représentent deux concepts qui ne se conçoivent pas l'un sans l'autre. La traduction suppose interaction. Traduire, c'est établir des contacts avec un ensemble d'autres contacts connus ou inconnus par le traducteur, traduire c'est aussi travailler sur la base des échanges culturels. «Qu'est-ce qui est important?» se demande Huston dans *Nord Perdu*. L'auteure s'auto-traduit et s'interprète elle-même: «est important ce qui est traduisible.»¹⁹⁰ Dans *Healing the Split*, elle trouve la solution: «Alors, la question suivante, même si tu l'aimes ou pas, même si c'est tellement ennuyant, pourquoi ne pas laisser quelqu'un d'autre traduire tes livres du français en anglais et de l'anglais en français? La réponse à cette question est qu'au moment où la traduction est finie, après tout le travail qu'on met à un livre, quand le livre prend contour et commence à exister dans une langue, c'est alors que je me sens bien, je me sens meilleure, parce que c'est le même livre qui

¹⁹⁰ Nancy Huston, 1999, p. 90, *en italiques dans le texte*.

raconte les mêmes histoires, les mêmes émotions éclectiques, il chante la même musique, c'est alors que je me sens encouragée, stimulée, je suis fière, enchantée, comme si j'avais prévu que je ne suis ni schizophrénique, ni folle, parce que je suis la même personne dans les deux langues. *La traduction est l'espoir de l'humanité.*»¹⁹¹

Dans *Limbes/Limbo*, Huston rend hommage à son père spirituel, Samuel Beckett, porteur des masques et écrivain des marges, pour transformer le livre en un vrai manifeste du translinguisme, une profession de foi qui va au-delà du bilinguisme et de l'auto-traduction, c'est un monologue imaginaire qui dit beaucoup de l'écrivain qu'elle préfère et de l'auteure elle-même. Huston promène le lecteur dans les *limbes* fascinants et troublants de *l'entre-deux-langues* pour offrir à son maître le plus bel hommage : celui de la création.

Le mot *Limbes* a deux acceptions :

1. Séjour des âmes des justes avant la Rédemption.
2. Région mal définie, état incertain, vague.

Chez Beckett, les *Limbes* sont des espoirs perdus, « sans mémoire de matin ni espoir de soir »¹⁹²

Huston voudrait se forger une langue à elle pour traduire son « frère » Beckett:

¹⁹¹ « And so, the next question, obviously, is why do you do it if you don't like it, if it's so tedious and annoying why don't you let someone else translate your books for you, from French into English and from English into French? And the answer to that question is: because when it's done, when is actually finished, when after all that work the book has finally taken shape and managed to exist in the other language, then I feel gooo, then I feel better, then I feel healed, because it's the same book, telling the same stories, eliciting the same emotions, playing the same music, then I'm elated, then I'm delighted, as if that somehow proved that I'm not schizophrenic, not crazy, because ultimately the same person in the both languages. Translation is hope for humanity.» Nancy Huston, 2001, p.3.
La traduction en français nous appartient.

¹⁹² Selon Nancy Huston.

Anglais	Français
<i>Beckett, my brother, my foot. At last I feel (ugly word, feel) close to you. At last your language is limpid to my, what, brain, heart, foot. If there are two languages, there are any number of languages and – worse- the gaping gaps between the words.</i> ¹⁹³	<i>Beckett, mon frère, mon pied. Me sens enfin (mot mochissime, sentir) proche de vous. Enfin votre langue est devenue limpide à mon, quoi, mon cerveau, cœur, pied. S'il y a deux langues, il y a une infinité de langues, et, bien pire, mal pire, les béates béances entre les mots.</i> ¹⁹⁴

Nancy Huston et Samuel Beckett assument leurs (auto-) traductions comme des réécritures et partagent la même raison de la « venue à l'écriture » ; s'ils n'avaient pas eu une relation d'ambivalence avec leurs parents, ils ne seraient pas devenus écrivains. Ils ont pris la même décision de partir, de se forger une nouvelle identité grâce aux langues étrangères. Beckett, un Irlandais nihiliste, absurde et atomiseur du sujet, et Nancy Huston, une Anglo-canadienne féministe, auteure de romans à succès, forment ensemble un « couple » d'auteurs bien étrange : « Proche...comme le petit Chaperon rouge est proche du loup » écrit-elle.¹⁹⁵ Beckett incarne la figure de ce loup qui voudrait manger les enfants et leur faire peur, enfants que les philosophes nihilistes refuseraient d'avoir, si l'on pense au livre de Huston intitulé *Professeurs de désespoir*. Huston se situe dans une position linguistique « inverse » que celle de Beckett qui a écrit d'abord en anglais, avant d'embrasser la langue française. Un troisième terme réconcilie, chez Huston, le « conflit » entre la langue maternelle et la langue d'adoption. Ce tiers unificateur permet au transfuge linguistique de profiter de la liberté et de la créativité contenue dans l'espace de l'entre-deux-langues au cœur même du processus de l'auto-traduction ou dans la création de croisée. Pascale Sardin-Damestoy observe que la confrontation des langues est agie plutôt que subie.¹⁹⁶ La chercheuse souligne l'importance de l'«hospitalité langagière» dont parlait Ricœur: l'hospitalité qui prend en compte le sens le plus profond de l'altérité,

¹⁹³ Nancy Huston, 2000, p. 24-26.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 25-27.

¹⁹⁵ Nancy Huston, 2000, p. 46.

¹⁹⁶ Pascale Sardin-Damestoy, 2004, p. 264.

c'est-à-dire : «le plaisir d'habiter la langue de l'autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi la parole de l'étranger»¹⁹⁷ L'autre langue (la maternelle ou l'adoptive, selon le cas) « devient hospitalière quand elle arrive à faire corps avec la première. La langue devient *hôte* dans les deux sens du terme : reçue et recevante.»¹⁹⁸ Cette hospitalité langagière va de pair avec *l'épreuve de l'étranger* qui s'exprime dans le désir de l'exilé d'élargir son horizon linguistique et culturel.

Les changements de langue ne coïncident pas avec les changements de locuteurs ou de chapitres, comme dans le cas des œuvres précédentes (par exemple *Instruments des ténèbres/Instruments of Darkness*, qui alterne les chapitres rédigés en anglais par Nada, et ceux, en français, qui concernent Barbe Durand), mais ils surviennent en début d'un paragraphe et parfois au milieu d'une phrase: « To épater les bourgeois or to give them pause for thought or to help them pass the time? Lead them down the garden path, the little red lane, thirty-six white horses and why get up one's high horse if it's only words, words, words, as the price of Denmark syas, or even actions, cela aussi revient au même, a man of words, a man of action, how believe in him here if he could have been there, how take him seriously when he's nothing but laughable assemblage of members and muscles and mucous and mealy-mouthed preconceptions? »¹⁹⁹

Les textes *Abandons* et *Limbes/Limbo* mettent en évidence la relation d'interdépendance entre l'original et la version publiée. Pour la version publiée, Huston a rationalisé son travail. Elle organise soigneusement les deux textes et répartit la variante anglaise à gauche et la variante française à droite, non sans qu'il n'y ait une *contamination* entre les langues lors du processus de l'auto-traduction. L'autre langue a laissé quelques traces vivantes...

¹⁹⁷ Paul Ricœur, 1969, p. 20.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 265.

¹⁹⁹ Extrait de la version originale de *Limbes/Limbo*, repris en annexe par Christine Klein-Lataud.

Anglais	Français
<i>It's nothing to laugh about. If you keep on laughing, we'll rip you we'll rip out your spleen. Where exactly is the spleen, anyhow? I smell a rat.</i> ²⁰⁰	<i>Fini de rire. Si vous riez, c'est la rate que l'on arrachera. Que l'on arrachera. Où elle est d'ailleurs, la rate? Il y a un os.</i> ²⁰¹

L'écriture de ces extraits s'éclaire à la lumière de la version originale de l'œuvre. Les textes en anglais et en français sont traduits sans perdre de vue le jeu avec les mots «*rat/rate*». Le jeu bilingue de la version originale est reproduit dans la version publiée. Le mot français *rate* est l'équivalent de l'anglais *spleen*, dans son acception anatomique. C'est la ressemblance du mot français avec l'anglais *rat* qui conduit Huston à utiliser l'expression anglaise: «*I smell a rat.*» La version originale orthographiait *rate* à la française, avec un *e* final. La version française publiée contient l'expression française: «*Il y a un os* », qui est l'équivalent sémantique de: «*I smell a rat.*»²⁰² Le texte est créé par associations de mots, de nuances, de sons et d'idées entre les langues. Lorsqu'un son lui dit tant de choses comme le fait le sens des mots, Huston est capable de reproduire ces éléments dans les deux langues. La correspondance s'oriente vers «*il y a un os*», qui, à son tour, devient l'écho pour «*i smell a rat*». Le résultat peut être celui que cherchait son maître Beckett: un travail de création précis, détaché et automatique. Beckett s'est chargé lui-même de la traduction de ses livres d'une langue à l'autre. Dans le texte d'arrivée, Beckett ne laissait transparaître aucun signe, aucune ombre du texte de départ. Brian Fitch a montré que chez Beckett, l'auto-traduction a un statut délicat, vu que le processus et le produit ne sont pas les mêmes que ceux de toute autre forme de traduction: «*Insistons sur le fait que son statut n'a rien à voir avec toute autre sorte de traduction qui s'apparente à l'interprétation ou au commentaire critique issu d'une lecture du texte source faite par quelqu'un pour qui ce dernier a commencé par être étranger et*

²⁰⁰ Nancy Huston, 2000, p. 24.

²⁰¹ *Idem*, p. 25.

²⁰² Nicola Danby, «The space between: Self-translator Nancy Huston's *Limbes/Limbo*», *La linguistique* (Vol.40), 1/2004. Idée reprise par Jane Wilhelm dans «*Autour de Limbes/Limbo. Un hommage à Samuel Beckett* » dans «*Palimpsestes – n° 18, Traduire l'intertextualité*», Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006.

qui a dû se l'approprier ou l'appliquer, par le processus herméneutique habituel.»²⁰³
Huston avoue dans *Instruments des ténèbres*: «Pas de vision sans division. Je ne cesse de comparer, combiner, séduire, traduire, trahir. J'ai le cœur et le cerveau fendus, comme les sabots du Malin. Anglais. Français.»²⁰⁴

La liberté de l'auto-traducteur s'exprime à travers ses choix, en apportant sa contribution: l'empathie, la distance, le ton, la musique des phrases, l'ironie mais aussi le manque, la douleur, la nostalgie. L'auto-traduction protège dans les moments de détresse. Dans le cas de *Limbes/Limbo*, il est difficile pour un lecteur à deviner quelle est la version originale, celle anglaise ou bien celle française et nous aurions la tendance de croire que l'auteure nous invite à lire les deux versions en parallèle, l'une à côté de l'autre. Après avoir écrit le texte original, qui est un mélange des deux langues, elle procède à la traduction des passages d'une langue à l'autre, pour arriver à la version bilingue publiée par Actes Sud. Dans *Limbes/Limbo* la traduction est un travail d'adaptation linguistique et culturelle :

Anglais	Français
<i>Once upon a time they lived happily even after. Not only that, but they had a whole kit and kaboodle of kids. Mustn't forget that, no, no, no, no. How many children? Address? Phone number? Marital status? Are you sure?</i> ²⁰⁵	<i>Il était une fois, et ils vécurent heureux. Non seulement ça, mais ils eurent une rimbambelle de bambins. Faut pas oublier ça, non non non non. Combien d'enfants? Adresse? Téléphone? Etat civil ? Vous en êtes sûr?</i> ²⁰⁶

Huston veut se rapprocher du lecteur tout en gardant sa liberté à elle. C'est dans ce but qu'elle traduit le vers d'Andrew Marvell: «Had we but world enough and time, this coyness, lady, were no crime» par un autre vers célèbre tiré d'un poème de Rimbaud, *Voyelles*: «Voyelles, je dirai quelque jour vos naissances latentes.»²⁰⁷ Si le contenu des deux vers n'est pas le même dans cette adaptation assez libre, l'impact

²⁰³ Brian Fitch, 1983, pp. 93-94.

²⁰⁴ Nancy Huston, 2005, p.132.

²⁰⁵ Nancy Huston, 2000, p. 42.

²⁰⁶ Nancy Huston, 2000, p. 43.

²⁰⁷ *Idem*, pp. 32-33.

sur le lecteur est similaire dans les deux langues parce que les deux références sont bien connues. La version anglaise du monologue contient un vers célèbre extrait d'un poème de Lewis Carroll intitulé: «The Walrus and the Carpenter», qui se trouve dans *Through the Looking-Glass/The Time has come, the walrus said*», et que Nancy Huston traduit par: «La marquise sortit à cinq heures.»²⁰⁸ Les deux références n'ont pas le même écho, la version anglaise contient une touche d'humour alors que la phrase en langue française est un peu plus froide et ironique, mais toutes les deux font référence *au temps*, et c'est la raison pour laquelle Nancy Huston a choisi de les mettre en «miroir». Les sujets bilingues remettent en question leur identité linguistique et culturelle et Nancy Huston n'en est pas une exception. Dans la version originale du livre *Limbes/Limbo. Un hommage à Samuel Beckett* intitulée *Abandons*, l'auteure explore la division entre ses langues et ses identités, arrivant jusqu'à la formation d'un espace entre celles-ci. Nous l'avons nommé l'espace du *tiers*. La version originale passe au-delà des paramètres utilisés pour la définition du terme auto-traduction. Certains linguistes l'appellent *écriture bilingue simultanée* comme axe entre ces deux identités réunies dans une langue unique, pour rendre hommage à la vie de Beckett menée dans l'abandon linguistique, toujours dans l'entre-deux-langues. Pour trouver un point à partir duquel les deux langues peuvent communiquer, s'entre-parler, nous pouvons l'expliquer à l'aide de la méthodologie transdisciplinaire, c'est le tiers caché qui va unifier les deux identités de l'auteure.

Nancy Huston joue beaucoup sur les mots du point de vue sémantique et phonétique, et ces textes s'approchent souvent du genre poétique par ses rimes, onomatopées et allitérations en anglais et en français, dans un échange infini entre les deux versions. Il y a un étonnant va-et-vient entre l'anglais et le français. L'auteure semble ne s'être fixée aucune règle concernant la langue de départ et la langue d'arrivée, certains mots lui venaient à l'esprit plus facilement dans une langue que dans l'autre.

²⁰⁸ *Idem* p. 54.

Anglais	Français
<i>Maybe not.</i> ²⁰⁹	<i>P't-êt'ben qu'oui, p't-êt'ben qu'non.</i> ²¹⁰

Nous analyserons quelques traductions guidées par la forme, ainsi que des transpositions et des équivalents créatifs avant de passer à celles culturelles ou basées sur le sens.

Anglais	Français
<i>Blood, black, thump, whump.Shut.Clot.</i> ²¹¹	<i>Sang, pan, vlan. Clos. Caillot.</i> ²¹²

Nicola Danby souligne que dans ce jeu entre les langues le mot *black* n'est pas traduit. Il est omis.²¹³ L'allitération devient fidèle comme dans «gaping gaps»²¹⁴ et «béates béances.»²¹⁵ Parfois, Huston sacrifie le sens à la faveur du rythme ou de la sonorité comme dans cette illustration:

Anglais	Français
<i>If I can be Irish and then French I could just as well be Danish or a dog.</i> ²¹⁶	<i>Si je peux être Irlandais et puis Français je pourrais aussi bien être chinois ou chien.</i> ²¹⁷

Ce sont les signes de «l'écoute d'une étrangère, attentive plus qu'un natif aux frottements et aux coïncidences sonores.»²¹⁸ Nous sommes familiarisés avec la technique d'auto-traduction de Huston, caractérisée par un équilibre délicat entre chaque unité de contenu et de forme. Les deux versions ne sont pas antagonistes, mais complémentaires.

²⁰⁹ Nancy Huston, 2000, p. 32.

²¹⁰ *Idem*, p.33.

²¹¹ *Idem*, p. 14.

²¹² *Idem*, p. 15.

²¹³ Nicola Danby, «The space between: Self-translator Nancy Huston's Limbes/Limbo», *La linguistique* (Vol.40), 1/2004.

²¹⁴ *Idem*, p. 16.

²¹⁵ *Idem*, p. 26-27.

²¹⁶ *Idem*, p. 10.

²¹⁷ *Idem*, p. 11.

²¹⁸ Nancy Huston, 1999, pp. 44-45.

Anglais	Français
<i>Nothing. No thing. Blank.</i> ²¹⁹	<i>Pas. Aucune chose. Blanc.</i> ²²⁰

Le correspondant français pour *Nothing. No thing* est *Aucune chose*. Dans ces deux exemples le sens n'est pas perdu et la coupure de *Nothig* en *No thing* est rythmique en français, malgré les interruptions entre les deux phrases. Dans la troisième partie de l'exemple les sens sont très proches. Cela illustre le talent de Huston et les ressemblances entre les langues, l'effet lié au sens étant bien réalisé.²²¹

Une certaine similitude phonétique se répète dans les deux langues, mêmes si les sons ne sont pas tout à fait identiques:

Anglais	Français
<i>Gag. Bars. Iron doors. Clang bang shut. Bomb. Tomb.</i> ²²²	<i>Bâillon. Barreaux. Porte en fer, bing bang bong. Bombe. Tombe.</i> ²²³

Le rythme et le style s'auto-soutiennent dans les deux exemples. Le rythme triple de *clang bang shut* et *bong bang bong* ayant le même mot au milieu, accentue l'importance de la musique des mots. Pour «*Closed dead mum*» Huston trouve un équivalent insolite : «*sombre, mort, muet* »:

Anglais	Français
<i>Slam, bang, dark. Closed, dead, mum.</i> ²²⁴	<i>Claque, ombre. Sombre, mort, muet.</i> ²²⁵

Cette analyse n'a pas l'intention de comparer les versions entre elles, parce que ce serait un exercice subjectif basé sur les préférences et les compétences individuelles du lecteur. Au centre de cette démarche il y a un niveau d'écriture qui ne traduit pas seulement l'expression de l'abandon, créée à l'aide de la musicalité des sons, mais il

²¹⁹ Nancy Huston, 2000, pp. 46-47.

²²⁰ *Idem*, p. 48-49.

²²¹ Selon Nicola Danby, «The space between: Self-translator Nancy Huston's Limbes/Limbo», *La linguistique* (Vol.40), 1/2004.

²²² *Idem*, p.16.

²²³ *Idem*, p. 17.

²²⁴ *Idem*, p. 14.

²²⁵ *Idem*, p. 15.

s'agit d'une relation profonde entre les deux versions où règnent la créativité et le dialogue.

Anglais	Français
<i>There are periods like this. Commas, too.</i> ²²⁶	<i>Il y a des jours comme ça. Des décennies aussi.</i> ²²⁷

En anglais nous observons la présence d'une syllepse impossible à réaliser en français. L'hésitation se fait ressentir à cause des limites linguistiques qui s'imposent à Huston. La métaphore n'est pas la même dans les deux langues, l'effet qui en résulte peut être assez sombre. Le passage dont on a extrait cet exemple contient une série de mots colloquiaux, avec une nuance optimiste qui continuent la lutte de l'auteure entre les deux langues. Pour sortir de ce blocage linguistique, Huston évoque en français l'absurde de la vie et la *détresse de l'étranger*. Le style sobre et amusant se combine avec l'humour *à l'anglaise*, un peu noir et sans espoir. La conscience réciproque des textes est marquée dans quelques situations où il est évident que les deux versions indépendantes (française et anglaise) communiquent entre elles. C'est dans la version originale que nous retrouverons les raisons de l'écart entre les deux textes. Cette version dit beaucoup de la langue dans laquelle a commencé le jeu de mots. L'équivalence sémantique est proche dans les deux langues, elle respecte l'allitération et le rythme, comme dans l'exemple suivant où prédomine le noir qui trahit la nostalgie de Huston:

Anglais	Français
<i>Blam, black. Doom.Done.</i> ²²⁸	<i>Niet, noir. Fini. Foutu.</i> ²²⁹

La liberté de la traductrice est exprimée dans la possibilité de jouer avec les mots pour en inventer d'autres, souvent par un processus de dérivation ou d'inversion de plusieurs lettres: l'effet de ces transformations frappera l'imagination du lecteur bilingue:

²²⁶ *Idem*, p. 16.

²²⁷ *Idem*, p. 17.

²²⁸ *Idem* p. 49.

²²⁹ *Idem* pp.14-15, en italiques dans le texte.

Anglais	Français
<i>Love and anger and the whole gamut.</i> ²³⁰	<i>L'amour la colère et tout le bataclan, tout le clabatan.</i> ²³¹

La version originale de *Limbes/Limbes* est un exercice d'écriture bilingue, un enchevêtrement d'anglais et de français. Nous observons que les deux langues communiquent même à l'intérieur des phrases. Il n'est pas étonnant de constater qu'en traduisant les différents passages d'une langue vers l'autre, l'écrivaine ait été contaminée par l'une des deux versions qui témoignent de ce va-et-vient incessant entre l'anglais et le français. Cela met en lumière la progression de Huston dans l'exploration du *Moi*.

Anglais	Français
<i>Everyone is someone but I, who know that all of us are no one.</i> ²³²	<i>Tout le monde est quelqu'un sauf moi, qui sais que tout le monde est personne.</i> ²³³

Le va et vient prend corps dans la langue à travers plusieurs moyens : dans l'alternance des registres de langue: du calembour : « ce n'est pas de cela qu'il ci-gît »²³⁴ ou « Qu'elle cata, la strophe »²³⁵ aux constructions syntaxiques les plus complexes. Dans ce dialogue existentiel entre les deux langues nous reconnaissons la plume talentueuse de Huston. *Limbes/Limbo* est un miroir où se reflètent l'anglais et le français, les identités culturelles de Samuel Beckett et celles de Nancy Huston :

²³⁰ *Idem*, p.10.

²³¹ *Idem*, p. 11.

²³² *Idem*, p. 24.

²³³ *Idem*, p. 25.

²³⁴ *Idem*, p. 41.

²³⁵ *Idem*, p. 42.

Anglais	Français
<i>My tailor is rich and my soprano is bald.</i>	<i>My tailor is rich et ma cantatrice est</i>
<i>Le monde est rond, dixit Stein the stone.</i>	<i>chauve. Le monde est rond, dixit Stein.</i>
<i>La civilisation accidentelle.</i> ²³⁶	<i>La civilisation accidentelle.</i> ²³⁷

Malgré les différences, les deux versions font preuve d'une forte conscience réciproque. Les dialogues créatifs qui naissent entre les deux langues sont la marque vive de la traduction combinée. Ce type d'écriture bilingue est possible à l'intérieur de l'auto-translation. La technique est caractérisée par un aspect ludique et humoristique qui adoucit le côté sombre du monologue, comme nous pouvons le constater dès les premières lignes. Si le texte anglais est rédigé en lettres italiques, la référence au titre de Beckett: «How it is», est en caractères romains. Le texte français, en caractères romains, s'ouvre sur un titre qui appartient à Beckett: «*Comment c'est*», en lettres italiques. L'inversion graphique renvoie à la question de l'identité (y compris l'identité linguistique), qui, pour Nancy Huston, «est toujours un leurre»²³⁸ et à la question du passage d'une langue à l'autre: «the meaning moves, you stay the same» = «le sens se déplace, mais vous restez le même.»²³⁹ L'écrivaine joue avec les mots comme elle jouerait avec des objets. Elle voudrait ignorer la signification d'un mot en l'employant d'une manière inappropriée pour créer l'effet humoristique global, comme dans ce paragraphe où elle veut ironiser Shakespeare:

²³⁶ *Idem*, p. 26.

²³⁷ *Idem*, p. 27.

²³⁸ *Idem*, p. 10.

²³⁹ *Idem*, pp. 10-11.

Anglais	Français
<i>If only I had my druthers. Where have my druthers gotten to, anyway? I was sure I put them here somewhere. They were just here a minute ago. Hey, Shakespeare – have you seen my druthers, by any chance? Did you borrow them without asking? I'd give anything to get my druthers back.</i> ²⁴⁰	<i>C'est du moins mon intime conviction, une de celles que je stocke dans mon for intérieur. Au fait – où il est passé, mon for? Je l'ai bien mis là quelque part, il était là à l'instant, j'en suis sûr. Hé, Shakespeare – t'aurais pas vu mon for, par hasard? Tu ne l'aurais pas emprunté sans me le demander? Je ferais n'importe quoi pour récupérer mon for.</i> ²⁴¹

Dans ce paragraphe, Huston utilise le mot «druthers», une prononciation dialectale du XIX^e siècle qui trouve son origine dans «would rather», utilisée habituellement dans l'expression «if I had my druthers» qui signifie: «s'il ne tenait qu'à moi.»²⁴² Elle joue avec le sens de ce terme qui est le résultat de ses dérivations. Huston l'emploie d'une manière humoristique, comme nom concret, au lieu de l'employer comme mot abstrait, illustrant l'antanaclase.²⁴³ Concernant le mot «for», qui apparaît dans la version française, *Le Petit Robert* l'illustre dans l'expression: «for intérieur (...) Littér.: le for intérieur: le tribunal de la conscience. *En, dans mon for intérieur: dans la conscience, au fond de soi-même*».²⁴⁴ Dépassant la dualité en traduction, Huston emploie les mots «for» (en français) et «druthers» (en anglais) en les décomposant de leurs expressions figées pour les traiter comme des mots concrets, comme des objets, dans un sens littéral. *Le translinguisme* lui permet d'établir des relations à l'intérieur et au delà des langues. Ce serait le signe d'une force accumulée à travers son bilinguisme/ biculturalisme. Dans chaque version de ce double monologue *en miroir*, Huston met en évidence les valeurs du mot «temps»:

²⁴⁰ *Idem*, p. 48.

²⁴¹ *Idem*, p. 49.

²⁴² Cette remarque appartient à Christine Klein-Lataud, « Les voix parallèles de Nancy Huston ».

²⁴³ Antanaclase = figure de la polysémie qui vise un effet humoristique, proche du jeu de mots.

²⁴⁴ *Le Petit Robert*, 2000.

Anglais	Français
<i>The language is fascistic; it forces you to specify. What sex (Oooh-là-là!) What tense. The present tense is very tense.[...] I wouldn't put a dog out in this tense.</i> ²⁴⁵	<i>La langue est fasciste, elle oblige à dire. À dire par exemple quel sexe. (Oh!) Quel temps. (Sale!) Le présent, si vite passé.</i> ²⁴⁶

Dans cet exemple, Huston fait allusion aux difficultés liées à la traduction des genres en français. La grammaire française respecte l'image de l'« idéal masculin » imposée par la société et le consacre comme principe universel, le féminin étant le genre « marqué », inférieur au masculin. En français, la marque du féminin est limitée.²⁴⁷ Une lecture féministe ou « genrée » dévoile les réalités cachées à l'intérieur et au-delà des mots, comme le suggère Huston dans le paragraphe cité.

La version française offre un exemple d'inclusion du féminin. À l'aide d'une nuance d'humour et d'ironie, Huston dévoile aux femmes la réalité de leur existence :

Anglais	Français
<i>Here we go again - on our high horse! Marching forth triumphantly, trumpets and drums, strumpets and bums, dazzling glory! All the king's horses and all the king's men, and so and so forth, forever, amen.</i> ²⁴⁸	<i>Et voilà, c'est reparti : monte sur tes grands chevaux ! Et en avant, taratata, marche triomphale, trompettes et tambours, tapettes et trimards, la gloire éclatante, aux grands hommes la patrie reconnaissante, sans oublier les petites femmes naturellement, et patati, et patata, et patate tout court, amen.</i> ²⁴⁹

Chaque langue transpose une image du monde, des normes, des habitudes et des valeurs culturelles. Aujourd'hui il y a des cultures, des civilisations très différentes

²⁴⁵ Nancy Huston, 2000, p. 51.

²⁴⁶ *Idem*, pp. 34-35.

²⁴⁷ Selon Jane Elisabeth Wilhelm, « Écrire entre les langues : création et genre chez Nancy Huston » dans « Palimpsestes n° 22, Traduire le genre – femmes et traduction », Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 205-224.

²⁴⁸ *Idem*, p. 41.

²⁴⁹ *Idem*, p. 42.

les unes des autres qui se constituent en autant de visions du monde. L'espace *tiers* se trouve au carrefour des cultures, vu que Huston trouve un correspondant insolite au proverbe anglais: «Home's where the heart is» (que l'on trouve aussi sous la forme: «Home is where the heart lies») qu'elle traduit par: «Un home selon mon cœur.»²⁵⁰ Dans la version française elle reprend le mot anglais *home* profitant de la similitude graphique et phonique avec le mot *homme* par un renvoi intertextuel à une expression de la sagesse humaine: *Un homme selon mon cœur*. Dans l'exemple suivant, nous trouverons un correspondant anglais pour *Un home selon mon cœur*. Au-delà de la traduction il y a un travail d'adaptation culturelle, comme chez son «frère» Beckett. Nous retrouverons quelques allusions à son histoire personnelle ainsi que le fil qui traverse toute son œuvre, l'abandon maternel.

Anglais	Français
<i>Now. Breathe deeply. Om is where Art is. Don't give me that Krapp. Stop crooning at me. No more lullabyes, no more good nights. Twitches and spasms. Jactations. Here w ego again.</i> ²⁵¹	<i>Maintenant. Respirez profondément, faites preuve de savoir-vivre. Ne me faites pas rire. Plus de berceuses, plus de bonsoirs. Spasmes et orgasmes. Soubresauts. C'est reparti pour un tour.</i> ²⁵²

Son imagination produit de véritables dialogues renvoyant aux styles de ses maîtres (Samuel Beckett, Roland Barthes, Eugène Ionesco, Virginia Woolf) pour s'approcher d'eux, analysant leurs œuvres pour mieux les comprendre, faisant souvent allusion à son histoire d'exilée. Nous y trouverons aussi des renvois à: Ben Jonson, Andrew Marvell, William Shakespeare et William Blake dans la version anglaise *Limbo*, et à Paul Verlaine, Arthur Rimbaud et Gertrude Stein ainsi qu'au personnage Roquetin de *La Nausée* de Sartre pour les *Limbes* françaises. Les renvois au théâtre absurde d'Eugène Ionesco apparaissent dans les deux versions. L'image de la littérature française dans le monde a été forgée en grande partie par des

²⁵⁰ Nancy Huston, 1999, pp. 36-37.

²⁵¹ Nancy Huston, 2000, p. 56.

²⁵² *Idem*, p. 57.

écrivains venus d'ailleurs: Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Nathalie Sarraute, Albert Camus et la liste pourrait continuer...

Anglais	Français
<i>The absurd was invented by foreigners. No accident. Dirty fur'ners, furretin' around in their dictionaries. Here have a rhinocéros. Only a Rumanian in Paris could have come up with the rhinoceros.</i> ²⁵³	<i>L'absurde a été inventé par les étrangers. Pas un hasard. Sales immigrés, fouillant dans leurs dictionnaires. Bon, prends un rhinocéros. Il fallait vraiment être un Roumain à Paris pour inventer le rhinocéros.</i> ²⁵⁴

Les renvois à son « frère » Samuel Beckett sont les plus nombreux; car qu'elle cite très souvent ses œuvres, ses titres, ses personnages tels que: Godot, Worm, Nagg et Nell. Multiples renvois intertextuels et citations polyglottes parsèment les textes, les rendant « étrangers ». Les phrases françaises et anglaises s'entremêlent pour arriver à la juxtaposition hallucinante des deux langues. Les équivalences sont en même temps possibles et impossibles, employées et déployées, créées et perdues, à l'intérieur et au-delà des deux versions. Les expressions figées trouvent presque toujours leur sens dans le contexte à travers ce que Nancy Huston veut transmettre. Dans l'exemple suivant elle associe les symboles religieux et littéraires aux desseins animés de l'enfance:

Anglais	Français
<i>I am that I yam, and never the twain shall meet.</i> ²⁵⁵	<i>Il ne faut pas chercher midi à quatorze heures. Je suis celui qui est, et ça fait deux.</i> ²⁵⁶

Le texte anglais renvoie au dessin animé *Popeye*: «I am what I am» suivi d'une citation de Rudyard Kipling: « East is East, and West is West, and never the twain

²⁵³ *Idem*, p. 26.

²⁵⁴ *Idem*, p. 27.

²⁵⁵ Nancy Huston, 2000, p.54.

²⁵⁶ *Idem*, p. 55.

shall meet. »²⁵⁷ Dans *Limbes/Limbo* il y a un paragraphe qui commence par «East, West, tomb's best.»²⁵⁸ Cet exemple est important vu que la narratrice affirme qu'«elle est qui elle est», idée qu'elle étend jusqu'à l'unification de ses deux entités linguistiques. Comme chez Beckett, les deux langues se mettent dans la posture des deux personnages qui veulent devenir des « personnes » :

Anglais	Français
<i>Close the way Miss Muffet is close to the spider.</i> ²⁵⁹	<i>Comme le Petit Chaperon rouge est proche du loup.</i> ²⁶⁰

Concernant ces paires, nous identifions un aspect important lié à la combinaison insolite des références culturelles (contes, chansons pour enfants) et d'ici les résultats obtenus dans *le miroir* où se reflètent les deux identités linguistiques et culturelles. Il faut noter qu'aucune de ces deux phrases n'existait dans la version originale. Comme le remarque Nicola Danby²⁶¹, le Petit Chaperon Rouge aurait pu être traduit en anglais, mais dans la version anglaise la référence au Chaperon Rouge, à Miss Muffet et l'araignée existait déjà. Il n'y a pas d'équivalent français pour Miss Muffet et c'est pour cette raison que Huston a choisi la variante du «Petit Chaperon Rouge», pour le traduire en français. Le Chaperon Rouge et Miss Muffet n'apparaissent pas dans la version originale, *Abandons*. Nous pouvons les visualiser séparément, à l'extérieur de la pratique de l'auto-traduction. L'association entre le loup et l'araignée et entre Miss Muffet et le Petit Chaperon Rouge réduit la sévérité du caractère du loup, mais augmente l'effet de l'araignée sur Miss Muffet. L'équilibre entre les deux ennemis ou personnages antagonistes peut être observé au cours du passage d'une langue à l'autre, vu que Huston se sent plus « proche » de Samuel Beckett, tout comme Miss Muffet et le Petit Chaperon Rouge se sentent proches de leurs ennemis. L'ironie de se sentir proche de quelque chose qui leur provoque la peur ou les menace est décrite à l'aide de la référence liée au conte.²⁶² Ces

²⁵⁷ Notre traduction: «*L'Est c'est L'Est, l'Ouest c'est l'Ouest, les deux ne vont jamais s'unifier.*»

²⁵⁸ Nancy Huston, 2000, p. 6.

²⁵⁹ *Idem*, p. 8.

²⁶⁰ *Idem*, p. 9.

²⁶¹ Nicola Danby, «The space between: Self-translator Nancy Huston's *Limbes/Limbo*», *La linguistique* (Vol.40), 1/2004.

²⁶² *Idem*.

antagonismes illustrent la complexité de la pensée, de l'écriture et de la lecture bilingues. Huston a souligné la valeur culturelle universelle des contes, mais aussi les enjeux liés à la traduction de ce genre littéraire. N'oublions pas que les contes sont dépositaires d'une mémoire culturelle et apportent leur pierre à la conservation de cette mémoire. Dans *Limbes/Limbo*, Miss Muffet et le Petit Chaperon Rouge sont utilisés comme désignateurs culturels, chargés de sens, ils deviennent *transculturels*. Nous pensons que Huston a écrit les deux versions en même temps, vu qu'elle en modifiait le contenu dans le processus *translinguistique*:

Anglais	Français
<i>Oh! To be released from the obligation to live in any tongue! To relinquish language, once and for all! To vanquish languish. That's a good one. Well, so-so.</i> ²⁶³	<i>Ah! ne plus être dans aucune langue. Ne plus languir. N'être. La bonne blague. Enfin, coucicouça.</i> ²⁶⁴

Les marques de l'exil dans la langue d'adoption sont présentes dans la version française: «Cali-gary. Ma ville fatale.»²⁶⁵ Huston choisit de ne pas traduire cette proposition en anglais. «-gary» est une allusion à Romain Gary, son «frère multiple».

N'être est une création qui lui appartient. C'est par *N'être* que finit l'essai dédié à Samuel Beckett dans le recueil *Professeurs de désespoir*. Est-ce une version française pour «être ou ne pas être» de Shakespeare? Il n'y a pas d'équivalent anglais pour cette création française, mais nous pourrions la «traduire» de la manière suivante: «Ah! Ne plus être dans aucune langue. Ne plus languir. N'être.»²⁶⁶ Être né, mais ne pas exister du tout. Dans le contexte de la langue : être libéré de l'obligation de vivre dans toute langue/ ne plus être dans aucune langue. Entre l'être et la langue, l'auteur s'écrit: «Quand l'Être fout le camp, tout fout le camp.»²⁶⁷ Ce message renvoie à la solution que Beckett cherchait depuis toujours: *le silence*.

²⁶³ Nancy Huston, 2000, p. 28.

²⁶⁴ *Idem*, p. 29.

²⁶⁵ *Idem*, p. 34.

²⁶⁶ *Idem*, p. 36.

²⁶⁷ *Idem*, p. 38.

De ce passage nous avons retenu la division entre la vie et la langue, avec toutes les possibilités d'évader de la langue. Huston schématise son comportement linguistique de la manière suivante: « Faut-il prendre la même liberté pour le français que pour l'anglais? Je n'en sais rien, ni ne veux savoir. Je veux dépasser ce point mort. Exactement, pour dire la vérité, je suis en crise: je ne peux pas continuer ainsi. Écrire deux versions du même livre. Cela m'ennuie à mourir. Je traduis proposition après proposition, après proposition, qui pourrait endurer cet ennui? Beckett, mais ses livres étaient d'habitude, plus courts. Mon Dieu, comment je voudrais dire, fini cette blague. Désormais je vais écrire tous mes livres en....et je vais choisir l'une des langues. Mais laquelle? Incapable dans les deux, malheureuse, parce que si tu as deux langues, en fait, tu n'en as aucune!»²⁶⁸

Nous évoquerons ici la doctrine de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) exposée dans *Investigations philosophiques* sur la pluralité des jeux de langage.²⁶⁹ Il y a autant de jeux de langage combien il y a d'occasions d'utiliser nos langues. Un «jeu de langage» est un ensemble qui comporte des éléments linguistiques (mots, phrases, discours) mais aussi des éléments non-linguistiques, sous-entendus (clichés, références culturelles) spécifiques à chaque langue. Ce *tiers-jeu* de langage est un nouveau type de jeu de langage²⁷⁰ composé d'éléments empruntés des jeux antagonistes où il s'agit d'assumer et de dépasser *l'entre-deux-langues*. C'est un jeu qui résulte d'un long travail de méditation. Il trouvera l'équilibre entre les deux dynamiques lupasciennes et ouvrira la porte à la créativité. Stéphane Lupasco parlait de l'antagonisme réciproque de l'homogène et de l'hétérogène. Chez Nancy Huston il s'agit d'un jeu de langage qui provient de sa tradition culturelle anglophone et d'un jeu de langage spontané issu de son exil volontaire dans la langue française. Huston

²⁶⁸ Conférence prononcée par Nancy Huston à l'Université de Toronto, Victoria College, le 24 février 2003. «Do I take the same liberties with the French language as I do English? No idea. Don't want to know. Want out of this dead end. (...) Yes, to tell the truth I'm going through a sort of crisis just now. The theme song is "I can't go on like this". Writing two versions of each book. Dying of boredom. Translating sentence after sentence after sentence, who else has endured this tedium? Beckett, but his books were usually shorter. (...) God, how I long to say Okay, folks, enough of all this schtick. From now on, I'm gonna write all my books in... and choose one of the languages. But which one? Handicapped in both, not happy, not satisfied, because if you've got two languages, you haven't really got any language at all » La traduction en français nous appartient.

²⁶⁹ Cité plusieurs fois par Jean-François Malherbe dans « La spiritualité matérialiste d'Epicure » dans « La Chair et le Souffle », Neuchâtel, 2007/2, pp. 73-94.

²⁷⁰ *Idem*.

écoute la langue étrangère, la plie à sa double tension intérieure, à ses besoins, à ses choix. Ses écrits reçoivent donc une forte connotation translittéraire, car ils édifient un niveau transgressif de la connaissance, un *espace tiers* créé au carrefour des deux mondes, anglophone et francophone.

Limbes/Limbo offre des textes différents, ayant comme particularité unique de nous jeter dans une sorte de *no man's land*, 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 commencent à dire une chose et finissent par en dire une autre.»²⁷¹ L'épithète que choisit l'auteure: «Once Abroad, Always Abroad» signifie en même temps: «une fois à l'étranger, pour toujours à l'étranger» et «une fois qu'on est à l'étranger, on a pour toujours perdu le Nord.»²⁷² Huston affirme que la pratique de l'auto-translation améliore la version originale, contrôle la qualité des textes et aide l'édition. Tout d'abord, elle conçoit un premier texte (en anglais ou en français) puis commence l'auto-translation. À l'intérieur de ce processus elle revoit l'original et y opère des modifications. C'est la méthode qu'elle emploie pour créer *Plainsong / Cantique des plaines*. Dans *Limbes/Limbo* nous trouverons des allers-retours aux sources linguistiques, religieuses, historiques, littéraires, affirmation de soi, effacement de soi et dialogue authentique avec l'Autre. Dans ce texte bilingue elle intègre toutes ses dimensions, le cœur, l'intellect, l'esprit, c'est une tâche qu'elle assume au-delà des frontières linguistiques et culturelles. Écrire à l'intérieur d'un texte, signifie, selon elle, aller ailleurs, devenir quelqu'un d'autre. Le résultat de cette recherche met en évidence le *translinguisme* hustonien: la manière dont elle travaille et partage les deux langues repérable à l'intérieur des traductions guidées par la forme (rime, allitération, rythme, dérivations à base de morphèmes, syllepses, formation de mots, métathèses, antanaclases, dérivations) et à l'intérieur des traductions culturelles (proverbes, contes, références littéraires, expressions du registre familier). C'est avec la création de *Plainsong*, écrit en anglais, qu'elle retrouvera une certaine harmonie intérieure et la voix unique de la langue maternelle. La «source» ne la quittera plus, car Huston vit entre les deux mondes et le choix lui est impossible. Son rêve est celui de *naître sans langue*, ou bien *naître* avec une langue à elle, faire corps avec une

²⁷¹ Nancy Huston, 1999, p. 13.

²⁷² *Idem*, p. 14.

langue qu'elle peut toujours récréer. Se ré-construire une nouvelle identité. Se forger une langue à elle. Une langue étrangère, une langue du tiers : « la langue du tiers secrètement inclus est une langue étrangère : elle devrait être enseignée à l'école. »²⁷³ *Limbes/Limbo* montre la lutte que Huston mène avec ses langues à l'intérieur et au-delà de l'écriture bilingue, de l'auto-traduction et des deux identités culturelles. En ce sens nous pouvons toujours évoquer le rôle unificateur du Tiers Caché.

4. 2. *Plainsong/Cantique des plaines* ou la réinvention d'un espace perdu

« Je suis allé en Europe pour me chercher, mais je n'étais pas là non plus. »

Adage Américain

En 1989, Huston est revenue à la langue anglaise pour écrire *Plainsong*. Au moment des retrouvailles, la langue maternelle était devenue presque plus étrangère que la langue française. Le français était la langue du quotidien, du supermarché, des impôts, de la banque; une langue fonctionnelle, administrative et utile, comparée à ce qu'elle était au début pour elle par sa musicalité, avec sa beauté phonétique découverte tout au long de son exil. Rappelons ici les mots de Schleiermacher: « Une langue apprise parvient à devenir plus maternelle que la langue maternelle. »²⁷⁴ *Plainsong* marque le retour créatif de l'écrivaine à la langue de la mère et à la terre d'origine : « je me roule dedans, comme un cochon dans la boue. J'adore! »²⁷⁵ En ce sens, *réécrire* signifie accéder à un autre niveau de la langue maternelle et de la culture d'origine.

Les deux versions du roman comportent une seule différence importante, celle de la suppression d'un passage où l'anniversaire de la Confédération canadienne est l'occasion d'un commentaire politique et d'une comparaison entre les Autochtones

²⁷³ Basarab Nicolescu, 1994, p. 143.

²⁷⁴ Schleiermacher, 1999, p. 63.

²⁷⁵ Mi-Kyung YI, «Épreuves de l'étranger: entretien avec Nancy Huston», dans *Horizons philosophiques*, vol. 12, n° 1, 2001.

canadiens et les Algériens, qui ont conquis leur indépendance et expulsé les Français de leur pays (les pages 197-198 de *Plainsong* correspondant à la page 238 du *Cantique des plaines*). Le lecteur assiste à l'omission d'un passage important du roman, il s'agit de l'isolation d'un niveau du texte-source, ce qui prouve encore une fois que la version française est une recreation. C'est la technique la plus proche de l'adaptation ou de la transposition. La recreation peut être partielle ou locale. La recreation produit ici le même effet que l'original. Si dans le texte français, l'écrivaine avait traduit les vers des chansons de cow-boy, western, inconnues par le public français, personne n'aurait compris l'atmosphère du roman pour obtenir l'effet global.

Dans la version anglaise, les chansons et les hymnes sont intégrés dans le texte avec lequel ils forment un ensemble linguistique, thématique et culturel. Huston tient à ce que chaque phrase participe, de par sa phonétique et sa ponctuation, au chant de l'histoire. Le but de l'écrivaine était de marier la syntaxe, la musique et le paysage albertain. Les phrases suggèrent l'idée d'éternité: elles sont longues, enchevêtrées et lyriques comme les champs de blé à perte de vue. La différence entre les versions est percevable au niveau des registres. Ses textes contiennent de nombreuses ruptures de style, à travers lesquelles Huston s'amuse, joue et passe du style soutenu au style familier (comme dans l'exemple qui suit). Il est plus facile pour elle, *étrangère*, que pour les natifs de *transgresser* les normes strictes de la grammaire française:

Anglais	Français
<i>I tell you I'm miserable</i> ²⁷⁶	<i>Je te dis que je suis en train de crever</i> ²⁷⁷
<i>God roared with laughter</i> ²⁷⁸	<i>Dieu se fendant la gueule</i> ²⁷⁹
<i>Can you believe it?</i> ²⁸⁰	<i>Est-ce foutrement croyable?</i> ²⁸¹
<i>God's word</i> ²⁸²	<i>Le baratin de Dieu</i> ²⁸³
<i>The kids just died and died</i> ²⁸⁴	<i>Les enfants crevaient</i> ²⁸⁵

²⁷⁶ Nancy Huston, 1993, p. 128.

²⁷⁷ Nancy Huston, 2002, p. 126.

²⁷⁸ Nancy Huston, 1993, p. 159.

²⁷⁹ Nancy Huston, 2002, p. 157.

²⁸⁰ Nancy Huston, 1993, p. 189.

²⁸¹ Nancy Huston, 2002, p. 187.

²⁸² Nancy Huston, 1993, p. 213.

²⁸³ Nancy Huston, 2002, p. 211.

²⁸⁴ Nancy Huston, 1993, p. 38.

Nancy Huston a déclaré que ses choix s’opéraient en fonction de la *musique* des phrases qui sont à l’écoute de sa rime intérieure: «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.»²⁸⁶

Anglais	Français
<i>Have a drink. Have another drink All right, see? Hit the gutter. Oh give me a home where the buffalo roam.</i> ²⁸⁷	<i>Bois encore un coup. Encore un petit coup. Vous voyez bien comme tout va bien! Et maintenant la guitare! Oh give me a home Where the buffalo roam.</i> ²⁸⁸

Les sens des paronymes «gutter» (en anglais) et «guitare» (en français) s’inscrivent parfaitement dans le contexte culturel du roman, *Hit the gutter* rappelant *Hit the road*, thème de la conquête de l’Ouest, tandis que «guitare» introduit la chanson suivante. C’est un passage où Nancy Huston dépasse les attributs du traducteur, profitant de toute la liberté d’un auteur. Si les deux textes sont si proches, c’est aussi à cause de la façon dont ils ont été écrits/traduits.²⁸⁹ Nancy Huston avoue qu’elle les a élaborés en parallèle. Alors, nous pensons qu’il n’y a ni original ni traduction mais tous les deux sont original et traduction en même temps.

L’auto-traduction devient un acte de création épanouissant et enrichissant: «c’était fascinant, il y avait un aller et retour pendant plus d’un an entre les deux langues, parce que la *traduction* l’oblige toujours à voir quelles sont les faiblesses du texte original. Grâce au français, j’améliorais l’anglais et vice-versa.»²⁹⁰ Dans le processus de la création, les deux versions se développent presque simultanément et s’influencent mutuellement. La liberté que se permet de prendre l’auteure – pensons

²⁸⁵ Nancy Huston, 2002, p. 36.

²⁸⁶ Nancy Huston, 1999, p. 26.

²⁸⁷ Nancy Huston, 1993, p. 79.

²⁸⁸ Nancy Huston, 2002, p. 83.

²⁸⁹ Selon Christine Klein-Lataud, «Les voix parallèles de Nancy Huston», TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur le texte et ses transformations, Montréal, 2001.

²⁹⁰ Nancy Huston, 2001, p. 54.

aux renvois, citations, ajouts, omissions, modifications, suppressions que nous venons d'illustrer - sont reliés à un ensemble de facteurs qui ont eu des effets sur le résultat de son travail.

Plusieurs extraits de *Plainsong/ Cantique des plaines* font référence au *plain-chant* et relient la plainte, la plaine et le chant aux questions du temps et de l'identité culturelle de l'auteure. *Plainsong*, le titre de la version anglaise, signifie littéralement *plain-chant*. Le terme *plain* fait penser à *plaine* et désigne quelque chose qui ne subit pas de rupture, de coupure, ou d'altération. La traduction du titre français *Cantique des plaines* ne correspond pas au titre anglais: «*Plainsong*, calls to mind: 1. Gregorian chant; 2. the song of the plains; 3. a plain, simple song; 4. the song of the plain, ordinary person; *Cantique des plaines* also evokes religious music (though of a different kind) and the plains, but not the idea of ordinariness and simplicity.»²⁹¹ Le roman aurait pu s'intituler *Roman des plaines* parce qu'il évoque l'immensité des plaines de l'Ouest, de la région Alberta, d'où sont originaires la narratrice Paula et l'auteure. Les vers d'une chanson anglaise ou américaine se répètent dans le roman: «Hit the road, Jack, and don't you come back no more no more...»²⁹² La version anglaise a comme épigraphe une citation de Flannery O'Connor: «*Then you ain't saved?*», tandis que le roman français s'ouvre sur un vers de Lennon et McCartney: «*No one you can save that can't be saved*». S'agit-il d'un choix opéré en fonction de ses lecteurs, les Beatles étant choisis pour les Français parce qu'ils sont connus dans le monde entier, alors que Flannery O'Connor était une référence moins connue? Pas du tout. La raison de cette différence est purement juridique: si les Beatles ne figurent pas dans l'édition anglaise, c'est que les ayants droit n'ont pas donné l'autorisation de reproduire la phrase pour l'édition anglaise.²⁹³ En ce qui concerne les adaptations temporelles, il faut préciser que les aspects des temps présent et passé de l'anglais et du français coïncident rarement et demandent de la part du traducteur une maîtrise parfaite des deux systèmes verbaux. Dans cette adaptation, Huston ignore les lois strictes de la traductologie et modifie le contexte temporel:

²⁹¹ Nancy Senior, «Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's *Plainsong/ Cantique des plaines*» *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 46, n° 4, 2001.

²⁹² Nancy Huston, 1999, p. 10.

²⁹³ Lettre de Nancy Huston à Christine Klein-Lataud, le 15 mai 1995.

Anglais	Français
<i>Here, you set aside what you used to be.</i> ²⁹⁴	<i>Ici, vous taisez ce que vous fûtes.</i> ²⁹⁵

Ces textes présentent un écart entre les temps verbaux anglais et français. Dans la version française, l'emploi de « fûtes » est incorrect. Huston joue avec ce temps dans les deux langues, même si elle sait très bien que ce passé simple n'a aucune raison d'être employé ici, sauf s'il s'agit d'une de ces «façons de parler dont je suis.»²⁹⁶ La chercheuse Noelle Rinné souligne que «fûtes» rappelle «foutes» qui est une création hustonienne par excellence, ludique, ironique et stylistique. En anglais, ce passé simple disparaît et le verbe devient un fréquentatif passé qui sous-entend l'idée que: «vous n'êtes plus.»²⁹⁷ La nuance est plus grave en anglais, un peu triste et nostalgique, confirmant les mots de Huston: « Je décide de la langue en fonction de celle que parlent mes personnages. Ici presque tous parlent anglais. Mais je souffre davantage en anglais.»²⁹⁸ Les deux phrases de l'exemple suivant sont écrites au présent en français mais elles sont adaptées au passé en anglais. Pourquoi ce retour vers le passé? Le présent aurait été correct dans les deux cas:

Anglais	Français
1. [...] <i>as I moved about in the kitchen</i> [...] <i>as we all threw ourselves in the task</i> <i>of refurbishing the house, the radio</i> <i>played...</i> ²⁹⁹	1. [...] <i>je circule dans leur cuisine [...]</i> <i>alors que nous retapons la maison, la</i> <i>radio passe</i> ³⁰¹
2. <i>Although, as I said, I've often spoken</i> <i>out against this model, I must admit that</i> <i>it has been my own.</i> ³⁰⁰	2. <i>Je travaille contre ce modèle et, en</i> <i>même temps, il me ressemble assez.</i> ³⁰²

²⁹⁴ Nancy Huston, 2002, p. 11.

²⁹⁵ Nancy Huston, 1999, p. 21.

²⁹⁶ Nancy Huston, 1999, p. 31.

²⁹⁷ Noelle Rinné, « La tierce langue de Nancy Huston ».

²⁹⁸ Nancy Huston, 1999, p. 38.

²⁹⁹ Nancy Huston, 2002, p. 16.

³⁰⁰ *Idem*, p. 53.

³⁰¹ Nancy Huston, 1999, p. 26.

³⁰² *Idem*, p. 68.

Dans la première phrase, Huston évoque un souvenir personnel, concernant sa famille: il s'agit d'un événement vécu à la maison, chez ses parents, au Nouveau Hampshire. La relation affective se transmet au présent en français, le temps de l'actualisation, de la proximité. Le verbe au passé employé dans la version anglaise pourrait-il suggérer la rupture entre l'enfance et la vie adulte?

Dans la deuxième phrase, nous reconnaissons l'allusion au *modèle des Professeurs de désespoir*, un sujet philosophique auquel Huston a consacré un livre qui porte le même nom. Elle reproche aux philosophes et romanciers mâles et nihilistes de contaminer les autres avec leur pessimisme.

En anglais, le présent souligne une nuance d'éloignement absente de la version française. Dans l'exemple suivant nous remarquons que les dates changent. Comment expliquer cette distance d'une année à une autre, d'une période à une autre?

Anglais	Français
1. <i>These dreams date back to around '34 when my mother died but all those years are a single...</i> ³⁰³	1. <i>Ces rêves je crois datent d'environ 1935 quand ma mère est morte mais toutes ces années-là ne forment qu'un seul et même...</i> ³⁰⁵
2. <i>In February [...] in March [...] in April [...]</i> ³⁰⁴	2. <i>Au mois de mars [...] au mois d'avril [...] au mois de mai [...]</i> ³⁰⁶

Dans la première phrase, on rajoute une information: quand la mère de Paddon est morte, le petit garçon avait six ans: «Toutes ces années-là ne forment qu'un seul et même...»³⁰⁷ [bloc?] La lettre de Paddon reste inachevée dans le roman et dans la mémoire du personnage. Il s'agit d'une période importante pour Huston qui se retrouve ici dans Paddon et suggère qu'après le départ de sa mère, ses souvenirs ont

³⁰³ Nancy Huston, 1993, p. 10.

³⁰⁴ *Idem*, p.14.

³⁰⁵ Nancy Huston, 1993, p. 23.

³⁰⁶ *Idem*, p. 29.

³⁰⁷ Nancy Huston, 2002, p. 10.

formé un vrai «bloc» qui lui évoquera à jamais ce moment douloureux. Elle avait six ans quand sa mère l'a abandonnée. Sauter de 35 à 1935 ne change rien au déroulement du récit, mais ce fait nous renvoie à l'espace de l'entre-deux-langues où surgissent les émotions les plus fortes. Quant à la deuxième phrase, nous pourrions expliquer son décalage en relation avec le sujet qui se situe au centre du roman et constitue une réflexion philosophique en filigrane de l'histoire de Paddon: le Temps. Paddon, philosophe raté, amoureux de l'Histoire et de la littérature, rêve d'écrire un jour le grand Livre sur le temps. Déçu par son existence, il n'arrivera jamais à écrire les mots qui pourraient définir ce concept. D'autre part, le temps n'admet aucune contrainte et ceux qui cherchent à le saisir lui sont bientôt assujettis, ce qui explique la façon dont Huston nous présente Paddon sur la première page du livre: «Je vois une route qui traverse la plaine en une courbe infinie et le soleil qui t'écrase toi contre l'asphalte, la pierre pulvérisée et le goudron-oui, désormais tu fais partie de cette route, Paddon, ce long ruban gris suggérant qu'il serait peut-être possible d'aller quelque part, tu es aplati enfin sur cette plaine, une cicatrice à peine perceptible à sa surface.»³⁰⁸ Qu'est-ce qu'il y a entre les deux versions du roman? Il y a un espace où seule l'auteure peut avoir accès. L'histoire de Paddon retrace l'histoire d'un peuple, la vie d'un homme avec des qualités et des défauts:

Anglais	Français
<p><i>And God took over from there [...] because He had His mind on other things.</i></p> <p><i>[...] he boredly muttered His abracadabra</i></p> <p><i>[...] then heaved a sigh and, staring off into space, continued drumming His fingers on Eternity.</i>³⁰⁹</p>	<p><i>Et Dieu prend le relais [...] puisque Il n'a pas que ça à faire [...] Il marmonne.</i></p> <p><i>Sa formule magique [...] après quoi, Il pousse un immense soupir et, le regard vide plongé dans le cosmos, se remet à pianoter sur l'éternité.</i>³¹⁰</p>

³⁰⁸ *Idem*, p. 13.

³⁰⁹ Nancy Huston, 1993, p. 226.

³¹⁰ Nancy Huston, 2002, pp. 318-319.

L’auteure décrit cette image au passé en anglais, au présent en français. Il s’agit «d’un présent éternel, d’un temps nommé atemporel ou permanent.»³¹¹ Le présent peut recevoir cette valeur en anglais, valeur qui se différencie du subjectif. Huston emploie le présent dans les deux langues pour obtenir l’effet stylistique qu’elle désire. Parler d’un Dieu au présent, surtout dans ce contexte, produit deux effets distincts en anglais: d’une part, cantonné dans un espace temporel, ce personnage devient plus accessible et par conséquent il peut subir des changements. D’autre part, la rupture produite par l’emploi du présent le libère et lui permet de prendre de la distance. Nous remarquons une différence importante: la tonalité du paragraphe final est plus pessimiste en français qu’en anglais, caractérisant à nouveau l’espace de l’entre-deux-langues comme le siège des émotions et des souvenirs de Huston. À quel public s’adresse-t-elle et quelle version choisit-elle pour ses lecteurs? Les citations suivantes illustrent que la version anglaise est plus chaleureuse que son équivalent français:

Anglais	Français
1. <i>The North is what I intended to say</i> ³¹²	1. <i>Ce que l’on avait l’intention de dire, c’était le Nord.</i> ³¹⁸
2. [...] <i>impatriates find it natural</i> ³¹³	2. [...] <i>vous autres, impatriés [...] trouvez normal...</i> ³¹⁹
3. <i>Even if the foreigner [...] my husband, for example...</i> ³¹⁴	3. <i>Même un être connu, un être proche, quelqu’un...</i> ³²⁰
4. <i>You go “home”</i> ³¹⁵	4. <i>Vous retournez là-bas</i> ³²¹
5. [...] <i>so my brother and I surmised</i> ³¹⁶	5. [...] <i>disions-nous</i> ³²²
6. <i>freight-trains from my Alberta childhood</i> ³¹⁷	6. <i>les trains canadiens de mon enfance</i> ³²³

³¹¹ Selon l’analyse faite par Noelle Rinne, *La tierce langue de Nancy Huston*.

³¹² *Idem*, p. 19.

³¹³ *Idem*, p. 12.

³¹⁴ *Idem*, p. 26.

³¹⁵ *Idem*, p. 27.

³¹⁶ *Idem*, p. 54.

³¹⁷ *Idem*, p. 87.

³¹⁸ Nancy Huston, 1999, p.13.

³¹⁹ *Idem*, p.22.

³²⁰ *Idem*, p.37.

La variante anglaise offre des informations sur la vie privée de Huston qui restent inconnues en français (phrases 3 et 5). L'opposition expatriés/« impatriés » (phrase 3) est marquée par l'utilisation du pronom personnel à la deuxième personne du pluriel: «vous autres»³²⁴. Dans l'exemple 4, l'adverbe «là-bas» est chargé d'une connotation d'éloignement qui s'explique dans le «home» affectif nuancé par la traduction: l'écrivaine a le mal du pays. L'adaptation de la phrase 6 marque l'espace *tiers, intraduisible* qui existe entre les langues et les cultures que l'écrivaine traverse. Pour les Français, le terme «canadien» suggère le lointain, la neige et le froid, tandis que pour les Canadiens, il évoque les images suivantes : «freight-train» et «Alberta» que Huston cherche à partager avec le public auquel elle s'identifie. Quant au public français, si elle s'adresse à lui, c'est en restant un peu en marge, prise comme elle le dit « en flagrant délit d'étrangéité. »³²⁵

Dans le texte sur *La mémoire trouée (Nord Perdu)*, l'auteure évoque le « terrain sacré » profondément marqué par ses souvenirs.

Anglais	Français
<i>So we think of memory as inviolable. Thick as thieves, my memory and I. Inseparable, till death do us part. "You can't take that away from me" ³²⁶</i>	<i>La mémoire, serait donc inviolable. Moi, mes souvenirs: cul et chemise, larrons en foire. ³²⁷</i>

La dernière phrase de la version anglaise est mise en valeur par l'utilisation des guillemets et des italiques. Pourquoi une phrase en anglais? L'omission fait partie du choix discursif et subjectif de Huston qui a introduit un élément qui n'existait pas dans le texte français. Il s'agit de ses souvenirs «maternels». Sa mémoire s'est

³²¹ *Idem*, p.39

³²² *Idem*, p. 69

³²³ *Idem*, p. 104

³²⁴ *Idem*, p. 107.

³²⁵ Nancy Huston, 1999, p. 34.

³²⁶ Nancy Huston, 2002, p. 80.

³²⁷ Nancy Huston, 1999, p. 96.

manifestée d'une façon plus forte dans la ré-écriture anglaise conduisant l'auteure à ne pas traduire ce souvenir dans la version française.

Huston procède à de nombreuses omissions, modifications, ajouts et citations qui ont en vue la spécificité culturelle du lecteur anglais et celle du lecteur français. Il est possible que les lecteurs anglais se sentent plus proches d'elle, tandis que les lecteurs français bénéficient d'une image plus objective, plus détachée.

Dans *Les variations Goldberg* la romancière va jusqu'à offrir des contaminations de français et d'anglais, ainsi que de longues séquences dans l'une des langues sans donner la moindre traduction: « Cette maison était un de mes lieux avant, un de mes havres. Plus maintenant. Lili how can you betray me like this? I thought you understood. Nous en avons parlé si souvent, tu ne te rappelles pas? »³²⁸

Dans le même roman, Huston emprunte aux personnages la prononciation anglaise des noms français: «C'est ça tes amis maintenant: les bourjoys? Avant que je ne parle le français j'aimais bien ce mot burjoys; on jouait avec mon frère à prononcer les mots français les plus sophistiqués avec un accent anglais épouvantable: *You're looking awfully svelt and deboner today, ma chair.*»³²⁹ L'acribie est accentuée par les interventions du traducteur: «Solange hésita. Nutmeg, nutmeg, marmonna-t-elle, comment dit-on *nutmeg*? Renée n'en avait pas la moindre idée, mais Solange finit par trouver: Ah, oui! De la muscade.»³³⁰ Plus loin: «Tiens! Comment dit-on atomes crochus en anglais? Demanda Renée. Ça fait des années que j'en cherche l'équivalent. Enfin elle a dit *love lost*: il n'y a pas d'amour perdu entre lui et Rémy. Ce n'est pas la même chose! Bon, d'accord. J'ai choisi la litote.»³³¹

Huston introduit son propre *translinguisme* dans le roman *Trois fois septembre*. Le livre marque la transition à l'écriture en langue anglaise. Nous sommes dans l'univers anglophone, aux États-Unis, au milieu d'un récit constitué des lettres et des

³²⁸ Nancy Huston, 1994, p. 97.

³²⁹ *Idem*, p. 98.

³³⁰ Nancy Huston, 1999, p. 39.

³³¹ *Idem*, p. 80.

journaux intimes d'une jeune Américaine, écrits en anglais mais « traduits » en français par la meilleure amie de celle-ci, une Française, au fur et à mesure qu'elle les lit à haute voix à sa mère. La version française incarne une position linguistique presque « perverse » parce que tout est censé être traduit au fur et à mesure. Le roman est fictivement écrit en anglais même s'il est conçu en français. L'écrivaine avoue dans l'essai *Nord Perdu* que dans la version anglaise du roman *Trois fois septembre* elle évoque les souvenirs de son adolescence. Ce récit passionnant nous fait découvrir - à travers ses correspondances et son journal intime- la trajectoire malheureuse d'une jeune fille américaine qui finit par se suicider. Il y a ici un double jeu de renversement : d'une part, le lecteur se voit obligé de s'en remettre au travail de traduction que Solange réalise pour sa mère. Un point important qui retient l'attention est la présence de la mère nommée Renée, installée dans une position de lectrice-soutien, pour qui et grâce à qui, sa fille Solange traduit les témoignages douloureux de Selena. D'autre part, il y a un renversement de position : vu que l'auteur de ce roman est un écrivain d'origine anglophone établi en France, le lecteur pourrait être intrigué de suivre l'histoire de Selena par l'intermédiaire de deux Françaises, une fille et sa mère, qu'après la mort du mari se sont transplantées aux États-Unis. La lecture de Solange est coupée par des problèmes de traduction:

«Solange hésita.

- Nutmeg, nutmeg , marmonna-t-elle, comment dit-on nutmeg ?

Renée n'en avait pas la moindre idée, mais Solange finit par trouver :

- Ah oui ! De la muscade.»³³²

Dans d'autres passages, la mère et la fille réfléchissent aux expressions idiomatiques qui sont bien différentes d'une langue à l'autre.

- «Tiens ! comment dit-on atomes crochus en anglais ? demanda Renée. Ça fait des années que j'en cherche l'équivalent.

- Enfin elle a dit love lost ; il n'y a pas d'amour perdu entre lui et Rémy.

- Ce n'est pas la même chose !

- Bon, d'accord. J'ai choisi la litote.»³³³

³³² Nancy Huston, 1989, p. 79.

³³³ *Idem*, p. 80.

S'auto-traduire ne signifie pas seulement faire comprendre au lecteur la culture et la langue du texte d'origine, mais aussi enrichir sa propre vision sur le monde.

Humboldt a été le premier à dire que les traductions enrichissent le texte de départ, en termes de sens et d'expressivité. Les auto-traductions de Nancy Huston ne peuvent être analysées sans connaître le *background culturel* de l'auteure. Des spécialistes en traductologie comme Snell-Hornby, Pym, Lefevere ou Bassnett parlaient d'un *cultural turn*, comme on a parlé en philosophie d'un *linguistic turn*. Leurs recherches ont montré que la traduction ne se limite pas au passage d'une langue à l'autre, mais aussi d'une culture à l'autre, d'une vision du monde à une autre.

Le va et vient entre le français et l'anglais dans la pratique d'auto-traduction de Nancy Huston correspond sur le plan psychanalytique à un aller-retour affectif entre sa mère et son père, avec l'espoir qu'au fond, s'ils s'écoutaient, ils se rendraient compte qu'ils expriment la même chose, avec des moyens différents. Dans le contexte de l'auto-traduction, la référence à la psychanalyse ne peut rester sans écho. Freud a comparé son travail de psychanalyste au décryptage d'une traduction en soulignant l'*étrangeté* existante dans le psychisme humain, qui est refoulée au plus profond de notre inconscient et que la rencontre avec l'étranger peut dévoiler. Dans ses écrits sur la traduction, Paul Ricœur évoque la « pulsion de traduire », rapprochant le « travail de traduction » du travail de mémoire et de deuil évoqués par Freud.³³⁴

En tant qu'auteur et traducteur, Huston a la chance de réfléchir sur la diversité, la musique, le rythme des mots, les oppositions et/ ou les rapprochements du français et de l'anglais. L'auto-traduction est pour Nancy Huston comme pour son maître Samuel Beckett une activité profondément créatrice qui va au-delà du bilinguisme, de la ré-écriture. Son œuvre ne peut s'identifier ni à la version de départ ni à celle d'arrivée, mais à toutes les deux en même temps.

³³⁴ Paul Ricœur, 2004, pp. 8, 16, 19-20 et 41.

4. 3. Le trans-langage

« Le langage transdisciplinaire est d'une grande richesse: il transmet l'information spirituelle. »

Basarab Nicolescu

Le langage est lui-même un véritable objet de la connaissance, le fondement de l'objectivité, de la subjectivité et de ce qui existe dans cet *entre-deux* où surgit le médiateur pour donner un sens, c'est à dire *le tiers inclus*. La langue est la propriété de l'individu à laquelle il s'identifie. Emerson affirmait que l'homme est seulement la moitié de lui-même, l'autre moitié étant son langage. Une réflexion profonde sur notre époque remet en question la compréhension et le dialogue entre les êtres humains. Cette compréhension passe tout d'abord par le langage, par les mots qui sont porteurs d'interprétations, de significations, ce sont justement ces mots qui constituent la langue dite «naturelle» - celle qu'on utilise dans la vie de tous les jours. Au delà de la musique-langage-universel, la communication des âmes, la beauté du geste, l'harmonie des sphères, les mots restent uniques comme moyen de communication.³³⁵ Par contre, le langage scientifique possède une très riche synonymie - pour chaque phrase il y a une infinité de phrases équivalentes (qui ont la même signification), tandis que la synonymie est d'habitude absente du langage naturel.

La signification scientifique est traduisible, tandis que la langue naturelle est *intraduisible*. La signification scientifique peut être communiquée d'une personne à une autre, étant indépendante du contexte. Elle est placée sous le signe de l'opposition vrai-faux, tandis que la langue naturelle se trouve au-delà de cette opposition.

L'un des premiers penseurs de l'époque moderne qui ont éclairé la relation entre le langage et la Réalité est le grand philosophe, mathématicien américain Charles Sanders Peirce (1839-1914). Le langage en tant que pensée, fait appel à la structure

³³⁵ Nancy Huston, 1999, p. 18.

ternaire de la Réalité. Cela renvoie à l'affirmation de Lupasco: «...une phrase est un véritable système de quanta...»³³⁶ *Le mot est le lieu de rencontre entre le continu et le discontinu, le vivant et le pensant, l'actualisation et la potentialisation, l'homogénéité et l'hétérogénéité.*³³⁷ Le langage est un véritable phénomène quantique. Le langage devient ainsi le seuil qui rend possible le contact entre l'homme et la Réalité. Dans la dynamique de l'évolution, l'homme joue un rôle privilégié: il relie la nature et la connaissance. Cette position privilégiée de l'homme se traduit dans la structure de son langage : « ... le mot ou le signe que l'homme utilise *est* l'homme même...»³³⁸ L'homme est «le plus parfait des signes»³³⁹ Le nouveau langage implique la participation harmonieuse des sentiments, de l'intelligence et du corps. Dans sa totalité, en tant qu'image de la Réalité, l'homme est capable de forger un langage universel. Les écrits de Charles Sanders Peirce mettent en évidence le rôle du tiers dans le langage. Ce tiers évoque le tiers inclus de la conscience absolue dans ses rapports avec le corps et le langage. Peirce formule à l'âge de 28 ans la structure ternaire de la Réalité. Il conçoit trois catégories: la Priméité, la Secondéité et la Tiercéité. L'homme ne vit pas seulement dans le monde de la Secondéité, celui de l'action et de la réaction, mais aussi dans celui de la Priméité, de la spontanéité et dans celui de Tiercéité, de la pensée qui se connaît elle-même. L'unité triadique du monde doit être présente dans le nouveau langage, qui va unifier le savoir à l'être. Le langage de la Tradition est celui de la Priméité et le langage de la Science est celui de la Secondéité. Le langage de la Tiercéité reste à être trouvé. Une figure emblématique se dessine de plus en plus - celle du *nomade polyglotte*, selon la belle expression de Jean-François Malherbe.³⁴⁰ Le langage est la demeure de l'homme, la demeure de l'être, la demeure de la connaissance et la demeure de la rencontre des connaissances qui est au cœur de la recherche transdisciplinaire. Le changement de vision entraîne le changement de langage. Tout changement de modèle dans la vie, comme dans la science, impose un changement de langage.³⁴¹ Le langage est, par excellence, le médiateur de tout concept, de toute perception et de toute

³³⁶ Cité par Basarab Nicolescu, 2007, p. 173.

³³⁷ Basarab Nicolescu, Michel Camus, 2004, p. 27.

³³⁸ *Idem*, p. 30.

³³⁹ *Idem*, p. 33.

³⁴⁰ Jean-François Malherbe, « Le Nomade polyglotte, L'excellence éthique en postmodernité », Bellarmin, Montréal, 2000.

³⁴¹ Basarab Nicolescu, Michel Camus, 2004, p. 39.

communication. L'objectivité et la subjectivité et ce qui les lie et c'est dans cet *entre-deux* qu'intervient le tiers de la médiation, de la présence du sens. Tout langage est vivant, étant construit avec des mots, des expressions, mais aussi avec de silence. Le célèbre philosophe espagnol, Don Ramon Menéndez Pidal affirme qu': « il y a des éléments que le dictionnaire ne peut enregistrer »³⁴² Aucun dictionnaire, aucune philologie, aucune grammaire ne peuvent intégralement rendre compte de la variété, la richesse, la polysémie, la grandeur, la vitalité cachées dans un seul mot. Avec quel langage faut-il rompre? Que faut-il repousser pour accéder au langage? Aucun langage n'est facile à acquérir. Le langage transdisciplinaire, il faut le conquérir, le ressentir. Le vrai langage est toujours une lutte contre le manque de mots ou de paroles qui donnent corps au silence que tous, nous portons en nous, dans notre dedans, depuis le début. S'il y a un langage universel, il passe au-delà des mots, car il fait référence au silence qui existe entre les mots et au silence infini de ce qu'un mot exprime. Par sa nature, il est un trans-langage. Le seul langage universel est celui de la communication translinguistique.³⁴³

Le langage transdisciplinaire est basé sur l'inclusion du *tiers*, qui se trouve toujours entre le «pourquoi» et le «comment», entre le «qui» et le «quoi». «Un langage orienté exclusivement vers le «pourquoi», ou vers le «comment» et vers le tiers inclus, ne peut appartenir au domaine de la transdisciplinarité. La triple orientation vers le «pourquoi», vers le «comment», ou vers le tiers inclus assure la qualité de la présence de la personne qui utilise le langage transdisciplinaire.»³⁴⁴ Cette qualité de présence permet d'avoir une relation sincère et enrichissante avec l'Autre, dans le respect pour ce que l'Autre a de meilleur en lui-même. Cette véritable communion demande un effort d'ouverture et de compréhension de chacun, non seulement d'une partie des locuteurs. Le langage transdisciplinaire prend en compte simultanément l'ensemble de la pensée et l'expérience vécue.

³⁴² *Idem*, p. 70.

³⁴³ Basarab Nicolescu, 1996, p. 84.

³⁴⁴ *Idem*, p. 74.

Dans *Journal de la création*, Huston propose un exercice de créativité: il s'agit d'un noyau flexible découvert à travers l'équilibre entre les trois niveaux de l'être: le corps, l'esprit et le cœur.

Le langage transdisciplinaire est un type de langage qui ne s'acquiert pas d'une manière classique, et malgré cela, il demande une modalité paradoxale d'apprentissage, basée sur une logique ternaire et suivant les piliers de l'éducation transdisciplinaire: *apprendre à vivre avec les autres, apprendre à être, apprendre à connaître, apprendre à faire*.³⁴⁵

Le langage transdisciplinaire se découvre au fur et à mesure, au cours de l'évolution intérieure de l'être humain. Il ne peut être inventé. Il se trouve en nous-mêmes et au-delà. Nous pensons que Nancy Huston l'a cherché dans sa création de *l'entre-deux-langues*. C'est pour cela que le langage transdisciplinaire possède les caractéristiques de l'individualité, de l'unicité, car il appartient, en même temps à chacun de nous, à elle-même et à tout le monde. Sa complexité se retrouve dans sa réalité translinguistique.

4. 4. Contributions personnelles

- Bien que sur les livres de Huston on retrouve l'inscription «translated from French» ou «translation of», son être se place au-delà des deux langues à la fois, tout en traversant le niveau constitué par la juxtaposition des deux.
- *Limbes/Limbo* reste l'œuvre-témoignage de son *translinguisme* (la manière dont elle partage et entremêle les deux langues, la prise de conscience des bénéfices que le français retire de l'anglais, et réciproquement).
- L'écriture de *Limbes/Limbo* offre l'image d'une langue réunie, une transcription de ses identités culturelles anglo-canadienne et française.

³⁴⁵ *Idem*, p. 122.

- L'écriture de *Plainsong/Cantique des plaines* justifie le choix pour la pratique systématique de l'auto-traduction. Ce processus complexe ranime le souvenir de l'enfance, de la mère, de la langue et de la culture canadienne anglophone.
- L'auto-traduction porte l'empreinte de l'unicité individuelle de l'auteure.
- *L'entre-deux-langues* est l'espace transculturel qui appartient par excellence à Nancy Huston. C'est l'endroit où règnent ses émotions, ses hésitations, ses souvenirs. Ses choix résident dans une troisième dimension, un espace du *tiers*, une «langue tierce»: multiple, unique, étrangère et familière à la fois, une langue transgressive, sans normes, mais une langue créée pour fasciner le lecteur.
- *L'entre-deux-langues* souligne une fois de plus que la créativité hustonienne émane d'un moi qui se situe au-delà des deux langues.

Chapitre V. La transculture dans l'œuvre de Nancy Huston

5.1. De la culture à la transculture : une perspective transdisciplinaire. Le multiculturel, l'interculturel, le transculturel, la cosmodernité, la transmodernité.

« Les cultures sont issues du *silence* entre les mots et ce silence est intraduisible. »

Basarab Nicolescu

Définir le concept de culture dans le monde contemporain devient une tâche de plus en plus difficile. Les êtres humains, individuellement et collectivement, ne se rapportent pas d'une manière directe aux objets du monde, mais à travers les valeurs et les spécificités culturelles d'un peuple, qu'on retrouve surtout dans ces quatre domaines considérés comme élitistes: la langue, la religion, la cuisine et la musique.

En philosophie, le terme *culture* désigne ce qui est différent de la nature, c'est-à-dire ce qui est de l'ordre de l'acquis et non de l'inné. La culture a longtemps été considérée comme un trait caractéristique de l'humanité, qui la distinguait de l'animal. L'étymologie du mot *culture*, vient du mot latin *colere* («habiter»; «cultiver», ou «honorer») suggère que la culture se réfère, en général, à l'activité humaine. Ses définitions reflètent les théories diverses pour comprendre ou évaluer ce concept. Le professeur Andrei Marga affirme dans son livre *Cotitura culturală* (2004), que le terme *culture* reste encore difficile à définir, comme il est difficile à définir des termes comme : mode, économie ou démocratie. Historiens, philosophes, ethnologues, linguistes, philologues ou sociologues ont essayé de cerner ce domaine. L'anthropologue Willian F. Ogburn affirmait que du point de vue sociologique, la culture représente un seuil dans l'évolution qui a eu lieu dans le monde.³⁴⁶ Friedrich H. Tembruck, un célèbre philosophe et sociologue allemand a montré dans son ouvrage

³⁴⁶ Cité par Andrei Marga, 2004, p. 356.

paru en 1990 *Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft. Der Fall der Moderne*, que la compréhension de la culture ou bien, le concept de culture a perdu ses frontières depuis le XIX^{ème} siècle.³⁴⁷ Dans un sens plus large, la culture est considérée comme l'ensemble des traits spirituels et matériels, affectifs et intellectuels, qui caractérisent un groupe d'individus. Elle couvre, les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes des valeurs, les traditions et les croyances. Sur le plan individuel, la culture signifie la totalité des connaissances acquises, l'éducation, le savoir et l'expérience qui construisent un être humain. Sur le plan collectif, la culture représente l'ensemble des structures sociales, religieuses, et les comportements collectifs tels que les manifestations intellectuelles, artistiques, religieuses qui caractérisent une société.

Andrei Marga souligne dans le même livre qu'il n'y a pas de fragment social sans trait culturel et que la culture ne peut exister en dehors de la société : la culture ne se limite pas à promouvoir des idées philosophiques, des doctrines théologiques, des symboles artistiques ou des théories scientifiques. La culture signifie tout cela à la fois, mais aussi quelque chose de plus : les êtres humains doivent introduire ces contenus dans des formes de leur vie sociale, dans leurs attitudes, leurs comportements, leurs actions dans les différentes circonstances de la vie. Car, au-delà de ces inventaires, l'important est comment les êtres humains les utilisent. La culture est constituée d'idées, de symboles, de théories, de doctrines qui appartiennent à l'art, à la science, à la spiritualité, à la philosophie, à la religion étant assumés par les êtres humains au cours de leur vie. Walter L Bühl insiste sur le caractère de système de la culture et sur la stratification de la culture sur des niveaux mais il faut ajouter : il y a de la culture seulement où il y a un Sens. Nous pouvons comprendre la culture comme un « engagement » des êtres humains qui signifie assumer un sens : un sens de la vie privée, un sens de la vie dans la société, un sens de l'histoire, un sens du monde où nous vivons.³⁴⁸

Le monde de nos jours évolue grâce aux exodes des populations, aux moyens de transport et de communication qui deviennent toujours plus perfectionnés. Le progrès de la technique et de la science a accentué la différence entre les cultures.

³⁴⁷ Idem, p. 358.

³⁴⁸ Selon Andrei Marga, 2004, p. 385.

La modernité, malgré son apparence chaotique rend possible le dialogue entre les cultures. Elle détermine l'apparition du besoin d'unité de l'être et du monde.³⁴⁹

De nos jours, on discute beaucoup sur les conséquences de la mondialisation, de la globalisation, sur l'existence des niveaux des langues, des cultures, sur la disparition des petites cultures. La mondialisation aura la chance de profiter de cette diversité des cultures, des nations et des peuples.

La vision transdisciplinaire évite l'homogénéisation des cultures qui se traduirait par la réduction de tous les niveaux de Réalité à un seul niveau de Réalité et la réduction de tous les niveaux de perception à un seul niveau de perception. La transdisciplinarité exige obligatoirement pluralité complexe et unité ouverte des cultures, des religions et des peuples.³⁵⁰

L'unité qui relie tous les niveaux de Réalité doit obligatoirement être une unité ouverte. L'unité ouverte entre l'Objet transdisciplinaire et le Sujet transdisciplinaire se traduit par « l'orientation cohérente du flux d'information qui traverse les niveaux de Réalité et du flux de conscience qui traverse les niveaux de perception. Cette orientation cohérente donne un nouveau sens à la verticalité de l'être humain dans le monde. »³⁵¹

Nous le savons déjà, il y a plus de cultures différentes que de langues différentes et les langues deviennent un obstacle pour la communication entre les êtres humains sur cette terre. Malgré tout cela, la traduction d'une langue dans une autre est possible, même si ce processus s'effectue avec des approximations ou des fautes plus au moins ridicules.

Nous pouvons imaginer l'apparition d'un dictionnaire universel, ou d'un logiciel capable de traduire les mots d'une langue dans n'importe quelle autre langue. Pour Henri Meschonnic on ne fait pas que traduire des langues dans l'acte de traduction; on traduit aussi des textes et non pas la culture : «La traduction depuis toujours tient une place majeure comme moyen de contacts entre cultures. La communication y consiste à faire passer un énoncé d'une langue dans une autre. C'est la notion encore

³⁴⁹ Basarab Nicolescu, 1996, p. 64.

³⁵⁰ *Idem*, p. 54.

³⁵¹ *Idem*, p. 34.

la plus répandue »³⁵² La traduction partielle ou totale, entre les différentes cultures, est impossible à réaliser. Les valeurs, les richesses d'une culture sont incommunicables à d'autres cultures. Les cultures naissent du *silence* qui existe les mots, et ce *silence* est *intraduisible*.³⁵³ Le développement des moyens de communication et de transport a conduit vers un mélange entre les cultures. La preuve : les difficultés d'intégration des différentes minorités culturelles dans des nombreux pays du monde. Aucune langue auxiliaire internationale ou système mixte comme *esperanto*³⁵⁴ ou *volapük*³⁵⁵ n'assureront jamais la traduction des différentes cultures.³⁵⁶ D'une manière paradoxale, les frontières sont en même temps ouvertes et fermées.

Les différentes cultures reflètent les différents visages de l'Humain. Le XXème siècle a été celui de l'ouverture vers un *dialogue multiculturel*. Ce dialogue est construit sur l'idée que chaque culture, est différente, et c'est justement cette différence qui a imposé la nécessité du dialogue. Avec l'ouverture vers le multiculturel, on a découvert aussi l'incommunicabilité qui s'est installée entre les différentes cultures. Plusieurs écrits de Nancy Huston témoignent de ce paradoxe : « on ne peut comprendre une culture étrangère qu'au moment où on la vit de l'intérieur. »³⁵⁷ Mais la vivre de l'intérieur « supprime cette distance critique qui permet à une culture de se constituer. »³⁵⁸

Dans le monde contemporain, les médias et les moyens de communication contribuent à promouvoir les contacts et les mélanges entre les cultures.

³⁵² *Idem*, p. 65.

³⁵³ *Idem*, p. 64.

³⁵⁴ *Espéranto* est une langue qui a pris corps à la fin du XIX^e siècle. Ludwik Lejzer Zamenhof l'a conçue dans le but de faciliter la communication entre personnes de langues différentes. Zamenhof publia son projet sous le nom de *Lingvo Internacia* (Langue Internationale) et sous le pseudonyme de *Doktoro Esperanto* (Docteur qui espère), d'où le nom sous lequel la langue s'est popularisée par la suite. L'espéranto est une langue construite *a posteriori* ; cela signifie qu'elle tire ses bases lexicales des langues indo-européennes. C'est la seule langue qui ait dépassé le stade de projet pour devenir une langue vivante avec des locuteurs actifs répandus dans la plupart des pays du monde.

³⁵⁵ *Volapük* est une langue construite inventée en 1879 par le prêtre catholique allemand Johann Martin Schleyer. Ce système mixte a été créé pour réaliser l'unité et la fraternité des peuples. Le vocabulaire du *volapük* est emprunté à diverses langues européennes, mais les principales sources sont l'anglais et l'allemand.

³⁵⁶ Basarab Nicolescu, 1996, p. 64.

³⁵⁷ Nancy Huston, Leïla Sebbar, 1986, p. 29.

³⁵⁸ Michel Cazenave, « De l'interculturel au transculturel dans Revue de psychologie de la motivation » n° 23, 1997; Prépublié dans *La science et les figures de l'âme*, Le Rocher, Paris, 1996.

Le *multiculturel* nous apprend que le dialogue entre les cultures est bénéfique même s'il ne vise pas la communication effective entre les cultures. Par exemple, l'étude de la civilisation chinoise permet de mieux approfondir la culture européenne. Le *multiculturel* signifie *juxtaposition* sans aucune liaison entre les cultures juxtaposées, sauf qu'elles coexistent dans le même milieu. Le *multiculturel* permet d'analyser le visage de notre propre culture dans le miroir d'une autre.

Le terme est apparu pendant les années 1970 et 1980 au Canada et aux Etats-Unis pour indiquer la coexistence des différentes cultures (ethniques, traditionnelles, religieuses) dans un même pays, région ou continent.

L'*interculturel* a été favorisé par le développement des moyens de transport, des voies de communication et par la globalisation de l'économie. Ce concept signifie un transfert qui se réalise d'une culture à une autre, étant différent de la simple juxtaposition.

Le terme «interculturel» comprend le préfixe «inter» et le mot «culturel» qui signifient littéralement «entre» et «culture». La sociologie, l'anthropologie, l'ethnologie, la psychologie, les études culturelles ou la philosophie étudient les phénomènes issus de la rencontre de plusieurs cultures, appelés aussi «relations interculturelles». Les recherches sur les relations interculturelles portent généralement sur les échanges entre les cultures, sur l'interaction entre des groupes, des identités ou des personnes. La relation à l'Autre (et non pas sa culture) se trouve au cœur de l'interculturel.

Les recherches approfondies des cultures anciennes peu connues mettent en évidence les richesses de notre propre culture. L'apparition du cubisme l'influencé par l'art africain en est un bel exemple. La connaissance de notre culture passe par la connaissance des traits du visage de la culture de l'Autre.

Le terme «transculturel» semble séduire les chercheurs du monde entier, il est souvent employé sans être correctement défini.

En 1997, Wolfgang Welsch évoque le terme de *société transculturelle* («transkulturelle Gesellschaft»), comme notion qui s'applique à une culture à

laquelle tout le monde peut prendre part, quelle que soit sa nationalité.³⁵⁹ Welsch semble ignorer la signification du préfixe « trans » en affirmant que le transculturel désignerait « l'interconnexion des cultures. »³⁶⁰

Le transculturel est souvent confondu avec le multiculturel et/ou l'interculturel. Hans-Jürgen Lüsebrink définit le transculturel par le mélange de sa culture avec une autre.³⁶¹ D'autres chercheurs lui prêtent des définitions incomplètes, comme « identités culturelles plurielles »³⁶² ou « dialogue entre les cultures »³⁶³, sans tenir compte qu'il s'agit d'un aspect majeur de la recherche transdisciplinaire.

Basarab Nicolescu fait une distinction nette entre les trois concepts tout en respectant l'étymologie du préfixe « *trans* » : « Le *multiculturel* favorise l'interprétation d'une culture par une autre, l'*interculturel* permet la fécondation d'une culture par une autre, mais le *transculturel* assure la traduction d'une culture dans n'importe quelle autre culture à l'aide de la compréhension du sens et du dialogue qui lient les différentes cultures en même temps en passant au-delà. »³⁶⁴

Le multiculturel et l'interculturel ne peuvent assurer le dialogue entre toutes les cultures, fait qui supposerait l'existence d'un langage universel, basé sur des valeurs partagées, mais ce sont des étapes importantes vers la réussite d'un dialogue transculturel.

Le transculturel représente une partie importante de la recherche transdisciplinaire. *Le transculturel* désigne l'ouverture de toutes les cultures à ce qui les traverse et les dépasse. *Le transculturel* représente l'avangarde de la culture transdisciplinaire. Les êtres humains sont faits de la même « matière », les mêmes gènes produisent les couleurs de nos peaux, les expressions de nos visages, nos qualités et nos défauts. *Le transculturel* nous apprend que tous les êtres humains sont égaux, biologiquement et *spirituellement* bien que la différence entre leurs cultures soit énorme. Le dialogue

³⁵⁹ Wolfgang Welsch, 1992.

³⁶⁰ *Idem*, p. 34.

³⁶¹ Hans-Jürgen Lüsebrink, « Interkulturelle Kommunikation », Stuttgart & Weimar, J. B. Metzler, 2005, pp. 13-16.

³⁶² *Idem*, p. 27.

³⁶³ *Idem*, p. 29.

³⁶⁴ Basarab Nicolescu, 2007, p. 65.

entre les cultures présuppose l'égalité des êtres humains en droits et en dignité, l'égalité entre leurs différentes cultures. Chaque culture possède ses arts de vivre, ses doctrines, ses idées, ses codes, ses sagesses et ses illusions. La perception du *transculturel* est avant tout une *expérience*, car elle fait référence au *silence* des différentes actualisations. L'espace entre les différents niveaux de Réalité et les différents niveaux de perception représente l'espace intérieur de ce *silence*, qui correspond au vide quantique de l'espace extérieur. Le philosophe français Michel Cazenave conçoit le *transculturel* comme «la condition de l'existence de la culture.»³⁶⁵ Ce qui traverse et passe au-delà des cultures nous est aussi accessible que notre propre culture. Le transculturel se «traduit» par la lecture simultanée de nos niveaux de silence et par la multitude des cultures. Une culture ne saurait se réclamer d'un territoire unique. Son destin est de transgresser sans cesse les frontières : «La frontière est à la fois ouverture et fermeture. Toute frontière, y compris la membrane des êtres vivants, y compris la frontière des nations, est, en même temps que barrière, le lieu de la communication et de l'échange. Elle est le lieu de la dissociation et de l'association, de la séparation et de l'articulation. Elle est le filtre, qui à la fois refoule et laisse passer.»³⁶⁶

Le transculturel permet la découverte d'un nouveau type d'évolution, liée au dialogue, à la science, à l'éducation, à l'art, à la relation authentique et ouverte avec l'Autre.

Ce qui traverse et passe au-delà des cultures est une Expérience qui résiste à toute théorie scientifique.³⁶⁷ Le transculturel veut dire surtout niveaux de Réalité et niveaux de perception. De la coexistence de la pluralité complexe et de l'unité ouverte un nouveau principe de la Relativité fait son apparition: aucun niveau de Réalité ne constitue un lieu privilégié d'où l'on peut comprendre tous les autres niveaux de Réalité. Ce principe de la Relativité crée une nouvelle perspective sur la culture, la religion, la politique, l'art, l'éducation, la vie sociale. Aucune culture et aucune religion n'ont le droit de juger les autres cultures ou les autres religions. C'est justement en ce sens que nous faisons référence au transculturel et au transreligieux

³⁶⁵ Michel Cazenave, « De l'interculturel au transculturel dans Revue de psychologie de la motivation » n° 23, 1997; prépublié dans *La science et les figures de l'âme*, Le Rocher, Paris, 1996.

³⁶⁶ Cité par Jacques Chatué, 2009, p. 161.

³⁶⁷ Selon Basarab Nicolescu, 1996, p. 66.

et non pas dans le sens de l'existence d'une nouvelle religion universelle ou d'une nouvelle culture universelle, mais dans le sens de la coexistence d'une pluralité complexe des cultures ou des religions dans une unité toujours ouverte. Cette démarche transdisciplinaire est, par excellence, transculturelle.

Le dialogue transculturel s'inscrit dans un cadre spatio-temporel bien déterminé. Il prend corps en un lieu précis de la Terre et en un moment bien déterminé de l'Histoire. Ce contexte est nécessaire pour établir des passerelles et comprendre l'univers de l'Autre. Selon Basarab Nicolescu, nous pouvons définir une culture comme «l'actualisation d'une potentialité de l'Être humain.»³⁶⁸ La place suprême de ce qui traverse et passe au-delà des cultures est représentée par «*l'Être humain* en sa totalité ouverte.»³⁶⁹ Au centre du transculturel se situe la question du *Temps*: nous y retrouvons *le temps pensé* qui appartient toujours au passé et à l'avenir. C'est l'apanage de l'Objet. *Le temps vécu* est le présent et appartient exclusivement au Sujet. Le moment présent reste encore difficile à définir. Le temps présent des philosophes est un temps vivant. Il contient en lui-même le passé et le futur, n'étant ni passé, ni futur.³⁷⁰ Nous évoquerons le concept de «trans-histoire» proposé par Mircea Eliade qui appartient en même temps au domaine de l'inimaginable et de l'épiphanie.³⁷¹

Le dialogue que nous venons d'évoquer ne se limite pas à l'existence du Sujet. Du point de vue de la transdisciplinarité, le dialogue signifie la mise en relation du Sujet, de l'Objet et du Tiers inclus. Le transculturel est profondément lié au transreligieux qui signifie ce qui traverse, ce qu'il y a entre et au-delà de toute religion. Il ne s'agit pas d'une hiérarchie inférieur/supérieur, mais de l'unité dans la diversité, d'une manière de fonctionner dans un cadre commun. Les religions devraient être comprises comme des sections de la Réalité – qui ne sont pas transversales, mais horizontales. La section transversale fait référence aux sciences humaines, aux sciences exactes. Les sections horizontales sont différentes. Elles concernent des fragments, les niveaux de Réalité de l'Objet, les niveaux de Réalité du Sujet et cette zone commune pour tous les niveaux de

³⁶⁸ Basarab Nicolescu, 1996, p. 70.

³⁶⁹ *Idem*, p. 84.

³⁷⁰ *Idem*, p. 67.

³⁷¹ Selon l'idée avancée par Basarab Nicolescu dans plusieurs livres.

Réalité entre le Sujet et l'Objet qui est ce Tiers Caché. La culture et la religion représentent des sections horizontales. Le point commun de toutes les cultures et de toutes les religions est le Tiers Caché. La modernité a mis l'accent sur l'Objet, la postmodernité a favorisé le Sujet et ce sera la cosmodernité qui fera la jonction entre le Sujet et l'Objet à l'aide du Tiers caché.³⁷²

Le concept de *transmodernité*, paru dans les années 1980 a tenté de concilier la modernité et la postmodernité. Le préfixe «trans» semble le lier à la vision transdisciplinaire. La modernité est caractérisée par la séparation binaire sujet-objet, tandis que la cosmodernité est fondée sur l'unification ternaire: Sujet, l'Objet et Tiers Caché. La cosmodernité offre la possibilité de la transcendance du Sujet. La nouvelle perspective cosmoderne introduit donc, un troisième terme, irréductible à l'Objet et au Sujet, il s'agit du Tiers Caché. Nous éviterons l'utilisation du mot transmodernité pour ne pas le confondre avec celui de cosmodernité. Ce dernier apparaît dans les ouvrages de Basarab Nicolescu et dans ceux de Christian Moraru. Le concept remet en question ce que les Américains appellent *work in progress*.³⁷³ Un premier élément à souligner est celui de la résurrection du *cosmos*, un événement important qui a marqué le XXème siècle sur le plan de la connaissance. L'idée est réapparue grâce à la révolution quantique. Du point de vue étymologique, le mot *cosmos* veut dire ordre, l'ordre de l'univers et la totalité des cosmos qui forme l'univers. La connaissance n'est ni extérieure, ni intérieure, elle est en même temps extérieure et intérieure. L'étude de l'objet de l'univers et l'étude de l'être humain se soutiennent réciproquement. L'expérience de la vie peut dépasser la connaissance scientifique.

³⁷² Selon Christian Moraru, 2010, et Basarab Nicolescu, 2007.

³⁷³ Idée avancée par Basarab Nicolescu dans *Dezbaterile Phantasma* (Cluj-Napoca, Roumanie).

5. 2. Le symbole transdisciplinaire du miroir

« Le *miroir transdisciplinaire* se trouve entre et au-delà de tous les domaines de la connaissance. »

Basarab Nicolescu

L'être humain a toujours rêvé de se regarder dans le miroir de la Nature. Le miroir de la pensée magique est bien entendu, un *miroir* magique: on peut tout voir, sentir et vivre dans ce miroir. L'unité est actualisée et la diversité, potentialisée.³⁷⁴ Le miroir de la pensée mécaniciste est plutôt un miroir cassé. Il suffit d'en prélever un morceau pour tirer quelques conclusions sur la Nature. Ce fragment est conçu comme une copie de l'universel. Le monde classique est le monde de la figuration, et le monde transdisciplinaire est celui de la transfiguration. Le mot français « miroir » vient du latin *mirare* ce qui signifie regarder avec étonnement. L'action du verbe « regarder » suppose l'existence des deux termes : celui qui regarde et ce qui est regardé.³⁷⁵ Dans la *Conférence des oiseaux*, le poète Attar décrit le voyage des oiseaux à la recherche de leur roi oublié, le Simorgue. Après avoir traversé des épreuves terribles, les oiseaux arrivent à l'avant dernière vallée appelée par le poète Attar *la vallée de l'étonnement*. Dans cette vallée il fait noir et jour à la fois, il fait chaud et froid à la fois, on voit et on ne voit pas, on est, on n'est pas à la fois ! Les choses existent, les choses n'existent pas. À la fin de leur voyage, les oiseaux trouvent un miroir, dans lequel ils seront admirés et reconnus. C'est aussi la vallée de la contradiction. La vallée où le mental est instable parce qu'il est confronté à des contradictions.

³⁷⁴ L'apparition des « miroirs magiques » remonte au Ve^{me} siècle ap. J-C, en Chine. Ce miroir est capable de révéler par les images ou par les mots des vérités lointaines et invisibles ou les souhaits les plus profonds. Un « miroir magique » était un miroir sur lequel figuraient des dessins en bronze, des caractères d'écriture, ou bien les deux. La face réfléchissante était convexe, réalisée en bronze brillant pour servir de *miroir*. Tenu en main, il se comportait comme un miroir commun. En plein soleil, la surface réfléchissante semblait « transparente » et on pouvait examiner dans la réflexion projetée sur un mur les caractères ou les images qu'il y avait au dos. Le *miroir magique* est présent dans la littérature, dans des contes de fée traditionnels et modernes tels que : *Blanche-Neige*, *Frères Grimm*, *La Belle et la Bête*, *Princesse Kaguya*, *Harry Potter* et au cinéma dans des films comme : *Peau d'Âne*, *Shrek*.

³⁷⁵ Basarab Nicolescu, 1996, p. 40.

Effectivement, cette vallée est un « miroir » pour ce qui se passe dans la nature au niveau du monde quantique où les contradictoires se présentent à nous, non pas pour s'annihiler, non pas pour s'autodétruire, mais pour coexister dans une réalité plus haute, plus grande...

Dans son ouvrage *Însemnări despre motivul poetic al oglinzii*, Matei Călinescu développe de nombreuses considérations sur la circulation du motif du *miroir* dans la littérature universelle, «acel mântuit azur»³⁷⁶ Dans l'espace profond du miroir se reflète le monde phénoménal, qui existe en dehors du temps et du devenir, restitué à sa pureté initiale. Dans l'univers poétique de Barbu l'âme se contemple elle-même dans le miroir. Basarab Nicolescu souligne que dans l'œuvre de ce poète, le miroir a un rôle fonctionnel qui structure l'espace spirituel. Dans ses *Théorèmes poétiques*, l'illustre chercheur exploite le *symbole du miroir* du point de vue transdisciplinaire: «Le Grand Inconnu : nous-mêmes. Ou tout du moins, une très fidèle image. Quand le miroir n'est pas brisé.»³⁷⁷ Belle coïncidence, le titre d'un volume signé par Basarab Nicolescu s'intitule en roumain: *În oglinda destinului*.

5. 3. Le miroir transculturel de Nancy Huston

« Je me connais par les reflets dans une glace à main »

Nancy Huston

Canadienne, Française, figure active dans le mouvement des femmes, écrivaine bilingue, étudiante de Roland Barthes et de Jacques Lacan, musicienne, philosophe, écrivaine, elle représente tout cela à la fois. Son parcours *transculturel* commence lors de sa venue au monde, à Calgary (qui veut dire « clair ruisseau »), en Alberta, dans le Grand Ouest du Canada. *Huston*, un nom comme les autres, une variante de

³⁷⁶ Cité par Basarab Nicolescu, 1968, p. 27.

³⁷⁷ Basarab Nicolescu, 1994, p. 177.

Houston, qui vient de l'Irlande avec les ancêtres du côté paternel. Etymologie probable : Hugh's Town, la ville de Hugues, nom fréquent au Donegal, dans le nord de l'Irlande du Sud. Les racines de son père se trouvent toutes en Irlande, ses huit arrière-grands-parents y sont nés. Les origines de sa mère viennent de l'Angleterre (Howard), de l'Ecosse (Mac Donald), de l'Allemagne et de la France. Son nom de jeune fille était Kester, version anglicisée de Koester. Après avoir passé son enfance et son adolescence entre le Canada, l'Allemagne et les États-Unis, à l'âge de vingt ans, la jeune Nancy décide de continuer ses études en France. La langue n'est pas le seul terrain que l'écrivaine aime explorer. Chez Nancy Huston il y a un rapport évident entre les cultures, les langues et les identités embrassées. Le français a joué un rôle privilégié dans la construction de sa personnalité. Le pays d'origine devient un point lumineux qui a toujours scintillé au loin, devant elle. Dans *Nord Perdu*, Huston écrit : «Ce Canada-là est un pays entièrement extérieur, officiel, artificiel, fait de discours publics et de volontarisme. Dans la réalité, je sais que le Canada est un pays où il fait bon vivre. La texture de la vraie vie que mènent les gens là-bas, au jour le jour, est riche et variée ; ils ont une littérature et un cinéma, du théâtre et de la danse de tout premier ordre, ils ont un mode de vie et des façons de parler ; ils investissent d'amour et de soins leurs quartiers, leurs terres, leurs églises, leurs maisons, leurs cafés et restaurants préférés, or toutes ces choses constituent bel et bien une *culture*.»³⁷⁸ L'écrivaine quitte sa vie anglophone pour s'installer à Paris, la capitale de l'élégance et du luxe, la Ville-Lumière, vécue comme une source d'étonnement perpétuellement renouvelée. Arrivée à Paris, la jeune intellectuelle sera fascinée par le métissage des cultures, des races, des accents, des voix et des gestes. Ce sont des choses qu'elle n'a pas pu retrouver ailleurs, sauf dans des textes de fiction où elle mettait ce qui secrètement n'importe le plus. «Moi, née à l'ombre des Rocheuses, j'ai accouché à l'ombre de la Tour Eiffel.»³⁷⁹ Chez elle, au Canada, personne ne parlait de Paris. Ni sa mère, ni son père. Le mot *Paris* n'existait pas dans le vocabulaire de sa famille. «Je suis Française parce que je partage complètement l'existence des Français. Mais j'ai sur les suchistes ce petit avantage : je sais que être Français est une identité parmi d'autres, la résultante de mille hasards géographiques

³⁷⁸ Nancy Huston, 1999, p. 85.

³⁷⁹ Nancy Huston, Leïla Sebbar, 1986, p. 135.

et historiques; je mesure ma chance, et je mesure ce qu'il reste à faire.»³⁸⁰ Dans l'essai *Nord perdu*, Huston plonge le lecteur dans l'univers culturel français qu'elle maîtrise bien déjà tout en gardant sa distance critique: *Nord perdu* est le tableau d'une France vue par une Canadienne anglophone ayant choisi d'y vivre et de devenir romancière francophone. La tension productrice se réalise entre la proximité et la distance, entre la répulsion pour le « neuf » et la séduction pour l'ancien, version du « nouveau » et de l'« ancien » monde. Elle souligne plusieurs fois qu'elle n'est pas fière d'être Canadienne, car « le Canada est une colonie »³⁸¹ Elle avoue qu'en tant qu'Albertaine elle appartient à une partie du monde qui a si peu d'Histoire et d'histoires, si peu d'identité culturelle qu'elle n'a rien qui «me permette de revendiquer un quelconque *héritage* lié à cette appartenance.»³⁸² En parlant d'exil et de culture, nous voulons insister sur la question de l'identité culturelle, en rappelant que l'étymologie du mot *identité* est le terme latin *idem*, c'est-à-dire «même». Dans son discours sur l'exil et la terre natale, elle souligne qu'elle n'est pas Française, car elle n'est pas née en France, et elle n'a pas passé son enfance en France. Les années passées dans son *exil doré* l'ont changée, mais elle ne partage plus les valeurs de son pays natal, celles de ses amis ou de ses parents. Le Canada ne la berce plus, ne la comprend plus, il n'a aucune idée de sa nouvelle vie. Parlant des vacances passées entre le Canada et la France, elle écrit « le décalage horaire s'accompagne de bien d'autres décalages [...] et l'identité même finit par se brouiller.»³⁸³ Une existence ici, une existence là-bas, ni tout-à-fait Canadienne, ni tout-à-fait Française, Nancy Huston mène une vie *entre les deux* – entre deux pays, entre deux langues, entre deux cultures, ce qui lui donne « une sensation de flottement »³⁸⁴ d'instabilité, de rêve et de vertige. Sa province natale, l'Alberta, la dernière province à rejoindre le Dominion n'a pas à proprement parler d'identité culturelle. C'est la raison pour laquelle Huston ne vit plus en Alberta. L'appellation «des Pieds-Noirs», ne désigne pas les intrus, mais les Indigènes, les Indiens qui habitaient cette terre, qui eux,

³⁸⁰ Nancy Huston, 1999, p. 95.

³⁸¹ Elle revient souvent sur son «désir d'Histoire» (dans *Nord Perdu; Désirs et réalités*, entretiens, interviews) car elle est née dans un pays pour lequel le passé a peu de densité, de sens et de profondeur. C'est ce qui fait qu'elle aime la France (p.87); c'est de là qu'est né son désir de voir Paris (p.88), de porter des vêtements qui ne soient pas « neufs » : pour «porter sur soi un peu d'Histoire» (p.88).

³⁸² Nancy Huston, 1996, p. 12.

³⁸³ Nancy Huston, 1986, p. 71.

³⁸⁴ Nancy Huston, 1996, p. 89.

avaient une culture. Les Français, Anglais, Allemands, Finnois, Néerlandais, Danois, Suédois, Russes, Ukrainiens qui sont venus s'y installer, avaient, eux aussi, leurs cultures. Mais quand ceux-ci ont soumis ceux-là et se sont mis à vivre sur leurs terres, il n'y avait pour ainsi dire plus de culture – sinon dans le sens agricole du terme. C'étaient, pour la grande majorité, des hommes qui avaient raté leur vie une première fois et qui étaient désireux de recommencer à zéro, sur ces terres, vierges et vides, arables et bon marché. Ils parlaient environ trente-six langues différentes, ils étaient catholiques, méthodistes, baptistes, orthodoxes et quelques pauvres juifs égarés là par hasard, ils communiquaient entre eux à travers un anglais extrêmement élémentaire, souvent réduit à des onomatopées et des interjections, comme par exemple: «Youpil!»; «Yip-yip-yippee!»; «Giddyap!»; «Et Whoa!» Ils avaient besoin de survivre. Leur existence était fruste, dure, solitaire, muette. Leur univers était rempli de sueur, de poussière et de violence. Leur culture était primitive, plus primitive que celle des Indiens Blackfoot qui avaient habité ces terres jusqu'en 1885 et qui possédaient un magnifique tableau de dieux et de légendes, ils avaient une bonne connaissance des coutumes et des traditions, des animaux et des plantes. Le monde des cow-boys était un monde sans délicatesse, sans émotion, sans affection, sans poésie. Leur musique se résumait aux sons des guitares et des banjos qui accompagnaient les danses dans la grange, le samedi soir. Nous savons que l'histoire de l'Alberta est en grande ligne celle de l'Ouest américain: au cours du siècle dernier, la pacification d'une population indigène par le meurtre ou par la religion, la construction de réserves pour les Indiens, de villages et de villes pour les Blancs. Dans cette partie du Canada, l'architecture est l'idéologie sont irrémédiablement modernes. La culture canadienne-anglaise est une version de la culture américaine. De nos jours, tout a changé. Calgary est une grande ville avec gratte-ciel, centres d'affaires, orchestres symphoniques, compagnies de ballet, théâtre, universités, presse, salles de spectacles. Dans l'expatriation, Huston a retrouvé le geste canadien par excellence: traverser l'Atlantique, partir et tout abandonner, tourner la page, refaire sa vie, s'inventer une nouvelle existence à partir de zéro. L'histoire de Nancy Huston refait métaphoriquement, et en sens inverse, le parcours transcontinental de ses ancêtres.

En 1979, elle rencontre Tzvetan Todorov. Un homme de l'Europe de l'Est et une femme de l'Amérique du Nord ont la chance de rêver ensemble dans deux « autres » langues, dans deux « autres » cultures, pour « se réveiller et se raconter les rêves dans une troisième, commune »³⁸⁵ sans aucune barrière linguistique. Ce sont deux étrangers rendus proches par le miracle transculturel. Cette rencontre qui met en dialogue leurs cultures, qui les traverse pour arriver au-delà, est une expérience forte, émouvante et transformatrice. Le transculturel ouvre aussi la voie à l'altérité, elle fait réfléchir sur nous-mêmes, sur les autres et sur le monde.

À présent, Huston habite le vieux quartier parisien du Marais et travaille dans un «studio sixième-étage-fenêtres-sur-cour» où elle s'est créée un univers à soi. C'est le correspondant hustonien de la « Chambre à soi » de Virginia Woolf ou celui de la «zone secrète et autonome » de Leïla Sebbar: un petit coin de poésie, de musique, de peinture, de culture française. En France, elle a été portée vers la capitale, où s'enchevêtrent les vestiges de la royauté du Moyen Âge, de l'aristocratie du XVIIème siècle, de la Révolution française et de la Seconde Guerre mondiale. Le Marais est un quartier transculturel, il y a plusieurs modalités d'explorer ce beau quartier chargé d'histoire. Dans *Désirs et réalités*, Huston raconte que devant la porte de sa maison il y a une plaque avec le nom d'une Juive de vingt-deux ans tuée par la Gestapo, il est possible qu'elle ait habité ici : « C'est justement cette incertitude qui garantit la permanence de mon état d'exil. »³⁸⁶ Le Marais est considéré un quartier juif, et depuis cinquante ans, les Sépharades sont venus s'ajouter aux Ashkénazes. Huston aime ce peuple avec qui elle n'a au fond rien en commun. Cet attachement a une explication plus profonde, c'est-à-dire la fascination pour *l'autre*. *L'altérité* relie tous les Juifs entre eux. Une seule chose unifie tous les Juifs, c'est qu'ils sont différents des autres. Ils ont revendiqué une appartenance et refusé l'assimilation dans la masse de plus en plus homogène de la civilisation occidentale. Habitant un quartier bigarré et cosmopolite, son «étrangéité » ne peut jamais s'effacer, peut-être parce que les commerçants parlent entre eux des langues qu'elle ne comprend pas (comme l'arabe et le yiddish³⁸⁷), parce que les magasins sont

³⁸⁵ Nancy Huston, 1986, p. 67.

³⁸⁶ Nancy Huston, 1995, p. 203.

³⁸⁷ C'est la langue que parlaient jadis les Juifs de l'Europe de l'Est.

fermés selon des horaires insolites et parce qu'elle peut maintenant bavarder tranquillement avec son boulanger, sa concierge ou son kiosquier. Chaque pâtisserie porte trois ou quatre noms différents, selon qu'on l'achète dans une boulangerie polonaise, russe ou tunisienne. Dans ce quartier où elle se sent vraiment chez elle, ils forment une vraie communauté qui donne un sentiment de famille élargie avec tout ce que cela implique. Elle manifeste de la tolérance envers eux. En même temps, elle a besoin de garder ses distances par rapport à tous ces signes de la *transculturalité*.

L'écrivaine ne s'identifie ni aux Juifs, ni aux Français en général: elle s'identifie à elle-même grâce à eux, à travers eux. Le moi, ne se trouve pas, il se construit peu à peu. Nous y retrouvons un aspect important de l'éducation transdisciplinaire : se reconnaître soi-même dans le *Visage de l'Autre*. Il s'agit d'une évolution permanente, qui doit commencer très tôt et continuer tout au long de la vie. En s'installant dans une autre langue, dans une autre culture (étrangère), qu'a-t-elle fait d'autre que de choisir la tolérance, l'ouverture d'esprit et la liberté d'écrire? Pour elle, *vivre ensemble* ne signifie pas tolérer les autres dans leurs différences d'opinion, de couleur de peau et de croyances; accepter les décisions des autorités; séparer la vie intérieure de la vie extérieure; faire semblant d'écouter l'autre tout en restant convaincue de la vérité de ses opinions. Sinon, *vivre ensemble* peut devenir un conflit sans solution.

Nancy Huston se dit d'être le produit de tout ce qu'elle a vécu et appris, des gens qu'elle a rencontrés et des expériences intellectuelles, amicales, amoureuses et conflictuelles qu'elle a pu avoir.

5. 4. Le stade du miroir chez Jacques Lacan

« L'image spéculaire semble être le seuil du monde visible. »

Jacques Lacan

Le cas de Barbe (l'héroïne du roman *Instruments des ténèbres*) montre que c'est en regardant son frère qu'elle se retrouve, car «c'est comme si elle se regardait elle-

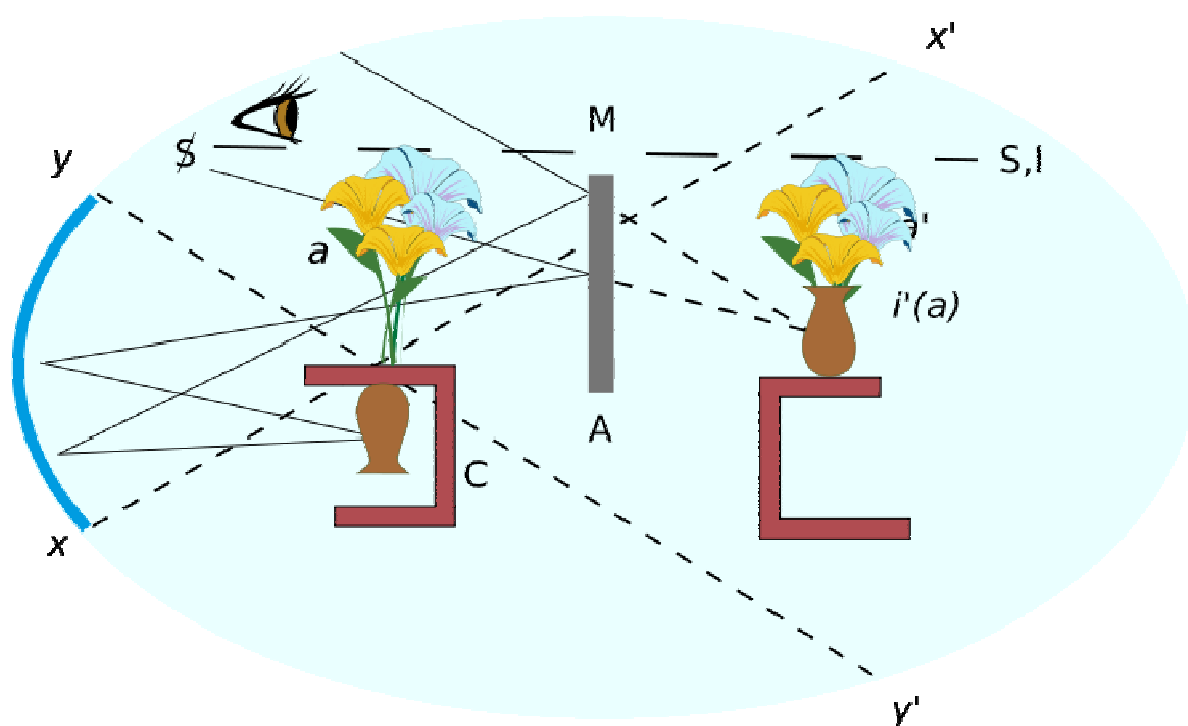
même dans la surface d'un étang.»³⁸⁸ La référence à la surface d'un étang renvoie au symbole du miroir et à la théorie de Jacques Lacan, selon laquelle *le stade du miroir* est le moment où l'enfant comprend qu'il est intègre et autonome parce qu'il voit son reflet.³⁸⁹ Le concept « stade du miroir » a été utilisé par Jacques Lacan à Marienbad en 1936 lors d'un congrès psychanalytique international. Son intervention n'a duré que dix minutes (Ernest Jones, le président du congrès, lui coupe la parole pour des raisons de timing), mais sa communication a été immédiatement publiée dans : « *Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique.* Communication au XIVème Congrès psychanalytique international, Marienbad, International Journal of Psychoanalysis, 1937.» Il l'a reprise une première fois dans son article *Le complexe, facteur concret de la psychologie familiale* paru en 1938, à la demande d'Henri Wallon dans *l'Encyclopédie Française*, et plus précisément dans le volume VIII intitulé *La Vie Mentale*, puis dans une communication au XVIème Congrès international de psychanalyse, à Zurich, le 17 juillet 1949 : *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique.* Pour Jacques Lacan, ce stade représente le formateur de la fonction sujet, le « je » chez l'enfant âgé de 6 à 18 mois. Cette fonction se met en pratique à l'aide de la présence de l'Autre. Le sujet est social, il a besoin de l'autre pour se constituer et pour exister. *Le stade du miroir* montrerait la prise de conscience de l'unité corporelle et, selon Jacques Lacan, la joie de l'enfant au plaisir qu'il a de contempler l'image de son corps à un moment où il ne maîtrise pas encore physiologiquement son unité corporelle. Cette expérience permettra l'identification de l'enfant à sa propre image : « il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image, dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique d'imago.»³⁹⁰ Elle contribuera à la formation de différents sentiments, tels que: la fierté, la honte, l'empathie et l'inversion (apparition de la

³⁸⁸ Nancy Huston, 1987, p. 53.

³⁸⁹ *Le stade du miroir* est un concept utilisé par plusieurs psychologues et psychanalystes, tels que : Henri Wallon, suivi de René Zazzo. Jacques Lacan, D.W. Winnicott et Françoise Dolto introduisent ce stade dans la théorie psychanalytique.

³⁹⁰ Jacques Lacan, 1970, p. 90.

négarion). L'enfant âgé de six mois se contemple pour la première fois dans le miroir et rit parce qu'il s'y reconnaît. L'image spéculaire permet, donc, la première approximation de l'identité. Dans la première théorie sur le *stade du miroir*, l'image spéculaire est nommée, paradoxalement, «matrice symbolique»³⁹¹ précisant que l'expérience infantile correspond à une constitution humaine encore prématurée. Le *stade du miroir* représentait le point de dissociation des trois registres : le symbolique, l'imaginaire et le réel, c'est la distinction entre un « moi imaginaire » et un « je » symbolique.³⁹² La relation entre l'imaginaire, le réel et le symbolique est bien entendu, transdisciplinaire. Dénommée « constitutive », l'image du miroir est en même temps « aliénante », mais les identifications prochaines de l'enfant seront toutes imaginaires et relationnelles, leur identité se construisant en fonction de *l'Autre*. Ce n'est que dans la variante publiée en 1966 que Jacques Lacan complète le scénario du « miroir » affirmant qu'à cette scène est présent l'un des parents ou bien une personne aimée. L'enfant admire son image dans le miroir, qu'il distingue de son corps et de cette manière il pourra se reconnaître.



³⁹¹ *Idem.*

³⁹² *Idem.*

Figure 5. Version finale du schéma du *stade du miroir* selon Jacques Lacan.

Légende : S barré : le sujet divisé. M (miroir) : A : le grand Autre. C : le corps propre.

a : l'objet du désir. *i'(a)* : moi idéal. S : sujet de l'imaginaire. I : idéal du moi.

5. 5. Le stade du miroir et la relation à l'Autre

« Nous dépendons toujours du regard de l'Autre. »

Nancy Huston

Le psychiatre Jacques Lacan a développé un aspect important du *stade du miroir*, en y introduisant une réflexion sur le rôle de l'Autre. Nous retrouverons cet aspect dans le roman *La Virevolte*. Au moment où Lin regarde sa fille danser elle a l'impression de se voir elle-même dans le miroir. La mère qui regarde sa fille se voit dans «un rapprochement paradigmatique entre soi et l'autre.»³⁹³ Dans l'expérience du *stade du miroir*, l'enfant n'est pas seul devant le miroir, il est accompagné par l'un de ses parents qui lui montre, physiquement, et lui explique, verbalement, que ce qu'il voit c'est sa propre image. Ce serait dans le regard et dans la parole de cet autre, tout autant que dans sa propre image, que l'enfant vérifierait son unité. À ce point, il aura la preuve de son unité qui lui vient du regard et des mots d'un autre (parent, être cher). En effet, devant le miroir l'enfant reconnaît tout d'abord l'autre, l'adulte à ses côtés, qui lui dit « Regarde, c'est toi ! », et ainsi l'enfant comprend « Oui, c'est moi ! ». Le regard a une importance fondamentale chez Lacan puisque c'est lui qui va permettre à cette identification d'évoluer. Sans entrer dans les détails de l'ouvrage de Henri Bouasse, *Optique et photométrie dites géométriques* (Paris, Delagrave, 1934) repris dans *Remarques sur le rapport* de Daniel Lagache (plus connu sous le nom de l'expérience du « bouquet renversé »), on peut résumer le problème du *regard* chez

³⁹³ Nancy Huston, 1998, p. 194.

Lacan autour d'un constat : *L' image de mon corps passe par celle imaginée dans le regard de l'autre ; ce qui fait du regard un concept capital pour tout ce qui touche à ce que j'ai de plus cher en moi et donc de plus narcissique.*³⁹⁴

Cette étape biologique de l'enfant humain (6-18 mois) favorise la capture de son psychisme par l'image spéculaire (image du miroir), qui lui permet d'anticiper imaginativement la maturation physiologique qui lui manque. Cette image sert de référent au signifié que le sujet doit trouver pour répondre à l'appel de ce signifiant particulier qu'est l'Idéal du Moi (défini comme «*lieu d'où le sujet se voit comme aimable, support de l'amour narcissique*»)³⁹⁵ L'illusion pourra se maintenir si le regard de sa *mère* (qui à ce stade incarne le grand Autre, c'est-à-dire le réseau des signifiants, le lieu de la détermination signifiante du sujet) confirme à l'enfant sa reconnaissance imaginaire. Dès lors, l'image spéculaire (ou le Moi idéal) servira de modèle à la constitution du Moi appartenant au sujet, consacrant définitivement la confusion entre l'autre imaginaire que le sujet sera amené à rencontrer, et le grand Autre (trésor du signifiant) qui est le véritable moteur de la structure. Nous le savons déjà, *le stade du miroir* est lié au nom de Jacques Lacan. L'expérience du miroir a une fonction de connaissance et s'inscrit dans l'histoire de la pensée occidentale à côté de Wallon et de Freud.

5. 6. Le stade du miroir et l'image du corps

« Chaque vie, unique, fragile ou frémissante est un fragment d'infini posé sur l'arc fini du temps. »

Nancy Huston

Nancy Huston fait allusion à la théorie de Jacques Lacan dans son dernier livre, *Reflets dans un œil d'homme*, dans *Journal de la création* comme dans *Lignes de faille*: «Si je me touche l'œil gauche en me regardant dans la glace, la Kristina dans

³⁹⁴ Jacques Lacan, 1970.

³⁹⁵ *Idem.*

la glace touche son œil droit, mais c'est toujours moi.»³⁹⁶ En lisant ce magnifique roman, on ne peut rester de glace devant la reconstitution des faits historiques, devant la mise en parallèle du passé et du présent, de l'univers des enfants et de celui des adultes, de la culture occidentale et de celle américaine. Si nous allons plus loin pour illustrer cette idée, nous retrouverons Paddon (*Cantique des plaines*) qui se regarde dans un miroir et s'émerveille devant son reflet, tandis que Lin (*La Virevolte*) admire son corps dans un miroir avant de danser pour s'assurer que son reflet incarne exactement le personnage qu'elle veut devenir sur scène. Le miroir lui permet de se voir telle qu'elle est, mais sous un seul et même angle. Devant la glace, Lin imagine la danse interprétée par sa troupe et les mouvements des danseurs.

Dans *Reflets dans un œil d'homme*, Huston se demande si Jacques Lacan ou ses disciples ont tenu compte de l'absence du miroir dans les sociétés anciennes et traditionnelles.³⁹⁷ De nos jours, le miroir est devenu un objet indispensable, commun et omniprésent. Des glaces en bronze ou en argent sont apparues dans l'Antiquité gréco-romaine, mais ce sera la Renaissance qui a apporté la technologie moderne, nécessaire à la fabrication de miroirs *en pied*, dans lesquels on pouvait saisir le reflet de notre corps.³⁹⁸ Huston pense que dans les sociétés sans miroir le sentiment de soi se construisait différemment que dans la nôtre. Dans ce dernier livre paru en juin 2012, l'écrivaine avance l'idée que toutes les différences entre les sexes sont construites par le « miroir de la société ».

Reflets dans un œil d'homme illustre la tendance actuelle de la société qui transforme le corps de la femme en image dès son plus tendre âge. Nancy Huston donne des exemples de sa propre expérience et crée des fictions qui accompagnent les différentes étapes de la vie: souvenirs d'une fille qui cherche à plaire et qui joue à être belle, puis de jeune femme qui sait comment séduire l'autre et utiliser cette arme féminine, puis une femme pour laquelle le temps semble s'arrêter... En ce sens, Huston fait référence à de nombreux témoignages littéraires, historiques et culturels. Dans le « miroir de l'autre » elle cite Anaïs Nin qui écrivait à 17 ans : « On m'appelle

³⁹⁶ Nancy Huston, 2006, p. 275.

³⁹⁷ Nancy Huston, 2012, p. 40.

³⁹⁸ *Idem*.

coquette ? »³⁹⁹ Le romancier et essayiste John Berger affirme que « les hommes regardent les femmes. Les femmes se regardent en train d'être regardées. Cela détermine non seulement la plupart des rapports entre hommes et femmes mais aussi le rapport des femmes à elles-mêmes. L'observateur à l'intérieur de la femme est masculin, l'observée, féminine. Ainsi la femme se transforme-t-elle en objet et plus particulièrement en objet visuel, c'est-à-dire en image. »⁴⁰⁰

L'image devient l'élément central de cette étude qui n'est pas une réflexion sur le féminisme. Depuis la fin du XIXe siècle, l'image transforme le corps féminin en gadget. Peintres, sculpteurs, écrivains, photographes apportent leur vision sur la femme. Les regards littéraires d'Anaïs Nin et John Berger sont complétés par les regards philosophiques de Nelly Arcan et par ceux psychologiques de Philippe Brenot.

Dans *L'Empreinte de l'ange*, Saffie contemple l'image de son corps dans la glace de sa chambre: « Se relevant, elle rajuste ses habits devant la glace de la grande armoire, glace qu'elle lave une fois par semaine, le vendredi. Elle voit son reflet dans la glace. Avec une certaine satisfaction elle constate que sur toute la surface brillante de la glace, il n'y a pas la moindre traînée de chiffon. »⁴⁰¹ Chargé d'une forte connotation symbolique, le miroir devient ici porte d'accès à l'Autre. Dans *L'Epilogue* du roman, Huston décrit la scène entre Raphaël et Andras qui se regardent dans le même miroir. L'histoire finit là où elle a commencé, là où Saffie a vu pour la première fois la terre française: à la Gare du Nord, à Paris. Quelques années plus tard, nous voilà donc à la fin du XXème siècle, dans la brasserie *Terminus Nord*. Le miroir symbolise la vérité de l'histoire. La silhouette d'Andras est reflétée dans l'immense miroir du restaurant. Raphaël vient s'asseoir à côté de lui. Leurs regards sincères se croisent sur la surface du miroir. Les deux hommes se mesurent réciproquement. Dans le *miroir*, ils ne se quittent pas des yeux. Que s'est-il passé entre eux à travers ce regard silencieux ? Chacun a privé l'autre de la femme et de l'enfant qu'il aimait. L'histoire se reflète elle-même dans la glace où leurs regards bleus sont collés l'un à l'autre.

³⁹⁹ Nancy Huston, 2012, p. 39.

⁴⁰⁰ *Idem*, p. 40.

⁴⁰¹ Nancy Huston, 1998, p. 35.

L'écriture, aussi, est un *miroir*, un moyen de communiquer avec l'Autre. *Limbes/Limbo* est un chef-d'œuvre bilingue, dont la traduction est publiée *en miroir*. Les «œuvres bilingues» devraient être perçues comme des *expériences*. Dans le processus translinguistique le français et l'anglais acceptent de se regarder dans le même *miroir* tout en le traversant, pour révéler les négociations intérieures d'un créateur scindé. Ce miroir reflète les identités culturelles de l'écrivaine. Le processus de *l'auto-traduction* est à la fois le *miroir* de l'auteure et la porte d'accès à la transculturalité.

5. 7. Le stade du miroir comme forme de dédoublement

« Je me sens devenir le miroir de mes personnages »

Nancy Huston

Le «stade du miroir» est, en quelque sorte, une forme de dédoublement. Cela se passe de la même manière pour les femmes que pour les hommes. Lorsqu'elle écrivait *Cantique des plaines*, Huston se sentait devenir le *miroir* de ses personnages: «D'abord, je suis la petite fille fugueuse, courant, essoufflée, euphorique, follement heureuse après son rêve; et, tout de suite après, je deviens le parent puissant, négateur et répressif.»⁴⁰² Pendant l'écriture du roman *Histoire d'Omayya*: «je devins Omayya, l'héroïne hypernerveuse d'un de mes propres romans.»⁴⁰³ Dès l'âge de six ou sept ans les filles se scindent différemment des petits garçons. Les garçons deviennent «regardeurs» et les filles «regardées». C'est à partir de ce moment-là que la jeune fille entretiendra une relation angoissante avec son miroir. Elle ne pourra plus se voir à travers ses propres yeux, mais à travers les yeux intériorisés de l'Autre. Nelly Arcan, écrivaine et philosophe québécoise se souvient dans *Burqa de chair* de l'«enfant au miroir.»⁴⁰⁴ Elle éprouve un sentiment de nostalgie pour l'époque où elle trouvait son reflet tout simplement amusant. Dans son dernier livre, *Reflets dans un*

⁴⁰² Nancy Huston, 1990, p. 32.

⁴⁰³ *Idem*, p. 61.

⁴⁰⁴ Citée par Nancy Huston.

œil d'homme, Huston pense qu'il y a un avant et un après dédoublement. Avant, les femmes coïncidaient «bêtement, spontanément»⁴⁰⁵ avec leurs corps. Après, les femmes sont devenues, dit la langue anglaise «*self-conscious*: il y a un(e) autre (en) soi qui juge le soi, parfois gentiment, mais très souvent durement.»⁴⁰⁶

Dans *Journal de la création*, Huston cite Emma Santos qui est passée de l'« autre côté du miroir.»⁴⁰⁷ Dans l'hôpital psychiatrique où elle se fait soigner, l'utilisation des glaces est interdite sous prétexte que les patientes pourraient les briser et se faire du mal avec les esquilles. Pour Emma, la plus dure des punitions serait celle de ne pas se voir. Elle trouve une solution à ce problème : « Je remplis une bassine d'eau et je me regarde dedans. Je me verrai jusque dans ma bave. Je me regarde dans l'écriture. »⁴⁰⁸ Concernant l'image spéculaire, Lacan souligne le rôle du miroir « dans les apparitions du double où se manifestent des réalités psychiques, souvent hétérogènes. »⁴⁰⁹ Dans *L'inné, l'acquis et l'inné* publié dans *Nord Perdu* Huston partage au lecteur son expérience féminine devant la glace: «en me coiffant devant la glace, je vois....entre mes sourcils....deux petites rides verticales. Les rides de ma grand-mère Huston.»⁴¹⁰ Le titre est significatif, *l'inné* commence à nous rattraper, quand on arrive à un certain âge. Les rides symbolisent le passage du temps et le miroir est la prise de conscience de Huston. *L'inné* est le signe hérité par Huston de la part de sa grand-mère.

⁴⁰⁵ Nancy Huston, 2012, p. 40.

⁴⁰⁶ *Idem*, p. 41.

⁴⁰⁷ Nancy Huston, 1990, p. 306.

⁴⁰⁸ Citée par Nancy Huston, 1990, p. 307.

⁴⁰⁹ Jacques Lacan, 1970, p. 92.

⁴¹⁰ *Idem*, p. 69.

5. 8. Le symbole transdisciplinaire de l'arbre

« Donnez-moi un arbre et je sauverai le monde. »

Francis Hallé

L'arbre de la vie symbolise les forces de la vie. L'arbre généalogique comprend l'être humain et sa famille. L'arbre est représenté dans certains tests psychologiques (appelés *Test de l'arbre*) : les racines représentent l'ancrage de la personne dans sa propre vie, dans la réalité ; le tronc est sa posture ; les branches et les feuilles désignent son épanouissement. L'arbre est un symbole de liberté, de vie, de renouveau et de pérennité.

Les nombreuses images-symbole repérées dans l'œuvre de Nancy Huston renvoient à la dimension de ses origines. La première image se trouve dans *Trois fois septembre*, évoquée par Selena; c'est celle d'un arbre enraciné dans la terre, dont les branches se ramifient. L'héroïne, une jeune fille sensible et fragile rêve d'avoir un corps qui serait une copie de l'image de cet arbre. À la fin du roman, la jeune Américaine se suicide en se pendant à un arbre. Qui est *un érable*.⁴¹¹ Dans un entretien⁴¹², Huston avoue que pendant la rédaction de ce roman, elle était hantée par les images de l'érable. Ce roman sur la maladie mentale, Huston l'a écrit entièrement sur du papier rouge. Une autre image est celle du piano à queue de Hölderlin (dans *Instruments des ténèbres*) dont on a coupé les cordes. Dans le roman, l'héroïne s'identifie à ce piano. N'oublions pas que les pianos sont faits avec des arbres. Dans une pièce radiophonique que Huston a écrite, au début de sa deuxième grossesse, en automne 1997, elle tisse un lien très fort entre le piano et l'arbre. « À la fin de la pièce, on fracasse un piano à queue avec une hache. »⁴¹³ Huston fait appel au symbole de l'arbre pour expliquer ses racines «coupées». Au moment de la sortie des *Lettres parisiennes. Histoire d'exil*, l'écrivaine tombe malade. Elle en parle dans *Journal de*

⁴¹¹ L'érable est l'un des symboles de l'identité canadienne. C'est l'emblème associé au Canada dans le monde entier.

⁴¹² Mi-Kyung YI, «Épreuves de l'étranger: entretien avec Nancy Huston», *Horizons philosophiques*, vol. 12, n° 1, 2001.

⁴¹³ *Idem*.

la création. Comme ce n'était pas une maladie douloureuse ou grave, elle ne pouvait pas fonctionner comme d'habitude et cela lui a donné à réfléchir. Pour décrire l'état dans lequel elle se trouvait, Huston a inventé le néologisme *figidité* qui relie le *froid* et la *rigidité* à la *frigidité*.⁴¹⁴ Les neurologues pensaient que la maladie ne pouvait être psychosomatique, vu que la paralysie montait progressivement. Sans doute, elle l'a vécue comme une métaphore, comme un message que son corps lui envoyait pour trahir la «congélation» de son identité anglophone.

Le terme de *paralysie* serait inexact pour décrire sa souffrance; celui d'hypoesthésie (absence de sensation) est plus juste, et Huston exprime cet engourdissement à l'aide d'une métaphore: « Je me transformais en arbre.»⁴¹⁵ Ainsi, quand elle dit «mes mollets étaient pris»⁴¹⁶, cela voulait dire que l'intérieur en était de bois, et l'extérieur, de l'écorce. Quant à ses pieds, ils ressemblaient à des racines tordues. Dans *Journal de la création*, Huston s'adresse à l'enfant qui viendra bientôt au monde, en évoquant l'image d'un arbre: «Tu seras mon fruit. Et je suis ton arbre. Non pas ton arbre généalogique – tu ne porteras pas mon nom – mais l'arbre qui de sa sève t'aura formé(e).»⁴¹⁷ Les racines de cette maladie neurologique sont liées à sa prise de conscience de l'exil. Toutes les images associées à ces symptômes étaient celles du Canada, c'est-à-dire celles de l'enfance, car elle se souvient les moments passés dans la neige, les pieds gelés par le froid pour être restée longtemps dehors à faire du sport.⁴¹⁸ Elle prend la décision: ses racines sont gelées, il faut qu'elle ranime en elle la langue anglaise. À la sortie de cette maladie, Huston commence à écrire en anglais. C'est à ce moment-là que naît *Trois fois septembre*, récit qui marque le passage à la langue anglaise.

Dans la nouvelle *La joie de l'arbre* que Nancy Huston dédie à son ami, Denis Hirson, Miki se rend compte qu'elle est atteinte par une maladie rare qui agit comme une transformation en arbre, ses jambes sont devenues des trônes, ses pieds étaient des racines. La taille et les côtes de Miki avaient été enveloppées par la même sensation. Inondée de joie, Miki attendait sa transformation en arbre, avec des racines

⁴¹⁴ Nancy Huston, 2004, p. 87.

⁴¹⁵ Nancy Huston, 1990, p. 41.

⁴¹⁶ *Idem*, p. 44.

⁴¹⁷ *Idem*, p. 324.

⁴¹⁸ Mi-Kyung YI, «Épreuves de l'étranger: entretien avec Nancy Huston», *Horizons philosophiques*, vol. 12, n° 1, 2001.

tordues et enchevêtrées. Après avoir touché les pétales de la rose dans sa main, Miki a compris la différence entre elle et la poupée de sa fille: la vie !

Pour décrire son état, Miki s'inspire de la mythologie grecque, faisant appel à deux personnages des *Métamorphoses* d'Ovide, Philémon et Baucis, qui s'étaient aimés toute leur vie, et avaient demandé à Zeus de mourir ensemble et il avait répondu à leur vœu, en les transformant en arbres.

Dans le livre *Les racines de la liberté (Rădăcinile libertății)*, Basarab Nicolescu raconte l'expérience de son exil en France évoquant l'image d'un arbre auquel on a coupé les racines. L'exil est vécu comme une voie initiatique : comment un arbre peut-il vivre sans racines? En élevant d'autres racines vers le ciel. L'arbre retrouve sa source qui permet à son être intérieur de se développer.⁴¹⁹

5. 9. Le symbole transdisciplinaire du masque

« Si l'on arrache carrément le masque, à quoi ressemble le visage qu'il révèle ? »

Nancy Huston

Nous sommes multiples, non seulement à cause du métissage des nations et des langues dans nos pays, non seulement parce que les médias présentent la diversité de nos traits culturels, mais parce que chacun de nous est le résultat de plusieurs êtres irréductibles l'un à l'autre, et que, dès la naissance nous sommes construits par le regard, les attentes, les gestes et les paroles de nos semblables.

Chez Nancy Huston la question de l'identité multiple s'ouvre sur celle des masques incarnés dans les œuvres de ses modèles, Julien Green et Romain Gary.

⁴¹⁹ Basarab Nicolescu, Michel Camus, 2004, p. 9.

La langue et la culture d'exil apparaissent, chez Huston comme le lieu privilégié d'une reconstruction/réinvention de soi, un espace où la romancière peut célébrer les pouvoirs de la littérature et repousser les limites de son être. Dans l'essai *Le masque*, publié dans le recueil *Nord Perdu*, Nancy Huston écrit sur le thème du *masque* qui fait son apparition sur la scène du théâtre de l'exil. Dans un premier temps, l'exilé prend tout seul la décision de quitter son pays natal et de s'installer dans une langue et une culture jusque-là étrangères, c'est-à-dire, il accepte de porter «le masque». L'exilé qui porte le masque linguistique et culturel est conscient de l'enrichissement douloureux qu'entraîne le passage d'une langue à une autre, d'une culture à une autre.

La notion de *niveaux de Réalité* introduit le symbole du *miroir multiple*.

Le miroir suprême est celui du Tiers Inclus qui unifie, à un *niveau de Réalité* supérieur les éléments antagonistes de son être et de son œuvre.

Notre vrai visage est la frontière asymptotique d'une infinie série de masques. Dans *Théorèmes poétiques*, Basarab Nicolescu affirme que ce n'est qu'une pure potentialité. Son surgissement dans la Réalité tient du miracle énergétique - celui de l'unité cosmique.⁴²⁰

Du point de vue transdisciplinaire, il ne faut pas confondre *le jeu des masques* avec *le masque des jeux*. Le simple jeu des masques est horizontal - il se réfère toujours à un seul niveau de Réalité, tandis que le masque des jeux traverse plusieurs niveaux de Réalité et ouvre l'espace d'entre eux. Dans *Théorèmes poétiques*, Basarab Nicolescu souligne que le principe général de la Relativité est fondé sur le masque des jeux.⁴²¹

Notre vrai visage n'est pas le masque du visage.⁴²² Derrière le masque du visage, l'exilé peut se dénoncer comme étranger par son apparence physique, sa façon de parler, de manger, de réfléchir et de rire, mais au-delà il y a le masque de la tête, derrière le masque de la tête, il y a le masque du sentiment, derrière le masque du sentiment il y a le masque du corps, derrière le masque du corps il y a le masque du

⁴²⁰ Basarab Nicolescu, 1994, p. 184.

⁴²¹ *Idem*, p. 6.

⁴²² *Idem*, p. 8.

visage. Les cultures sont des masques, au-delà desquels il y a l'Humain.⁴²³ Une culture est *intraduisible*, c'est quelque chose dont on fait l'expérience tout au long de notre vie.

5. 10. La place et la fonction du transculturel dans l'œuvre de Nancy Huston

« Chacun de nous transporte en soi le centre de l'univers. »

Nancy Huston

Les écrits transculturels de Nancy Huston explorent à travers le rapport exil-identité-langue-culture des liens qui unissent la création et la procréation, le corps et l'esprit, la mémoire et l'oubli, la musique, la peinture et l'écrit, l'existence et la mort.

L'écrivaine «autopsie» son vécu *transculturel* dans *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. Le livre est né de la collaboration avec Leïla Sebbar, écrivaine franco-algérienne. Nancy Huston et Leïla Sebbar vivent dans l'entre-deux : entre deux pays, entre deux cultures, entre deux langues.

Pendant plusieurs années, les deux amies se sont écrit trente lettres en français, de Paris à Paris. La première vient du Canada, la seconde, d'Algérie.⁴²⁴ Dans cette ville cosmopolite, étrangères en exil, les deux écrivaines ont choisi de travailler, de créer, d'aimer et d'avoir des enfants. Elles ont écrit et publié ailleurs, parallèlement, des essais, des récits, des romans. Entre 1977 et 1980, elles ont travaillé ensemble au journal *Histoires d'elles*. Plus tard, on reconnaîtra leurs voix dans *Sorcières*, une revue littéraire conçue par des femmes. Avec Nancy Huston, Leïla Sebbar dirige un numéro des *Cahiers du Griff*, revue de Françoise Collin : *Recluses et vagabondes*

⁴²³ Basarab Nicolescu, Michel Camus, 2004, p. 9.

⁴²⁴ Professeur de lettres, nouvelliste et romancière en exil, *Leïla Sebbar* est née le 19 novembre 1941 à Aflou, en Algérie française, d'un père algérien et d'une mère française, instituteurs. En 1963, elle s'installe définitivement à Paris. Ses écrits explorent des thèmes comme: l'enfance, le féminisme, la guerre, l'exil, l'histoire coloniale et postcoloniale. Ses écrits féministes interrogent le statut de la femme dans la création artistique et littéraire, ainsi que sa condition au sein de la famille et de la société.

(1988) qui s'inscrit dans la lignée de leurs recherches féministes. En 1986, *Les lettres parisiennes*, un échange de lettres sur l'exil avec Nancy Huston (après la publication, dans les années 1970, de *Géographie de l'exil* dans *Les Temps Modernes*) vient confirmer le rôle de l'exil dans leurs œuvres. 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 et violent qui rend visible l'invisible. Il faut dire que toutes les deux ont quitté leur pays natal vers vingt ans pour la France, la langue, la culture et les universités françaises. Pour l'une, c'est une rupture brusque, pour l'autre c'est à peine un déplacement géographique....jusqu'au moment où elles se demandent si elles sont vraiment en exil, quelques années plus tard. La première dit que non, la seconde dit que oui. Écrire à une femme qui est à Paris, comme elle, et qui vient d'outre Atlantique, l'oblige à sortir de son asile et de «traduire» au lecteur son expérience *transculturelle*: «Vivre à l'étranger m'a permis d'avoir, vis-à-vis du pays d'origine et du pays d'adoption, un petit recul critique: je perçois l'un et l'autre des deux pays comme des *cultures*. Je n'aspire pas à être vraiment naturalisée. Ce qui m'importe et m'intéresse, c'est *le culturel* et non le naturel.»⁴²⁵ Nous y retrouvons des débats sur l'exil et l'identité, le métissage culturel, les rapports entre l'Algérie et la France, la mentalité corse, la dénatalité en Occident, la vie quotidienne ou le mouvement féministe. Le fait que toutes les deux ont écrit des essais et des romans est lié à leur exil, à leur aller-retour entre les genres. L'exil, comme territoire de l'écriture, devient une terre singulière propice à la création, inventant un monde qui mêle langues, souvenirs, réflexions. 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. Leïla Sebbar est Française, de mère française et de père algérien et les sujets de ses livres ne sont pas son identité, mais ce sont les signes de son histoire de croisée, intéressée par sa route, par ses chemins de traverse, par la rencontre de l'Autre et du Même, par le croisement tradition-modernité, Orient-Occident. L'amitié qui s'est nouée entre les deux écrivaines à travers des lettres jalonnant les six dernières années leur reste mystérieuse, forte et précieuse. C'est l'une des valeurs durables. La littérature nous autorise à repousser ces limites, aussi nécessaires, qui construisent et définissent notre moi. En lisant, nous laissons d'autres êtres pénétrer en nous, nous leur faisons de la place sans difficulté – car

⁴²⁵ *Idem*, p.16.

nous les connaissons déjà. C'est la célébration du genre humain par excellence. «L'amitié se trouve au-delà de l'amour, c'est l'étape suprême des relations humaines.»⁴²⁶ Basarab Nicolescu dans *Théorèmes poétiques* : « Tout commence par la passion. Au delà de la passion il y a l'amour, au delà de l'amour - l'amitié, au delà de l'amitié - la connaissance de soi, au delà de la connaissance de soi - le Rien, au delà du Rien - le Tout, au delà du Tout - le miroir de notre propre visage.»⁴²⁷

5. 11. Le langage transculturel

« Le langage transculturel est l'expression de la totalité de l'être humain, réunie, au-delà des frontières. »

Basarab Nicolescu

Le langage transculturel (le trans-langage) constitue l'un des aspects majeurs de la recherche transdisciplinaire. Le *langage transculturel* ne contient pas de mots que nous pouvons chercher dans un dictionnaire. Selon Basarab Nicolescu, le mot est « le lieu de rencontre entre le continu et le discontinu, entre le vécu et la pensée, entre l'actualisation et la potentialisation, l'homogénéité et l'hétérogénéité. »⁴²⁸ Il s'agit d'un langage universel, qui partage des valeurs, un « véritable phénomène quantique »⁴²⁹ comme le disait Stéphane Lupasco. Il constitue la suite, la conséquence d'une Expérience. C'est la frontière qui rend possible le contact entre l'Homme et la Réalité, la matrice de la Réalité dans son parcours vers la signification.

Nous considérons que le *langage* utilisé par Nancy Huston est un *langage transculturel*, car il rend possible le dialogue entre les cultures qu'elle traverse et incarne la possibilité de les dépasser.

⁴²⁶ Basarab Nicolescu, Michel Camus, 2004, p. 121.

⁴²⁷ Basarab Nicolescu, 1994, p.187.

⁴²⁸ Basarab Nicolescu, 1996, p. 66.

⁴²⁹ *Idem.*

5. 12. Contributions personnelles

- Dans le présent chapitre nous avons montré que le parcours de Nancy Huston est un parcours *transculturel*.
- Huston cherche son identité à travers l'expérience de son altérité « vivante ». Elle se découvre elle-même dans l'Autre, à travers lui. C'est une recherche intérieure pour tendre à l'harmonie de soi-même.
- La connaissance du monde et de l'Autre passe obligatoirement par la connaissance de soi-même.
- Le symbole transdisciplinaire du *miroir* reflète les visages des identités culturelles de l'auteure, réunies au-delà des frontières.
- À travers le *transculturel* l'auteure découvre de nouvelles façons d'être et d'écrire. Il s'agit d'une évolution liée à la création et à la relation avec l'Autre.

Chapitre VI. Représentations de la transculturalité

6. 1. La relation d'amour comme dialogue entre les cultures dans *L'Empreinte de l'ange*

« C'est ici, dit-il, que l'ange pose un doigt sur les lèvres au bébé, juste avant la naissance - chut !- et l'enfant oublie tout. Tout ce qu'il a appris là-bas, avant, au paradis. Comme ça, il vient au monde innocent... »

Nancy Huston

Dans la tradition yiddish, on dit que les enfants vivent au Paradis avant de venir au monde. Mais ils ne doivent pas se souvenir de leur vie sur la Terre, parce qu'ils se sentiraient malheureux : c'est pour cela qu'un ange efface leur mémoire par un geste qui laisse une empreinte sur leur visage – la fossette entre la racine du nez et les lèvres – c'est le geste symbolique du silence et du non-oubli. Dans le roman, *L'empreinte de l'ange* devient le symbole de la vie intérieure de Saffie. *L'Empreinte de l'ange* analyse le parcours transculturel des personnages qui le peuplent. Huston nous introduit dans l'univers parisien des années cinquante. La France est en pleine effervescence politique et sociale: après la guerre, le pays a eu vingt-quatre gouvernements et quatre-vingt-neuf propositions de révision de sa Constitution. La vie est moderne: le chômage n'existe pas, les voitures sont belles, la télévision accompagne les loisirs des Français, les cinéastes font de nouvelles vagues. Mais ce n'est pas le paradis. En grandes lignes, l'action du roman se passe tout près de la rue des Rosiers, dans le quartier du Marais que Nancy Huston habite depuis longtemps. Saffie, une Allemande aux yeux verts, devient l'épouse d'un célèbre flûtiste, Raphaël Lepage, amoureux dès le premier regard. Mariée, puis mère, Saffie devient la spectatrice de sa vie: rien ne semble pouvoir illuminer son visage fermé, éclairer ses yeux tristes qui ont tout vu. Rien, sauf l'amour qui l'embrase le jour où elle rencontre par hasard le luthier de Raphaël, un émigré hongrois nommé András. Saffie apprend qu'Andras est arrivé à Paris il y a deux ans. Il y avait eu une révolution en Hongrie

en automne 1956: les gens luttent pour avoir un régime libre, indépendant de Moscou. La paix a duré douze jours, puis les chars soviétiques étaient venus. *L'Empreinte de l'ange* est un roman situé dans une capitale qui n'est ni parfaite, ni idéalisée, mais étrangère et froide, un Paris tourmenté par la guerre d'Algérie. Une question hante le lecteur: qui s'identifie à qui? Jusqu'à quel point une Allemande peut s'identifier aux Algériens, un Juif à une Allemande, les lecteurs à un petit enfant franco-allemand, à ces petits enfants juifs, à ces militants algériens? *L'Empreinte de l'ange* a un côté historique et un côté culturel bien documentés et passionnants. Le dialogue exige la compréhension du rapport entre l'unité et la diversité. Le dialogue est l'affaire des êtres humains. Partagé entre son histoire et l'amour pour cette jeune Allemande, Andras tente d'apprendre et de lui apprendre à vivre dans l'acceptation de leurs passés et de leur exil. En l'autre, ils aiment l'ennemi : Andras a vu toute sa famille massacrée par les nazis, tandis que Saffie voudrait oublier la terreur du nazisme et de l'Holocauste. La méthodologie transdisciplinaire favorise la compréhension des différents aspects de la complexité de la culture de l'Autre. C'est l'exigence d'une pensée complexe, qui demande ouverture, empathie, curiosité et étonnement pour comprendre aussi la structure intérieure de l'Autre.⁴³⁰

Dans un entretien accordé à la psychanalyste Mi-Kyung Yi⁴³¹, Huston avouait que c'est elle-même Emil (l'enfant de Saffie, auquel Huston réservera une destinée tragique – un accident stupide – à la fin du roman), c'est elle que l'on a jetée du « train de sa famille » à l'âge de six ans, avec les trois adultes qui décident de tout, sans tenir compte ni de ses besoins, ni de ses questions, ni de son identité. Cette connexion n'aurait pas existé sans la structure familiale très particulière de l'écrivaine. À l'intérieur du livre, au-delà des mots, nous retrouverons les thèmes favoris de l'auteure: la condition des exilés, l'Empreinte de l'Histoire, la traversée des cultures, l'amour d'un enfant pour sa mère. Une mère absente, comme celle de Huston, mais animée par une passion dévorante pour reprendre la joie de vivre. Un enfant qui s'adapte, qui sourit, qui pleure, qui demande à être aimé. C'est toujours l'enfant Huston. Emil, le seul lien entre deux existences est la victime de cette

⁴³⁰ Selon le point de vue d'Edgar Morin dans « Le dialogue des cultures » dans *Le monde des Religions* n° 9, Janvier-Février 2005.

⁴³¹ Mi-Kyung YI, « Épreuves de l'étranger: entretien avec Nancy Huston », 2001.

histoire tragique. Huston avouait que les personnages de *L'Empreinte* «squattaient» son cerveau: elle a rêvé d'eux, quand elle écrivait l'histoire, contrainte par la force de l'ange qui lui est tombé dessus! Le lecteur et l'auteur étaient là, eux aussi, à voir le désespoir qui a poussé le célèbre flûtiste à desserrer, pour quelques instants, la prise de ses mains sous les bras de son fils. Faute de preuves et de témoins, Raphaël Lepage sera acquitté. Quant à la mystérieuse Saffie, elle a disparu. Le matin après la mort de son fils, il n'y avait plus la moindre trace de son passage dans la vie de Raphaël, dans le deuxième étage Rue de Seine. À la fin de ce beau récit, Huston avoue qu'elle non plus, elle ne sait pas ce qu'est devenue son héroïne. Nous pouvons toujours spéculer qu'elle possède un passeport français, peut-être a-t-elle décidé de commencer une nouvelle vie ailleurs, au-delà des frontières...

Dans l'*Épilogue transculturel* du roman, Nancy Huston propose au lecteur de sauter trente cinq ans en avant: jusqu'à la fin du XXème siècle. Le temps met son Empreinte sur les corps, sur les esprits, effaçant les souvenirs, faisant s'évaporer l'une après l'autre les dures leçons que la vie nous a offertes. La capitale française est plus *transculturelle* que jamais. Huston accompagne le lecteur dans chaque traversée parisienne des deux étrangers: du nord à l'est, du faubourg Saint-Antoine, jusqu'au cimetière Père-Lachaise et à la Belle-ville, pour ne pas oublier le pont des Arts, la plus jolie passerelle de Paris pour y croiser des accordéonistes aveugles, des joueurs d'orgues, des peintres en béret et en blouse, devant leurs chevalets en train de peindre le Pont-Neuf, l'île de la Cité et pour compléter le tableau, les tours de Notre-Dame. Chez Goldenberg, rue des Rosiers, les traces des balles laissées par un attentat à la mitraillette au mois d'août 1982 sont encore visibles. Cinquante mètres plus loin, dans le vieux hammam on retrouve successivement un magasin d'habits western, une pizzeria casher et un salon de thé chic. Pour le reste, le Marais est devenu l'un des hauts lieux de la mode parisienne. *L'Empreinte de l'ange* nous entraîne dans l'aventure du XX-è siècle, en nous rappelant les événements qui ont marqué l'histoire de nos temps: le nazisme, la guerre d'Algérie, les morts, la torture, les cauchemars, la haine, la révolte, les blessures, l'innocence perdue, la responsabilité de chacun et surtout la Mémoire et l'Oubli. L'auteure excelle à décrire les fragilités de l'âme dans

une langue familière et tragique à la fois, qui lie, sépare et unifie les personnages et l'Histoire.

6. 2. Les *plaines à Paris* ou le retour à la source

« La littérature est le fil nécessaire à la vie. »

Nancy Huston

À l'occasion du discours prononcé à l'Université d'Ottawa, le 4 Juin 2010, Nancy Huston donne l'exemple de Paola Rego, une artiste-peintre âgée de soixante quinze ans, qui habite à Londres depuis plus d'un demi-siècle, mais qui est qualifiée de peintre portugaise dans le monde entier.⁴³² Le fils de Paola Rego explique que l'artiste est incapable de travailler dans son atelier au Portugal, car les *fantômes* sont déjà là. C'est à Londres qu'elle peut construire ces fantômes, elle peut les humilier, les caresser, elle peut tout contrôler, car à Londres il n'y a pas de magie, mais au Portugal il y a de la magie dans chaque coin, dans chaque ombre, à chaque coucher du soleil. Elle explique que cette artiste-peintre ne peut susciter cette magie qu'à Londres, bien que sa source reste pour toujours au Portugal. Huston transpose mot-à-mot la situation de Paola Rego sur la sienne, pour affirmer qu'elle ne peut susciter la magie qu'à Paris, bien que sa source reste au Canada.⁴³³

Nancy Huston écrit *Cantique des plaines* pour revisiter ses origines culturelles. Le premier passage de *Plainsong* lui est venu à l'esprit après une conversation avec un ami, l'écrivain sud-africain Denis Hirson. Le passage qu'elle a écrit à quatre heures du matin un jour de printemps 1989, avait trait au rodéo, aux chevaux sauvages et à

⁴³² Les thèmes de prédilection de Paola Rego : raconter l'humain, en y mêlant autobiographie, amour et violence; dans ses tableaux l'artiste crée un univers qui fascine et contrarie. Elle affirme : « Je peins pour affronter la mort. » (Citée par Nancy Huston dans son discours à l'Université d'Ottawa, le 4 Juin 2010).

⁴³³ Discours de Nancy Huston, récipiendaire d'un doctorat honorifique à l'Université d'Ottawa, le 4 Juin 2010.

la poussière. Pendant qu'elle se préparait à écrire *Cantique des plaines*, elle posait à tous les membres de sa famille la même question: « C'est quoi, pour toi, être Canadien ? » À quoi pense-t-on lorsqu'on dit avec fierté : « Je suis Canadien ! » Au saumon fumé, au sirop d'érable, aux steaks délicieux ? Aux paysages grandioses ? À l'idée de la démocratie ? Au bilinguisme ? Tous ces symboles nous placent au milieu de l'univers canadien. L'écrivaine reconstruit depuis Paris les rodéos, les champs de blé, les hivers glacials de son enfance, tout ce qui était sa culture d'origine. Car, il ne s'agit pas de revivre toutes ces choses avec le corps, mais de les ranimer aussi à l'aide de l'esprit.

Cantique des plaines/Plainsong est sans doute le livre le plus « transculturel » de l'œuvre de Nancy Huston. Il s'inscrit dans la lignée des autres œuvres qui mettent en scène une réflexion profonde sur le rapport à l'Autre, au temps, au langage et à la culture. Ainsi, en filigrane des histoires que Nancy Huston crée, on peut entendre les échos de l'interrogation qui hante Paddon tout au long du roman : « De quelle nature est le phénomène du temps ? »

L'ensemble des événements racontés dans le roman ne respecte pas l'ordre chronologique du passage du temps. C'est un roman conçu en toute liberté. Pour la documentation, Huston avait tenu environ six dossiers qui correspondaient aux différentes étapes de la vie de Paddon, et selon son état d'esprit, elle travaillait sur son enfance, son âge adulte ou sa vieillesse. Huston affirmait que « c'est un livre coupé/collé, un livre d'ordinateur. La découverte libératrice, c'était de voir comment le passé jetait une lumière sur le futur et en quelle manière on arrive à comprendre notre enfance grâce à ce qu'on savait de notre âge adulte, et inversement l'enfance éclaire notre âge mûr.⁴³⁴

Cantique des plaines/Plainsong commence par la mort de celui qui semble devenir son personnage principal et finit par l'acte de reproduction qui va lui donner naissance. Paula, la narratrice, raconte qu'après le décès de son grand-père, elle a reçu en héritage le manuscrit inachevé d'un traité philosophique sur le temps que

⁴³⁴ Interview de Nancy Huston.

celui-ci avait vainement tenté de réaliser tout au long de sa vie. Cet héritage était le rappel d'une promesse qu'elle lui avait faite, quand elle avait été petite, de terminer ce livre. Elle voudrait bien finir ce projet, mais comme elle est incapable de lire ce que son grand-père a écrit parce que les pages de son manuscrit sont trop raturées et gribouillées, elle se met à raconter un récit dans lequel elle « invente » l'histoire de cet homme. Le récit est conçu à la deuxième personne et le lecteur se retrouve dans la situation assez étrange d'accepter ce *tu*. Tutoyer l'être cher, disparu, c'est lui offrir une nouvelle existence, lui dédier un roman ou lui chanter des cantiques, c'est raviver sa mémoire et la transformer en matière d'écriture.

Dans *Cantique des plaines/Plainsong*, le dialogue transculturel est structuré sur plusieurs plans : l'histoire de Paddon se déroule en Alberta ; cette histoire est racontée par Paula qui vit à Montréal pendant que Nancy Huston écrit à Paris. Pour Paula, le fait d'écrire un récit de la vie de son grand-père au lieu d'écrire un traité de philosophie sur le temps représente une quête du moi que l'on peut dénommer quête identitaire. C'est en inventant une vie à Paddon que Paula peut trouver une réponse à sa quête identitaire en cherchant « qui » elle est. Paula reprend le travail entrepris par Paddon d'écrire un traité sur le temps, mais cette répétition est bien différente, car c'est l'écriture d'un récit de fiction qu'elle réalise. L'histoire et la vie de Paddon coïncident avec l'histoire et le parcours de sa province, l'Alberta. Il y a cent ans, la capitale de l'Alberta s'appelait Fort Edmonton et représentait essentiellement un poste de traite de la Compagnie de la baie d'Hudson ; de nos jours le West Edmonton Mall est l'un des centres commerciaux les plus grands du monde entier. À travers le récit nous apprenons que Dieu a joué un rôle important dans l'histoire de l'Alberta, non seulement pour les Indiens et les missionnaires, mais aussi pour les pionniers. Nous avons identifié trois moments importants dans la genèse de *Plainsong/Cantique des plaines* : dans un premier moment, Huston a transformé l'endroit de sa terre natale en matière brute de l'écriture, pour affronter l'allergie qu'elle avait aux chevaux, à la paille, au bétail, éléments qui peuplaient l'univers de Paddon. De cette manière, nous apprenons que les mots *allergie* et

énergie provenaient de la même racine : *ergia*, qui veut dire action. *Énergie* veut dire la force de l'action, et *allergie* veut dire l'action de l'autre.⁴³⁵

Le deuxième moment dans la genèse du roman est représenté par la découverte de l'histoire des Haïtiens. Cela s'est passé dans la bibliothèque de l'Université de Columbia à Manhattan. Haïti et Alberta faisaient partie d'une seule et même Histoire. Haïti était le point de départ, violent et baigné de sang, de la conquête d'Amérique, et l'Alberta était son point d'arrivée. Lorsque les Blancs débarquèrent en Alberta, la côte ouest était déjà habitée et il ne restait qu'à rejoindre les deux bouts : c'est justement ce que les Américains appellent *manifest destiny*.

Le troisième moment est marqué par la présence de Dieu, qui comme les chevaux, le bétail et la paille, était un autre élément de son enfance auquel elle est devenue « allergique » Pour dépasser cette allergie, elle ne voyait autre solution que de l'introduire comme personnage dans son roman. À force d'être habituée à travailler avec lui, elle vient d'éprouver à son égard une sorte d'amitié, d'affection.

Dans ce roman Huston superpose la culture dominante des Blancs (représentée par Paddon) à la culture dominée, symbolisée par les Amérindiens (c'est la culture de la Métisse Miranda, la maîtresse de Paddon). Cette superposition engage un véritable dialogue transculturel, qui prend corps dans la transgression, au-delà des clichés du discours officiel et du mariage raté de Paddon. C'est à travers la sexualité du couple que le dialogue entre les cultures est rendu possible. Le rapport intime à l'Autre permet 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. Paddon et Miranda sont différents à presque tous les points de vue, mais d'une manière paradoxale, ils se complètent. Une partie du couple semble annulée quand Miranda perd sa mémoire et oublie son passé (ce serait la perte symbolique du passé et de l'identité, d'un des peuples

⁴³⁵ Nancy Huston, 1995, p. 230.

indigènes du Canada au contact avec les Blancs). Huston fait dialoguer les cultures par la voix du Blanc et de la Métisse ; leurs échanges occupent une grande partie du livre. La liaison amoureuse entre Paddon et Miranda dure environ une quinzaine d'années et se produit dans un contexte social caractérisé par un désaccord entre les institutions colonisatrices et les nations autochtones. « La Métisse est doublement marginalisée: d'abord en tant que femme, ensuite en tant que personne de race hybride. »⁴³⁶ Artiste peintre, elle vit seule avec sa fille. Elle porte la marque de l'indigène, du territoire sauvage et de sa conquête. L'arrivée de Miranda dans la vie de Paddon lui permet de s'ouvrir à l'Autre, indigène, à travers l'union des espaces territorial et culturel. Le corps de la maîtresse devient médiateur, porte ouverte à l'histoire marginalisée du territoire. Cette double interprétation culturelle nous conduit vers l'harmonie entre l'homme, la nature, l'histoire et la culture d'un territoire. C'est l'expression de la traversée des frontières et le témoignage du dialogue entre les langues et les cultures. L'acte sexuel entre le Blanc et l'Autochtone montre l'union des espaces territorial et corporel et la modalité de rompre avec la civilisation de l'Est pour profiter de la richesse du nouveau continent. C'est l'expérience de la suppression des frontières entre le bien et le mal, entre l'ancien et le nouveau monde : « le continent est porteur de promesses. Les possibilités offertes par l'Amérique cesseront d'être purement économiques, prométhéennes, pour devenir plus ontologiques, dionysiaques. »⁴³⁷

Selon Jimmy Thibeault « l'amour physique renvoie à l'imaginaire colonial où le corps de la femme est souvent associé à la représentation du territoire »⁴³⁸ (associant l'idée de la conquête, de la découverte, de la possession et du pillage). La possession territoriale se déplace sur le corps de la femme. C'est un autre témoignage de la bonne entente entre les deux cultures. L'idée que se fait Paddon du monde est chargée de contradictions. La remémoration de l'histoire de la colonisation et des actions des Blancs sur les nations autochtones entraîne chez Paddon un processus de

⁴³⁶ Laurie Meredith « Miranda e(s)t le discours métissé dans *Cantique des plaines* », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 19, n° 1, 2007.

⁴³⁷ Nancy Huston, 2002, p. 67.

⁴³⁸ Jimmy Thibeault, « Cantique du corps métis. La critique du mythe colonial dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston » *Echanges culturels au Canada. Translation and Transculturation/Traduction et Transculturation* sous la direction de Norman Cheadle and Lucien Pelletier, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, 2007.

ré-exploration et de redéfinition du territoire tel qu'il le redécouvre sur le corps de la Métisse. Paddon, « le cartographe » voit les plaines de la province de son enfance à travers les yeux des immigrants européens. Pour Paddon, commence alors une ré-exploration de ce territoire imprégné de féminité et de voix multiples. L'attitude de Paddon change radicalement au cours du récit : il cesse de frapper ses enfants et réfléchit à son projet d'écrire une œuvre sur le Temps.

Par le contact avec Miranda, Paddon a accès à un autre monde où le présent devient concret, palpable. Miranda lui apporte l'ouverture vers l'acceptation des mythes, des événements historiques qui, dans la culture amérindienne, s'entremêlent dans le désir de transgresser les frontières de l'espace et du temps. Le rêve de Paddon pour chercher la vérité historique est irréalisable. La vérité historique, Huston la situe à l'intérieur du discours de la narratrice Paula, même si elle se trouve loin de l'Alberta, car elle écrit de Montréal.

Dans l'intimité de son univers, la Métisse Miranda aide Paddon à transgresser le discours historique officiel qu'il enseigne depuis beaucoup d'années, afin qu'il puisse redécouvrir cette histoire oubliée de la dépossession territoriale et culturelle de l'Alberta. Si, dans son éducation puritaine de son enfance, Paddon percevait l'esprit séparément du corps, Miranda vient lui enseigner le contraire : « l'esprit et le corps sont indivisibles. »⁴³⁹ Miranda possède une identité culturelle, une histoire, un passé. Sa « voix » joue un rôle important dans la valorisation de cette mémoire culturelle. N'oublions pas que Les Blackfeet (les Amérindiens) marquent, par la danse, un rapport au temps qui ne correspond pas à la mentalité de l'homme blanc. L'initiation de Paddon à cette danse est marquée par la maladresse, signe de son incapacité de comprendre le discours de Miranda. Huston décrit la scène dans un paragraphe d'un grand lyrisme : « Levant les yeux vers toi, elle te fit signe de la rejoindre et, délaissant à contrecœur la chaleur douillette de ses couvertures, tu vins près d'elle, pieds nus sur le plancher, et exécutas quelques pas de danse hésitants. Elle ne rit pas...te tournant le dos...elle se remit à se laver les cheveux. Son amour pour ton corps

⁴³⁹ Nancy Huston, 1993, p. 176.

pouvait racheter bien des choses, n'est-ce pas, mais pas ta nullité comme danseur.»⁴⁴⁰ Dans son cours d'histoire, Paddon prend position et dénonce les conséquences de la colonisation de l'Ouest sur les peuples indiens du Sud de l'Alberta. Son projet est de remettre en contexte la colonisation du territoire en dénonçant une violence continuée par les Blancs et effacée de la mémoire collective par le discours institutionnel. « Nous assistons à une mythification de la culture dominante qui repose sur la mise à l'écart de la culture amérindienne et de tout ce qu'elle représente dans l'histoire de la colonisation. »⁴⁴¹ Le contexte social et historique dans lequel Huston place son personnage est la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle en Alberta, période qui correspond à l'éclosion de la province. L'année 1838, marque l'arrivée en Alberta des premiers Blancs. N'oublions pas que la première école albertaine a été fondée en 1862.

L'histoire de Paddon coïncide avec celle de sa province. Elle rappelle l'autorité exercée par les Blancs sur le territoire de la province Alberta et sur les Amérindiens et raconte la scène du premier *Stampede* de Calgary⁴⁴², célébration par excellence de la conquête de l'Ouest : « La ville était devenue folle. Un quart de million d'êtres humains déferlaient en une vague sans fin pour fêter leur bonne santé physique et financière, la force et la virilité de leur jeune pays, le fabuleux folklore de l'Ouest. Des deux côtés de la Huitième Avenue les adultes se massaient et se pressaient pour voir défiler, tout au long de la matinée, l'histoire faramineuse de cette province qui, à peine sept ans plus tôt, n'était pas une province du tout, mais encore un simple territoire du Nord-Ouest.»⁴⁴³

⁴⁴⁰ Nancy Huston, 2002, pp. 178-179.

⁴⁴¹ Jimmy Thibeault, « Cantique du corps métis. La critique du mythe colonial dans Cantique des plaines de Nancy Huston » *Echanges culturels au Canada. Translation and Transculturation/Traduction et Transculturation* sous la direction de Norman Cheadle and Lucien Pelletier, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, 2007.

⁴⁴² Le *Stampede de Calgary*, appelé aussi *rodéo de Calgary* est un festival, une exposition et un rodéo de grande envergure qui a lieu à Calgary, en Alberta, chaque mois de juillet pour une durée de dix jours. C'est le plus grand événement annuel au Canada et met en vedette une compétition de rodéo, des spectacles, des concerts, des compétitions agricoles, des expositions autochtones, et des déjeuners de crêpes. Le défilé du Stampede, qui a lieu pendant la première journée, est une des traditions les plus anciennes du festival. Elle suit un parcours de 4,5 km au centre-ville de Calgary. L'assistance à la parade tourne habituellement autour de 350000 personnes. Durant la semaine du Stampede, les résidents de la ville s'habillent dans un style western, et la plupart des entreprises décorent leurs boutiques et leurs bureaux dans ce style particulier.

⁴⁴³ Nancy Huston, 2002, pp. 198-199.

Paddon est un transfuge parce que, par sa position idéologique, il se retrouve prisonnier d'un entre-deux-culturel et identitaire. Ce portrait correspond au tableau décrit par Nancy Huston dans le roman, concernant la représentation que se fait la population blanche de la nation autochtone dans l'Ouest canadien. Quand Huston dit « nous », elle parle des Blancs et de l'histoire européenne en Alberta: «Comme la plupart des Blancs ayant grandi en Amérique du Nord, j'ai appris très tôt à éprouver à la fois du respect et de la culpabilité envers les populations indigènes que *nous* avons soumises, décimées et enfermées sur des réserves.»⁴⁴⁴ Sans nier son origine dans le monde des Blancs qui ont colonisé le territoire albertain, Huston exprime sa révolte et son sentiment de culpabilité dans des paragraphes qui rompent avec l'idéologie du discours historique officiel qui entoure la conquête de l'Ouest et décrit l'image d'un espace vide qu'elle lie à ses souvenirs d'enfance : «le protestantisme, les champs de blé, les chanteurs country, les puits de pétrole, les trains de marchandises, les leçons de piano, les pique-niques, les lacs de montagne, votre père, votre mère.»⁴⁴⁵

Le discours employé par Huston est toujours porteur d'une culture. Face à cette culture, Paddon invente un discours nouveau, qui va au-delà des mythes, mais c'est un discours qui demeure timide, faible et sensible. À l'extérieur de la chambre de Miranda, Paddon se trouve dans la difficulté de couper les ponts avec le nouveau monde, celui de ses ancêtres européens. Il échoue dans sa tentative de rendre à l'histoire cette partie oubliée qui, dans le mythe américain, aurait dû servir à la construction d'un monde fondé sur l'harmonie des peuples.

Dans ce monde où règnent les tensions identitaires, le métissage des cultures est bénéfique. Ce métissage ne signifie pas homogénéisation culturelle ou perte de l'identité nationale. La vision transdisciplinaire partage le sens de cet adage : « l'unité dans la diversité et la diversité par l'unité ». « L'unité dans la diversité et la diversité par l'unité ne peuvent exister sans la discontinuité du tiers inclus. »⁴⁴⁶ Une

⁴⁴⁴ Nancy Huston, 2001, p. 205.

⁴⁴⁵ Nancy Huston, 2000, pp. 20-21.

⁴⁴⁶ Basarab Nicolescu, 1994, p. 141.

culture est toujours associée à une langue spécifique. Une culture a une dimension universelle. Cette dimension universelle d'une culture se révèle aussi à l'aide œuvres écrites dans d'autres langues que celle du pays dans lequel les auteurs ont vu le jour. Peut-on comprendre la version française de l'œuvre de Nancy Huston sans prendre en considération la dimension canadienne-anglophone de son être ? La dimension universelle et la dimension canadienne-anglophone et française de son être sont interconnectées. Elles lui sont vitales, indispensables. La spiritualité n'a pas de langue spécifique. Elle est traduisible dans beaucoup de langues, mais au fond d'elle-même, elle reste unique.

6. 3. La transgression du tabou dans *Infrarouge*

« Le goût de vivre - perception simultanée de tous les niveaux de Réalité. »

Basarab Nicolescu

Infrarouge/Infrared est le dernier roman que Huston a auto-traduit. La version française paraît en mai 2010, celle anglaise en avril 2011. Rena est une artiste photographe qui vit dans la capitale française. Elle accompagne son père Simon et sa belle-mère pour passer une semaine de vacances parmi les splendeurs de la Renaissance. Dans la belle capitale toscane, Rena n'a pas invité ses hommes (deux maris et beaucoup d'amants) mais son père, un Canadien juif et sa femme Ingrid, une Hollandaise peu réceptive aux chefs-d'œuvre de Florence. À une époque neuropsychologue brillant, Simon est maintenant un homme fatigué et blasé. Rena n'est pas à l'aise non plus. Alors lui viennent à l'esprit des souvenirs, des fantasmes, des idées secrètes qu'elle partage avec sa confidente Subra, son amie invisible, sa voix, son double. C'est seulement Subra (anagramme d'Arbus) qui sait quels *infrarouges* préfère l'artiste: splendeurs et misères de l'amour, beauté et liberté du sexe, émotion devant l'érotisme des corps masculins qu'elle adore prendre en photo

dans l'abandon de la jouissance. L'appareil photo de Rena amplifie le goût pour la transgression du tabou. Huston mêle le présent au passé, les révoltes en banlieue parisienne (octobre 2005) avec les retours à une enfance lointaine et à une adolescence blessée. Ce voyage devient rapidement une épreuve pour Rena en raison des malentendus entre elle et la femme de son père. Des souvenirs troublants de son enfance lui viennent à l'esprit (sa mère a quitté le foyer familial suite à la découverte de l'infidélité de son époux cachée longtemps par Rena), et son frère qui remontent à la surface de sa mémoire et de sa conscience dans un dialogue intérieur avec sa petite voix Subra. Les rayons *infrarouges* captent deux types de voyages: celui des vacances italiennes ratées et celui passionnant, intérieur qui explore les rapports familiaux, moraux, sexuels, les codes féminin et masculin. Comme dans la plupart de ses écrits, Huston partage le point de vue féminin. La multitude des références culturelles frappe le lecteur. L'auteure décrit, à travers son personnage principal, toute une société contemporaine, l'évolution de ses mœurs, ses tragédies, sa beauté, ses faiblesses et sa mémoire. Une mémoire politique, culturelle et sexuelle. Nous y retrouverons des thèmes comme: le regard féminin qui n'exclut pas le goût des hommes, la famille comme berceau de tous les enfers, le temps qui s'enfuit et vole l'innocence ou bien le fil qui traverse toute son œuvre: *l'absence de la mère*. Sur l'un des thèmes du livre *Infrarouge* (que font les mères à leur fils pour les transformer en agresseurs, en guerriers et en assassins?), Nancy Huston a publié en mai 2009 une belle chronique intitulée : «On ne naît pas homme.»⁴⁴⁷

Au-delà de la photographie, le titre choisi par l'auteure fait penser au rayonnement infrarouge (IR) qui est un rayonnement électromagnétique d'une longueur d'onde supérieure à celle de la lumière visible mais plus courte que celle des micro-ondes. Le nom signifie « en deçà du rouge » (du latin *infra* : « plus bas »), car l'infrarouge est une onde électromagnétique de fréquence inférieure à celle de la lumière rouge (et donc de longueur d'onde supérieure à celle du rouge qui va de 500 à 780 nm). Dans le domaine de la photographie infrarouge, la pellicule ou le capteur photographique utilisé sont sensibles à la lumière infrarouge. La partie du spectre captée est l'*infrarouge proche*, à longueur d'onde entre 700 - 900 nm (proche du

⁴⁴⁷ Publié dans *Le monde*, le 16 mai 2009.

spectre visible), différente de l'*infrarouge lointain*, utilisée pour l'imagerie thermique. Un filtre infrarouge est habituellement ajouté à l'appareil photographique, pour filtrer la lumière visible et ne laisser passer que la lumière infrarouge.

6. 4. Les lignes transgénérationnelles dans *Lignes de faille*

« Ce roman était en chantier depuis mon enfance »

Nancy Huston

Le premier moment de la genèse du roman *Lignes de faille* est représenté par 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*, Huston a appris que des centaines de milliers d'enfants avaient été enlevés par les nazis, puis placés dans des foyers allemands. On a compté environ 250000 disparitions. 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. Après l'écriture de *Cantique des plaines*, Nancy Huston modifie l'ordre traditionnel de ses romans.

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 découlaient 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 inverse: 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,

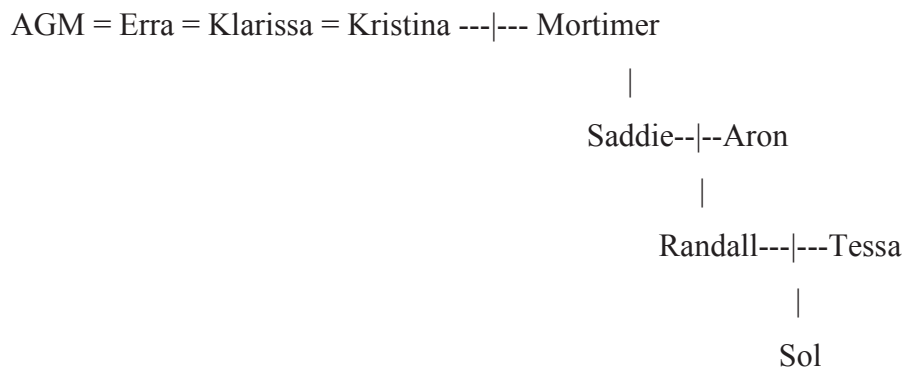
constantes et cohérentes. La psychanalyse les appelle *faux-souvenirs*. Précis et détaillés, les faux-souvenirs de son père perturbaient gravement son existence.

Comme dans *Cantique des plaines*, il s'agit d'une histoire qui remonte le temps, au lieu de le dérouler chronologiquement. *Lignes de faille* est un roman qui sort de l'ordinaire grâce à sa construction. Le début commence par la fin : « C'est une sorte de roman psychanalytique qui remonte à l'enfance pour comprendre l'arbre généalogique d'une famille. 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.»⁴⁴⁸ *Lignes de faille* met en lumière quatre moments de l'existence de quatre membres d'une même famille (les narrateurs successifs) avec un point commun – ils ont tous six ans. Dans son onzième roman, Huston reprend ses thèmes favoris: le douloureux héritage familial, le temps, la mémoire, l'étrangéité, l'Histoire et l'enfance. Avec sensibilité et finesse, l'auteure brosse les portraits de ces enfants devenus les symboles de leurs générations. Sol, Randall, Sadie, Erra sont les victimes innocentes du nazisme, du silence et du non-dit. Au milieu des années deux mille le petit Sol vit avec ses parents en Californie. Sur chaque page nous entendons la voix de l'auteure qui ironise «la culture américaine». Pour vivre dans un beau quartier, pour payer les deux voitures de la famille, une grande maison à deux garages, le père, Randall, informaticien, met quatre heures par jour pour aller et rentrer de son travail. L'enfant navigue sur Internet, entre les dessins animés à la mode, les sites pornographiques et les images violentes de la guerre. Sa mère l'éduque à la pensée positive et à la paix intérieure. 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. 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. En découvrant le personnage à six ans, après l'avoir connu adulte, on se

⁴⁴⁸ Nancy Huston, 2004, p. 98.

rend compte du lien entre l'enfant et l'adulte. Le choix des enfants comme narrateurs a particulièrement intéressé Huston, car : «enfant, on absorbe les premières impressions du grand monde politique alors que l'on n'est pas encore rationnel. À cet âge-là, tout baigne dans l'émotion, la peur...» ⁴⁴⁹

L'expérience transculturelle du lecteur commence en 2004 sur la côte ouest américaine, pour se retrouver, quatre chapitres plus tard, au cœur de l'Allemagne en 1944. Chaque chapitre est narré par un enfant de six ans : Sol en 2004, son père Randall en 1982, sa grand-mère Sadie en 1962 et son arrière-grand-mère Kristina en 1944. Nous avons schématisé le fil de l'histoire de la manière suivante:



Par sauts de vingt ans, nous découvrons les personnes et les événements qui ont formé les caractères de ces enfants. Sol veut rayonner comme le soleil, mais il n'aime pas les surprises. À l'opposé, Kristina, en 1944, s'émerveille toujours. Entre eux, deux générations, Sadie et Randall, essaient d'être à la hauteur, de se faire aimer. Ce changement d'attitude chez les enfants peut s'expliquer par le contexte historique: de 2004 à 1944, on passe de la côte ouest américaine à l'Allemagne nazie, d'un lieu paisible, loin de tout conflit au milieu de la Deuxième Guerre mondiale.

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). Le style de Huston diffère d'un roman à l'autre pour *traduire* au

⁴⁴⁹ Nancy Huston, 2004, p. 78.

lecteur son incroyable talent. Ce sont les *lignes de faille* d'une famille, lignes de rupture, de recherche d'une identité parmi 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. Les lignes magiques de l'écrivaine nous transportent de Munich à San Francisco, de Haïfa à Toronto et à New York. Une histoire profonde, un compte-à-rebours qui sert de fil conducteur pour mieux saisir la complicité familiale et familière qui s'installe entre l'écrivaine et ses personnages.

Voilà encore un livre transculturel de Nancy Huston, qui déchiffre le monde après le 11 septembre 2001 à travers les yeux émerveillés de Sol - le californien, Randall, le New-yorkais, Sadie, la petite canadienne et Kristina, une jeune fille allemande.

Les pensées d'un enfant offrent des informations importantes pour la compréhension du monde des adultes. Les relations entre les membres d'une famille se construisent graduellement à travers les regards innocents des enfants. Les *Lignes de faille* sont des traces formées à la surface des fractures de l'écorce terrestre - le titre reflète le message de l'auteure: l'enfance absorbe comme une éponge les événements du monde extérieur.

Le livre dit beaucoup de l'universalité de l'enfance, car chaque enfant est confronté à des problèmes semblables: l'éveil à soi, la recherche de l'identité, la relation à l'autre, la religion, la découverte de la sexualité. L'adaptation de la pièce *Lignes de faille* d'après le roman de Nancy Huston a été mise en scène les 12 et 13 mars 2011 au Théâtre de la Passerelle à Gap (France).

Nancy Huston remonte le cours de l'histoire pour dévoiler les origines de ces «lignes de faille» qui traversent quatre générations, mises en rapport avec le grain de beauté dont chaque protagoniste est porteur, mais qui est aussi une *empreinte* de l'Histoire. C'est une empreinte émouvante, discrète et puissante, comme une tâche sur le corps. Tout commence par l'oubli, comme dans *L'Empreinte de l'ange*. L'écriture fluide et simple du livre dévoile nos propres lignes de faille... car elles sont

« transgénérationnelles ». Elles sont interconnectées pour offrir un nom et un sens à ces personnages.

Les racines sont les terres. À chaque génération, nous rajoutons une strate, pour couvrir notre passé douloureux. Les strates travaillent à cause de l'accumulation, celles d'en dessous poussent celles du dessus et les failles naissent de cette manière. Témoins et victimes de la Mémoire, de l'oubli et de l'Histoire, les personnages et les lignes de ce roman se reflètent dans le miroir du siècle. Le sentiment qui domine le livre est celui de l'impuissance des enfants face aux guerres, aux conflits religieux mondiaux qui troublent leur vie familiale et influencent leur vie adulte. Enfances, toujours différentes, mais liées par un même grain de beauté, symbole unificateur de ces générations: «On ne guérit jamais de son enfance» - disait Gaston Bachelard et le roman de Nancy Huston le démontre magistralement.

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. Comment apprendre à vivre avec plusieurs identités, plusieurs langues? Sol découvre en Allemagne que ses origines cachent un mystère inconfessable. Randall fait des efforts pour apprendre l'hébraïque et l'arabe, mais il n'arrive pas à les parler en même temps. Kristina-Erra croit que l'allemand est sa langue maternelle jusqu'à ce que son beau-frère découvre qu'elle est Polonaise, mais il s'agit d'une autre illusion linguistique et ce sera la fin de la guerre qui lui restituera une appartenance nationale et une langue. L'Ukraine ne lui appartiendra jamais parce qu'elle sera adoptée par un couple canadien. Ce n'est pas par hasard qu'elle choisira la voie de la musique, forte et vibrante, sans paroles, pour raconter son histoire.

Chaque langue porte un regard différent, particulier sur le monde, mais intraduisible, comme l'affirmait Randall. La traduction ne peut jamais coïncider si nous avons des pensées, des fantasmes, des imaginaires et des opinions différents, comme l'écrit Nancy Huston dans une réflexion sur l'exil ⁴⁵⁰ développée en parallèle avec celle de

⁴⁵⁰ Il s'agit de *Nord Perdu*.

son mari, Tzvetan Todorov intitulée *Nous et les autres*. Comme Nancy Huston, Kristina a traversé plusieurs langues et cultures, a changé de famille et de pays. Le bilinguisme est devenu pour Huston un instrument créatif privilégié. L'écrivaine rêve de parler une langue universelle, comme la chanson de Kristina-Erra, uniquement penchée à communiquer les rêves, les émotions, les signes d'une unité perdue et retrouvée, une langue d'avant Babel, un âge d'or illusoire dans sa perfection, sans failles, sans abandons, sans traductions.

Une *faille* désigne un point faible, un défaut, une rupture dans un raisonnement ou dans un sentiment. En informatique, une *faille* de sécurité fait référence à une vulnérabilité. En géologie, *une faille* est un plan de rupture qui divise un volume rocheux en deux compartiments qui glissent l'un par rapport à l'autre. Le déplacement et la déformation sont dus aux forces exercées par les contraintes tectoniques, qui résultent de la tectonique des plaques. Les failles existent depuis l'échelle microscopique (millimétrique) jusqu'à celle des plaques tectoniques (plusieurs centaines de kilomètres). Les failles actives sont responsables de la majorité des tremblements de terre. Ceux-ci sont dus au glissement rapide (quelques secondes à quelques dizaines de secondes) sur le plan de faille lors du brusque relâchement des contraintes accumulées de façon élastique pendant une longue période intersismique.

Le titre de cette histoire troublante renvoie à l'idée formulée par Samuel Huntington dans son article sur *Les guerres des lignes de faille*⁴⁵¹ concernant les guerres entre les civilisations, entre l'Islam et l'Occident vue comme une guerre de l'Est versus l'Ouest.

Les continents, dans leur dérive, se poussent les uns les autres à cause des modifications subies par la terre. Leurs points de friction sont appelés «lignes de faille». Comme ces lignes ne sont pas droites, il est impossible de prévoir le résultat d'une poussée de tremblement de terre. Il en va de même des générations et de l'influence qu'elles exercent les unes sur les autres, nous transmet Nancy Huston

⁴⁵¹ Samuel P. Huntington – *Ciocrnirea civilizatiilor și refacerea ordinii mondiale*, "De la Razboaiele de tranzitie la razboaiele liniilor de falie", p. 373, 1991.

dans cette histoire fascinante. Les prénoms dans *Lignes de failles* ont leur symbolique. Sol aime bien rayonner comme le soleil, Randall (on entend *random*, qui veut dire «hasard») est trop pris par les événements, Sadie est une petite fille triste (*sad*, en anglais) et Kristina, comme le Christ, est bénie. « Nommer est un acte magique » note l'écrivaine, qui tient elle-même son prénom de sa grand-mère maternelle. C'est toujours très arbitraire, un nom, il porte, il responsabilise et il charge. Un enfant fera quelque chose avec son nom. Il lui trouve un sens. Il le porte toute sa vie, on dit que lui aussi a une mémoire. C'est très fort, ce qui nous lie à notre nom..»⁴⁵² *Lignes de faille* explore un entre-deux, c'est-à-dire le moment de la vie où l'enfant est encore très ancré en lui-même, mais où les événements l'obligent à sortir de son univers pour entrer en contact avec le monde réel.

6. 5. Le cri enfantin et sa plénitude magique dans *Ultraviolet*

« À moi la liberté! »

Nancy Huston

Avec *Ultraviolet*, Nancy Huston n'est pas à la première publication en littérature pour les jeunes. Nous connaissons le récit paru chez Gallimard dans la collection Page blanche (1998), *Les souliers d'or* ; deux autres publiés à L'école des loisirs dans la collection Mouche, *Véra veut la vérité* (1992) et *Dora demande des détails* (1993) et une pièce de théâtre, *Mascarade*, parue chez Actes Sud Junior en 2007. Détail significatif, Nancy Huston avoue que ses deux premiers romans ont été écrits en collaboration avec sa fille Léa et que c'est avec son fils Sacha qu'elle a rédigé la pièce de théâtre mentionnée. *Ultraviolet* retrace la situation tout à fait caractéristique du roman pour «ados narcissiques», le *journal intime* d'une adolescente de treize ans. Une jeune narratrice partage au lecteur sa vie intérieure. Ce récit émouvant est écrit sous la forme d'un « Carnet refuge », traversant le passage d'une enfance à la jeunesse. L'action se passe durant l'été 1936 pendant la grande Dépression, au

⁴⁵² Nancy Huston, 1996, p. 37.

Canada, mais cette histoire résonne de vérité de nos jours aussi, au milieu d'une autre crise économique qui exacerbe les troubles politiques, sociaux et religieux. Lucy Larson est fille de pasteur, dans une petite paroisse à la campagne. Le 29 juillet 1936, elle fête ses treize ans. À cet âge, elle s'intéresse à la diversité du monde et des gens qui l'entourent, s'interroge sur les valeurs morales, religieuses transmises par la famille. Notées dans son carnet secret, ces questions hantent la fin de son enfance. La curiosité et l'ouverture d'esprit rencontrent bien souvent la rigidité du milieu familial. Le comportement de Lucy hésite entre révolte, non-conformisme et crainte de renoncer aux habitudes et aux croyances acquises. Jeune fille, elle n'aime pas la vie que l'on a tracée pour elle dans ce Canada en pleine crise. Son envie de liberté, d'indépendance, apparaît dès les premières lignes du roman: «Je peux écrire tout ce que je veux ici, pas besoin de me surveiller, je suis libre.»⁴⁵³ Alors qu'elle vit dans un contexte économique épouvantable (crise, rigueur morale et religieuse extrêmes), Lucy déborde d'énergie.

Son père, un pasteur généreux, nourrit les malheureux et invite à la maison le docteur Bernard Beauchemin, malgré sa réputation douteuse. Lucy trouve bientôt un interlocuteur à sa mesure, plus même, un ami qui se confie... Dans la chaleur de l'été 1936, la jeune fille découvrira des sentiments indicibles qui lui ouvriront les portes du monde des adultes. C'est le journal d'une fille qui s'éveille, à la fois petite fille et jeune femme. Lucy éprouvera une certaine affection pour le docteur Bernard, en se demandant tout au long de l'histoire si ce sentiment est lié aux horizons nouveaux qu'elle entrevoit à travers leurs conversations passionnées ou bien à autre chose. La présence insolite de cet étranger hébergé par la famille pousse la jeune fille hors de l'innocence enfantine. Leurs dialogues vont éclairer d'une lumière nouvelle la jeunesse de Lucy, lui montrant la voie vers une compréhension du monde faite d'émotion, d'entente, de compassion et d'interrogations spirituelles. Par delà des lieux et des situations évoquées, Nancy Huston sait mettre en lumière les ambivalences de l'adolescence, la confrontation *ultra-violente* et *ultraviolette* entre l'étroitesse de l'univers familial et une attitude tolérante envers les autres.

⁴⁵³ Nancy Huston, 2011, p.39.

Dans cette histoire nous retrouverons les thèmes chers à Nancy Huston: les inquiétudes de l'adolescence, la relation difficile entre enfants et parents, l'exercice quotidien du journal intime, la condition des immigrants, le féminisme, le bilinguisme canadien ou la musique.... Dans la touffeur de l'été 1936, l'innocente Lucy s'amuse à jouer avec les mots, les découvrir au-delà de leur signifiant et de leur signifié. Ainsi, elle pose des questions sur le sujet des rayons invisibles émis par le soleil, «ça s'appelle des rayons ultraviolets.»⁴⁵⁴ Elle souligne la ressemblance phonétique et orthographique entre les mots *ultraviolets* et *ultraviolents*, tout en expliquant que le rayonnement ultraviolet (UV) est un rayonnement électromagnétique d'une longueur d'onde située entre celle de la lumière visible et celle des rayons X. Le nom signifie « au-delà du violet » (du latin *ultra* : « au-delà de »), le violet étant la couleur de fréquence la plus élevée (et donc la longueur d'onde la plus courte) de la lumière visible. Les *ultraviolets* ont été découverts par le physicien allemand Johann Wilhelm Ritter en 1801, d'après leur action chimique sur le chlorure d'argent. Le bronzage est dû aux ultraviolets et en grande quantité ces rayons sont nocifs pour la santé humaine. Ils peuvent provoquer des cancers cutanés tel que le mélanome, des vieillissements prématurés de la peau (rides), des brûlures (coup de soleil) ou bien des cataractes. Les UV traversent l'atmosphère même par temps froid ou nuageux (ils n'ont rien à voir avec la sensation de chaleur donnée par le Soleil, qui est due aux infrarouges). Quant à l'adjectif qualificatif *ultraviolet*, Lucy - dont le nom veut dire lumière - l'utilise dans l'expression « salutation ultraviolente » comme allusion à la conversation portée avec sa mère sur les rayons ultraviolets. Le docteur Beauchemin lui explique la différence entre les rayons infrarouges ⁴⁵⁵ et les rayons ultraviolets : « ...rouges....jusqu'au rayons les plus courts....Violets. Voilà. Et plus longs que les rouges ? Infrarouges ! Et plus courts que les violets ? Ultraviolents ! Mes joues n'étaient pas *infrarouges* à ce moment-là, elles étaient carrément rouges. »⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ *Idem*, p. 36.

⁴⁵⁵ Allusion au titre du roman *Infrarouge*, paru en mai 2010.

⁴⁵⁶ Nancy Huston, 2011, pp. 46-47.

6. 6. La musique - « l'autre langue » de Nancy Huston

« La musique c'est le mouvement invisible. »

Nancy Huston

Nancy Huston est une musicienne accomplie qui joue de la flûte, du piano et du clavecin. Elle aime Rameau, Debussy, Bach et Schubert. Toutes ces références placent son œuvre sous le signe de la musique. Elle est d'ailleurs une interprète de talent, au piano, au clavecin, à la flûte. Mais la musique représente plus qu'une référence dans ses romans, elle construit et raffine la polyphonie et la polysémie de son écriture. Ses livres sont peuplés de voix multiples et mystérieuses, d'accords et de désaccords. La musique produit l'émotion et la sensualité, et plus encore elle est une transcendance. Le passage à la langue française a coïncidé dans sa vie avec la découverte du clavecin (1971). Et que, deux ans plus tard (1973), l'abandon de la langue maternelle a été accompagné d'un abandon analogique du piano. La musique est pour elle une « autre langue ». L'écrivaine réalise des connexions incroyables entre les langues et les instruments musicaux : *L'anglais et le piano* représentent pour elle des instruments maternels et émotifs où les nuances sont soulignées, imposées, exprimées de façon flagrante et incontournable. *Le français et le clavecin* lui suggèrent des instruments objectifs, intellectuels, liés au contrôle, à la retenue, à la maîtrise délicate, une forme d'expression plus subtile, discrète et raffinée. Lorsqu'elle écrit, elle écoute de la musique. Chaque texte contient sa musique spécifique. Pour *Trois fois septembre*, il s'agissait de musique au sens propre du terme: depuis la naissance du récit, certaines chansons remplissaient sa tête pour lui donner l'impression de les comprendre, de décoder leurs paroles, comme on décode des symboles.

Instruments des ténèbres (1996) est surgi des violons désaccordés dans les *Sonates du rosaire* de Biber. Le roman *Prodige* (1999) rappelle le film de Yves Angelo *Sur le bout des doigts....Prodige* est un roman poignant, une « Kleine Nacht Musik » qui raconte trois générations de femmes pianistes à travers différentes voix qui désignent

autant d'instruments. Musique et littérature restent indissociables pour Nancy Huston, même si elle a découvert le piano avant l'écriture : «Lorsqu'on est enfant, on ne peut pas aimer écrire comme on aime faire de la musique.»⁴⁵⁷ Après de longues années de pratique quotidienne du clavecin, Nancy Huston fait un vrai retour au piano en 2006 (en grande partie grâce au *Crescendo* de Catherine David), reprenant des leçons avec le pianiste brésilien Braz Velloso. Elle est de plus en plus portée sur les spectacles mi-musicaux, mi-littéraires, avec des complices tels que Michel Godard (serpent, tuba), Freddy Eichelberger (orgue, clavecin), les chanteurs Serge Hureau et Olivier Hussenet, ou encore son fils Sacha Todorov (piano jazz et classique). En s'installant à Paris à l'âge de vingt ans, en 1973, elle abandonne le piano et l'anglais, langue et instrument maternels, liés à l'émotion, en faveur du clavecin et du français qu'elle considère plus « cérébraux ».

Dans *Instruments des ténèbres*, la mère de l'héroïne est une violoniste qui a abandonné sa carrière à cause de la maternité. Avec *Les Variations Goldberg*, son premier roman, l'écrivaine se met dans la peau d'une claveciniste qui, à chaque variation, essaie d'imaginer ce qui se passe dans la tête des spectateurs pendant un concert. Dans *Cantique des plaines* nous retrouverons la musique traditionnelle des pionniers et des cow-boys de l'Ouest canadien. *L'Empreinte de l'ange*, enfin, raconte l'histoire d'un flûtiste. La narration avance comme dans une symphonie jouée par le musicien Raphaël Lepage, avec ses crescendo et ses adagios. Nancy Huston a raconté dans une entrevue que lorsqu'elle travaillait sur ce livre, elle jouait de la flûte tous les matins.

D'après le roman *Les Variations Goldberg* on a mis en scène le spectacle *Les Variations Huston* (La folie Théâtre, Paris). Lors d'un concert, six personnages issus du roman de Nancy Huston, *Les Variations Goldberg*, livrent aux spectateurs leurs voix et leurs musiques intérieures. Une complicité étroite s'installe entre le texte de Huston et les sons de Bach, les riffs de Bob Dylan et Lou Reed, les chansons de Claire Diterzi et Daniel Darc. La mise en scène appartient à MarcWyseurs.

⁴⁵⁷ Nancy Huston, 1995, p.78.

Dans la tragicomédie musicale *Klatch avant le ciel*, le chant et la musique fantasmatiques remplacent les mots ennuyants du quotidien.

Les auto-traductions de Nancy Huston illustrent la relation profonde entre l'écriture et la musique, qui, comme le disait Hélène Cixous laisse vibrer la voix avec des assonances inattendues avec de nouvelles connotations, pour une écriture sonore, pliée sur le charme phonique. Dans la XXIème *Variation* de son premier roman, *Les Variations Goldberg*, le père de l'héroïne, d'origine irlandaise, alterne l'anglais des souvenirs et des chansons perdues avec le français de la narration, ou bien, dans *Cantique des plaines* des fragments des chansons du folk américain contribuent à la création de l'atmosphère du roman, auxquels s'ajoutent les noms des personnages et les lieux. La polyphonie produite par l'insertion linguistique ne se limite pas à l'alternance de l'anglais et du français, parce que, pour obtenir un effet réel, l'auteure se sert encore d'autres idiomes, comme l'allemand dans *L'Empreinte de l'ange*, le russe dans *Prodige*. Un espace appelé *in between* qui traduit la distance recherchée dans son exil volontaire en France. Le fil qui unit la douleur de l'enfance provoquée par l'abandon de la mère à la langue anglaise s'impose maintenant dans la double création *Plainsong/ Cantique des plaines* qui devient un tribut nostalgique à son pays natal et à son enfance malheureuse. Les états et les lieux traduisent ses «pérégrinations mentales expérimentales»⁴⁵⁸ d'où résonnent les vibrations de sa voix. Nous pouvons évoquer ici la manifestation allergique de Paddon enfant pendant le rodéo⁴⁵⁹ inspirée par l'allergie de Huston si bien décrite dans *Désirs et réalités*.

Les chansons insérées parmi les lignes, l'action et les personnages de *Plainsong/ Cantique de plaines* constituent le moyen nécessaire pour ranimer la culture de sa terre natale. La musique conjuguée à la langue permet à Nancy Huston de refaire métaphoriquement et en sens inverse la relation *mère-langue-fille*. La musique de sa jeunesse est transposée dans le récit. La relation mère-fille est vécue dans la biographie de l'auteure à travers « la sensation de flottement entre l'anglais et le français. »⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Nancy Huston, 1995, p. 231.

⁴⁵⁹ Nancy Huston, 2002, p. 202.

⁴⁶⁰ Nancy Huston, 1995, p. 87.

L'espace et le temps se conjuguent à travers les évocations musicales. *Plainsong* est parsemé avec des chansons des années 1980 - l'une de Fad Gadget⁴⁶¹ et l'autre du groupe *The Cure*. Nous allons poursuivre l'hypothèse que ces chansons auraient suggéré à Huston le titre de la version anglaise du roman. Dans la première chanson extraite d'un album de 1982, *Under the flag*, nous retrouverons la voix de la soliste qui est accompagnée par une chorale féminine pour refaire l'atmosphère ecclésiastique.⁴⁶²

Concernant la chanson du groupe *The Cure*, les mots soulignent la méditation sur la vieillesse de Paddon, sur le passage du temps et sur la peur de ne pas être annulé par la mémoire de Miranda.

L'auteure réussit à dépasser l'impasse produite par la confrontation avec le pays natal grâce à la radio où elle entend des chansons *au rhythm and blues country* : «roulant dans Paris le dimanche ou tard le soir, je tournais le bouton de la radio et je tombais sur des chansons comme *Alberta Sunrise, Rocky Mountain Music*, voire *Alberta's Child...* »⁴⁶³

Des chansons appartenant au folklore traditionnel qui dans le texte français ne sont pas traduites augmentent l'effet polyphonique et le mouvement rythmique de la narration grâce aux compositions religieuses qui correspondent à une *mise en abyme* musicale. Mais au-delà de la motivation culturelle, le choix d'insérer de telles citations à l'intérieur du roman, répond principalement aux exigences de l'écriture. Les citations des chansons sont en italiques et trouvent leur place dans l'univers du roman : «Je ne pouvais, ne voulais pas assister à ton enterrement; j'ai préféré rester assise ici à des milliers de kilomètres et chercher à tout voir – *Hit the road, Jack, and don't you come back no more no more Hit the road, Jack and don't you come back no more...*Oui mon cher Papie, après tout ce temps – tu avais à peu près l'âge du

⁴⁶¹ Pseudonyme de Francis John (Frank) Tovey (1956-2002), artiste anglais des années 1980, dont la musique est centrée sur l'utilisation expérimentale des sons électroniques synthétisés dans les chansons.

⁴⁶² «*Voices saying nothing/ 'Cos their heads are clean are simple/ But they screw up the refrain/ And no-one sings together/ Well I don't believe quite what I hear/ 'Cos the words are so disgusting/ I can hardly wait to leave this place/ The people seem to reveal in their own bad taste/ And amplify their emptiness/ Glorify their mindlessness/ Plainsong.*»

⁴⁶³ «*Too much damn wind and not enough whisky/ Drives them ol' northern boys flat wild/ And he may go to Hell, or even Vancouver/ He'll always be Alberta's child.* »

siècle et ce siècle est à peu près aussi âgé qu'un siècle peut l'être – tu as pris la route enfin.»⁴⁶⁴

À ces interprétations on ajoute la fonction descriptive des chansons. Elles caractérisent la période historique où se déroule l'action : « [...] elle [Miranda] t'a montré le manuel scolaire blackfoot-anglais qui avait appartenu à son père en 1866, un an à peine après l'achèvement de la voie ferrée. *I been workin' on the railroad, All the livelong day, I been workin' on the railroad Just to pass the time away...* »⁴⁶⁵

Par exemple, la chanson de Percy Mayfield devient un prétexte pour illustrer l'incapacité de Paddon de quitter son pays, tandis qu'un autre passage décrit la fatigue physique d'un minier qui ironise l'échec existentiel de Paddon : « *Hit the road, Jack, and don't you come back no more...* Tu n'as jamais pris la route, Paddon. Pas une seule fois tu n'as quitté l'enceinte de ta province. Et maintenant tes propres os reposent dans la terre d'Alberta. »⁴⁶⁶

La composante musicale que Huston introduit dans le roman fait partie de la technique d'auto-traduction et trouve sa raison d'être dans le rapport particulier entre la musique et le temps qui semble être le vrai personnage de *Plainsong/ Cantique des plaines* comme le rappelle Jankélévitch : « La musique est une sorte de temporalité enchantée »⁴⁶⁷

La musique est l'élément catalyseur des deux versions. Elle accompagne merveilleusement la longue réflexion sur le temps et fait revivre la musique canadienne. Cet élément apporte une vision différente sur la relation entre Paddon et Paula, entre Huston, son enfance et son pays natal. *Plainsong* devient alors *Cantique des plaines* ou le retour à la source...

Les colonisateurs européens ont porté dans leurs bagages leurs traditions culturelles, la musique et la religion. Miranda repousse la religion des Blancs, mais apprécie la

⁴⁶⁴ Nancy Huston, 2002, p. 10.

⁴⁶⁵ *Idem*, p.74. *I been workin' on the railroad* est classifiée comme un *traditional work song*. La chanson a été publiée pour la première fois en 1894.

⁴⁶⁶ Nancy Huston, 2002, pp. 19-20.

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 49.

contribution des missionnaires. La musique accompagne les histoires racontées par Paula. En Haïti, comme au Canada, les missionnaires voulaient refaire la tradition culturelle des Indigènes, l'enrichissant avec des chansons chrétiennes. La musique accompagne l'histoire de Paddon, de sa région et la vie de Nancy Huston. Les chansons citées font partie de la culture populaire. Les autres, moins connues, sont des hymnes religieux de la fin du XIX^{ème} siècle : « Home on the Range »; « This Land is Your Land » ; « Sixteen Tons »; « For He's a Jolly Good Fellow »; « Holy, Holy, Holy »; « Oh Come All Ye Faithful ». Les chansons religieuses et populaires font partie de l'action du roman, elles accompagnent le désir des femmes de s'émanciper, malgré les croyances religieuses, la mentalité masculine et les difficultés quotidiennes. Paddon se retrouve lui aussi dans un entre-deux, car il vit entre un père violent et une mère qui veut l'inclure dans ses activités familiales et ecclésiastiques.

Comme le remarque Nancy Senior dans son étude sur le roman *Cantique des plaines*, de nombreux extraits des cantiques, des chansons folkloriques, pop ou hymnes religieux apparaissent dans les deux versions du roman. La musique sert d'élément unificateur, elle met en valeur le temps historique et fait partie de l'action. La chercheuse pense que « le sens que Huston leur attribue dans le roman est parfois très différent du sens d'origine. Dans la version française, ces chansons transmettent des informations culturelles, mais, pour la plupart, on ne peut pas les chanter. »⁴⁶⁸ Dans les deux versions, les chansons soulignent la passion de l'auteure pour la musique, elles nous font entendre sa « voix » et celle de ses personnages:

Anglais	Français
<i>The song, the one long lovely modulated plaintive melody, the endless rippling golden unadulterated plainsong.</i> ⁴⁶⁹	<i>Le chant, cette longue ligne de notes plaintives, cette lamentation immobile: le plainchant, dans toute sa splendeur monocorde.</i> ⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Nancy Senior, «Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's Plainsong/Cantique des plaines» Meta:journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal, vol. 46, n° 4, 2001.

⁴⁶⁹ Nancy Huston, 1993, p. 154.

<i>God of the prairies by Thy boundless grace Give us the strength to build a noble race.</i> ⁴⁷¹	<i>Dieu des Prairies, par Ton infinie grâce Donne-nous la force d'engendrer une noble race.</i> ⁴⁷²
<i>Holy, Holy, Holy! though the darkness hide Thee Though the eye of sinful man Thy glory may not see Only Thou art holy, there is none beside Thee Perfect in power, in love and purity.</i> ⁴⁷³	<i>O Saint, ô Saint, ô 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 parfaits.</i> ⁴⁷⁴
<i>As I was walking that ribbon of highway I saw above me that endless skyway I saw below me that golden valley This land was made for you and me.</i> ⁴⁷⁵	<i>Par-dessus ce ruban de route Je vois à l'infini la céleste voûte A mes pieds la vallée dorée. Pour toi, pour moi, Dieu fit cette contrée.</i> ⁴⁷⁶

Les mots des chansons renvoient aux origines linguistiques et culturelles de l'écrivaine, à l'image de l'Alberta, à l'idée d'infinité évoquée par les plaines de l'Ouest canadien. L'emploi de la deuxième personne facilite les retrouvailles avec la créativité contenue dans le processus de l'auto-traduction. Ce que soulignent ces extraits bilingues de *Plainsong/ Cantique des plaines* qui métaphorisent le chant, c'est le rapport qui existe entre la musique, le temps et l'acte narratif. La métaphore du chant «à travers la plaine, à travers la page»⁴⁷⁷ lie Huston à sa narration et au temps. Raconter implique un travail de configuration qui combine deux dimensions temporelles : le temps raconté (l'énoncé) et le temps du raconter (l'énonciation). Raconter, c'est tisser des liens entre le passé et le présent, entre le présent et l'avenir. Pour cela nous disposons du *langage*, cet instrument privilégié, merveilleux, qui crée le temps. Miranda enseigne à Paddon le temps présent, «l'ici, le maintenant» à travers l'acte créatif. *Plainsong/ Cantique des plaines* est accompagné tout entier par la voix intérieure de l'écrivaine : magique, grave et

⁴⁷⁰ Nancy Huston, 2002, p. 172.

⁴⁷¹ Nancy Huston, 1993, p. 225.

⁴⁷² Nancy Huston, 2002, p. 245.

⁴⁷³ Nancy Huston, 1993, p. 20.

⁴⁷⁴ Nancy Huston, 2002, p. 26.

⁴⁷⁵ Nancy Huston, 1993, p. 8.

⁴⁷⁶ Nancy Huston, 2002, p. 12.

⁴⁷⁷ *Idem*, p. 14.

ironique à la fois, chantant à nos oreilles: « Come on, Paddon, tell us how it was »⁴⁷⁸

Ce que nous remarquons dans l'accord consonnant ou dissonant avec la polyphonie du discours c'est que les personnages se rendent compte que leur identité se mêle à une dynamique inédite exacerbée par l'affect, comme l'accord musical génère un autre espace que celui des notes distinctes qui le composent.

6. 7. Contributions personnelles

- La musique sert d'élément catalyseur, elle fait partie de son œuvre et de sa vie.
- La musique et la création littéraire sont indissociables chez Huston.
- L'auteure fait entrer dans ses textes une dimension musicale, comme témoignage de la relation profonde entre les instruments musicaux et ses deux langues.
- L'art et la littérature deviennent le lieu où les cultures se retrouvent.

⁴⁷⁸ Nancy Huston, 2004, p. 34.

Chapitre VII. Rencontres transculturelles

7. 1. Nancy Huston et Ralph Petty – *Démons quotidiens*

« Le sens, c'est moi qui le fabrique »

Nancy Huston

Paru en septembre 2011, *Démons quotidiens* est le tandem créatif né du dialogue artistique entre Nancy Huston et Ralph Petty.⁴⁷⁹ L'écrivaine a eu l'occasion d'admirer les toiles de l'artiste pour la première fois vers 1998 projetées sur un écran lors d'une soirée organisée par la revue littéraire anglophone de Paris, *Frank*. Elle a été impressionnée par un tableau qui représentait une foule en mouvement, des gens en colère, une ambiance paniquée. En la commentant, Ralph Petty affirmait qu'il voulait inclure dans ce tableau l'idée que chacun des individus de cette foule avait une vie familiale, des chagrins d'amour, des factures à payer, des souvenirs d'enfance....

Huston et Petty ont identifié leur points communs – expatriés, ils créent tous les deux en exil à Paris depuis plus de vingt-cinq ans, ils ont le même âge, ils sont mariés chacun à un autre transfuge, tous les deux ont passé l'enfance près des montagnes Rocheuses – le peintre dans le Colorado et l'écrivaine à deux mille kilomètres au nord, dans l'Alberta. Petty lui montre les desseins qu'il réalise à la main, le matin, après avoir pris connaissance de l'actualité. Ses lavis impressionnent Huston. C'est là que naît l'idée de faire un journal «double», à quatre mains, où les textes de Nancy

⁴⁷⁹ Peintre, sculpteur, compositeur et chanteur, Ralph Petty est né en 1952 au pied des montagnes Rocheuses du Colorado, aux Etats-Unis. Il a fini ses études à l'Université of California Davis où il a eu la chance de travailler avec Hassel Smith. En 1974 il s'installe à Paris où il approfondit ses connaissances artistiques avec Sir Stanley William Hayter. Il continue ses études à l'École Nationale Supérieure des Arts Appliqués et Métiers d'Art sous la direction de René Giroux. À présent, il habite à Montreuil Seine-Saint-Denis avec sa famille et enseigne la peinture à l'Université américaine de Paris. Ses œuvres ont été appréciées dans de nombreux pays, dont récemment le Japon ou la Russie. Musicien, il joue du saxophone et de l'harmonica. Il a créé un groupe, le *Ralph Trio*. En 2001, une toile de Ralph Petty orne la couverture du roman *Dolce Agonia* de Nancy Huston.

Huston interprètent et complètent les desseins de Ralph Petty. C'est une éditrice qui a eu l'idée de les réunir pour cet ouvrage particulier.

Au moment de la naissance du projet, Nancy Huston avait déjà fait l'expérience du journal, exercice quotidien de l'acte d'écrire: « J'ai un journal, depuis très longtemps, qui fait des milliers et milliers de pages et que je tiens depuis 40 ans. J'y parle très peu de politique. Peut-être parce qu'on en parle beaucoup à la maison. Je suis toujours impressionnée quand je lis des entrées brillantissimes sur la politique ou la littérature dans le journal intime de gens comme Sartre, Beauvoir ou Marina Tsvetaieva. Le contenu de mon journal est très, très névrotique, je le cache soigneusement.»⁴⁸⁰ confie-t-elle. L'expression «journal intime et politique» appartient à Leïla Sebbar et figure dans une chronique de la revue féministe *Histoires d'elles* pour laquelle toutes les deux ont écrit des textes à la fin des années 1970.

Les deux auteurs évoquent avec humour, distance critique et intelligence ce que leur inspirent les événements du quotidien, les voyages à l'étranger, les colloques, les musées, les hôpitaux, le tremblement de terre au Japon, la mort de Ben Laden, la corruption, les discours des politiciens, les maladies incurables, les guerres, les regards que les hommes portent sur les femmes, la tristesse après avoir vu le film *Le réseau social*. Pour se documenter, Huston consommait journaux, bulletins télévisés et radiophoniques. *Démons quotidiens* contient des textes courts et percutants sur le monde et sur ce qui le fait tourner, le confrontant à l'intimité, mais la romancière écrit aussi sur les autres, sur elle-même, racontant des histoires à elle: la préparation d'un souper navrant au canard mazouté ou bien l'angoisse qu'elle éprouve au moment où on lui demande de vendre ses archives au kilo. La provocation était d'accepter la multiplicité, d'explorer la variété des différents *soi* qui habitent à l'intérieur de *soi*: le soi citoyen, le soi maternel, l'enfant, le fantasme, le rêvant: « Evoquer ce qui fait le quotidien de ma vie, de nos vies à tous, tisser l'écheveau de l'intime et du politique, tel est le pari de ce livre. Avec l'artiste Ralph Petty, douze mois durant, nous avons réagi à tout ce qui entraînait dans notre cabaret caboche: voyages, nouvelles du monde, rencontres, choses lues ou entendues, événements de nos existences. En partant de l'actualité, nous avons cherché à saisir la vie comme

⁴⁸⁰ Interview de Nancy Huston.

elle va, et à explorer ce paradoxe que chacun gère comme il peut : nous sommes des individus, mais nous ne pouvons vivre qu'avec les autres, grâce aux autres, dans un monde construit par les autres. Au fil des semaines, les tragédies n'ont pas manqué. Mais nous avons décidé que les bonnes nouvelles méritaient parfois d'être dites. Le malheur existe, incontestablement, dedans et dehors. N'empêche, le bonheur aussi. Dehors et dedans.»⁴⁸¹

Nancy Huston pense qu'il y a deux manières d'être scindé entre le politique et l'intime. La première: être heureux dans sa vie privée, alors que les nouvelles quotidiennes du monde entier nous incitent à nous culpabiliser, à nous indigner, à désespérer. La seconde: se sentir toujours angoissé, triste et victime de nos pensées intimes, de nos démons intérieurs, même si notre vie affective et professionnelle nous offre stabilité, démocratie et liberté. L'exploration de cet écheveau se trouve au cœur de son questionnement de romancière. Petty et Huston ont travaillé de la manière suivante: dans un premier temps, chacun travaillait de son côté, écoutant les nouvelles du monde extérieur et intérieur et transmettant à l'autre les résultats de son travail une fois par semaine. Ensuite, Huston écrivait des textes sur les dessins de Petty qu'elle trouvait originaux, et inversement, l'artiste faisait des dessins à partir des textes les plus suggestifs que Huston lui envoyait. Les coïncidences ont été nombreuses, il est arrivé qu'une image et un texte réalisés séparément se marient et s'entendent à merveille... L'actualité devient un prétexte pour la création. Il ne s'agit pas de commenter ou d'interpréter les nouvelles du monde entier mais c'est une tentative de comprendre la relation qui existe entre nous et le monde, entre nous et les autres, entre nous et nous-mêmes...

La lucidité et l'empathie unissent la vision artistique de ces deux exilés, qui observent le côté sombre du monde, mais tentent aussi d'y surprendre la beauté. Ils n'ont pas l'intention de professer une philosophie du désespoir.⁴⁸² Leur tâche était de trouver un lien entre le désespoir suscité par les catastrophes et la vraie joie. Les rayons du soleil sur le rideau, un morceau de musique, faire l'amour ou un bon repas...les deux auteurs soulignent que nous sommes entourés de mille possibilités de joie, même si

⁴⁸¹ Nancy Huston, 2011b, p. 209.

⁴⁸² Allusion au recueil de Nancy Huston, intitulé *Professeurs de désespoir*.

elle n'empêche pas les catastrophes, tout comme les catastrophes ne devraient pas empêcher la joie.

Huston et Petty dédient ce livre à la mémoire de Gary et Goya: « parce qu'ils savaient voir dans le noir. »⁴⁸³ Dans le texte qu'elle écrit sur son «frère» Romain Gary, le lecteur apprend qu'à Paris, dans le XVème arrondissement a été inaugurée la place qui porte son nom. Gary était un personnage multiple: citoyen Français, écrivain, diplomate... Huston ajoute qu'il était une marionnette manipulée tout au long de sa vie par sa mère Nina. Même morte, elle a continué à lui envoyer des «messages». C'est pour cela que Roman Kacew a ressenti le besoin de se cacher du regard maternel derrière trente-six pseudonymes !

Dans *Démons quotidiens*, les thèmes chers à l'auteure (le rapport à la mère, l'art, la musique, l'identité, le bilinguisme, les voyages) sont présents dès les premières pages. Nancy Huston et Ralph Petty passent facilement d'un sujet à l'autre, sans censure – la romancière «a joué le jeu jusqu'au bout», n'hésitant pas à faire des confidences, à se dévoiler ou à s'auto-ironiser. En lisant *Démons quotidiens* nous faisons un véritable voyage dans l'actualité. Huston critique le président Sarkozy, la violence dans le monde, les guerres, la condition de la femme, l'exploitation des sables bitumineux en Alberta (n'oublions pas que le père de la romancière est originaire de Fort McMurray), le conflit au Moyen-Orient, l'indifférence des autorités. Sans imposer ses convictions, Huston nous invite, à travers les pages du «journal», à réfléchir: «C'est aussi pour permettre au lecteur de se rendre compte de sa multiplicité, en se remettant en question par rapport à toutes ces choses qu'on est tous obligés de gérer au jour le jour: la vie familiale, la vie amoureuse, la vie nocturne avec les rêves, la vie de citoyen, la vie de consommateur, ainsi de suite...»⁴⁸⁴

⁴⁸³ Nancy Huston, *Démons quotidiens*, 2011, Quatrième de couverture.

⁴⁸⁴ Nancy Huston, 2011b, p. 28.

7. 2. Nancy Huston et Edmund Alleyn : *Edmund Alleyn ou le détachement*

«Faire des œuvres à l'extrême limite de mes compétences. Idéalement les dépasser.»

Edmund Alleyn

Il y a quelques années, Nancy Huston ne connaissait pas Edmund Alleyn, un artiste canadien anglophone né à Québec en 1931, décédé à Montréal en 2004, qui a utilisé notamment la technique du lavis⁴⁸⁵ (*Ephémérides sur lavis*, 2000-2004). Fascinée par sa technique, Nancy Huston écrit la monographie *Edmund Alleyn ou le détachement* où elle fait dialoguer «en miroir» mots et lavis pour mettre en valeur chaque étape de la vie d'un artiste: «Nous contenons tous l'enfant, l'ado, l'adulte qu'on a été.»⁴⁸⁶

Edmund Alleyn ou le détachement contient une sélection de cinquante lavis réalisés par le peintre avant de mourir. Sa fille, Jennifer a médié la rencontre artistique posthume entre les deux artistes. Nous avons identifié de nombreuses affinités entre Huston et Alleyn: la création bilingue, le questionnement sur l'identité, sur la condition humaine, l'exil volontaire à Paris... et *le détachement* qui est un avantage pour un artiste. Rester un peu à l'écart pour cadrer le monde au lieu de vivre complètement dedans : « c'est le geste artistique par excellence. En même temps, dans le cas d'Edmund Alleyn le détachement était plus grave que pour moi-même. C'est quelque chose qui l'empêchait d'être bien dans sa peau et d'être bien dans sa vie.»⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Le lavis est une technique picturale qui consiste à utiliser une seule couleur (à l'aquarelle ou à l'encre de Chine) -diluée pour obtenir différentes nuances et intensités de couleur. Le blanc est obtenu par la blancheur du support ou parfois par rehaut de blanc (par exemple : craie, gouache ou encre de chine blanche). Par extension on utilise le mot « lavis » pour désigner les peintures réalisées à l'aide de cette technique (par exemple le lavis *Octopus* de Victor Hugo). Un autre exemple d'extension, le « lavis » est utilisé pour désigner une façon de travailler une couleur très diluée par opposition à un travail plus dense, par exemple une aquarelle qui est constituée de lavis successifs rehaussés de détails.

⁴⁸⁶ Nancy Huston, 2011b, p. 13.

⁴⁸⁷ *Idem*, p. 37.

Huston commence à écrire le livre *Edmund Alleyn ou le détachement* après avoir vu *L'atelier de mon père*, le film de sa fille, Jennifer. Le film a remporté le prix Gémeau et le prix de la meilleure œuvre canadienne au Festival international du film sur l'art 2008. « J'ai été prise par la main par le film, ensuite par Jennifer elle-même, qui m'a fait découvrir l'homme. Si je n'avais vu que ces derniers lavis, je n'aurais pas compris toute l'œuvre. L'autre chose qui m'a touchée, chez Alleyn, c'est son bilinguisme, son passage de l'anglais au français, le fait qu'il avait vécu en exil à Paris. Je me suis sentie apparentée.»⁴⁸⁸

Le parcours de l'artiste est fascinant, son œuvre témoigne de ce qu'il portait en lui: «C'était quelqu'un qui était parti vivre longtemps à Paris et qui s'était beaucoup cherché à travers différentes formes d'expression»⁴⁸⁹ commente Huston. À son avis, il y a de nombreuses différences et ressemblances dans le processus de création des peintres et des écrivains: «La matière première de l'écriture est cette chose extrêmement galvaudée et banale qu'est le langage, dont on se sert à tout bout de champ, du matin au soir, dans la rue, dans les relations familiales et professionnelles. Le défi, dans l'écriture, c'est de se retrancher de cette utilisation-là et d'essayer de dire quelque chose de plus musical et de plus plein. La peinture, d'emblée, est dans cette expression magique, dans quelque chose qui n'est pas banal, quotidien. L'artiste qui prend sa plume et fait un dessin, il sait qu'il est déjà sorti de l'ordinaire. Nous, il faut nous battre pour sortir de l'ordinaire.»⁴⁹⁰

Il est presque impossible de définir le style de la peinture d'Edmund Alleyn. Artiste polyvalent (écrivain, peintre, réalisateur et producteur de films)⁴⁹¹ en permanente transformation, Alleyn n'a jamais cessé de changer d'inspiration.

Alleyn occupe une place importante sur la scène des arts visuels au Québec. La tendance de son œuvre était celle de privilégier la réflexion au formalisme esthétique: «ce que je veux, c'est une peinture douce-amère, douce-violente une

⁴⁸⁸ *Idem*, p. 38.

⁴⁸⁹ *Idem*, p. 41.

⁴⁹⁰ *Idem*, p. 29.

⁴⁹¹ Filmographie: *Alias*, film couleur, 16 mm, 10 minutes; réalisation et production: Edmund Alleyn, 1969. Parmi ses livres, nous citerons: *Hommage aux Indiens d'Amérique*, en collaboration avec Jennifer Alleyn et Mona Hakim, Éditions Simon Blais, 2009. Réalisations de plusieurs couvertures de livres de Jacques Ferron, André Major, Gérald Godin.

ivresse figée.»⁴⁹² Les œuvres des années 1950 mettent en lumière un artiste qui prend place sur une scène. Non-conformiste, Alleyn s'intéressera de plus en plus au dialogue que cette scène lui permet d'entretenir avec la pratique de son art et avec ses contemporains.

Entre 1950-1960, Alleyn crée des œuvres abstraites (*Début*) sous l'influence de Borduas et Riopelle, ses frères aînés. L'étape suivante, appelée «la période indienne» (années 1960) exploite jusqu'à l'abstraction les symboles de la culture amérindienne. Entre 1962 et 1964, Edmund Alleyn peint à l'huile *La Suite indienne* qui décrit la vie des Amérindiens de la côte ouest du Canada. Cette période est caractérisée par un geste pictural dégagé, touché par son imagination et sa sensibilité. La palette de couleurs chaudes, vives, comme le rose, le vert et l'orange, confirme la force et la luminosité des tableaux qu'il réalise durant l'exil à Paris (1955-1970). Nous retrouverons les symboles de la culture amérindienne: talismans, plumes, oiseaux et canots. Durant cette période, son travail évolue: la peinture non figurative cède la place à la figuration. Il s'oriente vers les images de l'univers de la technologie, de l'électronique, de l'automatique. Cette étape culmine avec la réalisation d'une sculpture-habitacle audiovisuelle, *L'Introscape* (1970) installée pendant un mois au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Le spectateur éprouvera des sensations fortes et verra des images projetées sur un vaisseau de forme ovarienne conçu et réalisé par l'artiste. La recherche des origines continuera avec l'Exposition *Une belle fin de journée*, qui marque son retour en Amérique. Dans *Plexiglas* (1970-1975), Alleyn décrit les Québécois dans un style réaliste. La série *Indigo* (1985-1990), inspirée par une maison au bord d'un lac, nous invite à découvrir l'univers intérieur de l'artiste. Des sentiments comme: la nostalgie, le bonheur perdu caractérisent ces toiles et trahissent l'état d'esprit du peintre revenu à la figuration. La dernière période, *Les Éphémérides* (1995-2000) contient de grands tableaux représentant un chaos d'objets en suspension sur un fond noir - pour reprendre une exploration des années 1960, la cohabitation abstraction/figuration. La vision s'est assombrie, le noir et blanc ont remplacé les couleurs fortes de la jeunesse. *Éphémérides sur lavis*, *Indigo* et *Les Éphémérides* sont les cycles de maturité du peintre qui connaîtront une

⁴⁹² Nancy Huston, 2011b, p. 89.

véritable exploration du temps et de l'espace avec leurs fonds indigo et noirs un peu métaphysiques.

Le film *L'atelier de mon père* reprend les thèmes préférés de l'artiste, qui sont la mouvance et la fixité. La mouvance, comme métaphore de la vie, est repérable non seulement dans le parcours géographique de l'artiste qui a vécu à Québec, puis à Paris; mais aussi, d'une manière iconologique, dans les symboles représentés dans les œuvres, surtout le motif de l'eau qui traverse toute son œuvre. Comme Nancy Huston, Edmund Alleyn est le créateur d'un univers multiple. Dans ses tableaux on voit des lampes, des chaises et des fauteuils, des meubles, des piédestaux, des têtes, des paquebots... Dans ce décor où flottent ces objets, suspendus, rangés ou abstraits, il n'y a pas d'être humain, il est effacé sur un fond noir. Inspirée par ses lavis, Huston recrée l'histoire d'Alleyn, lui, qui disait que s'il avait su écrire, il n'aurait jamais peint.

7. 3. Nancy Huston et Guy Oberson : *Poser nue*

« Il cherche à dire par les images ce que je cherche depuis toujours à dire par les mots : sensualité, détresse, angoisse, beauté, douleur, enfance, appel... Que ses yeux se posent sur un paysage ou un corps nu, un arbre ou un immeuble, Oberson s'applique à dégager, dans l'affolante entropie de l'univers humain, le flot chaotique des événements et la prolifération du bavardage, un peu de sens. C'est un grand, un très grand. »

Nancy Huston

Au fil de sa carrière, Nancy Huston a connu une relation particulièrement féconde avec les arts visuels. Photographies, peintures, desseins et textes sont toujours publiés en « miroir ». Elle aime l'ambiance qui règne dans les ateliers d'art: «Comme

si le temps se délitait.»⁴⁹³ C'est une sensation de bien-être pour quelqu'un qui se sent « poussé par le temps.»⁴⁹⁴ Elle aime échanger avec les artistes, elle admire leur manière de concevoir le réel: « avec leur cerveau gauche »; «ils n'ont pas la même intelligence, je la sens complémentaire à la mienne.»⁴⁹⁵

Paru en mai 2011, *Poser nue* met en parallèle le récit de Nancy Huston avec les dessins à la sanguine de Guy Oberson.⁴⁹⁶ Les textes de Huston et les sanguines de Guy Oberson sont publiés en *miroir*. Dans cette autofiction sur la relation homme-femme, Huston analyse minutieusement ce qui se passe dans la tête d'une femme-modèle, pendant la pose. Dans une interview, Huston avoue que tout cela remonte à l'enfance, lui rappelant le fait d'avoir passé beaucoup de temps loin de l'art. À cette époque-là, elle n'avait jamais été dans un musée, ni son père ni sa belle-mère ne s'intéressaient à la peinture. Ils aidaient leurs amis qui peignaient pour vivre. Elle pense que les premiers chocs sont venus lors du cours d'histoire de l'art, dans son lycée américain: le professeur, une vieille dame, leur a proposé d'analyser des images, des œuvres de la Renaissance. C'est à ce moment-là qu'elle découvre des artistes comme Andrea Del Sarto ou Giotto.

À quoi pense une femme quand elle pose nue pour un artiste, qu'il soit peintre, sculpteur ou photographe? Comment vit-elle la relation à l'Autre? Comment voit-elle son corps, son érotisme? Quelles sont ses rêveries pendant les séances de pose, quel a été l'impact de ces séances sur son désir à elle?

Ce texte sur la beauté féminine a d'abord été publié dans quelques revues, puis traduit dans une douzaine de langues et repris en 2004 sous le titre « La donne » dans le recueil *Âmes et corps*. Huston parle de la beauté, la sienne, potentialisée par son intelligence. Vues et vécues toutes les deux comme un héritage. Dans ce texte elle revient sur ses expériences amoureuses avec ses professeurs, au lycée et à

⁴⁹³ Nancy Huston, Guy Oberson, 2011c. p. 45.

⁴⁹⁴ *Idem.*

⁴⁹⁵ *Idem.*

⁴⁹⁶ Né le 26 Décembre 1960, Guy Oberson vit et travaille en Suisse et en Allemagne. Ses activités artistiques sont nombreuses : peinture, dessin, gravure, peinture-performance, sculpture, installation. Quelques expositions célèbres : « Horizons incertains » (2010); « Ciels de cendre » (2010); « Au-delà du corps » (2007) ; « Traces » (2006) ; « À fleur d'âme » (2007) ; « Intranquille amour » (2007).

l'université. Nancy Huston, à l'aise autant dans l'essai que dans le roman et le récit, a le talent de provoquer, de montrer l'envers de la médaille, de transgresser le miroir des convenances.

Huston analyse avec finesse et ironie la relation troublante entre l'artiste et son modèle tout en faisant appel à des figures féminines bien connues, telle l'écrivaine Anaïs Nin, qui a vécu quelques expériences dans le domaine. Elle évoque aussi Lee Miller, la muse de Man Ray avant de devenir photographe à son tour. Dans *Poser nue* le lecteur apprend que Nancy Huston elle-même a déjà posé nue. Elle l'a d'ailleurs dit, au passage, entre deux confidences, pour nourrir sa pensée, et son récit, dans un texte autobiographique paru au milieu des années 1990: «Ayant exercé des métiers aussi disparates que masseuse et journaliste féministe, modèle nu et professeur d'anglais, hôtesse dans des bars louches et conférencière dans des universités prestigieuses.»⁴⁹⁷

L'histoire de *Poser nue* s'ouvre sur une conversation lors d'un dîner entre amis. Un écrivain, appelé Z., se vante d'avoir rencontré à la Villa Médicis à Rome une femme d'un certain âge qui, dans sa jeunesse, a posé nue pour le célèbre peintre Balthus. Nancy Huston convoque ses souvenirs, ses réflexions et ses lectures pour définir la relation entre la femme-qui-pose et l'homme-qui-peint. L'écrivaine partage le point de vue de la femme qui pose nue et non celle de l'artiste qui la fait poser. Ce sont des confidences sur le désir, les zones d'ombre et de lumière, le risque et l'érotisme pendant les séances de pose. Le modèle se glisse dans la peau d'un personnage qui lui permet de garder une partie de son mystère pour elle-même. Les sanguines qui accompagnent le récit sont signées par l'artiste Guy Oberson et représentent des corps nus de femmes et d'hommes.

« Guy Oberson offre aux représentations traditionnelles du corps humain une force et une modernité qui le transforme en profondeur. Les contours semblent se soustraire aux principes du dessin classique pour se construire une nouvelle identité. Le cadrage des sujets et les plans rapprochés serrent la figure et conduisent l'œil plus

⁴⁹⁷ *Idem*, p. 29.

loin, dans l'intimité du corps. Bien différent du regard porté de près, ce type de regard permet d'éprouver des sentiments contradictoires où se mêlent la perception du sujet et l'acte de la création. Cet angle de vision met en évidence non seulement le détail d'un corps, mais aussi les conditions de l'apparition d'une image. »⁴⁹⁸ La vision de la personne qui regarde ses créations est concentrée sur deux plans: la figure et le fond. La forme d'un espace-temps se construit sous le geste technique de l'artiste. Les outils de sa création sont: le fusain, la craie, la pierre noire. Le blanc et le noir construisent l'image, sa profondeur, ses ombres, ses lumières, pour émaner une formidable vitalité.

7. 4. Nancy Huston et Mihai Manguileu : *Lisières*

« La lisière est l'annonce d'un ailleurs possible, ce n'est pas la délimitation d'un début, mais plutôt sa promesse »

Mihai Manguileu

Lisières est la nouvelle inédite de Nancy Huston s'inspirant des photographies de forêts de l'artiste d'origine roumaine Mihai Manguileu.⁴⁹⁹ Ses photographies dévoilent un instant absorbé dans un mouvement de vie qui semble l'emporter. Son récit initiatique est l'écho de l'aventure d'une jeune femme à l'orée de la vie, entre lisière et forêt.

⁴⁹⁸ Selon le site <http://www.guyoberson.com/textes/fhb.php>.

⁴⁹⁹ Né à Bucarest en 1961, Mihai Manguileu a étudié la philosophie et la littérature à l'Université de Bucarest, en Roumanie et a poursuivi ses études à l'École Supérieure d'Audiovisuel de Toulouse où il enseigne l'esthétique de la photographie. Il vit entre la France, la Roumanie et l'Autriche. Son œuvre vise les figures de la limite et du passage : frontières, failles, lisières, espaces de l'indécis. Quelques expositions individuelles : *Cave poésie*, Toulouse, France, 1997 ; *Ombres blanches*, Toulouse, France, 2000 ; *Non-lieux/Never Places*, ART77, Paris, France, 2003 ; *Lisières/Edges*, Art 77, Paris, 2008 ; *Liziere*, Galeria Goldart-Hilton, Bucharest, Roumanie, 2012.

Le récit *Lisières* emprunte l'univers à un conte de fées. L'action de la nouvelle ressemble à celle d'une parabole initiatique, elle se déroule dans une forêt mystérieuse. Une jeune fille fragile quitte ses parents et sa maison natale pour donner cours à l'invitation d'un inconnu de le suivre dans la forêt. Cherchant à rejoindre cet homme insaisissable, elle devient femme, adulte et artiste. Au fil de son voyage aux nuances de mythe nous retrouverons des chansons traditionnelles, un succès de Damia, un autre de Johnny, une plainte de Purcell entre d'autres sons de la forêt.

Pour la mise en scène et en chansons du texte *Lisières*, Nancy Huston a collaboré avec *La Compagnie hu=mus* (théâtre «indisciplinaire»). Elle était accompagnée au fil du récit par son fils Sacha Todorov (au piano), par le comédien et chanteur Olivier Hussenet et par le metteur en scène Serge Hureau.

7. 5. Nancy Huston, Tzvetan Todorov, Jean Jacques Cournut - *Le Chant du bocage*

« Ici, nous vivons dans un autre temps
Un temps qui, au lieu de s'emballer,
Semble se dilater, s'ouvrir, s'offrir. »

Nancy Huston, Tzvetan Todorov, Jean-Jacques Cournut

Première collaboration littéraire entre Nancy Huston, romancière et essayiste, et son mari Tzvetan Todorov, critique littéraire, linguiste et historien des civilisations, *Le Chant du bocage* (2005) est un livre qui mêle images et textes pour évoquer l'esprit du bocage, paysage caractéristique pour une bonne partie de la France, fait d'arbres isolés qui séparent les champs, de ruisseaux et d'étangs, de meules de paille, de brumes, d'ombres de lumières subtiles, de chemins et de maisons isolées. Les photographies signées par Jean-Jacques Cournut ont déjà été publiées dans des revues de spécialité et ont fait l'objet de plusieurs expositions. Nancy Huston et

Tzvetan Todorov nous partagent leur expérience d'étrangers venus vivre en France, découvrant progressivement les séductions du bocage et les individus qui l'habitent. Le photographe Jean-Jacques Cournut capte à l'aide de son appareil les images de ce magnifique pays. Au sein de la France, le bocage occupe un vaste losange traversé par le Val de Loire, qui s'étend de la Bretagne à la Bourgogne et de la Vendée à la Normandie: il s'arrête au Massif central, à la Beauce, à la Seine. Nancy Huston et Tzvetan Todorov y passent une bonne partie de l'année. Les trois auteurs approchent cet univers singulier par des moyens différents. «À contempler ce paysage, on n'est pas plongé dans l'émoi ou l'étonnement, on n'est pas frappé, saisi...mais sollicité, invité à lire, à déchiffrer, à se laisser imprégner/la complexité l'emporte sur la pureté. C'est un condensé de nuances.»⁵⁰⁰ Dans *Exilés*, Huston et Todorov décrivent les paysages de leurs pays d'origine: au Canada une demi-heure suffit pour qu'on change de pays et de paysage. Lorsqu'on traverse ce «pays du Grand Ciel», l'échelle est tellement énorme qu'elle devient inhumaine ou plutôt surhumaine. Nancy Huston a eu la chance de naître aux confins des plaines et des montagnes: sa ville natale, Calgary est située au pied des Rocheuses. À l'Est de sa ville d'origine il y a mille kilomètres de champs de blé (tout le Saskatchewan et le début du Manitoba), suivis de mille kilomètres de forêt (fin du Manitoba puis tout l'Ontario), pour ne rien dire du Québec avec ses vastes étendues de toundra inhabitées, constellées de plusieurs milliers de lacs. Dans le recueil *Désirs et réalités*, Huston fait un parallèle entre sa terre natale et sa terre d'adoption: sa province est «gigantesque» et «minuscule» en même temps, elle compte 660000 kilomètres carrés en comparaison avec les 550000 de la France, elle est habitée par 1,8 millions de personnes par contraste avec les 55 millions de Français, ou bien trois Albertains par kilomètre carré, comparés aux 100 Français. Tzvetan Todorov a grandi à Sofia, en Bulgarie, et raconte qu'il passait tous les étés dans une maison qui se trouvait à l'altitude de neuf cent mètres que ses parents avaient construite au pied de la montagne Vitocha. Dans cette région la nature signifie la montagne. Rien à voir avec le bocage français. Une autre grande différence entre les deux paysages concerne l'eau: il en manquait toujours dans son enfance. En Bulgarie, les pluies s'arrêtent tout simplement pendant l'été à l'exception de quelques violents orages, avec de la grêle qui dévaste les cultures.

⁵⁰⁰ Nancy Huston, Tzvetan Todorov, 2005, p. 16.

Les neuf textes «chantent» la splendeur du bocage et la cohabitation harmonieuse entre l'homme et la nature: «Le bocage, c'est une forme de beauté à l'échelle humaine.»⁵⁰¹

7. 6. Nancy Huston et Le Trio : le spectacle *Le mâle entendu*

« C'est moi qui porte leurs voix d'homme; je les ai fondues ensemble.
Eux jouent la musique, je suis habillée en garçon, je danse et je chante...»

Nancy Huston

Le groupe de musiciens *Le Trio Viret* réunit Jean-Philippe Viret à la contrebasse, Edouard Ferlet au piano et Fabrice Moreau à la batterie, chacun étant tour à tour compositeur et interprète. En dix ans, le *Trio* a enregistré sept albums et a donné des spectacles en France et à l'étranger. La rencontre avec Nancy Huston leur a permis d'expérimenter la fusion artistique entre les textes et les sons. L'auteure fait entrer dans ses textes une dimension musicale, comme témoignage de la relation profonde entre la musique et la littérature.

Cette rencontre répond à l'ambition de créer des connexions entre la musique et l'écriture, d'explorer de nouvelles émotions sur la scène en y faisant entrer la parole et l'expérience de Nancy Huston. Cette collaboration montre leur désir de travailler sur l'improvisation spécifique au jazz, par la rencontre avec le mot à la fois écrit, lu et chanté ; le choix d'aller plus loin dans la composition à trois en y invitant une écrivaine, adepte des lectures-concerts et des lectures croisées ; une bonne occasion d'interroger le jazz dans son rapport aux mots, à la culture, aux genres (féminin/masculin) et à l'intime. Le spectacle est mis en scène par Chloé Réjon, une comédienne qui travaille depuis longtemps avec Nancy Huston. Grâce à son expérience, elle dirigera les quatre artistes, leur faisant découvrir le travail de comédien pour donner au spectacle une dimension théâtrale qui le distinguera d'un

⁵⁰¹ *Idem*, p. 20.

simple concert ou d'une lecture sur un fond musical, tout en respectant le processus de la création.

Dans ce spectacle, Nancy Huston interroge la « nature » de l'homme en écoutant les idées originales des trois musiciens de jazz qui dévoilent leur intimité d'homme. On ne naît pas homme, on le devient.⁵⁰² Les quatre artistes interrogent la place et la fonction de leurs corps, ils parlent de la musique, de la femme, du désir, de l'amour, de leurs doutes et de leurs passions. Des histoires racontées dans un langage d'une sincérité désarmante qui donne au texte une nuance d'humour, de sensibilité et de simplicité. Sur ce texte qui raconte l'histoire de leur rencontre, les trois musiciens composent une musique originale, pour que mots et sons se marient, qu'à l'intimité personnelle du récit se mêle l'intimité universelle de la musique. Leur univers musical est remis en question par la confrontation avec cet autre mode d'expression qu'est la littérature, avec ce regard féminin qui les questionne à l'endroit même de ce qu'on pourrait nommer leur « image sociale ».

Sur la scène du spectacle, une femme, Nancy Huston, joue les hommes, s'approprie leurs pensées intimes ; une romancière, musicienne et chanteuse ; trois musiciens qui s'improvisent auteurs et comédiens, qui passent de la musique aux mots, d'un instrument à un autre. Tous les quatre évoluent dans une homogénéité spatiale qui supprime les distinctions habituelles entre les musiciens et les chanteurs. Le spectacle transgresse les genres : les artistes écrivent des partitions, la narratrice porte des voix masculines ; le piano, la contrebasse et la batterie accompagnent merveilleusement le témoignage des mots et des sons : ils portent la parole, la font chanter ou tomber dans le silence. La musique traduit l'intime, la sensualité, l'au-delà des mots ; improvise sur les sentiments ; universalise l'acte créateur, et nous fait rêver : « Si j'avais été à sa place, quel regard aurais-je porté sur le monde ? » Le décor est simple, il met en valeur le jeu entre les artistes, la complicité de ce groupe qui ose le *transgenre*, en passant par le cabaret et le café-concert.

Les musiciens accompagnent la narratrice qui peut modifier le texte selon l'inspiration du moment. Le texte est dit comme si les artistes discutaient en temps réel. Chacun se met à la place de l'autre : les musiciens sont les comédiens, l'écrivaine est la musicienne, jouant les morceaux écrits par *le Trio*. Le spectacle devient un acte créateur complexe où chacun est impliqué, de la création à la production, pour s'unifier dans un geste profondément transdisciplinaire.

⁵⁰² Selon Nancy Huston, 2012.

7. 7. Nancy Huston et Valérie Winckler : *Visages de l'aube*

« La première fois que le regard d'un nouveau-né a percé l'objectif de mon appareil photo, j'ai eu le souffle coupé. Quand leur regard m'atteint parfois longuement, je perçois à travers lui des fragments d'éternité. Derrière leurs paupières closes leur connaissance du mystère se dissipe dans l'oubli. Il me semble qu'alors ils se réveillent innocents.»⁵⁰³

Valérie Winckler

Nancy Huston et Valérie Winckler ont déjà abordé, séparément, les événements marquants de l'existence: la naissance et la mort. Le thème de la maternité perçue et vécue de l'intérieur traverse leurs œuvres. Nancy Huston a traduit le livre écrit par Jane Lazarre⁵⁰⁴ *Splendeurs (et misères) de la maternité* (1998). Le titre nous fait penser à l'essai d'Ortega y Gasset, intitulé *Misère et splendeur de la traduction*. Écrivaine et mère, Huston a eu le courage de traduire l'ambivalence des sentiments maternels, les vertigineux extrêmes physiques et psychiques qui en résultent. Donner la vie est un miracle. Un miracle qui impose des sacrifices.

Visage de l'aube est un livre d'art à quatre mains, à plusieurs regards... Sur les moments uniques de la vie. Sur la tristesse de la fin. Sur la création et la procréation, sur la beauté de chaque départ, de chaque aube.

Titre suggestif, nouvelle imagée et riche en symboles, *Visages de l'aube* est le fruit de la collaboration entre une romancière (Nancy Huston) et une photographe (Valérie Winckler)⁵⁰⁵ «Corps neuf, lisse et ridé à la fois. Ébloui par la lumière, brûlé par la

⁵⁰³ Nancy Huston, Valérie Winckler, 2001, p. 25.

⁵⁰⁴ Jane Lazarre est écrivaine et sociologue.

⁵⁰⁵ Valérie Winckler est photographe à l'agence Rapho et réalisatrice de documentaires pour Arte et Canal+. Historienne de l'art, Valérie Winckler a travaillé au Ministère de la Culture pour l'Inventaire monumental des richesses artistiques de la France. Elle décide de cultiver sa passion, la photographie et mène, parallèlement à ses travaux pour la presse, des projets personnels ou en collaboration qui

puissance du premier souffle. Dans une maternité, un enfant vient de naître.»⁵⁰⁶ À l'aide du lien qu'elles établissent entre la photographie et le texte, Nancy Huston et Valérie Winckler abordent simultanément le thème de la venue au monde. Le littéraire et le photographique s'entremêlent dans cette œuvre double qui met en scène une nuit de garde dans une maternité parisienne et raconte, en parallèle, le suicide d'une adolescente. La photographe interroge le premier regard des nouveaux-nés: des images extraordinaires en résultent. Chaque description textuelle des bébés au moment de leur mise au monde par Madame Armande bénéficie d'un correspondant photographique.

Le récit est structuré sur deux niveaux représentés par les deux monologues intérieurs de Madame Armande : la lettre qu'elle rédige est mise en valeur par des italiques ; tandis que les pages qui décrivent son départ à la maternité semblent écrites tantôt par elle-même, tantôt par le narrateur omniprésent, les frontières sont imperceptibles. Cette construction narrative complexe ne rend pas difficile la lecture du texte : l'entrelacement des deux récits est facilement repérable. Dans la lettre qu'elle envoie à son fils Madame Armande analyse le geste suicidaire de Lys, une fille de dix-sept ans qui s'est défenestrée. La sage-femme a été la première à l'avoir vue naître mais également mourir. Madame Armande vit à rebours: elle sort pour travailler quand les autres rentrent chez eux pour dîner. Elle est le pilier de cette maternité à la réputation excellente. Même à notre époque où les femmes ont accès à tous les métiers et même en obstétrique, domaine qui appartient «au féminin» par excellence, neuf spécialistes sur dix sont encore des messieurs. Dix enfants naissent ici chaque jour, il n'est pas rare non plus d'en voir arriver quinze et le record est de vingt et un; en trente ans elle a mis au monde des milliers, des dizaines de milliers de bébés... Elle a assisté à l'accouchement de certaines parturientes qu'elle a mises au monde dans ce service, vingt ou vingt-cinq ans plus tôt. « Madame Armande en a vu d'autres! » dit-on d'elle, toujours, après un accouchement particulièrement difficile,

traitent des âges de la vie ou des sujets à caractère artistique et/ou social. Filmographie: *Plus loin que le bleu du ciel* (2005); *Entre les deux la vie* (2004); *Darwin et la science de l'évolution* (2003); *L'Heure de la piscine* (1995); *Instantanés* (1994); *Peines* (1991). Projets personnels et collectifs: *Visages de l'aube* – en collaboration avec Nancy Huston, Actes Sud, 2001; *Images sensibles*, ouvrage collectif (1997); *La mort si proche*, *Le centurion*; *Actes de naissance*.

⁵⁰⁶ Nancy Huston, Valérie Winckler, 2001 p. 17.

elle en a vu d'autres, mais elle n'est pas blasée, car elle vit chaque naissance comme un miracle. Elle aime écouter leurs cœurs, deux dans chaque corps, respirer l'atmosphère électrisée par la douleur, l'espoir, l'amour, la peur et encore l'espoir. Le travail quotidien de Madame Armande baigne dans le murmure heureux, émouvant ou dramatique des femmes, c'est la musique de fond de ce métier depuis la nuit des temps. C'est aussi le lieu où l'on retrouve des larmes, des mains serrées, des gestes tendres, des prières en français, en anglais et en créole, des gémissements et des exclamations. Chaque femme vit les splendeurs et les misères de cet événement de façon différente, unique, incomparable. Dans une maternité tous les cris sont permis: « Belle vie, mon enfant! » leur souhaite Madame Armande en admirant tour à tour leurs visages angéliques... S'ils savaient ce qui les attend... les contraintes, le désespoir, les guerres, les études, le froid... « C'est tellement beau le mystère de la vie ! » ajoute-t-elle. « Une fille? Quelle merveille ! Bonne chance, ma petite fille, bonne chance! »⁵⁰⁷ Madame Armande ne s'efforce pas pour dire ces mots, elle les prononce en toute sincérité à chaque naissance avec la même conviction: la venue au monde d'un être humain, sauf malformation ou maladie, est une chose splendide. Chez elle, avant de s'endormir, la sage-femme revoit l'un après l'autre les visages de l'aube, les visages innocents des bébés, son cœur les a mémorisés tous... Inaki, Farida, Jacques, Marie, Dorothea, James, Jennifer et Angélique sont nés dans le plus bel endroit du monde: la maternité. Nous sommes émerveillés des trésors d'humanité qui existent derrière les murs d'un hôpital. Il faudrait aimer et écouter l'autre. C'est le message sensible et magnifique du livre. Malgré la culpabilité qu'elle éprouve, Madame Armande puise son espoir dans l'être humain. C'est ce qui nourrit sa vision sur la vie puisque chaque naissance reste profondément un miracle.

Le livre offre un sujet de réflexion pour tous les professionnels de la «maternité», un témoignage à partir duquel ils peuvent réfléchir et aider. Les deux auteures transmettent un message universel qui englobe des aspects maternels, littéraires, artistiques, psychologiques et sociologiques.

Tous ces *Visages de l'aube* nous plongent dans les *limbes* douces et brutales de la naissance : entre le cri, l'espoir et la fragilité de l'être humain. L'abnégation de

⁵⁰⁷ Nancy Huston, Valérie Winckler, 2001, p. 75.

Madame Armande, l'appareil photo de Valérie Winckler et la plume de Nancy Huston ont réussi à créer des connexions entre bébés, parents et lecteurs, entre femmes et hommes, entre vie, art et littérature.

7. 8. Nancy Huston- *Le soi multiple*

« La maternité ne draine pas, toujours et seulement, les forces artistiques; elle les confère aussi. »

Nancy Huston

Une soirée dédiée à l'œuvre de Nancy Huston s'est tenue en marge du Colloque international : «Nancy Huston : Le soi multiple/ Nancy Huston : the Multiple Self » organisé à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 les 8 et 9 juin 2012 en partenariat avec le Centre Culturel Canadien de Paris et la Compagnie *Le Bruit du Frigo*. Présente à cette soirée, Nancy Huston a fait une lecture croisée (anglais-français) de son nouveau roman qui porte sur le bilinguisme. L'adaptation théâtrale de la nouvelle *Visages de l'aube*, a exploré avec émotion, pragmatisme et ironie les thématiques chères à l'auteure: naissance et mort, émerveillement, inquiétude, émotion, beauté, maternité, féminisme.

Comme nous le savons, Nancy Huston est très impliquée dans la création artistique et littéraire : «De la chair de sa chair, elle est l'altérité vivante, l'inconnu proche et présent.»⁵⁰⁸ Ces mots résument brillamment son intention et mettent en évidence le rapport entre la mère et l'activité de la création.

Le spectacle et la nouvelle *Visages de l'aube* jaillissent de sa propre biographie, de son désir de comprendre l'histoire de sa famille, le geste de sa mère, de lui avoir donné une passion qu'elle n'avait pas eue, comme justification de son départ. En

⁵⁰⁸ Nancy Huston, 1995, p. 90.

réalité, cela s'est passé d'une manière plus triste et dépourvue de sens. Nancy Huston en a fait l'instrument de sa réussite.

La pièce *Visages de l'aube* transmet un message profond: la mère, par définition, doit incarner tout un univers pour son enfant. C'est elle qui le nourrit, le sent s'enrichir, le voit grandir, devenir sûr de lui-même. La mère c'est aussi notre première *étrangère*, la première rencontre avec la réalité de l'Autre, avec l'altérité, la différence d'avec soi. Mais sans différence il n'y a rien, ni amour; ni haine, sans l'autre il n'y a même pas soi... Les nombreuses mères étrangères lui ont appris que l'important c'est d'être une mère, «non pas la chair mais la chère, et de pouvoir la chérir à son tour, pour la personne qu'elle est.»⁵⁰⁹

7. 9. La transculturalité vivante– Nancy Huston à Cluj

« Un souvenir, il faut lui rendre visite de temps à autre. Il faut le nourrir, le sortir, l'aérer, le montrer, le raconter aux autres ou à soi-même. Sans quoi il dépérit. »

Nancy Huston

Le 2 juin 2011, Nancy Huston est présente à Cluj-Napoca, invitée par le Centre Culturel Français dans le cadre des activités *Les rendez-vous du livre*. À la conférence prononcée à la Faculté des Lettres (Université «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca, Roumanie), l'écrivaine a longuement réfléchi sur la fonction et l'importance de la littérature dans la vie de chacun. Durant la soirée, à la médiathèque du Centre Culturel Français, l'auteure a enchanté le public avec une lecture croisée (français-anglais) de son roman *Lignes de faille*.

La conférence s'ouvre sur une question lancée par une détenue à Nancy Huston, dans une prison qu'elle a visitée: «À quoi ça sert de raconter des histoires, alors que la

⁵⁰⁹ *Idem*, p. 101.

réalité est déjà tellement incroyable?» lui avait-elle demandé. La réponse à cette question viendra à la fin de la conférence.

L'un des moments de la genèse du livre *Lignes de faille* est constitué par sa réflexion à la suite de la maladie de son père, atteint par l'hyper amnésie après une intervention chirurgicale, pour qui tout ce qui l'entouraient, même les choses nouvelles, avaient une impression *de déjà-vu*: « J'ai trouvé cela fascinant, incroyable, de voir qu'il était convaincu d'avoir vécu des choses qu'il n'avait pas vécues. Il les avait mis à la place de ses souvenirs comme de vrais souvenirs. Il ne pouvait pas distinguer entre les vrais et les faux souvenirs »⁵¹⁰, dit-elle, le visage habité par de grands yeux clairs, un peu tristes. Ensuite l'écrivaine réfléchit sur la construction de l'identité, c'est quelque chose à quoi elle est sensible, à cause de sa condition d'exilée, de transfuge linguistique: « Je me suis toujours demandée quel genre de personne j'aurais été si j'étais restée dans l'Ouest du Canada. Tous les expatriés doivent le faire. Il y a ça, il y a eu cette question de la détenue et il y a eu la maladie de mon père, avec ce phénomène d'hyper amnésie.»⁵¹¹

Nancy Huston souligne à plusieurs reprises le rôle de la littérature qui dégage un temps des obligations et des contraintes, des innombrables fictions subies. Elle nous offre une réalité différente, plus profonde, plus intense, plus durable que la réalité dans laquelle nous vivons. La littérature nous donne les forces pour retourner dans cette réalité pour l'approfondir et la prolonger. La poésie se lit dans la solitude, elle combine des instants et des états d'âme. Seul le roman combine la narration et la solitude. Il épouse la narrativité de chaque existence humaine, chez l'écrivain, comme chez le lecteur et exige silence et isolement, autorise interruption, réflexion et reprise.⁵¹² Selon Huston, la littérature en général et le roman en spécial représenteraient le terrain fertile pour une réappropriation des diverses techniques de la connaissance humaine.

⁵¹⁰Conférence prononcée par Nancy Huston à la Faculté des Lettres, Université «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca, Roumanie, le 2 Juin 2011.

⁵¹¹*Idem.*

⁵¹²*Idem.*

Imaginaire de la vérité, espace de liberté, miroir du monde, remède contre les obstacles de la vie, la littérature qui peut tout dire ou mieux dire/raconter sur l'être humain, comme affirmation de soi, effacement de soi et irruption de l'autre. La conférence de Nancy Huston a plaidé, ce jour-là, pour la ré-découverte de l'équilibre entre l'espace intérieur et l'espace extérieur de l'être humain. Nous pensons ici à l'attitude transdisciplinaire⁵¹³ caractérisée par la rigueur, l'ouverture et la tolérance. La rigueur fait référence au langage de l'argumentation qui est fondée en même temps sur la connaissance extérieure et intérieure. L'ouverture désigne l'acceptation de l'inconnu, de l'imprévisible et implique l'ouverture entre les niveaux de Réalité, entre les niveaux de perception et l'ouverture vers une zone de résistance absolue qui lie le Sujet à l'Objet⁵¹⁴, la source du mystère, de la créativité et de la recherche spirituelle. Nous distinguons trois types d'ouverture :

- l'ouverture d'un niveau de Réalité vers un autre niveau de Réalité ;
- l'ouverture d'un niveau de perception vers un autre niveau de perception ;
- l'ouverture vers la zone de non-résistance qui lie le Sujet à l'Objet.

La tolérance est caractérisée par l'existence et l'acceptation des valeurs des autres, souvent différentes des valeurs de la transdisciplinarité. Les caractéristiques de l'attitude transdisciplinaire rendent possible l'attitude transreligieuse/ transculturelle qui suppose ouverture, dialogue, tolérance.

Dans la perspective transdisciplinaire, l'attitude est la capacité individuelle ou sociale de garder une *orientation* constante, immuable, quelle que soit la complexité d'une situation et les hasards de la vie. Sur le plan social, cette orientation est celle du flux d'information traversant les différents niveaux de Réalité, tandis que, sur le plan individuel, cette orientation est celle du flux de conscience traversant les différents niveaux de perception. La littérature aide à mieux nous connaître, à nous regarder, à prolonger notre existence tout au long de ses pages. C'est le lien qui unit à la fois la

⁵¹³ En 1991, le poète argentin Roberto Juaroz a introduit l'expression « attitude transdisciplinaire ». Du point de vue étymologique, le mot « attitude » signifie « l'aptitude de garder une posture ». Basarab Nicolescu, 1996, p. 52.

⁵¹⁴ *Idem*, p. 54.

science et la religion, l'art et la vie, le corps et l'esprit, la mémoire et l'oubli, le déracinement et l'appartenance, la liberté et l'aliénation, l'existence et la mort.

L'attitude transdisciplinaire doit respecter le modèle transdisciplinaire de la Réalité. Se placer sur un seul niveau de Réalité conduirait vers les oppositions binaires *pour* ou *contre*. Le dialogue entre le « pour » et le « contre » est irréalisable sur un seul et même niveau de Réalité : cela montrerait la prise en compte d'une partie des arguments « pour » et une partie des arguments « contre », en laissant ainsi frustrés et ceux qui sont « pour » et ceux qui sont « contre ». La conciliation dont parle la transdisciplinarité entre le « pour » et le « contre » ne peut se produire que si l'on se place sur un autre niveau de Réalité, où le « pour » et le « contre » apparaissent comme deux bouts contradictoires d'une unité sans doute élargie, ce qui signifie *être avec*, et prendre en compte tout ce qui est bénéfique, positif et constructif et dans le « pour » et dans le « contre ».⁵¹⁵

C'est seulement par l'accord entre les niveaux de Réalité et les niveaux de perception, c'est-à-dire par l'accord entre la pensée et sa propre expérience de vie, que ce piège peut être évité. L'attitude transdisciplinaire suppose expérience intérieure, et science et conscience. L'identité de sens entre le flux d'information traversant les niveaux de Réalité et le flux de conscience traversant les niveaux de perception attribue un *sens*, une *orientation* de l'attitude transdisciplinaire.

7. 10. Contributions personnelles

- Les rencontres transculturelles répondent au désir de l'écrivaine de créer des passerelles entre les arts visuels (la peinture, le dessin, la photographie), la musique et la littérature. Paroles, images, couleurs et sons se réinventent dans un geste commun; celui de la création.

⁵¹⁵ Basarab Nicolescu, p. 54.

- Récits, images, photographies, peintures ou desseins sont publiés « en miroir ».
- Les interférences se dessinent de façon spontanée et des portes s'ouvrent sur des territoires transculturels qui conduisent à d'autres formes d'expression et à d'autres interprétations.
- La tendance actuelle de l'œuvre hustonienne s'oriente vers des thèmes et des interrogations comme: l'interaction entre l'art et la littérature, les âges de la vie, le mystère des origines, le goût des profondeurs et de l'humain.
- Nancy Huston, Ralph Petty, Edmund Alleyn, Guy Oberson, Mihai Manguileu, Tzvetan Todorov, Jean-Jacques Cournut, Le Trio et Valérie Winckler sont de nationalités différentes. Leurs cultures différentes sont inscrites en eux-mêmes. Malgré les différences, leurs créations nous révèlent que ce qui traverse et dépasse les cultures leur est aussi accessible que leur propre culture. L'expérience commune de l'exil est le point commun de tous ces artistes. Ils l'ont vécue comme source d'inspiration et de créativité.

Chapitre VIII. Conclusions

8. 1. Conclusions

Notre recherche à caractère transdisciplinaire a proposé une nouvelle vision, unique et originale sur l'œuvre de Nancy Huston.

La méthodologie transdisciplinaire soutient l'existence d'un dialogue qui puisse consolider les différentes cultures, religions ou nations. Dans le champ de la connaissance, la transdisciplinarité apporte l'idée que nous pouvons traiter en même temps le tout et ses parties. L'unité dans la diversité et la diversité par l'unité. L'unité existe, et la diversité ne peut exister que dans l'unité. Le dialogue ne peut naître sans l'existence du mystérieux *tiers*.

L'exil remet en question les conceptions sur l'identité et l'altérité dans la création artistique et littéraire. Dans ce discours sur la nature complexe de l'exil, la langue a une importance capitale. Comment l'exil et l'identité se reflètent-ils dans l'écriture ou dans l'étrangeté ? Nous avons identifié, grâce aux romans et aux essais de Nancy Huston certains aspects du rapport exil – identité - altérité, langue – culture, création-mère qui relèveront des liens innombrables tels que: la différence, les paradoxes, l'ouverture, la séduction de la nouveauté, la transgression du tabou, la traversée des langues et des contrées. L'expérience de l'exil dévoile la multiplicité identitaire sous toutes ses formes. Chez Nancy Huston, la quête identitaire devient une quête de sens, pour elle-même et pour ses personnages.

Les œuvres *L'empreinte de l'ange*, *Lignes de faille*, *Limbes/Limbo*, *Cantique des plaines*, *La Virevolte*, *Nord perdu*, *Âmes et corps*, *Désirs et réalités*, *Journal de la création* touchent de près l'histoire personnelle de Nancy Huston. Écrire en exil, dans une langue étrangère, dans une autre culture, permet aux créateurs d'embrasser une subjectivité unique, de pouvoir (ré) construire et (ré) affirmer leur voix et leur identité. Tous ceux qui créent en exil savent qu'il y a quelque chose de paralysant

dans l'adhérence aux liens et aux lieux maternels.⁵¹⁶ «S'exiler» et «écrire» demanderaient une rupture essentielle sans laquelle la création est impossible. Diviser l'unité ne signifie jamais perdre la raison. Les drames de l'enfance servent à créer non seulement une œuvre mais à positiver la vie. C'est la raison pour laquelle Huston affirme souvent : «traduire, non seulement ce n'est pas trahir, c'est un espoir pour l'humanité.»⁵¹⁷

La prédilection de Huston pour une double écriture avec des références culturelles et des jeux de mots témoigne de son amour pour l'exercice fascinant qu'est *l'auto-traduction*. *Limbes/Limbo* et *Plainsong/ Cantique des plaines* imposent une double lecture culturelle, ce qui est très important pour l'auteure: « La différence produit le sens » comme l'affirmait James Mc Guire. Chez Nancy Huston, la recherche de la « bonne version » est une action sans résultat. Il est impossible de dire quelle est la version la plus réussie, la moins réussie, si c'est la version française ou l'anglaise ou bien les deux, ou bien le lecteur a l'impression que cette version n'est nulle part, ni sur la page gauche - en anglais, ni sur la page droite - en français, car les deux versions ont la même valeur dans le même temps de la lecture. La bonne version n'est ni ici, ni là, mais ailleurs, à l'intérieur et au-delà de l'espace de *l'entre-deux-langues*. Tout simplement parce que l'anglais et le français construisent son œuvre et son existence.

Traversant langue maternelle et étrangère, culture canadienne-anglophone et française, la pratique de l'auto-traduction de Nancy Huston remet en question les concepts de l'identité et de l'altérité, ainsi que le rapport entre la création et la recreation. L'auto-traduction devient un véritable dialogue herméneutique. Le processus de l'auto-traduction ouvre l'horizon des interprétations psychanalytiques. L'auto-traduction dévoile l'extrême étrangeté du sous conscient. Ce passage du bilinguisme à *l'entre-deux-langues* correspond à l'espace d'un troisième imaginaire et peut conduire vers la créativité. Ce troisième imaginaire rappelle « l'imaginal » discuté par Henry Corbin.

⁵¹⁶ Selon Nancy Huston.

⁵¹⁷ Nancy Huston, 2007, p. 160.

L'œuvre de Nancy Huston est profondément marquée par ce mystérieux espace de *l'entre-deux langues* qui n'a pas l'intention d'établir ce qui reste à l'extérieur du texte, mais il définit ce qui se trouve à l'intérieur. Il est impossible à réaliser une typologie des auto-traductions de Nancy Huston, car il s'agit d'une structure toujours ouverte aux différentes modalités de (s'auto-) traduire, par ré-écriture et recreation. Au lecteur la tâche d'identifier ce qui constitue pour lui le sens profond du texte et la capacité de lire, d'interpréter, de *traduire* en tout moment, la version qui lui semble la meilleure.

La technique employée par Huston construit un pont à l'intérieur et au-delà des langues et des cultures, dans l'acceptation cet *entre-deux* comme source d'inspiration et de créativité. Au-delà du processus de l'auto-traduction, il y a une dimension d'accomplissement de son être qui se présente comme un espace transculturel, universel, un espace du *tiers*, où règnent la paix, l'amour et la liberté.

Le *translinguisme* représente chez Nancy Huston la traversée au-delà de la dimension constituée par la juxtaposition des deux langues (l'anglais et le français).

Ecrivain *transculturel* par excellence, Huston vit à travers les perspectives de sa multiplicité identitaire, à travers ses fragments et leur unité, à travers les spécificités des langues et des cultures qui lui sont indispensables. Elles constituent ses sources créatrices. C'est une création au-delà et à l'intérieur du soi. La dimension transculturelle atteinte par Huston exige un effort de purification à travers sa fascinante double écriture. Notre recherche continue la démarche du professeur Pompiliu Crăciunescu, qui a également introduit dans ses études le concept de *translittérature*. Comme Adonis ou Vintilă Horia, qui ont adopté la langue française dans leurs créations, Nancy Huston est consciente de la complexité du monde dans lequel elle vit et ne peut se situer ni de la part du Sujet, ni de la part de l'Objet, mais elle se placera toujours dans ce que l'on appelle *l'entre-deux*, culturel et linguistique. On ne situe ni sur le terrain fertile de la langue française, ni sur le terrain douloureux de la langue anglaise, mais sur tous les deux en même temps, dans le domaine de la transdisciplinarité, dans la zone du Tiers Caché. Il s'agit de vivre dans un autre monde, à une dimension différente, de construire son propre *niveau de Réalité*, avec

ses personnages, ses lignes, car c'est elle qui les a créés, et fonctionnent d'après ses lois. Le Tiers Caché permet l'accès dans la zone indicible de « l'effrayant magma de l'entre-deux-langues. »⁵¹⁸ C'est l'axe de la réunification des deux identités linguistiques et cultures traversées par l'écrivaine.

La compréhension et la connaissance d'elle-même passent par la compréhension et la connaissance de l'Autre et par le parcours difficile d'une langue à l'autre. Dans le *miroir transculturel* les personnages reflètent l'auteure, leur quête identitaire passe obligatoirement par l'expérience « transculturelle » de l'altérité.

Les symboles transdisciplinaires de l'arbre et du masque captent les différentes facettes des identités culturelles de Nancy Huston, réunies au-delà des frontières. La technique de son écriture surprend la présence toujours vivante du transculturel.

Le *transculturel* favorise chez Nancy Huston l'existence d'un véritable dialogue entre les différentes cultures. Il fait référence aux valeurs universelles qui transcendent les cultures à l'aide de la présence du tiers inclus. Le *transculturel* nous apprend qu'au-delà de toute culture il y a l'être humain avec son besoin de connaître le monde dans lequel il vit. D'ailleurs, l'existence humaine se situe au centre des écrits transculturels de Nancy Huston qui portent sur les connexions qui s'établissent entre l'art, la musique, la littérature, la philosophie et l'expérience intérieure. La tendance actuelle de la création hustonienne est celle de tisser un réseau serré de correspondances entre ces domaines et leur signification. C'est une fonction du transculturel.

Recherche de sens, quête d'identité à l'intérieur et au-delà des langues, des cultures et des frontières, cette thèse est un *miroir transdisciplinaire* ouvert aux reflets les plus divers. Le *miroir* comme révélation de la Différence, de l'unicité, de l'existence du *tiers*, du dialogue avec l'Autre, de la sensibilité artistique, de la force du langage et de la conscience.

⁵¹⁸ Nancy Huston, 1999, p. 17.

8. 2. Eléments d'originalité

Nous citerons quelques éléments d'originalité que notre thèse apporte :

- Une nouvelle vision sur l'œuvre houstonienne. Notre thèse introduit la personnalité de Nancy Huston dans l'espace culturel roumain.
- La découverte des « visages de l'exil » chez Nancy Huston : *l'exil polysémique, l'exil doré, l'exil de comptoir, l'exil épistolaire, l'exil de passage*.
- Les multiples facettes du *tiers secrètement inclus* se reflètent chez Huston dans la relation exil-identité-altérité, dans le processus de l'auto-traduction, dans l'espace de l'entre-deux-langues. L'exil crée les conditions de la présence du *Tiers Caché (tiers secrètement inclus)*. Le mystérieux *tiers* se place entre les variantes françaises et anglaises des textes auto-traduits. Il assure un équilibre harmonieux entre les deux identités linguistiques et culturelles de l'écrivaine. Notre thèse a recherché la zone du Tiers Caché dans l'œuvre houstonienne, comme source de l'expérience intérieure, de la créativité qui rend possible l'ouverture vers le transculturel. Le Tiers Caché permet l'accès dans l'espace transculturel, « indicible » de l'entre-deux-langues et de l'auto-traduction.
- Cet espace de l'entre-deux-langues est un espace transdisciplinaire, que l'on a appelé « l'espace du tiers ». Il conduit vers la réunification de l'être et vers d'autres interprétations de l'œuvre houstonienne.
- La découverte du symbole transdisciplinaire du *miroir* qui traverse l'œuvre entière, a été mise en relation avec le célèbre « stade du miroir » chez Jacques Lacan. Le symbole transdisciplinaire du miroir multiple est introduit par la

notion de niveaux de Réalité. Le miroir suprême est celui du Tiers Caché. Le symbole transdisciplinaire du *miroir* capte les visages des espaces culturels et linguistiques traversés par Nancy Huston, réunis au-delà des frontières. Le transculturel est le miroir hustonien.

- Le témoignage de la « transculturalité vivante » et l'attitude transdisciplinaire de l'écrivaine.
- L'analyse de la tendance actuelle de la création hustonienne qui se manifeste dans le désir de créer de nombreuses connexions entre la peinture, la photographie, le dessin, la musique, la littérature et l'expérience intérieure.

IX. Bibliographie

9. 1. Bibliographie principale

- Huston, Nancy, *Âmes et corps*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 2004.
- Idem, *Une adoration*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 2003.
- Idem, *An adoration*, Edition McArthur & Co, 2003.
- Idem, *Cantique des plaines*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 2002.
- Idem, *Plainsong*, Éditions Harper-Collins, Toronto, 1993.
- Idem, *Désirs et réalités, Textes choisis 1978-1994*, Éditions Actes Sud/ Léméac, Montréal, 1995.
- Idem, *Dire et interdire: éléments de jurologie*, Édition Petite bibliothèque Payot, 2002.
- Idem, *Edmund Alleyn ou le détachement*, Éditions Léméac, Montréal, 2011.
- Idem, *L'Empreinte de l'ange*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 1998.
- Idem, *Fault Lines*, Editions Grove/Atlantic, Incorporated, 2008a.
- Idem, *The Mark of the angel*, Éditions McArthur & Co, 2006.
- Idem, *L'espèce fabulatrice*, Éditions Actes Sud, 2008b.
- Idem, *Infrarouge*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 2010.
- Idem, *Infrared*, Éditions Harper-Collins, 2011.
- Idem, *Instruments des ténèbres*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 1996.
- Idem, *Instruments of Darkness*, Éditions McArthur & Co., 1997.
- Idem, *Histoire d'Omayya*, Éditions du Seuil, Paris, 1985.
- Idem, *Lignes de faille*, Éditions Actes Sud, 2006.
- Idem, *Linii de falie*, Traducere din limba engleză de Laura-Georgiana Fratu, Editura Leda, 2009.
- Idem, *Losing north: musings on land, tongue and self*, Éditions McArthur & Co., 2002.
- Idem, *Limbes/Limbo – Un hommage à Samuel Beckett*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 2000.
- Idem, *Journal de la création*, Édition Seuil, Paris, 1990.

Idem, *Klatch avant le ciel: tragicomédie musicale*, Éditions Actes Sud, 2011a.

Idem, *Mosaïque de la pornographie*, Édition Payot, Paris, 2004.

Idem, *Nord perdu* suivi de *Douze France*. Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 1999.

Idem, *Prodige*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 1998.

Idem, *Professeurs de désespoir*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 2004.

Idem, *Reflets dans un œil d'homme*, Éditions Actes Sud, 2012.

Idem, *Slow Emergencies : A Novel*, Editions Vintage, 2002.

Idem, *Tombeau de Romain Gary*, Éditions Actes Sud, 1995.

Idem, *Trois fois septembre*, Éditions du Seuil, 1989.

Idem, *La Virevolte*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 1994.

Idem, *Les Variations Goldberg*, Éditions du Seuil, 1981.

Idem, *The Goldberg Variations*, Editions Mcarthur & Co, 2008a.

Idem, *The Tale-Tellers: A Short Study of Humankind*, McArthur & Company, 2008b.

Idem, *Ultraviolet*, Éditions Thierry Magnier, 2011d.

Correspondances de Nancy Huston:

Huston, Nancy, Sebbar, Leïla, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. Édition Bernard Barrault, Paris, 1986.

Huston, Nancy, Kinser, Sam, *À l'amour comme à la guerre*, Éditions du Seuil, 1984.

Livres de Nancy Huston en collaboration avec des artistes:

Huston, Nancy, Koraïchi, Rachid, *Tu es mon amour depuis tant d'années*, Editions Thierry Magnier, 2001.

Huston, Nancy, Todorov, Tzvetan, Cournut, Jean-Jacques, *Le chant du bocage*, Editions Actes Sud, 2005.

- Huston, Nancy, Winckler, Valérie, *Visages de l'aube*, Éditions Actes Sud/Leméac, Montréal, 2001.
- Huston, Nancy, Petty, Ralph, *Démon quotidiens*, Éditions l'Iconoclaste, 2011b.
- Huston, Nancy, Oberson, Guy, *Poser nue*, Éditions Biro&Cohen, 2011c.
- Huston, Nancy, Mangiulea, Mihai, *Lisières*, Éditions Biro&Cohen, 2008.
- Huston, Nancy, Salmon, Jacqueline, *In Deo*, Edition du Silence, Montréal, 1997.
- Huston, Nancy, Poizat, Chloé, *Les Braconniers d'histoire*, Editions Thierry Magnier, Paris, 2001.
- Cazenave, Michel, *De l'interculturel au transculturel* dans la *Revue de psychologie de la motivation* n° 23, 1997. Prépublié dans *La science et les figures de l'âme*, Le Rocher, Paris, 1996.
- Idem, *La science et les figures de l'âme*, Collection Transdisciplinarité, Editions du Rocher, Monaco, 1996.
- Chatué, Jacques, *Épistémologie et transculturalité. Le paradigme de Lupasco. Tome I*. Edition L'Harmattan, Paris, 2009.
- Nicolescu, Basarab, *Cosmologia "Jocului secund"*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Idem, *La transdisciplinarité. Manifeste*. Editions du Rocher, Paris, 1996.
- Idem, *Noi, particula și lumea, traducere din limba franceză de Vasile Sporici*, Editura Junimea, Iași, 2007.
- Idem, *Théorèmes poétiques*, Editions du Rocher, Paris, 1996.
- Idem, *Ce este realitatea ? Reflecții în jurul operei lui Stéphane Lupasco*, Traducere din limba franceză de Simona Modreanu, Editura Junimea, Iași, 2009.
- Idem, *În oglinda destinului. Eseuri autobiografice*. Editura Ideea Europeană, 2009.
- Nicolescu, Basarab, Camus, Michel, *Rădăcinile libertății*, traducere de Carmen Lucaci, Editura Curtea Veche, București, 2004.
- Nicolescu, Basarab, (editeur) *La confluente dintre două culturi. Lupasco astăzi*. Lucrările Colocviului Internațional Unesco, Paris, 24 martie 2010, Editura Curtea Veche, București, 2010.

Articles de Nancy Huston (sélection)

«On ne naît pas homme», *Le Monde*, le 16 mai 2009.

«Consolations», *Le Monde*, le 25 décembre 2010.

«La bête humaine», *Le Monde*, le 12 février 2011.

«Complaisant», *Le Monde*, le 13 mars 2011.

«La littérature hors les murs», *Le Monde*, le 8 mai 2011.

«Le chemin du merci», *Le Monde*, le 28 mai 2011.

«Traduttore non è traditore», *Pour une littérature-monde*, Le Bris, Michel, et Rouaud, Jean (éd.), Paris, Éditions Gallimard, 2007, p.151-160; et son correspondant anglais: «Healing the Split», l'it, *News & Views from infinitheatre*, vol.2, n°3, *Spring Issue*, Montréal, 2001, p.3.

Huston, Nancy, «Gary, corps et corpus», in *Romain Gary*, Jean-François Hangouët et Paul Audi (dir.), p. 275-281, Paris, L'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », 2005.

Idem, *La joie de l'arbre*, 24 Images, n° 115-116, 2003, pp. 12-22.

Idem, *Chabot et les chaises*, 24 Images, n° 116-117, 2004, pp. 46-51.

Préfaces et traductions de Nancy Huston (sélection)

Lazarre, Jane, *Splendeur (et misère) de la maternité* – traduit de l'anglais et préfacé par Nancy Huston, Éditions de l'Aube, 2001. (Réédition de *The Mother Knot - Le noeud maternel*, 1994).

Tunström, Göran, *Un prosateur à New York*, Éditions Actes Sud, 2000.

Participation à la traduction de *Chants de Jalousie* de Göran Tunström.

9. 2. Bibliographie secondaire

Adameșteanu, Gabriela, «*Eliberarea povestirii, eliberarea prin limba maternă. Gabriela Adameșteanu în dialog cu Nancy Huston*», Revista 22, le 23 septembre 2004.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

Beckett, Samuel, *The Complete Dramatic Works*. Éditions Faber and Faber, Londres, 1986.

Bernier, Frédérique, «Enfances de Samuel Beckett», Contre-jour : cahiers littéraires, n° 9, 2006, p. 25-38.

Bond, David, « Nancy Huston : identité et dédoublement dans le texte. » Studies in Canadian Literature/ Études en littérature canadienne, Université de Montréal, 2001.

Bousquet, Mireille, « L'Œuvre bilingue de Samuel Beckett : un entre-deux monstrueux? » *Le texte étranger*, Groupe de recherche de l'UPRES/EA 1569, École Doctorale Pratiques et Théories du Sens, Université Paris 8.

Casanova, Pascale, *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*, Edition du Seuil, Paris, 1997.

Cioran, Emil, *Aveux et anathèmes*, Editions Gallimard, Paris, 1986.

Crăciunescu, Pompiliu, *Vintilă Horia: Transliteratură și realitate*, Editura Curtea Veche, București, 2011.

Danby, Nicola, «The space between: Self-translator Nancy Huston's Limbes/Limbo», *La linguistique* (Vol.40), 1/2004.

Delbart, Anne-Rosine, *Les exilés du langage – Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs* (1919-2000), Edition Pulim, Collections Francophonies, 2005.

Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent: En marge de ma francophonie*, Éditions Albin Michel, 1999.

Durand, Monique, Huston, Nancy, *La constance de la fugue*, entrevue de Monique Durand avec Nancy Huston, Société Radio-Canada, Montréal, 1995.

Durin, Corinne, «Traduction et médiation», Spirale, n° 132, 2001.

- Dvorak, Marta, Koustas, Jane (dir.), *Vision / Division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa (Collection internationale d'études canadiennes), 2004.
- Fitch, Brian, «L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett. La problématique de la traduction du soi», *Texte 2*, Toronto, Éditions Trintexte, 1983.
- Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et d'autres essais*, Éditions Gallimard, Paris, 1985.
- Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, traduit par Étienne Sacre, Éditions du Seuil, Paris, 1976.
- Idem, *L'art de comprendre. Écrits I. Herméneutique et tradition philosophique*, traduit par Marianna Simon, Éditions Aubier Montaigne, Paris, 1982.
- Gasquet, Axel, Suarez, Modesta, *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 2-4 décembre 2004, Presses universitaires Blaise Pascal.
- Gazier, Michèle, *Interview d'Hector Bianciotti*, *Télérama*, n° 2306, 26 mars, 1994.
- Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
- Green, Julien, *Journal*, tome III, *Devant la porte sombre (1940-1943)*, Paris, 1946.
- Green, Julien, *Le langage et son double*, Éditions du Seuil, 1987.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Idem, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
- Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- Grigore, Rodica, «Nancy Huston- Linii de falie», *Cultura* n° 17, le 3 mai 2012.
- Guidère, Mathieu, *Introduction à la traductologie : penser la traduction, hier, aujourd'hui, demain*, 2008 et 2010.
- Ilie, Emanuela, *Basarab Nicolescu – eseu monografic*, Editura Timpul, Iași, 2008.
- Jankélévitch, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- Humboldt, Wilhelm Von, *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*. Traduction de l'allemand Denis Thouard, Paris, Le Seuil, 2000.
- Huntington, Samuel P., *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*, « De la Razboaiele de tranziție la razboaiele liniilor de falie », cité dans *Saturday Star*, le 19 Janvier 1991 et dans *The Economist*, le 26 Janvier 1991.

- Lacan, Jacques, *Funcția și câmpul vorbirii și limbajului în psihanaliză*. Istituto di Psicologia dell'Università di Roma, 26-27 septembrie 1953. Traducere din limba franceză de Olivia Dauverchain, Radu Gârmacea și Vlad Suzan. Editura Univers, București, 2000.
- Idem, *Écrits I*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- 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.
- Liiceanu, Gabriel, *Itinerariile unei vieti: E. M. Cioran; Apocalipsa dupa Cioran. Trei zile de convorbiri 1990*, Editura Humanitas, București, 1995.
- Linteau, Paul-André, *Histoire du Canada*, 2ème édition, Presses Universitaires de France, 1997.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen, «Interkulturelle Kommunikation», J. B. Metzler, Stuttgart & Weimar, 2005.
- Lupasco, Stéphane, *Logica dinamică a contradictoriului*, Editura Politică, București, 1982.
- Klein-Lataud, Christine, «Les voix parallèles de Nancy Huston» TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur le texte et ses transformations, Montréal, 2001.
- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Édition Fayard, Paris, 1988.
- Malherbe, Jean-François, « La spiritualité matérialiste d'Epicure » dans « La Chair et le Souffle », Neuchâtel, 2007/2.
- Idem, *Le Nomade polyglotte, L'excellence éthique en postmodernité*, Bellarmin, Montréal, 2000.
- Marga, Andrei, *Cotitura culturală. Consecințe filosofice ale tranziției*. Editura Cluj University Press, Cluj-Napoca, 2004.
- Mi-Kyung YI, «Épreuves de l'étranger: entretien avec Nancy Huston», Horizons philosophiques, vol. 12, n° 1, 2001.
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.
- Militaru, Petrișor, Mitu, Luiza, (coord), *Basarab Nicolescu: sub semnul septenarului*, Editura Aius, Craiova, 2012.

- Moraru, Christian, *Cosmodernism, American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*, The University of Michigan Press, 2010.
- Morin, Edgar, « Le dialogue des cultures » *Le monde des Religions* n° 9, Janvier-Février 2005.
- Meredith, Laurie, «Miranda e(s)t le discours métissé dans Cantique des plaines », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* , vol. 19, n° 1, 2007.
- Mozaicul*, Număr special «Basarab Nicolescu, un mare academincian român la ceas aniversar», N° 3, Craiova, 2012.
- Oustinoff, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction* (Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov), L'Harmattan, Paris, 2001.
- Idem, *La Traduction*, Edition Presses Universitaires de France, Collection «Que sais-je?», Paris, 2009.
- Ploquin, Françoise, «Entretien avec Nancy Huston», *Le français dans le monde* N° 308, pp 6-7, 21-22.
- Puiu, Dana, *TransCanada aux yeux français d'Argus*, Editura Maria Montessori, Baia Mare, 2005.
- Ricoeur, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.
- Idem, *Soi-même comme un autre*, Edition du Seuil, Paris, 1990.
- Idem, *La traduction*, Edition Bayard Culture, 2004.
- Senior, Nancy, «Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's Plainsong/Cantique des plaines» *Meta:journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 46, n° 4, 2001.
- Rinne, Noelle, «La tierce langue de Nancy Huston» *Meta:journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 49, n° 6, 2004.
- Thibeault, Jimmy, « Cantique du corps métis. La critique du mythe colonial dans Cantique des plaines de Nancy Huston » dans *Echanges culturels au Canada. Translation and Transculturation/Traduction et Transculturation* sous la direction de Norman Cheadle and Lucien Pelletier, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, 2007.
- Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. De la diversité*, Editions du Seuil, Paris, 1989.

Wilhelm, Jane Elisabeth, «Herméneutique et traduction: la question de "l'appropriation" ou le rapport du "propre" à "l'étranger"» *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators Journal*, vol. 49, n° 4, 2004, p. 768-776.

Idem, « Écrire entre les langues : création et genre chez Nancy Huston » dans « Palimpsestes n° 22, Traduire le genre – femmes et traduction », Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 205-224.

Idem, « Autour de Limbes/Limbo. Un hommage à Samuel Beckett » dans « Palimpsestes – n° 18, Traduire l'intertextualité », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006.

«Français dans le texte», *Télérama*, n° 2454, 22 janvier 1997, p.43, Dossier Nancy Huston.

« Cel mai greu în viață este să-ți găsești locul » - interviu cu Basarab Nicolescu. Autor: Ovidiu Șimonca în *Observator Cultural*, nr. 517, 19 martie 2010.

Marcus, Solomon, «Vers une approche transdisciplinaire du temps» dans *L'homme, la science et la nature: Regards transdisciplinaires*.

Welsch, Wolfgang, «Transculturalità. Forme di vita dopo la dissoluzione delle culture», Paradigmi. Revista di critica filosofica, Edition spéciale *Dialogo interculturale ed eurocentrismo*, 1992, X/30.

Sources électroniques

Bulletin du Centre International de Recherches et études transdisciplinaires (CIRET)
Bulletin n° 3-4, Mars 1995.

<http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b3et4c3.htm>

L'émission radio «*Je l'entends comme je l'aime*» diffusée sur *France Culture* le 26 septembre 2010, réalisée par François Noudelmann, invitée: Nancy Huston:

<http://www.franceculture.com/emission-je-l-entends-comme-je-l-aime-nancy-huston-2010-09-26.html>

Interview de Nancy Huston pour RFI (Radio France International):

<http://www.rfi.fr/contenu/20100204-nancy-huston>

<http://auteurs.contemporain.info/nancy-huston/>

Consulté en ligne en novembre 2011.

Interview de Nancy Huston: *La vie derrière soi*, par Mira Cliche dans *Le libraire* :
Novembre-Décembre 2006, n° 37.

Entretien de Nancy Huston:

http://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html dans *Lire*.

Consulté en ligne en juillet 2011.

« Nancy Huston lit *Infrarouge* chez Tropiques »:

http://www.dailymotion.com/video/xdv8ux_nancy-huston-lit-infrarouge-chez-tr_news

Écouté en ligne le 2 novembre 2011.

<http://www.27ruejacob.fr/NANCY-HUSTON-RALPH-PETTY-21-SEPT>

Consulté en ligne le 20 novembre 2011.

Le site de Valérie Winckler:

<http://www.valerie-winckler.com/>

Consulté en ligne le 26 décembre 2011.

Le site de Guy Oberson :

<http://guyoberson.com/>

Consulté en ligne en juin 2012.

Le site de Ralph Petty :

<http://www.ralphpetty.com/>

Consulté en mai 2012.

<http://www.phantasma.ro>

Dezbaterile « Phantasma ». Basarab Nicolescu, « De la postmodernitate la cosmodernitate – o perspectivă transdisciplinară. »

Consulté en ligne en juin 2012.

9. 3. Conférences, colloques

1. Mars 2006, participation à la *Conférence Internationale Non-conventionnelle des jeunes canadianistes*, IIème édition, Faculté des Lettres, Université de Nord, Baia Mare, Roumanie.

Titre de la communication: «Nancy Huston : exil et maternité»

2. Les 8-10 Avril 2010, participation à la conférence internationale *Non-conventionnelle des jeunes canadianistes. Le Canada métaphictionnel*, IVème édition, Faculté des Lettres, Université du Nord, Baia Mare, Roumanie.

Titre de la communication: «Un regard transdisciplinaire sur l'œuvre de Nancy Huston» - en cours de publication.

3. Le 17 Avril 2010, participation à la l'école d'été *Interacțiunea dintre Știință, Spiritualitate, Artă și Societate. Aspecte Transdisciplinare (L'interaction entre la science-la spiritualité, l'art et la société- Aspects transdisciplinaires)*, Faculté de Théologie Orthodoxe, Université «Babeș-Bolyai», Cluj-Napoca, Roumanie.

Titre de la communication: «De l'exil au translinguisme dans la littérature française du XXème siècle»

4. Les 15-17 Septembre 2010, participation à la Conférence Internationale d'Etudes Interculturelles et comparatisme (Conferința Internațională de Studii Interculturale și comparatism), IIème édition, Faculté des Lettres, Université de Nord, Baia Mare, Roumanie.

Titre de la communication: « La place et la fonction du transculturel dans l'œuvre de Nancy Huston »

5. Le 2 Juin 2011, participation à l'activité «Rendez-vous du livre» au Centre Culturel Français de Cluj-Napoca, Roumanie.

6. Les 27-30 Octobre 2011, participation à la conférence internationale «Signifiante and Interpretation within the Knowledge Based Society» Faculté des Lettres, Université de Nord, Baia Mare, Roumanie.

Titre de la communication «The Place and Function of Transculturality in the Contemporary World»

7. Les 8-9 Juin 2012, participation au Colloque international « *Nancy Huston : le soi multiple/ Nancy Huston : the multiple self* » Institut du Monde Anglophone, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3.

Titre de la communication : « Le miroir transculturel de Nancy Huston »

9. 4. Publications

1. Traduction de poésie canadienne (anglais-français): Margaret Atwood, «D'ultérieures arrivées» publiée dans Nord Literar, nr. 34, Mars 2006, p.16.

2. «Nancy Huston: exil et maternité» dans *Le Canada virtuel. Actes de la IIème rencontre internationale non-conventionnelle des jeunes canadienistes*, Editions de l'Université du Nord, Baia Mare, Roumanie, 2007, ISBN 973-1729-02 X. pp. 197-207.

3. « La place et la fonction du transculturel dans l'œuvre de Nancy Huston » dans *Cultural Spaces and Archaic Background. Papers from the 2nd Conference of Intercultural and Comparative Studies Cultural Spaces and Archaic Background*. Ethnologica Publishing, Baia Mare, 2011, pp. 461-472.

4. « De l'exil au translinguisme dans l'œuvre de Nancy Huston » dans « Transdisciplinary Studies - Science, Spirituality, Society », N° 2, 2011, Curtea Veche, Bucuresti, 2011. ISSN 2069 – 0754, pp. 109-119.

5. « Un regard transdisciplinaire sur l'œuvre de Nancy Huston » dans *Canadian encounters. Transculture, herstories, (auto) ethnographies/ Rencontres canadiennes. Transculture, écrits de femmes, (auto) ethnographies*, Editura Universității « Alexandru Ioan Cuza », Iași. - en cours de publication.