

(PRO)CRÉER : MATERNITÉ ET CRÉATIVITÉ DANS TROIS
ROMANS DE
NANCY HUSTON

par

Heidi Chabot
B.A. Hon., Simon Fraser University, 2000

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS in THE FACULTY OF GRADUATE
STUDIES

(Department of French, Hispanic and Italian Studies)

We accept this thesis as conforming
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

April 2002

© Heidi Marie Chabot, 2002

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French, Hispanic and Italian Studies

The University of British Columbia
Vancouver, Canada

Date April 22, 2002

ABSTRACT

Throughout history, women have suffered from the mind/ body dualism, a major component of Western patriarchal ideology, which has consigned the body to women and the brain to men. Women's role is relegated to *procreating*, a "natural" act of the body that produces offspring, while men *create*, a conscious undertaking of the mind that brings something new into being. Women artists frequently confront continuous challenges to their creativity having to choose between mothering and artistic creation. Theorists like de Beauvoir saw the two as incompatible, three novels by Nancy Huston: *La Virevolte* (1994), *Instruments des ténèbres* (1996) and *Prodige* (1999), seem in some ways to confirm that dilemma. Yet elsewhere this bilingual author affirms not only the possibility of combining them, but the importance of doing so to produce works that are feminine.

Her work challenges the view of motherhood as metaphor in French feminist theory, as Huston relates that theory to practical concerns more often associated with anglophone feminist theory. A range of feminist works on maternity will be employed to examine the changing positions adopted in these novels, where the division between creation and maternity is primordial, but this split implies different results in each case. Instead of the traditional or feminist figure of motherhood, based on maternal love or instinct, the reader is confronted with specific types of conflict between mother and child.

TABLE DES MATIÈRES

	page
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Acknowledgements.....	iv
Introduction.....	1
1) La Virevolte.....	13
La famille.....	14
Le corps.....	24
La danse.....	28
2) Instruments des ténèbres.....	34
La mère.....	36
Le corps.....	41
L'art.....	45
3) Prodige.....	53
La musique.....	55
La maternité.....	59
La rivalité.....	64
Conclusion.....	68
Appendice.....	76
L'Oeuvre de Nancy Huston.....	77
Bibliographie.....	79

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to extend my warmest thanks to Dr. Valerie Raoul for introducing me to the writings of Nancy Huston. As well, her direction, valued input and much needed encouragement were of great assistance. I gratefully recognise Dr. Richard Hodgson for his contributions and Dr. André Lamontagne for his francophonic touch. Many thanks also go to Dr. Rosena Davison for her support and friendship. A big thank you to my husband who allowed me the time and the space necessary to bring this project to life.

Introduction

La création est aventure,
elle est jeunesse et liberté.

- Simone de Beauvoir

La procréation...ce n'est pas un phénomène ni une expérience fixes. Elle est complexe, riche de signification et d'histoire pour une société et un individu, femme ou homme. L'enfantement est un geste physique mais aussi intangible et imaginaire: la grossesse peut être une expérience à la fois joyeuse et pénible pour la femme.

L'objectif de ce travail est d'examiner l'association compliquée entre la procréation et la création artistique, en analysant les avatars de la relation entre les deux dans trois des romans d'une auteure contemporaine, Nancy Huston. Avant de justifier ce choix de textes il est utile d'évoquer la représentation du corps à travers l'histoire et la pensée occidentales, et de résumer les débats entourant le corps de la femme enceinte.

~

La supposée division entre le corps et le cerveau existe depuis des siècles dans la pensée occidentale, avec une nette valorisation de l'esprit. Selon Platon, le crâne est la source du divin (l'âme) et de la raison chez l'homme, tandis que le reste du corps est composé de chair, source de confusion qui entraîne l'âme vers le bas.¹ Une hiérarchie

¹ Genevieve Lloyd. *The Man of Reason : 'Male' and 'Female' in Western Philosophy*. Minneapolis : U of Minneapolis P (1984) : 6.

s'impose qui met la tête métaphoriquement aussi bien que physiquement en haut. Le corps est considéré comme un obstacle à la connaissance de la vérité à cause de ses envies et ses émotions qui empêchent la raison d'agir sans interférence et l'âme de s'élever vers l'idéal. Dans *Phédon*, le philosophe explique sa pensée ainsi:

We are in fact convinced that if we are ever to have pure knowledge of anything, we must get rid of the body and contemplate things by themselves with the soul by itself. It seems, to judge from the argument, that the wisdom which we desire and upon which we profess to have set our hearts will be attainable only when we are dead, and not in our lifetime.²

L'idée de la suprématie du cerveau et de sa séparation du corps a persisté dans la philosophie occidentale à travers les écrits de nombreux penseurs (tous masculins), tels qu'Aristote, Descartes, Rousseau et Hume. Cette division influence la distribution des rôles entre les deux sexes, puisque l'homme seulement est supposé être capable de franchir les limites corporelles pour accéder à l'idéal, alors que la femme, à cause de sa fonction reproductrice, ne peut pas échapper au « realm of the body, with its everyday commitments [and] its pedestrian passions ». ³ Kant développe cette division binaire plus spécifiquement pour délimiter l'espace des deux sexes. D'après lui, la logique ne peut se trouver que dans le public, le domaine de l'homme, où il peut développer sa raison, par opposition au privé, habité par la femme et les enfants, réservé aux sentiments et aux sensations qui s'opposent à la logique, la raison, la pensée créatrice.

² Platon. *Collected Dialogues*. Ed. Edith Hamilton et Huntington Cairns. Princeton : Princeton UP (1961) : 49 cité dans Linda Martin Alcoff. « Feminist Theory and Social Science : New Knowledges, New Epistemologies » dans *Bodyspace : Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Ed. par Nancy Duncan. New York : Routledge (1996): 15.

³ Voir Linda Martin Alcoff. « Feminist Theory and Social Science : New Knowledges, New Epistemologies » dans *Bodyspace : Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Ed. par Nancy Duncan. New York : Routledge (1996): 15.

Cette hiérarchisation entre le corps (à dominer) et le cerveau (qui doit dominer) permet la restriction de la raison au domaine masculin, bien que la pensée soit peinte ailleurs comme universelle et neutre puisqu'elle est sans corps. Seul l'esprit est capable de logique, de création mentale et artistique, et de surmonter les distractions du corps. Uniquement l'homme peut atteindre ce stade, puisque la femme est apparemment « much more subject to bodily distractions, hormonal cycles, emotional disturbances and the like. ».⁴ Selon la définition patriarcale, la femme se trouve « victime » de son corps, comme l'explique Simone de Beauvoir : la femme « a des ovaires, un utérus, voilà des conditions qui l'enferment dans sa subjectivité; on dit volontiers qu'elle pense avec ses glandes. ».⁵ Ce type de « pensée » n'en est pas une.

La dichotomie corps/esprit s'étend évidemment au domaine de la créativité. Les représentations culturelles, produites presque toutes par des hommes jusqu'à récemment (du moins celles qui ont été conservées), confirment l'idée que l'homme crée avec son cerveau, c'est *la création*, tandis que la femme produit avec son corps, c'est *la procréation*. D'après Susan Stanford Friedman :

Creation is the act of the mind that brings something new into existence. *Procreation* is the act of the body that reproduces the species. A man *conceives* an idea in his brain, while a woman *conceives* a baby in her womb, a difference highlighted by the post-industrial designation of the public sphere as the man's domain and the private sphere as woman's place.⁶

⁴ Linda Martin Alcoff. op. cit. p.16.

⁵ Simone de Beauvoir. *Le Deuxième Sexe I : les faits et les mythes*. Paris : Gallimard (1949) : 14.

⁶ Susan Stanford Friedman. « Creativity and the Childbirth Metaphor : Gender and Difference in Literary Discourse » *Feminist Studies* 13 (1987) : 52. Désormais les pages seront indiquées après les citations.

L'association du travail de l'esprit ou de l'imagination avec le phallus peut engendrer une sorte de gêne chez la femme face aux activités scientifiques ou artistiques, ou une méfiance de la part des hommes envers une femme qui « crée », devenant une rivale. Le fait de prendre en main les instruments de la créativité (le stylo ou le pinceau) est, selon cette opposition binaire, un geste masculin qui virilise la femme, la mettant « at war with her body and her culture » (Stanford Friedman 49). Elle se trouve face à un dilemme : comment surmonter son corps et atteindre la raison? Les mots « surmonter » et « atteindre » impliquent une attitude qui accepte le cérébral comme séparé du corporel et supérieur. La question de la maternité demeure fondamentale, car c'est elle qui lie la femme le plus à sa chair et qui, au cours des siècles, lui donne sa valeur en tant que femme. Comme l'explique Stanford Friedman, « The female, to a greater extent than the male, is the prey of the species [...] in maternity wom[an] [remains] closely bound to her body, like an animal. » (52). Pour de nombreuses femmes, ce dilemme se résume dans un choix catégorique : l'œuvre ou le bébé. Plusieurs, dont la plus célèbre est probablement Simone de Beauvoir, choisissent de rejeter le maternel en faveur de la création artistique et intellectuelle. De Beauvoir prétend ne pas avoir de regrets : « I have never regretted not having children insofar as what I wanted to do was write » (36).⁷ Selon son raisonnement, il n'était pas possible d'avoir les deux à la fois, de remplir la « vocation » féminine et maternelle et celle d'artiste. Par la suite, de Beauvoir a constaté

⁷ « Entrevue » *Paris Review* 34, 1965 cité dans Alice Jardine « Death Sentences : Writing Couples and Ideology » dans *The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives*. Ed. Susan Rubin Suleiman Cambridge : Harvard UP (1986) : 90.

que les femmes de la génération qui a suivi la sienne n'auraient peut-être pas, comme elle, à assumer ce choix qui limite la femme à un seul domaine.

Plus récemment cette logique a été remise en question par plusieurs théoriciens qui cherchent à revaloriser la maternité en l'intégrant comme thème et topos dans leurs écrits. L'une des plus connues, Hélène Cixous, a revendiqué la différence du corps féminin dans son article révolutionnaire « Le Rire de la Méduse », souvent lu comme un manifeste de l'*écriture féminine*. Dans cet écrit elle dénonce le fait que la femme a été opprimée à travers les siècles par l'intermédiaire du corps qui la définit en tant que femme. Plutôt que de répudier ou renoncer à sa chair, Cixous propose une autre optique : elle peut utiliser son corps comme moyen de communication, comme outil pour parler autrement. Cette option permet à la femme de transformer la source de son oppression en source de pouvoir. Par l'intermédiaire de son corps, elle peut raconter sa propre histoire et créer des formes et des contenus spécifiquement féminins (même s'ils peuvent être copiés par des hommes).

Dans « Le Rire de la Méduse » Cixous présente une opposition entre « the phallic/symbolic patterns embedded in Western thought » et l'expérience corporelle féminine (Jones 252).⁸ Cixous privilégie nettement la perception féminine car, selon elle, cette expérience est beaucoup plus vaste que celle de l'homme puisque

⁸ Ann Rosalind Jones. « Writing the Body : Toward an Understanding of *L'Écriture féminine* » *Feminist Studies* 7 (1981) : 252.

[...] la sexualité masculine gravite autour du pénis, engendrant ce corps (anatomie politique) centralisé, sous la dictature des parties. La femme, elle, n'opère pas sur elle-même cette régionalisation au profit du couple tête-sexe, qui ne s'inscrit qu'à l'intérieur de frontières. *Sa libido est cosmique, comme son inconscient est mondial*⁹

Selon Cixous, la pensée féminine dépasse la pensée étroite du phallus par sa capacité de transcender les bornes, de rejoindre le « tout » cosmique, à cause, précisément, de ses pouvoirs de reproduire et de nourrir, d'entretenir la vie, contre la mort qui vient souvent des hommes. La femme doit célébrer ses fonctions maternelles et sa propre « jouissance », ainsi qu'une poétique reliée à son corps, comme s'exclame Cixous : « Écris-toi : il faut que ton corps [celui de la femme] se fasse entendre. » (43). Elle exalte les pulsions féminines : « [p]ulsion orale, pulsion anale, pulsion vocale », qui sont toutes des forces physiques qui peuvent alimenter la création littéraire (52).

Cixous va encore plus loin pour chanter les louanges de la grossesse, « la pulsion de gestion » qui était « dramatisée ou escamotée, ou maudite, dans les textes classiques », mais qu'elle considère comme une force vitale qui représente le pouvoir de la femme (52). Elle emploie la procréation comme métaphore de l'écriture, puisque la grossesse est « tout comme l'envie d'écrire : une envie de se vivre dedans, une envie du ventre, de la langue, du sang. » (52). La femme doit écrire en « encre blanche » comme le lait maternel et elle n'est jamais loin de la « mère » (44). La métaphore de l'enfantement,

⁹ Hélène Cixous. « Le Rire de la Méduse » *L'Arc* 61 (1987) : 50. (C'est moi qui souligne.)

« la procréativité », célèbre les labeurs artistiques de la femme en reliant ses travaux mental et physique. Il s'agit d'un renversement de l'image évoquée souvent dans des textes masculins, de la production de l'œuvre d'art comme ressemblant à une grossesse, un accouchement que les hommes n'ont jamais connus.

Bien que les pensées révolutionnaires d'Hélène Cixous aient inspiré de nombreuses femmes à écrire, elles demeurent polémiques et même dangereuses pour certaines théoriciennes. Ces critiques accusent Cixous d'être régressive et de friser le déterminisme biologique dans sa pensée.¹⁰ Plusieurs s'opposent à son emploi de la métaphore procréation/ création car « [b]iological analogies ultimately exclude one sex from the creative process, and in a patriarchal society it is women's creativity that is marginalized. » (Stanford Friedman 50). L'Américaine Erica Jong ajoute que la comparaison de « human gestation to human creativity » est « thoroughly inexact. »¹¹ Si l'acte de créer est nécessairement relié à la procréation vécue par les femmes, comment est-ce que l'homme peut générer des œuvres de création? La problématique d'une créativité spécifiquement féminine est loin d'être résolue, surtout quand Cixous donne comme exemples d'écriture féminine des textes de Genet ou de Kleist, qui sont des hommes.

¹⁰ Voir entre autres Simone de Beauvoir, qui voit dans cette notion une forme de « contre-pénis » et Elaine Showalter et Nina Auerbach qui accusent la métaphore de la procréative d'être « the development of a regressive paradigm » (citées dans Stanford Friedman, p.50).

¹¹ Erica Jong. « Creativity vs. Generativity : The Unexamined Lie » *The New Republic* 180 (13 Jan. 1979) : p. 27. (cité dans Stanford Friedman, p.50).

D'après Alice Jardine, comment penser les relations entre écriture et maternité pour les femmes demeure un sujet prédominant dans la pensée féministe française contemporaine.¹² Ce débat persiste entre les écrivaines, les philosophes et les critiques modernes. L'œuvre littéraire d'une auteure peu étudiée, qui a participé à ces débats en France au cours des années '70, peut éclaircir les rapports entre le texte romanesque féminin, l'histoire sociale et les positions féministes. Il s'agit de l'écrivaine contemporaine Nancy Huston. Cette auteure d'origine anglophone, née en Alberta et Française d'adoption, ne m'intéresse pas ici à cause de sa biographie fascinante, mais en raison de son œuvre bilingue riche et variée, composée d'essais, de livres pour enfants et surtout de romans. Elle est devenue connue dans son pays natal pour la controverse entourant son livre *Cantique des plaines* (1993), version française du roman déjà paru en anglais intitulé *Plainsong*. *Cantique des plaines* a gagné le prix français du Gouverneur Général en 1993, malgré les protestations de plusieurs critiques québécois.¹³ Depuis cet événement, des textes de Nancy Huston se trouvent régulièrement en tête de la liste des best-sellers, autant du côté anglophone que du côté francophone, tant au Canada qu'en France où elle habite depuis presque trente ans.

¹² Alice Jardine. « Death Sentences : Writing Couples and Ideology » *The Female Body in Western Culture*. Ed. par Susan Rubin Suleiman. Cambridge : Harvard UP (1986) : p.89.

¹³ Voir entre autres à ce sujet : Francus Farley-Chevrier, Hélène LeBeau, Jean-Antonin Billiard, Réjean Bougé, Abla Farhoud, Michel Morin, Christiane Teasdale, Larry Tremblay, et Lise Vaillancourt, « Le *Cantique des plaines*. Une controverse révèle une piètre image du monde littéraire québécois ». *Le Devoir*. (10 décembre 1993) : A11.

Chose étonnante, l'œuvre de Nancy Huston a suscité jusqu'ici relativement peu d'intérêt au sein de la critique universitaire. A ma connaissance, il existe seulement deux mémoires de maîtrise,¹⁴ une poignée d'articles critiques, et un petit livre compagnon qui analyse le *Cantique des plaines* (2001).¹⁵ Comme le constate Corinne Larochelle, ce manque d'études pourrait s'expliquer par la difficulté de classer son œuvre : « plus tout à fait canadienne, jamais vraiment française, un peu québécoise, mais, avant tout, new yorkaise dans l'âme, elle [l'œuvre] échappe aux frontières » (6). Curieusement, la plupart de nos renseignements sur l'œuvre de Huston proviennent de l'auteure elle-même, qui est très présente dans les médias français et canadiens. À cause de cette absence d'études approfondies de ses textes, je propose d'en étudier trois en détail.

Dans les écrits de Huston, le lecteur est frappé par les représentations de la mère, qui figure souvent comme personnage principal. Nous n'avons plus affaire à une figure mythique (traditionnelle ou féministe) basée sur l'instinct ou l'amour maternel, mais plutôt à un conflit réel aussi bien que symbolique entre mère et enfant. Le personnage maternel se trouve souvent pris entre son « devoir » maternel de procréation et ses capacités artistiques de création qui exigent un autre type d'épanouissement personnel aussi bien qu'un soutien culturel. La maternité paraît donc chez Huston comme

¹⁴ Chantal Ringuet. *La construction textuelle du sujet diaristique dans le Journal de la création (1990) de Nancy Huston : une épiphanie de la parole*, (Université du Québec à Montréal, 2000).

Geneviève Denis. *La danse animant l'écriture de Nancy Huston dans La Virevolte (1994) ou le conflit entre le corps et l'esprit créateur transcédé*, (Université du Québec à Montréal, 1996).

¹⁵ Corinne Larochelle. *Corinne Larochelle présente Cantique des plaines de Nancy Huston*. Montréal : Leméac, 2001.

problématique. Ayant déjà entrepris (dans le cadre d'un « Honors Essay » à l'université de Simon Fraser) des recherches sur les rapports mère-fille dans l'œuvre de Marie Cardinal, je propose d'examiner ici de près les rapports qu'entretiennent la maternité et la création (et surtout le rapport mère-fille) dans trois récits de Huston : *La Virevolte* (1994), *Instruments des ténèbres* (1996), et *Prodige* (1999).

Huston, qui a participé au mouvement de la libération de la femme à Paris au cours des années '70 (et surtout à la revue *Sorcières*) a un rapport différent à la langue française que des écrivains comme Cixous ou Kristeva. Celles-ci, tout en ayant parlé une autre langue (l'arabe pour Cixous, au cours de son enfance en Algérie, le bulgare pour Kristeva) ont appris le français comme langue maternelle ou presque (Kristeva a fréquenté une école francophone). Huston, par contre, a appris le français sur le tard et reste très consciente d'écrire dans une langue non-maternelle. En même temps, elle communique avec ses propres enfants dans une langue qui n'est pas la sienne [ainsi qu'elle l'explique dans *Lettres parisiennes: Autopsie de l'exil* (1986)]. La maternité comporte non seulement un aspect physique (la procréation) mais aussi une fonction culturelle (transmettre la langue *maternelle*) qui, dans son cas, ne va pas de soi. La création verbale, la langue comme expérimentation, fait partie de son expérience personnelle d'être mère.

Il n'est donc pas surprenant que dans ses romans la relation maternité/ création est primordiale et complexe. Il s'agit non seulement d'une métaphore reliée à une éventuelle écriture féminine, mais d'un conflit réel qui reflète des problèmes pratiques. Les

personnages principaux des textes qui seront analysés se sentent tiraillés entre leur passion créatrice et les responsabilités qu'exige la maternité. Comme de Simone de Beauvoir, elles croient souvent avoir besoin de choisir entre ces deux fonctions. Mais il s'agit aussi pour la mère de transmettre à sa fille, ou à ses filles, un modèle d'activité féminine qui dépasse celle de la mère dévouée à ses enfants. Le personnage principal de *La Virevolte*, Lin, décide d'abandonner ses deux petites filles pour poursuivre sa carrière de danseuse, décision qui leur lègue un modèle de « femme qui réussit », mais en les privant d'une mère. A l'autre extrême, la mère de *Prodige*, Lara, se trouve déplacée et supplantée par le talent musical de sa fille, Maya, à travers qui elle veut vivre ses propres rêves. *Instruments des ténèbres*, qui se situe chronologiquement entre les deux autres romans, présente d'autres aspects de la problématique maternité/ création à travers une double histoire : d'un côté d'une écrivaine anglophone sans enfant, de l'autre son sujet de recherche, une servante française de la fin du XVIIe siècle enceinte suite à un viol. Infanticide et matricide se confondent entre les deux volets de l'histoire, qui se présente comme l'accouchement du roman, grâce à l'instrument de l'autre langue (celle qui n'est pas maternelle) . Le but de la présente étude sera d'élucider les rapports entre ces trois « solutions » au dilemme d'une succession/ rivalité entre mère et fille, par rapport à la maternité comme reproduction (de la mère/ fille) et comme contestation (à travers la langue/ la création non-maternelles).

L'étude se divisera en trois parties basées sur une analyse détaillée des trois textes dans l'ordre chronologique : *La Virevolte*, *Instruments des ténèbres*, et *Prodige*.

L'analyse portera sur le rôle que joue le corps féminin, maternel et non-maternel, par

rapport à la création artistique. Il s'agit de revoir les liens et les tensions entre création et procréation pour démêler leurs aspects métaphoriques et pragmatiques, en y ajoutant une dimension comparative par la juxtaposition des trois romans. Un texte non-fictif de Houston, *Journal de la création* (1990), qui a déjà fait l'objet d'une étude (Ringuet, 2000) servira à éclaircir certains aspects de cette problématique. Dans ce *Journal*, écrit alors qu'elle était enceinte, Huston parle de la force de la dichotomie auteure/ mère en tirant des exemples de sa propre vie et de celles d'autres écrivaines telles que Virginia Woolf et Sylvia Plath. Tout en évitant de mettre l'accent sur le biographique, les écrits personnels et les essais de Huston serviront d'encadrement à l'étude des trois romans, puisque l'auteure, elle-même, établit un parallèle entre son métier de romancière et sa vie personnelle de mère. C'est dans ces textes non-fictifs qu'elle commente aussi sa position par rapport aux débats féministes.

Plusieurs ouvrages féministes sur la maternité apporteront des perspectives utiles à la discussion des positions changeantes adoptées dans les trois récits. Il s'agit d'affirmer l'autonomie individuelle et artistique de la femme qui tient à s'exprimer en représentant un conflit spécifiquement féminin. La question fondamentale reste la compatibilité contestée entre la féminité, quand celle-ci reste reliée à la maternité, et le « succès » artistique perçu comme projet qui exige un engagement total de l'individu dans sa carrière. Chez Huston, ce dilemme s'exprime à travers des textes qui communiquent, paradoxalement, une certaine fidélité aux valeurs « maternelles », incarnée dans des textes littéraires qui les remettent en question.

La Virevolte

Danser est le fin mot de vivre et
c'est par danser aussi soi-même
qu'on peut seulement connaître
quoi que ce soit : il faut
s'approcher en dansant.

- Jean Dubuffet *Prospectus et tous
écrits suivants*¹⁶

La métaphore de la création artistique comme gestation/ accouchement est souvent reliée au « roman du roman », à l'écriture comme découverte d'une nouvelle identité (le moi qui renaît). Mais le parallèle maternité/ activité artistique s'élabore dans plusieurs romans Nancy Huston à travers la musique. L'activité créatrice de la mère, dans le cas de *La Virevolte*, est centrale à l'intrigue puisque le personnage central complexe, Lin, est à la fois danseuse chorégraphe et mère de deux petites filles, Marina et Angela. Cette protagoniste a de la difficulté à accepter que son rôle soit restreint au domaine maternel et décide à la fin de quitter sa famille et ses responsabilités maternelles pour poursuivre sa carrière de danseuse professionnelle.¹⁷

Par l'intermédiaire de ce personnage, Lin, Huston nous propose une réflexion approfondie sur la combinaison problématique de la maternité et de la créativité. Selon Marie Beïque, *La Virevolte* est un « [r]oman des âges de la vie » qui représente, par

¹⁶ Jean Dubuffet (1901-1985) était un artiste français moderne qui faisait de la sculpture, du dessin et de la peinture.

¹⁷ Notons que la propre mère de Huston, qui voulait poursuivre sa carrière scientifique, a fondé une nouvelle famille en abandonnant ses enfants existants à leur père et sa deuxième femme.

rapport aux écrits précédents de l'auteure « un roman plus intimiste, où cette fois l'héroïne s'épanouit à travers son art qui est la danse ». ¹⁸ Dans ce chapitre, nous explorerons le parcours de Lin en examinant son rapport avec sa famille (surtout avec ses filles), avec son corps et avec son art, afin de voir ce que *La Virevolte* peut nous révéler sur la (non) compatibilité éventuelle de la procréation et de l'activité artistique, pour la femme « libérée » qui croit avoir le droit de s'épanouir autrement qu'à travers ses enfants. Nous aurons recours à des textes théoriques surtout anglophones, très différents des théories féministes françaises évoquées dans l'Introduction, mais complémentaires puisqu'ils nous aident à voir les aspects plus pragmatiques d'une situation psychosociale.

La famille

Avec la naissance de son premier bébé, la maternité est vécue comme un véritable bonheur pour Lin. La nouvelle mère éprouve de la joie face à son nouveau rôle maternel, elle adore les innombrables jeux de « cou-cou-beuh » avec le bébé et les promenades avec le landau. ¹⁹ Avec cette naissance, tout semble être découverte et douceur pour Lin et son mari, Derek, qui se délectent de leur nouvelle identité de parents. L'héroïne adore sa fille et prend un énorme plaisir à observer les moindres changements chez Angela, par exemple la première fois qu'elle se retourne toute seule dans son lit (21). Lin n'a pas encore reconnu le sacrifice associé à la maternité, elle ne sait pas encore, comme le suggère Adrienne Rich, que cette nouvelle identité exige un dévouement total : « Mother-

¹⁸ Marie Béïque. « Compte rendu de *La Virevolte* par Nancy Huston » *Recherches féministes* 9 (1996) : 161.

¹⁹ Nancy Huston. *La Virevolte*. Paris : Actes Sud (1994) : 24. Les références à ce texte, désormais entre parenthèses, renverront toutes à cette édition.

love is supposed to be continuous, unconditional. Love and anger cannot coexist. Female anger threatens the institution of motherhood. ».²⁰ Lin aborde la maternité comme un jeu de poupée : elle est comme une enfant qui joue à être la maman, et n'a pas encore compris la réalité de sa nouvelle responsabilité. Elle compare les bébés qu'elle voit « dans leurs landaus, amorphes et passifs » à des « poupées en chiffon. » (47).

Bien que l'enfantement soit une expérience qui change sa vie, la protagoniste ne ressent pas encore un conflit entre sa carrière de danseuse et sa nouvelle identité de mère. En effet, son double rôle est vécu comme « a healthy convergence of creation and procreation » (Proulx 295).²¹ Lin se voit toujours la même après cet événement insolite : « Elle [Lin] est toujours là. Elle n'est pas morte et elle n'est pas devenue quelqu'un d'autre. Non seulement elle est encore en vie mais elle est mère. » (15). Ce qui pourrait être le « cataclysme de tout son être », débute comme une nouvelle dimension ajoutée à sa vie normale. Lin ne ressent pas encore un conflit entre ses deux responsabilités, car elle est sous le charme de la nouveauté de la maternité. La narration du premier bain du « rejeton » montre au lecteur, d'une manière humoristique, l'entrelacement de ces deux rôles, mère et artiste : « Lin lave doucement le ventre rond, lave les pattes de grenouille écartées en cinquième position grand plié » (15). La protagoniste se sent complètement épanouie dans sa nouvelle vie de mère, mais elle continue de prendre plaisir à son autre

²⁰ Adrienne Rich. *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. New York : W.W. Norton & Company (1976) : 46.

²¹ Patrice J. Proulx. « Giving Voice to the Body : (Pro)creation in the Texts of Nancy Huston » *Doing Gender : Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*. Ed. Paula Ruth Gilbert et Roseanna L. Dufault. Madison : Farleigh Dickinson UP (2001) : 295.

raison de vivre : la danse, et d'interpréter tout ce qui arrive dans le langage associé à ce domaine.

Malgré ses nouvelles responsabilités, Lin passe des heures à créer et à pratiquer de nouvelles danses dans son studio. La compatibilité de la procréation et la création se montre dans une chorégraphie imaginée par Lin qui trouve ses origines dans l'imaginaire maternel. Cette danse illustre les stades de la vie, en commençant par la naissance d'une fille « enroulée dans des mètres et des mètres de tulle d'un blanc très pur ». Elle continue à présenter les étapes progressives dans la vie de l'enfant vers l'indépendance de sa mère, jusqu'à ce que cette dernière meure enveloppée du même tissu dont elle avait entouré sa fille, lors de sa venue au monde (28). Cette danse évoque non seulement la relation qu'elle envisage avec sa fille mais aussi une inquiétude troublante pour la nouvelle mère, comme l'explique le narrateur : « Bientôt, Angela cessera de tourner instinctivement la tête vers le sein de sa mère quand elle le sent contre sa joue. » (28). La crainte de Lin d'être rejetée par sa fille reflète la tragédie permanente des mères, qui est, selon Helen Deutsch, le fait que les enfants grandissent et de plus « [e]very phase of the child's development ends with intensified tendencies to liberate himself [sic]. ».²² Pour la première fois, Lin se rend compte que sa fille ne restera pas toujours une enfant dépendante d'elle. L'existence d'Angela en tant que bébé, comme la création artistique, n'est que fugitive : l'enfant vit dans un domaine spatio-temporel qui est limité et qui exige le changement. De plus, cette danse qu'elle imagine communique le fait que la vie

²² Helen Deutsch. *The Psychology of Women*. New York : Bantam (1973) : 331.

de la nouvelle génération implique la mort de celle qui l'a précédée. Mais le fait que Lin continue à danser illustre de façon concrète son refus de la séparation corps/ esprit (évoquée dans l'Introduction) ainsi qu'une preuve que le corps féminin maternel peut encore servir à autre chose.

Lors de la naissance de sa deuxième fille, Marina, le lecteur remarque un changement important chez Lin, qui a le vertige devant l'idée d'être mère de nouveau. Pendant sa deuxième grossesse, Lin a une perspective beaucoup plus réaliste, basée sur ses expériences antérieures : la fraîcheur et la nouveauté de la procréation ont disparu. La jeune mère se trouve accablée et coincée par les nouvelles responsabilités qu'apporte une deuxième enfant; elle ne ressent plus le même plaisir à cause de la maternité que la première fois. Laissée seule avec Marina, Lin se sent déprimée quand le bébé n'arrête pas de pleurnicher :

Il est minuit passé mais Lin n'arrive pas à dormir donc Marina n'arrive pas à dormir donc Lin n'arrive pas à dormir donc Marina n'arrive pas à dormir. Son petit cri sec et désolé remue les tripes de sa mère comme une cuiller en bois, lui érafle la peau comme un couteau. Pourquoi pleure-t-elle ainsi, que sait-elle de moi / Plus tard, c'est Lin qui se réveille en proie à des tremblements, [...] laquelle de nous est en train de rendre l'autre malade ? se demande-t-elle. Qui a commencé cette chose ? et comment va-t-on faire pour l'arrêter ? (70)

La jeune mère se culpabilise à cause de sa frustration, elle se voit comme une mauvaise mère et la cause première des sanglots de sa fille : « Marina pleure et pleure. Elle hurle à faire trépider tout son corps. Aucun regard, aucun sourire, aucune caresse de Lin n'y peut rien. C'est Lin qui la fait pleurer » (59). Lin se croit « folle » à cause de sa fatigue

et de sa difficulté de s'habituer aux « devoirs » maternels, mais en réalité ce qu'elle éprouve n'est pas étrange. Yvonne Knibiehler observe :

Or, justement, le lien réputé entre la mère et l'enfant ne s'établit pas toujours, et la dépression post-partum révèle ce dysfonctionnement. L'enfantement devient une expérience rare et tardive pour les femmes. Très attendu, très idéalisé, il est souvent décevant : on n'avertit pas assez la jeune femme de la violence du vécu. Et il n'existe toujours aucune préparation à l'après-naissance. (273)²³

Lin se sent tiraillée entre ses tâches artistiques et maternelles, car une deuxième enfant apporte beaucoup plus de responsabilités. Sa fille aînée, Angela, ne ressemble plus à la « poupée en chiffon » d'autrefois, puisqu'elle « sait courir et sauter et faire de la balançoire » maintenant, et elle demande toujours plus de sa mère (80). Il est impossible pour Lin de se réfugier dans son monde de la danse, puisque ses responsabilités terre à terre exigent de plus en plus d'elle et une vision beaucoup plus réaliste s'impose, éclipsant sa conception idéalisée de la maternité. De plus, Lin est toujours obsédée par la réalité que ses filles, comme la danse, n'existeront pas pour toujours :

La danse déjà si fragile, si dépendante, qui meurt à chaque instant tout en naissant, la danse déjà l'enfant mortelle de mon corps mortel mais maintenant ces deux filles aussi, ces fillettes remuantes et respirantes, qu'est-ce que j'ai fait (64)

Cette hantise de la vie qui mène nécessairement à la mort préoccupe les pensées. Pour exprimer sa détresse et sa douleur, Lin chorégraphie une danse qui s'appelle *Pietà*, dans laquelle elle

laisse envahir son corps par l'indicible douleur des mères ;
s'acharne à styliser ces gestes immémoriaux que sont
l'arrachement des cheveux, la lacération de la poitrine ;

²³ Yvonne Knibiehler. *La Révolution maternelle : Femmes, maternité, citoyenneté depuis 1945*. Paris : Librairie Académique Perrin (1997) : 273.

traduit les flots de larmes en palpitation affolées des doigts,
la mélodie funèbre en roulements géométriques sur le
sol... (101)

Cette danse communique la souffrance des mères par la stylisation des gestes associés au deuil et à la souffrance (Proulx 296), faisant contraste avec la joie que Lin avait éprouvée après son premier accouchement.

Lin a pourtant une situation sociale privilégiée en comparaison avec beaucoup d'autres mères, puisqu'elle a une femme de ménage et un mari non-traditionnel qui l'aide avec les tâches domestiques, en plus d'assumer un rôle de père actif. Il est intéressant de noter que Lin décide de congédier sa femme de ménage, car elle « préfère faire [elle]-même le ménage. » (65). Ce désir de participer au nettoyage peut être interprété comme un complexe maternel, le désir de tout faire et d'être une mère parfaite. À part son mari, qui appuie ses décisions parentales et essaie de l'aider autant que possible, Lin se trouve complètement isolée par sa maternité et elle n'a aucun système de soutien dans son nouveau rôle de mère. Comme Vivien E. Nice l'atteste, « Even in the best of social circumstances, the exclusivity of the mother-infant relationship can bring isolation, exhaustion and a heavy burden of responsibility in the daily grind of catering for an infant's needs. »²⁴ La source primaire habituelle de secours pour la nouvelle mère, sa mère à elle, n'est pas là pour Lin car elle est morte quand Lin « était encore toute petite »

²⁴ Vivien E. Nice. *Mothers and Daughters : The Distortion of a Relationship*. London : Macmillan (1992) : 33.

(24).²⁵ Lin ne peut aller chercher chez elle ni aide ni réconfort.²⁶ Demander de l'assistance à sa belle-mère, Bess (la deuxième femme de son père), est hors question pour la jeune mère, qui ressent surtout de la pitié ou du dédain pour cette femme.²⁷ Quant à sa meilleure amie, Rachel, elle n'est pas dans un état mental stable et elle a du mal à survivre elle-même. A vrai dire, c'est Lin qui doit s'occuper de sa copine tout comme une mère. La dépression de Rachel est si sévère que Lin doit aider son amie à se baigner et à surmonter son « envie de mourir » (96-7).

La jeune femme reçoit de l'aide non-sollicitée de deux autres personnages : sa belle-mère (la mère du mari), Violet, et un collègue de Derek, Sean Farrell. Violet critique vigoureusement l'ambition de sa bru, qu'elle voit comme le défaut principal des femmes de la génération de Lin (108). Elle ne comprend pas comment son fils peut gaspiller ses talents en aidant avec les corvées domestiques : « Pensez-vous qu'un homme aussi intelligent que Derek devrait perdre son temps à la cuisine ? insiste Violet. » (108). Selon elle, Lin devrait se contenter de vivre à travers la gloire de son mari et elle pourra toujours s'épanouir à travers l'accomplissement des tâches de femme et de mère, comme elle l'a fait elle-même.

²⁵ Huston souligne l'importance de l'élément autobiographique noté plus haut. Rappelant que sa propre mère, qui voulait poursuivre sa carrière scientifique, a abandonné ses enfants, Huston admet que l'écriture de ce roman était une expérience cathartique qui l'a aidée à comprendre le départ de sa mère (Société Radio-Canada. « *La constance de la fugue* ». Radio-Document : Montréal, 1996).

²⁶ Selon Nancy Chodorow, « Women are prepared psychologically for mothering through the developmental situation in which they grow up, and in which women have mothered them. » [Nancy Chodorow. *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of the Gender*. Berkley : U of California P (1978) : 39 cité dans Susan Rubin Suleiman. « Motherhood and Writing » dans *The (M)other Tongue : Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ed. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, Madelon Sprengnether. Ithica : Cornell UP (1985) : 354.

²⁷ Même si elle reconnaît, admire et envie la loyauté de Bess envers son père alcoolique.

Violet propose une solution qui comporte effectivement l'effacement de soi, tandis que Sean suggère une autre option extrême. Lin se trouve étrangement attirée par ce poète irlandais, « dont la spécialité consiste à distiller la malaise » (43). Il poursuit la jeune mère et lors de leur première rencontre dans un bar, il la gronde : « Comment pouvez-vous continuer à jouer l'épouse du professeur dans une petite ville universitaire ? Vous ne savez pas que votre don sera étouffé ici ? (50) ». Son opinion consiste à nier la possibilité pour Lin de tout faire, c'est-à-dire de combiner la danse et la maternité. Sean souligne les incompatibilités de la maternité avec une carrière de danseuse. Selon lui, si Lin continue de vivre ainsi elle gaspillera ses capacités artistiques ; comme il l'explique, si Lin veut conserver le statu quo, « [Elle ferait] mieux d'apprendre le crochet tout de suite et d'en avoir fini. » (50).

Ces deux personnages renforcent le choix catégorique qui se pose souvent : la carrière ou le bébé. Susan Rubin Suleiman résume bien le dilemme de Lin: « writing [ou dans ce cas-ci la danse] or motherhood, work or child never the two at the same time » (359). L'opinion de la belle-mère et celle de Sean sont aussi destructrices l'une que l'autre pour la jeune mère, puisque non seulement elles n'affirment pas sa position présente précaire en tant que danseuse-mère, mais les deux essaient de lui interdire la combinaison de ces rôles. Violet et Sean, chacun de sa manière, tentent de forcer Lin à faire un choix pénible entre la procréation et la création artistique, sans considérer la possibilité de les réconcilier comme une option réaliste. Ils représentent le contraire de l'encouragement et l'appui dont elle aurait besoin pour réussir à relever le défi.

La tentative de raccommoder ses pulsions artistiques et sa maternité devient toujours plus difficile pour Lin. Elle se sent davantage frustrée à cause de ses enfants qui demandent en grandissant une mère présente, tandis que son art exige du temps et une concentration dont elle ne dispose plus. Par exemple, avant la première de son spectacle à New York, elle reçoit un coup de fil de sa famille, au cours duquel sa fille benjamine la supplie de rentrer à la maison. Cette conversation la tracasse au moment où son art exige une attention totale de sa part, et ce coup de fil la déroute et la ramène sur terre :

Il faut que, dans le corps, elle ait énormément d'espace –
des étendues infinies – afin d'affronter l'espace extérieur,
la scène / et maintenant il y a cette voix, telle une main /
qui tirerait sur sa volumineuse jupe en velours / pour
l'empêcher de gravir les quatre marches jusqu'au plateau
(87)

La danse exige, littéralement, une liberté du corps, du mouvement, une disponibilité et une légèreté qui sont opposées au poids du corps maternel, à la charge des enfants qui deviennent une entrave. C'est à ce moment-ci que Lin se trouve le plus clairement tiraillée entre ses responsabilités créatrices et procréatrices et elle s'affole. D'après le narrateur : « Ce qui se passe en elle [Lin] ces jours-ci n'est pas dicible » (88). En entrant dans les pensées intimes de Lin, le narrateur montre le danger possible quand Lin doit supprimer son aspect créateur : elle se sent au bord de la violence et son désir de se libérer de la responsabilité de la maternité se révèle lorsqu'elle imagine que Marina est atteinte de la lèpre (87). Ce rêve reflète sur le plan de l'inconscient le conflit des rôles que Lin commence à admettre consciemment. Elle sait, après avoir refusé une tournée européenne parce qu'elle doit prendre soin de ses enfants, qu'elle doit faire un choix entre son « devoir » maternel et sa carrière artistique, les deux ne pouvant pas coexister.

À cause de l'intensité de sa propre frustration, voyant sa vie comme perdue, si elle ne dans plus, reconnaissant que le manque d'épanouissement professionnel la rend aussi une mauvaise mère, Lin se sent obligée de quitter sa famille. (121). C'est la danse qui offre le seul épanouissement possible pour elle : « oui c'est pour cela que je [Lin] suis au monde / et rien – non *rien* - / ne peut égaler cette jouissance de faire bouger les corps dans l'espace » (121). Loin de croire, comme Cixous, à une jouissance féminine ultime à travers la maternité, Lin est déçue. Être mère, c'est effectivement « faire bouger les corps dans l'espace » aussi, mais ce sont des corps qu'on ne peut pas contrôler, qui mènent leur propre danse.

Quoique Lin devienne une artiste célèbre et accomplie, à la tête de sa propre compagnie de danse, elle n'est pas entièrement heureuse, car sa décision de quitter sa famille la poursuit toujours de diverses manières. Lorsqu'elle travaille au Mexique, Lin fait tout pour éviter des bébés qui lui rappellent ses propres filles :

Dans le métro de Mexico, et dans les rues – partout sauf la danse -, Lin est vulnérable : elle peut être attaquée par des bébés. Dès qu'elle entend un bébé qui pleure, c'est l'épouvante – elle voudrait arracher ces bébés aux bras de leur mère et les presser contre son sein [...](127)

Elle se culpabilise constamment d'avoir abandonné sa famille : « elle change de wagon, change de trottoir, court, parfois, pour échapper aux miaulements accusateurs (des bébés) » (127). Pour pouvoir bannir Marina et Angela de sa conscience la nuit, Lin doit prendre des somnifères (127). L'exemple le plus frappant des vestiges de son rôle maternel a lieu lors d'une promenade à Paris, lorsqu'elle entend une jeune fille appeler sa mère. Lin fait volte-face : « C'est Angela – la voix d'Angela – Lin virevolte. Son corps

réagit avant son cerveau, elle n'y peut rien, ma fille – elle virevolte. » (133). Ce rappel du titre du roman évoque son rôle de danseuse, mais pour suggérer ses attaches familiales durables (Proulx 298). Comme la danseuse qui virevolte, elle change de direction subitement, mais sans toujours contrôler complètement son mouvement. Avoir des enfants, c'est ne plus pouvoir contrôler tout à fait son propre corps.

Le corps

Lin, fille issue d'une famille instable, avait au cours de son enfance une totale indifférence quant à la vie de famille. Elle et sa meilleure copine Rachel, ayant chacune perdu leur mère jeune, ont fait vœu de « vivre à l'extrême limite de la vie, aussi près de l'os que possible » parce qu'elles « n'avaient pas demandé à vivre » (23).²⁸ Elles imposent à leur corps « l'attention jamais reçue, refusant de manger, [...] rêvant de transparence, d'effacement ».²⁹ Lin s'est donc plongée, corps et âme, dans son art de la danse, « [en] remplissant [sa] journée à ras bord » alors que son amie se lance dans l'étude des Grecs (23). Rachel continue de respecter leur vœu masochiste tandis que sa copine rompt sa promesse au cours de la gestation de sa première fille, Angela. Son corps, autrefois un lieu de souffrance qui se trouvait perpétuellement au bord de la mort, est devenu une source de vie.

²⁸ Notons que la mère de Lin est morte d'une hémorragie cérébrale, tandis que celle de Rachel s'est écartée de son enfant en voyant son sexe, car elle voulait un fils (24).

²⁹ Corinne Larochelle. (2001) op. cit. : 48.

L'accouchement de son premier bébé représente un événement joyeux pour Lin où son corps est fortement engagé. Elle est fière de jouer un rôle actif dans la création de son enfant :

Penser que, tout en vaquant à ses affaires quotidiennes, son corps tricotait patiemment les chairs, entassait les cellules, organisait l'existence de tout un autre individu... jamais Lin n'avait connu pareil émerveillement. (56)

Ce portrait de la gestation s'oppose à l'image traditionnelle de la femme enceinte comme le réceptif passif de la semence masculine. Selon Proulx, cette description est importante : « A domestic iconography traditionally associated with women is reconceptualized and legitimized in a powerful way here, through the image of the knitting together of new life. » (295). Comme Anne Cranny-Francis le constate : « A pregnant woman is often treated as a receptacle, a 'walking womb', and an object rather than a subject with her own needs and desires. »³⁰ Les neuf mois se déroulent dans une sorte de rêverie pour Lin, elle se souvient de sa grossesse en utilisant des expressions sensuelles et luxurieuses : « Avec Angela dans le ventre, faire l'amour avait été une fête insensée, pour Derek [son mari] comme pour elle. Ils n'en revenaient pas, ils ne voulaient pas en revenir. » (58).

En plus d'être un événement sensuel et voluptueux, la grossesse est aussi en parfaite harmonie avec ses pulsions artistiques, car le corps de Lin est toujours lié à la danse : « Avec Angela la grossesse avait été comme neuf mois d'orgasme : une stimulation brûlante de la danse » (56). La protagoniste annonce que sa grossesse n'a pas

³⁰ Anne Cranny-Francis. *The Body in the Text*. Victoria : Melbourne UP (1995) : 39.

empêché ses répétitions et elle se compare avec fierté à une danseuse célèbre, Twyla Tharp, qui a dansé pendant son troisième trimestre (57). Cependant, avec la gestation de sa deuxième fille tout va changer, son corps autrefois sensuel et léger, maintenant « se transforme en bloc du ciment » et elle est obligée d'arrêter de danser pendant sa grossesse (57).

Tout comme le corps de la femme enceinte, le corps de la danseuse offre la possibilité de créer la vie. La chair de Lin est aussi « le matériau principal » pour son art (Larochelle 49). Elle abuse de son corps pour exécuter ses chorégraphies intenses, et même si elle ne ressent pas de la souffrance pendant la performance, « dès qu'elle [Lin] quitte la scène, la douleur bondit sur elle, monte fulgurante du pied jusqu'au cerveau – oui la douleur l'attendait dans les coulisses – » (53). A la différence de son mariage et son identité de mère qui n'offrent pas l'épanouissement total, elle peut oublier toutes ses difficultés sur scène. Cette danse qui exige tant de son corps agit comme un baume à ses maux d'enfance, c'est la création artistique qui fait apparaître la beauté dans sa vie : « Toujours le travail de Lin a consisté à prendre les thèmes les plus ténébreux de la vie et à les transformer en lumière » (60).

A la fin du roman, la carrière de Lin prend une nouvelle tournure, son corps devient la source de sa chute professionnelle. Suite à une opération qui a mal tourné, elle ne pourra plus danser : « [son] os est endommagé de façon irréversible. » (181). Sa dernière danse, *Papillons de la Nuit*, exige un effort extrême de la part de l'artiste qui « en retranche son corps ». Cette chorégraphie devient une métaphore pour l'emprise de

la danse sur son sens d'identité (185). Sur scène, elle joue une dame qui est « spécialiste de l'éphémère », tout comme Lin qui voit la danse comme « cette éphémère éternité » (191, 20). Son rôle démontre métaphoriquement, les grands frais que la danse a exigé de sa chair, de sa personne : « jadis belle, maintenant flétrie et paralysée. Elle a tout vu. » (191). Lin reconnaît que son travail ne représente plus autre chose que « cet art de la chair périssable » (20). Son corps est aussi une source d'inspiration, puisque Lin utilise son expérience pénible d'une hanche arthritique pour créer une nouvelle chorégraphie qui communique la réalité de son corps vieillissant :

sa danse explore les secrets rouages lubrifiés de la chair
dans son intimité la plus extrême [...] dansant l'infection et
le déclin inévitables, sculptant l'artériosclérose et les
varices, les secousses et les spasmes du mal neurologique –
mais en beauté – oui, cela aussi – acceptez, acceptez cette
musique-là aussi, cette trahison, la dissonance puissante de
cette débâcle. (200)

Mais cette réalité représente une majeure défaite pour la danseuse, puisqu'elle ne pourra plus incarner ses chorégraphies, elle ne peut que les observer des coulisses. Le corps et l'esprit sont de nouveau divisés.

Sa décision de désert sa famille entraîne des conséquences graves pour ses deux filles. Devant la trahison de leur mère, les deux enfants « manifestent une série de symptômes physiques » (Larochelle 49). Angela, l'aînée, abandonne l'art préféré de sa mère pour poursuivre une carrière de comédienne. Elle cherche de l'affection et de l'amour chez les hommes et tombe enceinte d'un homme marié. Chez la benjamine, Marina, les blessures se révèlent d'une manière particulièrement troublante, car la jeune fille inflige des tortures graves à son corps. Marina se croit responsable du départ de sa

mère et elle s'impose des tourments de plus en plus cruels, puisque « la douleur qui en résulte [de ses tentatives précédentes] est décevante » (123). Elle est hantée par l'idée de la mort et à l'université elle se plonge dans l'étude de la monstruosité : « l'objet de ses lectures et de ses réflexions et de ses écritures incessantes, c'est l'horreur. » (173). Marina continue d'imposer des souffrances à son corps, elle l'abuse en le privant de sommeil et de nourriture, supposément pour pouvoir mieux se concentrer sur ses études (188). La jeune femme a également du mal à forger des liens affectifs avec d'autres personnes et elle refuse tout contact physique. Sa seule attache solide est avec sa sœur et bien qu'elles aient des caractères très différents, « l'affection entre elles est une forteresse qui les protège toutes les deux. » (164). Ses symptômes physiques révèlent les maux intérieurs de Marina, qui ressent la peine d'avoir perdu sa mère et se croit la raison de son départ. Dans cette perspective, le choix de Lin a des conséquences néfastes, le récit semble confirmer l'idée que les femmes qui ont une carrière exigeante ne devraient pas avoir d'enfants.

La danse

Le choix de la danse comme thématique dans *La Virevolte* est très significatif, car cet art est chargé de sens quant à la dichotomie corps/ esprit. Depuis son commencement cette activité est considérée comme un art « secondaire » comme « la mère des autres arts », d'une génératrice plutôt qu'un but en soi. Cette interprétation associe au sexe et au corps féminins.³¹ À cause de sa proximité avec le mouvement

³¹ Elizabeth Dempster. « Women Writing the Body : Let's Watch a Little How She Dances » *Grafts : Feminist Cultural Criticism*. Ed. par Susan Sheridan. New York : Verso (1988) : 38.

corporel naturel, la danse est considérée une pratique dérivative et destinée à divertir, plutôt qu'un art qui engendre son propre sens (Dempster 38). Nous prenons pour acquis que dans la danse, le corps perd toute sa capacité cérébrale, tandis que dans les arts « masculins », tels que le théâtre et la musique, l'action est conduite par le cerveau et l'esprit. Selon ce jugement de la danse, le corps est dissocié de l'action cérébrale, « [d]ance is identified with a body which has been defined as a dependent, contingent object, lacking autonomy, lacking the capacity to speak of or otherwise represent itself and lacking a transcendent symbology and function. » (Dempster 34). Restreinte au physique et au sensuel, exprimant surtout des émotions, la danse est une activité reliée au « féminin » stéréotypique et à la séduction.

La thématique de la danse dans *La Virevolte* sert à contester cette perspective, puisque Lin est chorégraphe : elle contrôle la danse, lui imposant une graphie qui en fait un art. Il faut souligner que pour Lin « son corps est un cerveau qui comprend tout, embrasse tout, contrôle tout. » (53). L'écriture du roman souligne l'importance de la conception de la danse comme création, comme l'imposition d'une forme à la chair. L'auteure perçoit aussi la genèse de son roman comme la création d'une œuvre artistique à partir de la matière première de la vie : elle se voit comme un sculpteur qui taille son texte progressivement. Huston décrit cette expérience dans « Festins fragiles », un essai où elle parle de son rapport à son travail d'écrivaine :

La Virevolte, [...], est fait de fragments, d'échardes, d'éclats de verre. Style/stylo/stylex/stylet. Instruments coupants. Livre taillé, tailladé, dans la pierre, la chair. Scalpel, bistouri, ciseau. On commence avec un immense bloc de marbre, et on finit avec un enchaînement hoquetant

de cailloux, osselets dansants. Style auquel je suis parvenue non par accumulation mais par coupes.³²

La méthodologie de l'auteure se montre dans certains passages qui illustrent le fragment et la superposition typographique.³³ Huston semble communiquer « the ephemeral quality and the non-linear movement of this artistic form » (Proulx 294). De même, l'utilisation de segments de narration qui sont souvent indépendants et présentés comme des vignettes maintient l'idée de discontinuité et de mouvement dans *La Virevolte* (Proulx 295). Le texte avance et s'arrête, se retourne et disparaît, comme une danse. Il s'agit d'un certain type d'écriture « féminine », dans le sens que le langage, en imitant le mouvement du corps, conteste l'abstraction associée à l'écriture « masculine ».

En faisant de sa protagoniste une mère danseuse, Huston peut explorer les connotations féminines de cette activité. Au premier regard, l'art préféré de Lin semble la positionner seulement en termes de sa corporalité. Mais l'auteure nous montre que la danse peut être une action qui engage le cerveau, c'est-à-dire le mouvement d'un esprit qui s'incarne. Comme Proulx le constate, « Huston,[...] seeks to undermine conventional associations that locate the dancing body as voiceless and intimates through her protagonist how the dancer is a generator of meaning. » (Proulx 297).

Lin est constamment à la recherche de sources pour ses nouvelles chorégraphies et pour elle tout peut être potentiellement transformé en danse. Elle est particulièrement

³² Nancy Huston. « Festin Fragiles » *Liberté*. (décembre 1994) : 14 cité dans Proulx 295.

³³ Par exemple, lorsque le narrateur décrit la nouvelle de la mort du père de Lin (104).

attentive aux expériences féminines et cherche à revaloriser l'expérience maternelle à travers ses danses. Huston, qui fait la même chose dans son texte, souligne l'importance d'une telle entreprise : « Je crois que c'est important de faire entrer la réalité féminine dans l'universel. C'est une chose qui concerne toute l'humanité. ».³⁴ Bien que certaines de ses danses incorporent des figures mythologiques (telle que Niobé), Lin se concentre surtout sur « domestic and child-rearing experiences » dans ses chorégraphies (Proulx 297). Par exemple, lors d'une soirée passée avec sa fille benjamine la protagoniste s'interroge sur comment elle peut convertir cette expérience fugitive en art :

Les aurores hideuses, oui ces aubes tristes et transies de l'hiver : marchant de long en large avec Marina dans les bras [...] Être là dans le fauteuil à bascule à sept heures du matin au mois de février, à bercer ce bébé enveloppé d'un patchwork, en avant en arrière, et à fixer les dernières braises cramoisies du feu d'hier. *Comment récupérer tout cela, comment s'en servir ...* (60)³⁵

Ce passage souligne non seulement son désir de transformer une scène maternelle en art, mais aussi sa conception de la danse comme point d'intersection entre le corps et l'esprit. Le travail de Lin consiste à : « fige[r] leurs [les thèmes de la vie] formes fugaces pour qu'elles se cristallisent, les retraduisant ensuite en mouvement : rien ne doit exister qui ne puisse être transfiguré par le corps » (60).³⁶ Cet art offre la possibilité de déconstruire les divisions fondamentales de la philosophie occidentale.³⁷ Cooper

³⁴ « La constance de la fugue ». Radio-Document (Société Radio-Canada) : Montréal (1996). Cité dans Marie Béique op. cit. : 161.

³⁵ C'est moi qui souligne.

³⁶ Il est intéressant de constater que la fille cadette de Lin, Angela, deviendra comédienne plus tard et reprendra les mêmes thèmes explorés par sa mère comme danseuse (Proulx 299).

Albright insiste sur cet aspect révolutionnaire de la danse :

Because dance is at once social and personal, internal and external, a dancer can both embody and explode gendered images of the body – simultaneously registering, creating, and subverting cultural conventions (158)³⁸

L'ironie paradoxale du roman *La Virevolte* est évidemment que tout en voulant par ses chorégraphies valoriser la maternité, Lin ne peut pas réconcilier ses deux rôles de mère et d'artiste dans sa vie. Elle transforme la maternité en art/ en danse, à condition d'abandonner ses enfants et son rôle de mère.

Lin ne retrouve pas le bonheur espéré dans la maternité et cherche de nouveau l'épanouissement dans son premier domaine, la danse, mais il est évident qu'elle est hantée par ce qu'elle a perdu. Ni le narrateur ni les autres personnages ne jugent directement la décision de la protagoniste, cependant il est clair que l'auteure souligne un certain regret de la part de Lin, et la souffrance de ses filles. Bien qu'il y ait une réconciliation plus tard entre la mère et ses filles devenues plus âgées, elles n'auront jamais le même rapport qu'avant. A la fin du roman, Lin se trouve non seulement physiquement détériorée, mais aussi émotionnellement brisée, elle ne pourra plus incarner ses expériences dans sa création artistique, et elle n'a personne au monde pour la soulager et la soutenir. Son choix de préférer son art, sa création professionnelle, au rôle

³⁷ Elizabeth Dempster ajoute que : « In moments of dancing the edges of things blur and terms such as mind/ body, flesh/spirit, carnal/divine, male/female become labile and unmoored, breaking free loose from the fixity of their pairings. » (52).

³⁸ Ann Cooper Albright. « Incalculable Choreographies : The Dance Practice of Marie Chouinard » dans *Bodies of the Text : Dance as Theory, Literature as Dance*. Ed. par Ellen W. Goellner et Jacqueline Shea Murphy. New Jersey : Rutgers U P (1995) : 158.

maternel exclusif semble mener à un triomphe éphémère d'un côté, à un échec relativement durable de l'autre. Dans les romans de Huston qui ont suivi *La Virevolte*, le choix de la femme devient encore plus grave, entre sa propre vie et celle de son enfant : infanticides et matricides alternent et se confondent devant le dilemme central déjà annoncé : comment survivre en donnant la vie à autrui ? La maternité comme métaphore pour la création artistique, ou pour une « écriture féminine », n'est pas nécessairement utile à la femme qui veut réconcilier deux rôles qui restent souvent difficilement compatibles sur le plan pratique.

Instruments des ténèbres

Her triumph, therefore
must be her barrenness.

-George Eliot *Daniel Deronda*

Comme nous avons déjà vu, Nancy Huston a construit *La Virevolte* avec des « [i]nstruments coupants », tout comme un sculpteur qui taille sa création artistique.³⁹ L'auteure emploie encore cette métaphore dans son prochain roman, *Instruments des ténèbres* (1996), dans lequel les « instruments » jouent un rôle considérable, comme le titre l'indique.⁴⁰ Par l'intermédiaire de ce texte, Huston attire notre attention sur les deux sens du mot « instrument ». Il s'agit d'une part du sens médical ou utilitaire : « outil, machine servant à exécuter quelque chose, à accomplir une opération quelconque » et d'autre part du sens musical : « objet brut ou fabriqué utilisé pour produire des sons ou des bruits ». ⁴¹ Dans son étude d'*Instruments des ténèbres*, Valerie Raoul élabore ces deux définitions du terme dans le contexte de ce roman où le langage se révèle aussi un instrument à multiples emplois. Selon elle, ce texte propose « d'un côté, la dissection par des instruments coupants (chirurgicaux ou linguistiques), qui réduisent un personnage

³⁹ Nancy Huston. « Festin Fragiles » *ibid* : 14.

⁴⁰ Valerie Raoul, dans son article « L'autre langue fécondatrice : "l'étrangéité" en soi dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston et *Possessions* de Julia Kristeva » *Femmes francophones sans frontières*. Ed. Lucie Lequin. Paris: L' Harmattan, 2002 (publication à paraître) a analysé l'emploi des instruments dans ce roman.

⁴¹ *Bibliorom Larousse* © 1996 Microsoft Corporation et Liris Interactive.

féminin et maternel en pièces détachées » et « [d]e l'autre, une femme-auteure [qui] manie elle-même son corps (divisible mais non-coup/able) et plus d'une langue. » (3-4). Dans *Instruments des ténèbres*, les corps de femme sont des appareils qui marchent comme des instruments musicaux plutôt que médicaux, parce qu'ils « sont capables de créer un enfant, ou des paroles et des textes à partager. » (Raoul 4). Cette fois-ci, l'outil sert comme métaphore pour pouvoir comprendre la complexité du personnage principal, Nadia, écrivaine américaine de quarante-neuf ans qui rédige un texte en français. Par l'intermédiaire du texte qu'elle génère, Nadia réussit à couvrir sa propre renaissance, elle accouchera d'elle-même.

Dans ce roman, Nancy Huston présente une double intrigue, où deux discours parallèles se reflètent. D'un côté, « Le Carnet *Scordatura* », journal intime de Nadia, nous permet de pénétrer dans son existence cahotante et de partager ses souvenirs d'enfance. De l'autre, la « Sonate de la Résurrection », racontée par Nadia, évoque l'histoire (vraie, documentée) de Barbe Durand, paysanne française du dix-septième siècle, qui se trouvera enceinte suite à un viol et représente « le souffre-douleur de tous » (39).⁴² Au fur et à mesure les deux histoires s'entrecoupent et se greffent, lorsque les deux héroïnes, Nadia et Barbe, commencent à se confondre. Nous constatons progressivement les liens entre la narratrice et l'histoire, qu'elle écrit par rapport à la maternité. Comme le suggère Pascale Frey, les deux textes imbriqués produisent une structure intertextuelle intrigante: « [*Instruments des ténèbres*] nous permet de revivre ces

⁴² Nancy Huston. *Instruments des ténèbres*. Paris : Actes Sud (1996) : 39. Les références à ce texte, désormais entre parenthèses, renverront toutes à cette édition.

destinées qui se rejoignent par-delà les siècles. ».⁴³ Dans les deux volets, le personnage féminin central doit résoudre un problème d'identité et de destin relié spécifiquement à sa capacité d'enfanter.

Tout comme dans son roman précédent, *La Virevolte*, Nancy Huston engage ses lecteurs dans une analyse approfondie d'un personnage complexe. Elle nous invite à participer à la réflexion d'une narratrice perspicace sur son passé et sur son propre corps. Comme dans le roman précédent, la relation entre la femme artiste et sa création est explorée par rapport à ses fonctions reproductrices physiques. De nouveau, une femme doit affronter des questions concernant sa relation à sa mère et à la maternité, cherchant une harmonie qui n'est peut-être pas possible entre la création artistique et la procréation.

La mère

Nous apprenons que Nadia a vécu une enfance et une jeunesse douloureuses, entre un père alcoolique et une mère complètement soumise à la volonté de son mari. Celle-ci avait été une violoniste douée, pour qui la musique constituait son monde et sa raison d'être : « Le plaisir qu'elle prenait à faire de la musique était une chose aussi intime et sacrée que sa croyance en Dieu ; d'une certaine façon c'était la même chose. » (30). Au début de son mariage, Elisa croyait pouvoir trouver un équilibre entre son univers musical et sa vie d'épouse et de mère. Comme Nadia l'exprime dans son *Carnet* :

je suis persuadée que dans son esprit [celui de sa mère] la
famille était conçue à l'avance comme le simple

⁴³ Pascale Frey. « Les démons de Nadia » *Lire*, octobre 1996.
<<http://www.lire.fr/imprimer.asp?idC=31855>>.

prolongement de l'Ensemble baroque. Il y aurait différentes combinaisons d'instruments mais Ronald [son mari] jouerait le *basso continuo* et elle le premier violon, aidant les autres à s'accorder puis les dirigeant avec son archet (119)

Sa conception de la famille, tout comme celle de la mère danseuse de *La Virevolte*, représente une idéalisation qui sera vite annihilée par la réalité de son mariage étouffant. Dans le cas d'Elisa, ce n'est pas sa propre volonté qui domine, mais la force de son mari qui l'oblige à quitter son milieu artistique pour toujours. Le fait que la mère de Nadia, la narratrice-protagoniste, soit vidée de son identité (elle vit maintenant dans une maison de repos pour les victimes de la maladie d'Alzheimer) a eu un énorme impact sur sa fille.

Ronald, le père, exige le contrôle absolu de sa femme et il réussit à la dépouiller de tout ce qui la distinguait. Comme le suggère Valerie Raoul, le succès du dominateur implique « the abandonment of the characteristics that previously constituted the source of self-esteem [pour la victime] ». ⁴⁴ Avec l'abandon de la musique, Elisa se plonge dans les corvées domestiques et la vie maternelle, dans une sorte de noyade. Ses multiples grossesses et fausses couches ne représentent pas un épanouissement pour la jeune femme, littéralement fragmentée, qui trouvait son bien-être autrefois dans l'harmonie qui résultait de la musique.

Entourée d'un mari ivrogne et de plusieurs enfants égoïstes, la relégation au foyer entraîne pour Elisa une perte de son identité et de sa dignité. Suite à une scène de

⁴⁴ Valerie Raoul. *Distinctly Narcissistic : Diary Fiction in Quebec*. Toronto : U of Toronto P (1993) : 29.

ménage à propos d'une chemise « mal repassée » où son époux « lui lança à la figure une de ses chemises », Elisa se rend compte de sa nouvelle situation : « Elle qui connaissait par cœur les dissonances insensées des *Sonates sur les mystères du Rosaire* de Heinrich Ignaz Franz von Biber n'arrivait simplement pas à croire que sa réalité était désormais celle-là » (169). Le père exige une emprise totale de sa femme, il domine complètement son être, son esprit et sa volonté. En tant que possession de son mari Elisa subit des abus continuels qui la dévalorisent et la ridiculisent. La conscience de son manque de pouvoir rend sa situation d'autant plus horrifiante, qu'elle sait qu'elle n'a plus la capacité de changer ou contrôler son destin. Elle est absolument impuissante face à son mari tyrannique. Comme Adrienne Rich l'a constaté : « Powerlessness can lead to lassitude, self-negation, guilt and depression » (65). Elisa renonce à sa liberté ; elle suit les règles conventionnelles de la société en choisissant de ne plus vivre pour elle-même, mais pour sa famille. Petit à petit, la mère de Nadia se transforme en somnambule, morte-vivante qui tombe « dans une sorte d'inattention » avec « le regard plongé dans le vide, les yeux vitreux. » (122).⁴⁵ Elle s'abandonne au rôle de mère et d'épouse, se laissant dicter ses actions, au lieu de contrôler les gestes de son corps elle-même ou de manier d'autres instruments. Son corps est devenu lui-même un simple instrument de reproduction utilisé par d'autres.

⁴⁵ Il est tentant de voir d'Elisa comme celle que serait devenue Lin dans *La Virevolte* si elle ne s'était pas donnée à la danse (Proulx 300).

Nadia a du mal à voir sa mère autrement qu'en femme soumise qui a renoncé au contrôle de sa propre vie et se soumet entièrement à la volonté de son mari. Luce Irigaray décrit le dilemme de la mère, celui d'Elisa :

Donc une mère, c'est quoi ? Quelqu'une qui fait des gestes commandés, stéréotypés, qui n'a pas de langage personnel et qui n'a pas d'identité. Mais comment, pour nous les filles, avoir un rapport personnel et se constituer une identité par rapport à quelqu'une qui n'est qu'une fonction ? » (86)⁴⁶

En conséquence, Nadia s'éloigne de sa mère, ne voulant y surtout pas s'identifier à elle, devenir comme elle. Nadia éprouve une sorte de « matrophobie », commune aux femmes « modernes » qui ont vu leurs mères se sacrifier à la volonté de leurs maris autoritaires.

Yvonne Kniebihler observe la distance à la mère établie par des femmes comme Nadia:

A mesure que les filles se sont lancées dans les études, un fossé, puis un abîme, s'est creusé [...] Les filles [...] se perçoivent comme plus cultivées, et même plus intelligentes que leurs mères [...] ; évoluant dans le monde de l'esprit, de la pensée, elles regardent avec mépris [...], ou du moins avec condescendance [...], la ménagère ensevelie dans sa routine quotidienne. (218).

Dans le cas d'Elisa, sa chute est plus prononcée en comparaison avec une de ses amies qui a réussi à poursuivre sa carrière. Nadia observe la maternité ainsi que vécue par sa mère et par conséquent, elle y renonce, la voyant non pas comme l'enrichissement et l'embellissement d'une identité féminine, mais comme une perte de soi et de toute créativité.

⁴⁶ Luce Irigaray. *Le Corps-à-corps avec la mère*. Ottawa : Les Editions de la Pleine Lune, 1981.

Pour échapper aux difficultés de son enfance, Nadia tente de se séparer de sa mère et des autres et elle construit une barrière psychologique entre elle et le monde. Le journal qu'elle écrit représente son isolement, l'absence d'autres interlocuteurs. Elle quitte la maison paternelle le plus tôt possible sans jamais vouloir retourner, elle tente d'oublier et de faire disparaître tous ses souvenirs de famille en coupant les ponts avec tout son clan. Comme elle l'explique, l'oubli est nécessaire pour son travail de création : « J'avais besoin de silence, de solitude, de difficulté : il me semblait que je devais être coupée de ma famille pour écrire » (311). La protagoniste se réfugie dans le monde de la fiction dans son art.

Pour protéger son indépendance, Nadia vit une existence solitaire, ne laissant rien la toucher ou l'émouvoir. Son « je-m'en-foutisme » et son reniement de toute identité imposée par la famille se montrent dans le choix du nouveau prénom dont elle se rebaptise par dérision, Nada, ou « rien » en espagnol : « Je me suis moi-même nommée, ou plutôt renommée. Mes parents m'avaient appelé Nadia et quand il m'est devenu clair que *I*, le je, n'existait pas, je l'ai éliminé [...] Nada. » (12). Parfait prénom pour une femme qui se considère comme « le néant » et dont la formule préférée est : « "Ça m'est égal. " » (14). Il faut noter cependant que ce choix de prénom signale un manque de confiance en soi et une difficulté de reconnaître sa valeur intrinsèque en tant que personne qui prolonge l'oblitération du moi chez la mère. Elle insiste sur la négation d'elle-même : « Nada l'espace blanc, l'être sans être » (147), exprimant son aliénation d'elle-même. C'est seulement par l'intermédiaire de son écriture qu'elle va pouvoir retrouver son « je » [ou le « I » manquant de Nad(i)a]. Paradoxalement, cette anglophone

ne pourra s'exprimer que dans une autre langue, la langue de l'autre, le français.

Craignant les émotions, puisque des leçons de son enfance lui ont appris que les sentiments sont dangereux, Nadia souligne la nécessité d'une certaine impassibilité dans sa vie, d'un recul :

Je dois être indifférente, il n'y a pas moyen de faire autrement, il faut que je dise rien ne compte – car si je permets à une seule petite chose de compter, elle traînera avec elle l'infinie litanie des souffrances humaines, corps torturés, déchiquetés, violés [...] et l'incrédulité sur le visage de ma mère devant mon père écumant de rage...
(171-2)

Elle craint d'être écrasée comme sa mère l'était aux mains de son père, mais en abordant l'histoire d'une autre femme, dans un passé et un pays éloignés, en l'écrivant dans une autre langue, Nadia arrivera à regarder en face sa propre fragmentation psychologique et physique, qui est reliée à son refus du maternel, de la maternité.

Le corps

Elisa n'a pas eu un bon rapport avec son corps. Prisonnière d'un ménage catholique traditionnel, elle a eu plusieurs enfants et encore plus de fausses couches. À cause de ses nombreuses grossesses, son corps devient une sorte de « machine à enfanter ». Les grossesses successives dépouillent Elisa du sentiment de posséder son propre corps, qui devient le lieu de souffrances reliées à la maternité. Les fausses couches la font souffrir physiquement et psychologiquement, puisqu'elle ne veut pas d'autres enfants mais ne veut pas non plus les perdre. Comme sa fille en témoigne :

C'est lui [le corps] qui l'acculait, encore et encore, à la défaite. C'est lui qui la faisait ramper, se vautrer, trembler,

chialer, vomir, frémir à la vue des “âmes humaines en train de patiner, patauger, se noyer dans le sang” (ses mots à elle)... (198)

Alyssa N. Zucker affirme les effets néfastes des fausses couches pour une femme comme

Elisa :

[...] because of the unexpected loss and physical trauma associated with miscarriage, [...] women who had miscarriages will have higher levels of depression and emotional distress or trauma than women who experienced other types of reproductive difficulties⁴⁷

À cause de son absence de contrôle sur sa capacité reproductrice (que ce soit pour empêcher ou assurer ses grossesses), Elisa éprouve un rapport tourmenté avec sa chair et à la maternité, qu'elle transmet à sa fille aînée, Nadia. C'est elle qui a dû aider sa mère à éliminer les traces de chaque fausse couche avant que son père ne rentre :

Étant l'aînée et, par-dessus le marché si j'ose dire, une fille, c'est moi qui dus assister au carnage dans la chambre parentale, fausse couche après fausse couche car mon père ne cessait de la mettre catholiquement en cloque [...] (32)

Plusieurs de ces fausses couches ont failli tuer Elisa. Dans *Instruments des ténèbres*, la maternité est symptôme de destruction, ce qui aurait pu être un événement joyeux et bienvenu devient source de détresse et de mort.

Le père a démoli et détruit son épouse et son corps en contrôlant sa capacité génitrice et en l'empêchant de continuer à créer de la musique. Le corps féminin est perçu par la mère et par sa fille comme « le [...] traître » de la femme (198). Par

⁴⁷ Alyssa N. Zucker. « The Psychological Impact of Reproductive Difficulties on Women's Lives » *Sex Roles* 40 (1991): 771.

conséquent, Nadia ne voit son corps que comme une source de malheur possible et un champ de bataille entre des forces opposées : procréation ou survie personnelle. Nadia ne veut surtout pas devenir mère, à vrai dire, elle rejette tout ce qui est signe de vie. Elle souligne, d'ailleurs : « qu'on se trouve au printemps ou en automne ou en hiver m'est parfaitement égal, le miracle de la vie ne me touche pas » (11). En réponse à ce qu'elle a vu comme jeune fille, la maternité hante Nadia comme un cauchemar, une saleté, un danger associé à la mort. Dans son cas, la conception est effectivement associée à la mort, puisqu'elle a subi des avortements. Alyssa N. Zucker témoigne que : « [The experience of] [a]bortion, miscarriage or infertility may lead an individual to question her previous assumptions about herself and the world. » (771). Nadia n'a vu la grossesse que comme un sacrifice qui a détruit sa mère et confirmé le contrôle détenu par son père sur sa femme. Par conséquent, elle a pris la capacité reproductrice de son propre corps en horreur.

Ayant vu sa mère sacrifier sa carrière de musicienne pour se consacrer à ses enfants, Nadia voit le corps féminin fécond comme en conflit avec la création artistique. En tant que romancière, elle voit la création littéraire comme excluant la maternité, justifiant cette incompatibilité par une logique qui perpétue la division corps/ esprit. Comme Huston l'observe, à propos de sa protagoniste : « Nada a digéré les théories d'un certain féminisme à la de Beauvoir qui séparent le corps et l'esprit, qui proclament que l'art est supérieur à la vie ». ⁴⁸ Nadia croit que c'est la chair de sa mère qui l'a ruinée :

⁴⁸ Monique Roy. « Celle par qui le scandale arrive » (Compte rendu de *Instruments des ténèbres*) *Chatelaine* (septembre 1996) : 21.

« C'est son corps [de la mère] qui lui brisa la raison. » (198). Pour elle, c'est le corps féminin maternel qui empêche la possibilité du développement intellectuel et artistique pour la femme.

Nadia vit principalement dans le monde des idées, malgré sa promiscuité sexuelle. Les plaisirs qu'elle a pris dans sa vie avec de nombreux amants ne sont que fugaces. D'après ce qu'elle a connu de l'union parentale, les rapports amoureux sont destructeurs pour la femme. L'amour a pour résultat une perte de contrôle et une perte d'identité pour la femme. Nadia ne peut ressentir du bonheur dans ses rencontres amoureuses que lorsqu'elle est certaine que cet acte ne va pas aboutir à quelque chose, c'est-à-dire à un enfant : « j'ai eu besoin de savoir que mon plaisir était stérile. Sans quoi, pas de plaisir. » (14). Elle compare ses fœtus avortés à « [des] scarabée[s] » (14). Nadia poursuit sur ce ton moqueur en comparant ses avortements avec les fausses couches de sa mère : « Ah ! n'est-ce pas que mes scarabées sont plus propres, plus secs, plus discrets ? Au moins leur meurtre ne laisse-t-il pas de taches. » (32). Pourtant une inversion des rôles entre mère et fille se produit lorsque Elisa va aider sa fille à se procurer son premier avortement, « mais au prix de sa propre santé mentale » (Raoul 5).⁴⁹ Bien que la mère soit une catholique fervente, il est évident qu'elle ne veut pas que sa fille répète sa propre expérience de grossesses non-voulues. Mais son sentiment de culpabilité a peut-être provoqué la perte de sa raison. Quand sa fille lui rend visite à la clinique, Elisa lui demande des nouvelles du petit-fils qu'elle n'a pas eu.

⁴⁹ Alyssa N. Zucker affirme que « the proces of deciding and making the arrangements to have an abortion [have] a profound effect on [women]. » (784).

Le père de Nadia ayant contrôlé sa femme par l'intermédiaire de son corps qu'il engrossait régulièrement, pour la fille le lieu du pouvoir est son corps qu'il faut nettoyer de tout intrus. L'écrivaine voit sa « stérilité militante » comme nécessaire pour sa création artistique (13). Elle vit principalement dans le monde de l'imaginaire, où elle s'évade de son corps, qui peut la trahir. Puisque son corps est synonyme de féminité, de sentiments qu'elle ne veut pas avouer et d'une procréation qu'elle rejette, elle semble vouloir atteindre une créativité associée au masculin. Selon Anne Cranny-Francis, ce genre de fécondité est « dependant on the repression of the body » (36). Nadia a besoin de s'assurer qu'elle maîtrise sa chair et en conséquence elle doit nier les pulsions physiques de son corps pour se sentir en charge de sa propre vie. Elle confirme donc la convention selon laquelle le corps représente l'ennemi de la femme qui veut être un sujet à part entière. Comme le suggère Hélène Cixous, beaucoup de femmes ont adopté cette attitude : « Nous [les femmes] nous sommes détournées de nos corps, qu'on nous a honteusement appris à ignorer ». ⁵⁰ Nadia considère la procréation incompatible avec la création et elle tente d'exister en dépit de son corps. Pourtant, l'écriture va l'amener à revoir cette opposition binaire, à travers l'expérience d'une autre femme.

L'art

Il reste à Nadia, dont la stérilité est militante, cette autre façon de mettre au monde : l'écriture. Au cours de la rédaction de son « Carnet Scordatura », la romancière

⁵⁰ Hélène Cixous. op. cit. : 48.

s'engage dans des dialogues imaginaires avec sa muse masculine, celui qu'elle appelle daimôn, son démon-inspiration.⁵¹ Ce personnage représente une inversion des paradigmes traditionnels concernant les muses, car ce n'est pas une femme qui inspire un poète mâle. Selon Delys Bird, la muse traditionnelle était celle qui :

provide[s] the encouragement and inspiration, the ground from which male creativity springs and to which it refers. [...] She [la muse féminine] is passive, characterized by selfless devotion, by masochism, and by her signification as other to the masculine creator.⁵²

Ce personnage imaginaire représente pour Nadia le seul être en qui elle ait « complètement confiance », d'autant plus qu'elle ne se croit pas capable d'écrire sans l'appui qu'elle lui demande régulièrement (15). Mais loin de communiquer un dévouement altruiste féminin, il prend un ton sarcastique et autoritaire : il la commande.

Ce manque de confiance en soi chez Nadia trouve ses origines dans son enfance. Étant jeune, elle a essayé de jouer du violon, croyant créer « la beauté des notes qui en sortaient » ; fière de son accomplissement, elle espérait gagner l'approbation de sa mère (61). Nadia était déçue de découvrir de sa mère que ce n'était pas elle-même qui jouait, mais le propriétaire (masculin) du violon qui maniait l'instrument derrière elle. A partir de ce jour elle ne sera « plus jamais [...] insouciant » et elle ne se croira pas à la hauteur d'agir de façon autonome. Valerie Raoul ajoute que : « Le sentiment lui est resté de ne pas pouvoir créer toute seule quelque chose d'harmonieux - une sonate plutôt qu'un

⁵¹ A l'origine, l'auteure a écrit ce roman moitié en français (l'histoire de Barbe), moitié en anglais (le journal de Nadia). Le daimôn lui dicte son texte en français et il représente aussi une muse francophone qui rend possible l'accès à la langue française (Raoul 10).

⁵² Delys Bird. « Women-as-Artist/ Woman-as-Mother : Traversing the Dichotomies » *Australian and New Zealand Studies in Canada*. (June 7, 1992) : 10.

morceau "scordatura ". » (11). Comme le carnet « scordatura » qui ressemble à des fragments, Nadia vit comme un être complètement divisé, toute sa personne est en morceaux épars plutôt que d'être intégrée. En réaction au drame majeur de son enfance (celui de sa mère), elle ne peut « composer » les morceaux fragmentés, harmoniser ses instruments dissonants, qu'à travers une œuvre de fiction « inspirée » par une force créatrice qui la « féconde », lui permettant de manier un instrument « viril », la plume.

L'écrivaine supplie sa muse de lui fournir les qualités nécessaires, selon elle, pour pouvoir créer, pour enfanter son livre : « Oh, *daimôn* ... Donnez-moi seulement le courage, la vision, la cruauté nécessaires pour conduire cette chose au bout, lui permettre de se déployer sans la brusquer ni l'abîmer. » (138).⁵³ La protagoniste considère le contrôle de l'écriture non pas comme venant de soi, mais comme quelque chose qui existe en dehors de soi-même, dont on n'est pas responsable. Plus tard, cette crainte de ne pas pouvoir générer des textes toute seule se reflète sur le plan de l'inconscient. Nadia rêve à des fœtus en voie de développement qui représentent son texte et ses personnages, imaginant que sa mère veut détruire son histoire qui n'est pas encore totalement formée :

Rêve abominable. [...] Des images atroces, insoutenables.
Pourquoi Elisa voulait-elle que j'assassine mes jumeaux
[Barbe et Barnabé] ? Ce livre encore embryonnaire, si
absolument vulnérable, flottant entre l'existence et
l'inexistence... (192)

Ce passage montre bien la façon dont Nadia mêle maternité et créativité artistique, tout en voulant les séparer. Elle se vide sur les pages de ses expériences malheureuses

⁵³ Cité aussi dans le travail de Valerie Raoul (11).

d'enfance et de ses amours mal tournés, dans la confession oblique de ses sentiments de culpabilité, de déception, de ne pas être (comme sa) mère, qu'elle a voulu nier. Pour justifier son choix, il faut que son livre soit réussi.

Par l'intermédiaire de son écriture, Nadia peut tenter de comprendre son état présent malheureux en faisant resurgir des souvenirs refoulés. Elle crée aussi de nouvelles possibilités pour elle-même à travers son personnage, Barbe (Proulx 301). Barbe Durand, orpheline de naissance, se trouve enceinte suite à un viol. La jeune paysanne fut condamnée à mort pour avoir caché sa grossesse et tué son enfant (qui est, dans la version de Nadia, probablement mort-né). Nadia change la vraie histoire de Barbe, la sauvant pour s'offrir de nouvelles interprétations compatibles avec sa propre réalité. En s'identifiant à Barbe, Nadia doit souvent, comme le suggère Proulx, braver les attaques de son daimôn (Proulx 300). Elle est enfin obligée de réaffirmer sa propre créativité et elle finit par se débarrasser de ce démon-temoin dont elle n'a plus besoin. En façonnant finalement un fabuleux destin (libre) à son double historique, Barbe, elle rejoint la triomphe des deux femmes, celui de Barbe sur ses accusateurs et celui de Nadia sur son Daimôn. Barbe est sauvée par un frère jumeau, Barnabé, qui consent à se sacrifier à sa place.⁵⁴ La création du jumeau, double masculin qui accepte de disparaître, permet à Nadia de se réconcilier avec l'idée que sa propre existence fût au prix de la mort

⁵⁴ Nancy Huston admet avoir éprouvé une certaine satisfaction à modifier l'histoire de Barbe : « Ce qui me plaisait bien, c'était d'intervertir le vrai et le faux, et donc de présenter le faits divers réel, l'histoire de Barbe Durand, comme si c'était un roman, et de présenter le journal de l'écrivain, qui est totalement inventé, fictif, comme si c'était la vérité. » Propos recueillis par Alain Girard-Daudon et Stéphane Bernard. « Ce que dit Nancy [entrevue avec Nancy Huston] » *Initiales*. <<http://www.initiales.org/cgi-bin/carte.pl?CHAP=004&RUBR=010/>>

d'un frère jumeau. Nadia aurait souhaité avoir un frère pour « jouer le rôle du Témoin... C'est justement le rôle que joue Barnabé pour Barbe, le rôle dont j'ai rêvé toute ma vie pour Nathan, ou Nothin' mon jumeau mort » (141). Proulx atteste que cet épisode est « emblematic of the way in which the narrator uses her composition of the sonata as a springboard for the reevaluation of her own life. » (301). Mais les deux scénarios indiquent aussi le besoin pour la femme qui veut être libre (ou écrire) d'avoir la permission ou l'aide d'un double masculin. Ce n'est pourtant que débarrassée de ce double qu'elle pourra devenir autonome et « enfanter », si elle veut, selon ses propres termes.

L'écriture offre la possibilité de rédemption pour la créatrice. Bien que l'autre définition de « scordatura » soit « oublié », le journal personnel de Nadia sert d'évocation du passé (Raoul 5).⁵⁵ Ce journal « sert d'outil pour ressusciter des souvenirs qu'elle [Nadia] a cherché autant que sa mère à oublier, concernant ses propres rapports à la maternité. » (Raoul 5). En relatant l'histoire de Barbe et de son enfant mort, Nadia est enfin capable de songer à son propre enfant avorté tard dans sa grossesse, « Tom Pouce ». ⁵⁶ Au début de son carnet, elle le traite avec un mépris et un apparente indifférence, qu'elle souligne trop :

Me débarrasser de mes enfants m'a affectée exactement
autant que de jeter aux toilettes un scarabée trouvé sur le
dos, remuant les pattes dans l'air. Une minuscule détresse ;
terminé. (14)

⁵⁵ Elle compare cette expérience cathartique à une session de psychanalyse, mais « moins cher » (28).

⁵⁶ Il est intéressant de noter que cet avortement a eu lieu avant Roe versus Wade, c'est à dire avant que l'avortement soit légal aux Etats-Unis (261).

La création littéraire lui offre des possibilités (que la société ne lui donne pas) pour se souvenir de sa « création » morte en admettant sa peine. Comme le suggère Kathryn

Allen Rabuzzi :

The woman who, [...] feels compelled to choose abortion, seldom experiences it lightly. Despite frequent rhetoric to the contrary, few women see abortion as easy birth control. Rather, it is a kind of amputation. Abortion removes something whose existence simultaneously threatens yet forms a new part of a woman's very selfhood [...] Such pain over the baby who might have been receives no ritual recognition in our culture.⁵⁷

Nadia arrive enfin à pleurer son enfant et à réaliser son importance dans son existence : « Tu as énormément compté dans ma vie, mon ange. Et je m'excuse de t'avoir traité de scarabée, dans les premières pages de ce carnet. » (291). Elle peut enfin ressentir la souffrance de cet événement : « quel soulagement de ressentir enfin de la douleur! – et être moi-même. » (342).

Dans un deuxième temps, elle réussit à réhabiliter, par ses écrits, le nom de sa propre mère. La romancière semble être désaccordée, tant qu'elle essaie de dissocier sa vie de l'histoire de la femme qui lui a donné le jour. Nan Bauer Maglin explique qu'un des plus grands obstacles en voulant comprendre sa mère consiste en : « the importance of trying to really see one's mother in spite of or beyond the blindness and skewed vision that growing up together causes ».⁵⁸ Nadia réussit à voir sa mère autrement que la femme

⁵⁷ Kathryn Allen Rabuzzi. *Motherself : A Mythic Analysis of Motherhood*. Indianapolis : Indiana UP, (1988) : 117.

⁵⁸ Nan Bauer Maglin. « Don't never forget the bridge that you crossed over on : The Literature of Matrilineage » dans *The Lost Tradition; Mothers and Daughters in Literature*. Ed. par Cathy N. Davidson and E.M. Broner. New York : Ungar. (1980) : 358. Cité dans Vivien E. Nice. *Mothers and Daughters : The Distortion of a Relationship*. London : Macmillan (1992) : 185.

qu'elle a connue comme enfant : « Elisa, elle s'appelait avant de s'appeler mère » (169). En fouillant dans le passé de sa mère et faisant revivre l'histoire d'Elisa, elle parvient à créer un matrilignage.⁵⁹

A une première lecture, il semblerait que la protagoniste n'ait pas réussi à réconcilier ces deux types de création : la maternité et la fécondité artistique. Cependant, Nadia les raccommode en remplissant les creux de sa création par des images de la maternité. Le *travail* de la protagoniste nous révèle la puissance des ténèbres utérines, les forces intérieures qui peuvent être destructrices ou créatrices. Le livre célèbre enfin le pouvoir libérateur de toute œuvre artistique, accomplie à partir de la compréhension difficile de soi-même et de l'autre (femme d'une autre époque, frère jumeau) qui nous habite.

Au lieu d'être un instrument désaccordé, Nadia parvient à transmettre une mélodie toute personnelle et unique, composée de son imaginaire et de ses souvenirs : « [elle est] un violon se jouant tout seul! Tirant de ses propres profondeurs de fabuleux accords de mémoire et d'imagination » (342). La romancière finit par découvrir qu'elle peut engendrer sans l'aide de son daïmon qui « lui appartient plutôt que l'inverse » (Raoul 11). En créant un texte qui résulte en une « résurrection » pour Nadia et ses lecteurs, la protagoniste défie la définition traditionnelle de l'accouchement pour les femmes:

⁵⁹ Cette activité accomplira le projet annoncé ailleurs par Huston, de « faire parler les mères du passé qui n'ont pas eu droit à la parole » (Raoul 5). Nancy Huston. *Entretiens*. Radio Canada (1995/6) : 5 :27.

Confinement of men suggests imprisonment –indignities to, not the fulfillment of manhood. *Delivery* from confinement suggests the restoration of men’s autonomy, not its death. *Confinement* of women, in contrast, alludes to the final stages of pregnancy before *delivery* into the bonds of maternity, the very joy of which has suppressed their individuality in patriarchy.⁶⁰

Son « accouchement » littéraire ne représente guère l’emprisonnement de son être, mais plutôt un épanouissement et une nouvelle liberté pour la protagoniste. En remémorant sa propre histoire, elle peut enfin engendrer un nouveau « moi » et ne plus se sentir vide. Elle s’ouvre à la vie, sans pour autant s’anéantir.

⁶⁰ Susan Stanford Friedman. op. cit.: 55.

Prodige

La musique est peut-être l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes.

-Marcel Proust

Les arts sont présents partout dans l'œuvre de Nancy Huston, et nous avons déjà exploré la présence de la danse dans *La Virevolte* et la métaphore musicale dans *Instruments des ténèbres*. La peinture figure dans *Cantique des plaines* et l'écriture dans *Instruments des ténèbres*, mais c'est la musique qui revient le plus souvent comme sujet privilégié, dans plusieurs de ses textes, des *Variations Goldberg* (1981) à *Dolce Agonia* (2001), en passant par *L'Empreinte de l'ange* (1998).⁶⁰ Alain Girard-Daumon précise l'importance de cet art dans l'œuvre de Huston : « Dès le premier roman en quatre-vingt un, la musique est là, pas seulement dans les mots, mais dans la structure même de l'œuvre. Sonates, arias, solos, polyphonies...dans les tables des matières. ».⁶¹ Dans *Prodige* (1999), roman polyphonique, la musique est au centre d'une relation mère-fille difficile. Chose étonnante, ce récit semble être le roman le moins populaire de Huston : à ma connaissance, il n'a jamais été le sujet d'une étude approfondie.

⁶⁰ Cette prédilection pour la musique peut s'expliquer par le fait que Huston connaît bien la musique et elle joue du clavecin.

⁶¹ Alain Girard-Daumon. « Pas de biographie » *Lire*. Octobre 1996. <<http://www.initiales.org/chap004/>>.

L'auteure de *Prodige* a insisté sur l'importance qui relie procréation et création artistique, dès la genèse de ce roman. Dans sa dédicace Huston explique que cette œuvre a d'abord été construite comme scénario d'un film, en collaboration avec un homme ; le texte est en quelque sorte le fruit de cette rencontre :

Elle [l'œuvre] est un peu comme une enfant humaine, un peu comme Maya son héroïne. C'est drôle, c'est bête si on veut, mais elle a réellement été créée par deux personnes, une femme et un homme, moi-même et le réalisateur de cinéma Yves Angelo.⁶²

Le projet de film fut abandonné, suite à des difficultés de financement et l'impossibilité de trouver une actrice capable d'interpréter le rôle complexe de l'enfant prodige.⁶³ Le scénario a été remis à Huston et tout comme une mère, la romancière a ressenti la responsabilité de mettre ce travail, « prématuré » jusque-là, au monde et de lui insuffler la vie. Rappelant les images de la fin de *Instruments des ténèbres*, elle souligne l'aspect maternel de la production de toute œuvre artistique.

Prodige évoque un univers féminin composé de trois générations de femmes qui sont liées de mère en fille par le cordon ombilical d'une passion commune pour la musique. C'est à travers huit voix narratives que nous entendons l'histoire de ces trois femmes : Lara (la mère), Maya (sa fille) et Sofia (la grand-mère). Lara, professeure de piano, attend un enfant et elle accouche prématurément d'une fille, Maya, dont la survie

⁶² Nancy Huston. « La Dedicace de l'auteure (*Prodige*) » *Alapage*. le 30 juin 1999.
<http://alapage.com/mx/?id=219661016010442&donnee_appel=ALAPAGE&tp=F&type=1&l_isbn=2742722688&devis=&fulltext=huston%2C+nancy&sv=X_L>.

⁶³ Pourtant *Prodige* fut récemment transformé en pièce de théâtre et la pièce est actuellement en tournage au Québec.

même est précaire. Pour essayer de la sauver lorsqu'elle va lui rendre visite dans son incubateur, Lara lui parle sans cesse, lui racontant ce que sera son avenir, celui d'une pianiste prodige.

L'intrigue, composée de « trois femmes et [de] trois pianos » tous sous le même toit, provoque une autre réflexion touchante et dérangeante sur la relation entre la maternité et la création artistique (35).⁶⁴ Ici Huston souligne les délices profondes et les responsabilités accablantes reliées au « miracle » de l'enfantement. Dans ce chapitre, nous examinerons de près le traitement dans *Prodige* les intersections entre maternité et musique et surtout, la rivalité entre mère et fille. Dans l'univers de ce roman existe-t-il une harmonie possible entre la procréation et la création artistique, du point de vue de la mère qui cède sa place à sa fille ou de celui de la fille, qui doit accomplir l'ambition de la mère à la place de celle-ci ?

La musique

L'écriture du roman souligne dès le départ l'importance de la musique comme polyvocale. Dans un passage qui énonce la texture polyphonique du roman -, Maya décrit le progrès d'une fugue musicale :

Je reprends la *Fantaisie*. La fugue qui commence si tranquillement, commence si tranquillement, comme on marche, un pas devant l'autre, *et puis les différentes voix qui débarquent les unes après les autres et se mettent à danser entre elles, à faire des trilles et des accords, ça*

⁶⁴ Nancy Huston. *Prodige*. Paris : Actes Sud (1999) : 35. Les références à ce texte, désormais entre parenthèses, renverront toutes à cette édition.

devient plus fort, elles insistent, chacune veut avoir son mot à dire, oh c'est génial... (132)⁶⁵

La fugue est une forme musicale caractérisée par le contrepoint de mélodies différentes, dont chacune pourrait marcher seule, mais c'est en s'assemblant et rivalisant entre elles qu'elles forment un ensemble accordé. Cette forme déjà évoquée dans *Les Variations Goldberg* (et dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide) représente un excellent modèle pour la construction d'un roman complexe comme *Prodige*, dont la structure dépend de l'alternance de plusieurs voix narratives qui maintiennent leurs identités respectives, tout en apportant chacune un ton différent au concert.⁶⁶ Toutes les voix du roman se complémentent, les personnages jouent ensemble et créent une composition harmonieuse. Mais en même temps une concurrence se fait aussi entendre, l'équilibre est précaire et une des participantes risque d'être éclipsée.

La musique agit ici comme lien entre les personnages féminins de l'histoire, qui en plus d'être apparentés sont tous musiciennes. La matriarche de la famille, Sofia, est identifiée comme émigrée de la Russie, mais sa vraie patrie est la musique. C'est une femme solide, mais résignée parce que profondément croyante au Destin et en Dieu. Comme son rapport au Créateur, sa relation à la musique demeure un rapport d'identification très étroite. Lorsque Sofia tente d'entrer dans les pensées intimes de sa *dotchenka*, elle communique sa propre opinion sur le but de la musique : « *Le piano*, se

⁶⁵ C'est moi qui souligne.

⁶⁶ Pourtant Nancy Huston trace l'origine de ce texte dans une autre forme musicale : « ce qui a été le déclencheur dans ce cas, c'est l'idée de la musique de chambre, où chaque voix peut venir à la surface ponctuellement, puis redescendre. » Propos recueillis par Alain Girard-Daudon et Stéphane Bernard. « Ce que dit Nancy [entrevue avec Nancy Huston] » *Initiales*. <<http://www.initiales.org/cgi-bin/carte.pl?CHAP=004&RUBR=010/>>.

dit-elle [Lara], *est à la fois ce qui me permet et ce qui m'empêche de m'exprimer*. Ah ! Si seulement elle songeait à exprimer Beethoven au lieu d'elle-même ! (13) ». Dans la perspective de Sofia, jouer représente une identification au compositeur à atteindre pour le musicien, qui doit s'éclipser. Il ne s'agit pas d'un moyen d'expression personnelle. Le pianiste est un médium ou véhicule plutôt qu'un créateur. C'est elle qui a initié sa fille au piano, comme à une discipline : pour elle ce n'est pas un projet amusant mais plutôt un art à maîtriser qui exige beaucoup de travail et de répétition. Lara décrit sa propre formation de la manière suivante : « tant d'années d'efforts, *répéter répéter répéter répéter*, inscrire les doigtés et *rerépéter*, tenter d'enchaîner, méticuleuse, appliquée éperdue, essayant de "bien faire" » (106).⁶⁷ Pour Lara, ce type de connaissance approfondie de la musique, sans que ce soit l'expression de quelque chose venant de soi, la limite et étouffe son talent individuel en tant que pianiste. Cette attitude élimine la possibilité de découvrir le sens complet de la musique, qui invite une contribution à la création de la part du pianiste. Pour Sofia, la musique demeure une épreuve technique, non pas une création artistique personnelle comme pour Lara.

Le personnage principal du roman, Lara, est une femme fragile, réservée, et inquiète qui entretient un rapport mystérieux à la musique qui est exploré tout le long du texte. Cette jeune mère révèle qu'elle se sent inadéquate face à son art, elle se demande tout le temps si elle est à la hauteur de la musique. Jamais elle ne sent qu'elle fait honneur au morceau de musique qu'elle joue, éprouvant plutôt de la honte devant des

⁶⁷ C'est moi qui souligne.

morceaux de musique qu'elle n'arrive pas à faire valoir comme elle le voudrait par sa propre performance. Sa propre création artistique, pour Lara, est un symptôme de la médiocrité et de la frustration qui caractérisent sa vie. Comme le résume son mari : « la musique ne [...] rendait pas [Lara] heureuse » (22). Le piano lui rappelle constamment son incapacité à atteindre le niveau d'expression qu'elle désire. Bien qu'elle possède beaucoup de talent, elle se sent frustrée puisque l'essence de la musique l'éluide toujours : en tant que musicienne, sa réflexion sur son art se résume au refrain : « *Où est la musique ? Où est la musique ? Où est la musique ?* Tout ce que je sais c'est que moi je suis ailleurs, jamais au même endroit qu'elle, pas dans la musique mais dans l'effort » (106). Sa capacité de jouer de la musique ne représente pour elle qu'une aptitude technique (celle qui était valorisée par sa propre mère), mais le vrai sens de la musique refuse de se transmettre sous ses doigts. Lara ne ressent pas la joie de la musique lorsqu'elle joue, mais plutôt la panique et le trac, car pour Lara la musique a perdu son âme. Elle réalise les aspects mécaniques de l'activité créatrice, mais elle ne peut rien accomplir qui dévoile l'essence émotive ou passionnelle de la musique, l'effet qu'elle ressent en elle-même sans réussir à le communiquer à ses auditeurs.

C'est à travers sa fille, Maya, que Lara va pouvoir témoigner des effets de la vraie musique. Maya a appris le piano avec sa mère et pour sa mère. Pour Lara, l'enfant représente la musique incarnée, un vrai prodige qui joue du piano, d'après Sofia, « comme on ne sait plus marcher, les pieds à la terre et les yeux perdus à la voûte. » (41). A la différence de sa propre formation exigeante, Lara entraîne sa fille vers cette activité artistique comme une sorte de récréation, quelque chose d'amusant. Lara élabore son

plan de formation pour Maya : « C'est moi qui te formerai dans un premier temps – mais gentiment, gentiment, ce n'est qu'un jeu, ce n'est que le bonheur » (31). Elle refuse de léguer à Maya ses propres névroses et problèmes face à la musique. Son approche diffère radicalement de sa propre instruction aux mains de sa mère, qui soulignait pratique et discipline, mettant l'accent sur les aspects mécaniques du jeu d'un instrument. Sofia, la *babouchka*, adopte aussi une approche pédagogique différente avec sa petite-fille; elle établit un système d'échange qui amuse Maya : une histoire contre un morceau de musique. Cet échange perturbe et rend jalouse sa propre fille, Lara, qui n'a connu que la rigidité et les règlements auprès de sa mère : « Où est-elle allée chercher ce rituel, ma mère? Elle ne l'a jamais fait avec moi. » (68).⁶⁸

La maternité

Pour Lara, la musique est reliée à l'amour maternel, puisque c'est seulement par l'intermédiaire de cet art qu'elle a reçu de l'affection et de l'approbation de la part de sa propre mère. Il fallait mériter l'amour maternel, ainsi que le démontre un souvenir d'enfance évoqué par Lara. Lorsque, toute petite, elle apprenait les notes de musique de sa mère, elle devait se mettre « à l'autre bout de la maison » loin de Sofia qui jouait les notes sur le piano (30). Si Lara identifiait les notes correctement, elle avait le droit de s'approcher d'un pas vers sa mère, et si elle se trompait, elle devait reculer. Par conséquent, la pianiste ressent qu'elle a besoin de « bien faire » en musique, si elle veut s'approcher de Sofia (106). En devenant mère elle-même, Lara sent la nécessité

⁶⁸ Cette idée de « jalousie » sera reprise dans la section sur la rivalité.

d'examiner son rapport à sa propre mère. C'est à travers sa fille, Maya, que la jeune mère veut réconcilier la création artistique et l'amour maternel. Ayant le sentiment d'avoir déçu sa propre mère, elle veut se racheter par l'intermédiaire de sa fille qui réalisera les rêves de Sofia là où elle a elle-même échoué : « Babouchka te vouera un culte, ma petite Maya. Tu seras tout ce qu'elle avait voulu que je sois, ce que je n'ai pas réussi à être. Sa fille l'a déçue [...] (67).

L'instinct maternel de Sofia, tout comme son instinct musical, est basé sur le concept d'imposer l'ordre, elle encourage la soumission aux règlements chez sa fille, par conséquent, elle n'incite pas Lara à la créativité. Cependant, il existe un lien fort entre fille et mère, cette dernière continuant d'habiter chez sa fille pour des raisons de santé. Sofia, mère monoparentale, croit connaître à fond sa fille : « Oui je les connais par cœur, les tourments de Larissa. » (7). Elle surveille constamment Lara et c'est par l'intermédiaire de ce personnage que le lecteur a accès aux pensées intimes de Lara.

Pour Lara, la maternité représente une urgence puisque la survie de sa fille est incertaine : elle est née trop tôt de trois mois et pesait seulement 720 grammes. Au début, Maya représente un prodige de la science, un miracle de la médecine moderne, mais aussi un miracle de l'amour maternel. Entre la vie et la mort, dans sa petite bulle, la minuscule enfant, soutenue par sa mère, pénétrée de seringues, tubes et aiguilles, va lutter. La survie de Maya reste dans les mains de sa mère, comme le docteur l'annonce : « “Vous [Lara] pouvez nous aider, c'est important. Donnez-lui la force et le désir de rester, de ne pas s'abandonner.” » (26). La jeune femme n'a pas le temps de penser si elle a les

capacités nécessaires pour être une bonne mère, il faut qu'elle agisse. La maternité représenté un épanouissement pour Lara, qui sent pour la première fois qu'elle est capable de mener quelque chose jusqu'au bout. La maternité devient pour elle une source de rajeunissement, phénomène partagé par d'autres mères : « “[la maternité représente] the lovely wonder that you are so special to the child and that you actually have something to offer.” » (Parker).⁶⁹ A la différence de ses expériences frustrantes avec le piano, Lara sent pour la première fois qu'elle a quelque chose à offrir au monde : élever sa fille, pour elle, est une mission à accomplir, un véritable défi. C'est parce qu'elle se voit comme responsable de la survie de sa fille que Lara va pouvoir réconcilier sa vie de musicienne et de mère, en déléguant la tâche de faire vivre la musique à sa fille.

Les gestes de Lara représentent le comble de l'altruisme, elle se dévoue et se sacrifie pour garantir la survie de Maya. Cependant, ses actions représentent une identification narcissique, elle renonce à la gloire pour elle-même et essaie de vivre à travers sa fille. En déterminant l'avenir de Maya comme pianiste prodige, Lara semble confirmer l'idée d'Eugénie Lemoine-Luccioni qu'un enfant peut représenter une œuvre à créer pour ses parents. Lemoine-Luccioni élabore ce concept:

Si l'on veut qu'il [l'enfant] soit un chef-d'œuvre, c'est pire encore. C'en est fait de lui: il ne sera jamais chair ni poisson, homme ni femme. C'est le sort des parents narcissiques. [...] Il est oblitéré au départ comme image et aliéné dans sa fonction de miroir par rapport aux parents.⁷⁰

⁶⁹ « Nancy » est le pseudonyme de la femme citée, interviewée par Rozsika Parker pour son livre sur l'ambivalence maternelle. Rozsika Parker. *Torn in Two : The Experience of Maternal Ambivalence*. London : Virago P (1995) : 107.

⁷⁰ Eugénie Lemoine-Luccioni. *Partage des femmes*. Editions du Seuil: Paris (1976): 63.

Lara fait preuve d'égoïsme parce que son enfant doit vivre le rêve de sa mère. Maya ne doit pas réussir pour elle-même, mais pour Lara.

Dans ce roman la musique, comme la vie, est transmise de mère à fille :

je t'apprendrai tout ce que je sais et tout ce que je ne sais
pas au sujet de la musique [...] tu seras une vraie
musicienne Maya parce que voilà, je te donnerai cela, j'ai le
pouvoir de te donner, vie, musique, rire, joie, soleil, pluie...
(31)

L'encouragement de Lara mêle la création artistique et la fierté maternelle; la mère incite sa fille à vivre en parlant de sa vie future, en tant que pianiste virtuose : « Tu vivras dans la musique, ce sera ton aire naturelle, tu joueras comme tu respirez – *respire, ma petite! Respire, je t'en supplie!* » (55). Proulx explique que ce passage annonce la double destinée de Maya, prodige de la vie et prodige de la musique : « Lara's voice at times shows the traces of this double existence, as her creation of Maya's future intersects with the reality of her present. ».⁷¹ Le raccordement vie/ musique/ mère se communique dans une scène touchante, où Lara témoigne de l'entrelacement de ces éléments au moment où elle regarde son bébé dans l'espace clos de la couveuse :

Une machine suit les battements de ton cœur, une autre le
rythme de ta respiration, [...] les machines battent la
mesure et nous dansons avec elles, un deux trois, c'est une
valse ma petite Maya... (96)

Cette exhortation à la vie de la part de Lara transmet l'idée que la musique et la vie ne sont qu'une dans son esprit qu'elle donne à sa fille la force de vivre par le don de la musique, cette passion pour la musique les reliera comme avant l'accouchement, quand

⁷¹ Patrice J. Proulx. Compte rendu de *Prodige*. *French Review*. (décembre 2000) : 400.

« l'une ne bougeait pas sans l'autre » (selon l'expression de Luce Irigaray). C'est la première fois que Lara voit le lien entre la maternité et la création artistique, le rythme musical. La musique devient source de vie et d'espérance pour la mère et sa fille et les réunira, malgré la séparation de la naissance.

Ce triomphe va amener des conséquences inquiétantes pour Lara. Son mari, Robert, qui l'observe attentivement, a l'impression que sa femme se noie dans sa mission « de porter la responsabilité de cette survie »; elle ne cesse pas de parler à sa fille tout le temps, ce qui frôle la folie : « Lara lui parlait sans discontinuer maintenant, du matin au soir.... Et je sentais qu'elle commençait à se perdre dans cette parole, ce flot de mots qui coulaient d'elle sans cesse. C'est devenu comme un délire. » (29, 34). Elle va donner une chance de survivre à sa fille, mais en se vidant de sa propre substance et de sa propre identité pour la nourrir.

Lara n'arrive pas à voir où elle se termine et sa fille commence, la mère et la fille entrent dans une sorte de fusion troublante. Selon Nina Herman, cette symbiose est assez commune et la dyade mère-fille reflète « the range and extent, content and velocity of projective identification which is found to operate in the relationship, in the connectedness between replica and replica » (245). Cette confusion d'identité de la part de Lara se montre dans certaines de ses énoncées, telles que : « Tu sais, Maya, quand tu étais petite, Maya, Maya, quand tu étais petite, enfin je veux dire, quand j'étais petite n'est-ce pas » (36). Lara se perd dans une fusion avec sa fille où « infant and mother [are] undifferentiated from each other » (Parker 36). Lara doit reconnaître que ce qui

faisait partie d'elle-même, l'enfant, doit devenir autre, séparé et autonome. Cette étape est souvent vécue difficilement par la mère et Lemoine-Luccioni décrit la séparation mère-enfant d'une manière douloureuse: « L'enfant est par excellence cet objet qui n'est plus ni dedans ni dehors et qui fait de la mère un dehors, un objet pour elle-même. » (35). Cet éloignement est rendu d'autant plus difficile par le fait que l'enfant est une fille. Pour Lara, Maya représente sa réplique et un prolongement d'elle-même.

Cette symbiose est si intense que le père se sent exclu de sa famille et ressent le besoin de partir. Cet homme scientifique admet que cette fusion mère-fille, « Lara-et-Maya en un seul mot », continue de l'éluder (52). Cette symbiose mère-fille sur le plan de l'imaginaire prolonge la période de gestation. Pendant ce temps, la mère et l'enfant ne font qu'une personne et le père se sent souvent éloigné par ce rapport intense et fusionnel. Une identification narcissique au « même », comme réplique et extension du moi maternel, peut empêcher la fille de naître en tant qu'autre, indépendante. La « survie » comme prolongement de la vie de la mère, par sa volonté, peut paradoxalement empêcher la fille de vivre à part entière.

La rivalité

Son amour possessif va trouver son aboutissement dans le refus de la part de Lara de laisser sa fille se séparer d'elle. Selon Nancy Chodorow, une mère possessive vient souvent d'une famille sans père et a connu une seule influence féminine pendant son enfance, celle de sa mère. Lara illustre cette situation lorsque son mari part et qu'elle souligne : « Ainsi toi [Maya], pas plus que moi, tu n'auras de père. [...] Nous infligeons à

nos enfants ce qu'on a nous-mêmes subi » (35). Huston semble confirmer cette observation de Chodorow :

Girls who grow up in family settings which include neither other women beside their mother nor an actively present father tend to have problems establishing a sufficiently individuated and autonomous sense of self. They in turn have difficulties in experiencing themselves as separate from their own children (212).⁷²

Lara veut que Maya reste toujours liée à elle, qu'il existe entre elles une sorte de dépendance mutuelle. C'est à travers son enfant que Lara va connaître le succès maternel et artistique :

Mais en même temps, chérie, *tu es moi*, n'est-ce pas? puisque c'est moi qui t'ai faite, moi qui t'ai fait vivre en t'aimant, te parlant, te caressant chaque jour [...] Quand tu inspires, mes poumons se gonflent d'air et quand tu ris mon cœur est à la fête. (67)

Il s'agit chez Lara d'une confusion entre la réalité et le fantasme. C'est à l'hôpital que Lara a le plus ressenti cette symbiose avec Maya, c'est là que l'avenir de sa fille dépendait entièrement d'elle et c'est dans cette « chambre blanche » que Lara veut rester. Son refus de quitter ce lieu de symbiose magique se montre par une série de retours en arrière tout au long de l'histoire où l'imaginaire de Lara retourne dans ce lieu. Par exemple, lorsque Lara amène Maya à sa première rencontre avec son futur professeur de piano, Dianescu (la première étape de l'indépendance progressive de Maya), la mère retourne dans son tête à ce lieu de paix et de partage parfaits.

⁷² Nancy Chodorow. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkley : U of California P (1978): 212 cité dans Vivien E. Nice. (1992) op. cit. : 158.

L'existence de Maya en tant qu'enfant, tout comme celle de la musique comme performance, n'est que fugitive : la vie de la fille exige le changement. La séparation graduelle et inévitable de Maya provoque des sentiments de détresse chez sa mère. Sa fille représente pour elle une source de pouvoir et un lien avec le monde auxquels elle sera obligée de renoncer avec l'indépendance de Maya. Cette femme, qui voyait autrefois le don musical de sa fille comme sa responsabilité et son cadeau à Maya, le voit maintenant comme une source de conflit. Ce talent musical va obliger sa fille à s'écarter d'avantage de sa mère pour chercher des leçons avec « le grand Dianescu » (67). Comme le signale Sofia, qui comprend ce qui se passe chez sa fille, la journée de l'audition représente une énorme épreuve pour Lara : « Elle [Lara] sourit. Je connais ce sourire. Ça veut dire qu'elle souffre. *Ne vois-tu pas que cette journée est un tournant tragique ? [...] Maya s'éloignera de nous dorénavant ... Elle aura une grande carrière...* » (66). En voyant sa fille s'écarter d'elle, Lara voit la musique disparaître de sa vie aussi.

C'est également à travers le génie de sa fille que la mère voit ses propres limites artistiques. Son désir de s'accomplir en tant que pianiste entre en collision avec sa passion pour son enfant « miracle », qui joue avec une virtuosité au-delà de son propre talent. La situation de Lara est typique de certaines mères lorsque leur enfant commence à s'éloigner d'elles, comme Parker en témoigne :

One moment when an experience of maternal hate causes the self-esteem engendered by mother love to change into anguished self-doubt often occurs when a child reaches adolescence, then conflicts provoked by ambivalence, intensified by the complexities of the separation process,

can produce a peculiarly painful type of hatred for the child and a resultant self-denigration. » (27)

Le piano représente la base de l'affection profonde mère-fille, mais c'est aussi ce qui oppose Maya à Lara : euphorie pour la fille, la musique est ascèse pour la mère. Elles rivalisent dans le domaine artistique et c'est toujours Maya qui le remporte. De plus, le talent de sa fille rend la finalité de la vie évidente pour Lara. Elle sait qu'à la différence de Maya, elle mourra « avant d'atteindre la musique. » (107).

L'histoire de *Prodige* montre la joie de la maternité, source de plénitude pour une nouvelle mère, mais aussi à la fois la responsabilité étourdissante de la procréation. Le récit polyphonique, communiquant différents points de vu, révèle l'écheveau compliqué de la filiation. La filiation, où le fil est un cordon ombilical qui permet la vie et qui peut étrangler, qui doit être coupé. Lara est une musicienne talentueuse qui n'arrive pas à pénétrer dans l'âme de son art, croit trouver la solution à sa « faillite » dans la réussite de sa fille, Maya. Comme Sofia l'exprime :

Le problème, se dit-elle, c'est que la musique avance, et que moi je ne veux pas avancer. Je la joue mais je ne veux pas aller avec elle : j'ai envie de la retenir, la garder pour moi, la serrer contre moi, la transformer en boule dure et me cramponner autour, me bâillonner avec. (103)

Mais sa fille, tout comme la musique, va continuer d'exister et de s'exprimer sans elle.

Conclusion

as a woman & a poet / i've decided to wear
my ovaries on my sleeve / raise my poems on
milk / & count my days by the flow of my
mensis / the men who were poets were aghast /
they fled the scene in fear of becoming
unclean... and she waz left with an arena of
her own... where music & mensis/ are
considered very personal/ & language a tool
for exploring space.

-Ntozake Shange⁷²

A la fois romancière et essayiste, Nancy Huston est une femme fort engagée dans les problèmes contemporains. En tant qu'écrivaine avec deux enfants, elle a intégré dans ses textes les tiraillements reliés à sa propre lutte pour se définir en tant que mère et artiste, simultanément plutôt que séparément ou de façon alternée. C'est dans son *Journal de la création* (1990) que Huston démontre le plus clairement que la femme est capable de créer en procréant. Dans ce journal, tenu pendant sa propre grossesse jusqu'à la naissance de son enfant, des aspects de sa propre expérience sont intercalés avec l'étude de plusieurs couples d'écrivains (Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, F. Scott et Zelda Fitzgerald, Virginia et Léonard Woolf entre autres) et leurs tentatives « to come to terms with the physical and metaphysical intersections between creation and procreation in their lives and in their work ». ⁷³ Dans ce travail (auto)biographique, Huston se donne pour but de réfléchir aux liens possibles et impossibles entre la création

⁷² Ntozake Shange est une poète, dramaturge et romancière américaine.

⁷³ Patrice J. Proulx. (2001) op. cit. : 289.

et la procréation, entre l'esprit et le corps, par rapport à la parenté (être parent, être parents) et à la généa/ logie (la genèse et la parole).

Un des plus grands problèmes pour Huston, c'est la conception traditionnelle et arbitraire évoquée au début de cette étude, qui accorde aux hommes l'esprit et aux femmes le corps. *Le Journal de la création* illustre son désir de trouver un modèle autre, où il n'existe ni séparation ni barrière entre l'esprit et le corps. Tout comme la théoricienne féministe Linda Alcoff, Huston cherche à reconfigurer « the role of bodily experience in the development of knowledge » (17).⁷⁴ Pour cette auteure l'enjeu est considérable, car suite à une maladie neurologique qui l'a anéantie pendant plusieurs mois et à une paralysie physique (dont elle parle dans *Lettres parisiennes*), elle cherche à comprendre « the conflicted nature of her own relation to her physical and spiritual selves » (Proulx 291).

En observant la vie de ces plusieurs couples d'écrivains qui trouvaient impossible de réconcilier esprit et corps, Huston a constaté que beaucoup de femmes écrivains ont ainsi manifesté une révulsion vigoureuse devant leur corps. Bien avant la constatation de Beauvoir, qui croyait qu'il fallait choisir : « le livre ou l'enfant », Virginia Woolf ou Elizabeth Barrett ont exprimé à travers divers symptômes - anorexie, frigidité - une peur panique du corps. Huston explique ainsi leur dilemme : « Virginia et Elizabeth renoncent au corps. [...] *Le corps est terrifiant. Il meurt. Les mots ne meurent pas.* » (107). Ces

⁷⁴ Cité dans Patrice J. Proulx. (2001) op. cit.: 290.

femmes ont désavoué leur chair féminine et potentiellement maternelle de toutes leurs forces, comme si c'était le seul moyen de pouvoir s'appliquer aux travail artistique « viril », tel que l'écriture. Pour Huston, la mission des écrivaines est moins d'inciter les femmes à « créer/ écrire avec leurs corps » que de leur apprendre à estimer, à valoriser et à célébrer la *plenitude* du corps féminin/ maternel écrivant.

Elle observe ce qu'elle appelle « le refus de l'enfantement » chez plusieurs femmes-artistes et écrivaines, à la suite de de Beauvoir. Celles-ci ont décidé de nier leur capacité procréatrice pour pouvoir mieux se concentrer sur leur côté intellectuel puisqu'à leur avis il n'était pas possible de réconcilier le devoir maternel et l'engagement artistique. Huston propose que tel est le cas de Virginia Woolf :

Il n'y a probablement jamais eu de tentative de couple aussi pure, aussi extrême que celle des Woolf [...] pour effectuer la reconversion du corps vers l'esprit. Un homme et une femme, deux écrivains doués et cultivés, qui ont vécu ensemble dans la chasteté totale pendant près de trente ans. (108).⁷⁵

Dans son *Journal*, Huston renverse d'une manière subversive le dilemme beauvoirien, « le livre ou l'enfant » : « L'éditeur dit que mon roman est viable ; il accepte de le mettre au monde, tout en me félicitant 'en premier lieu pour l'autre... œuvre en gestation' –là aussi, les vieilles métaphores sortent toutes seules de la plume. »(327). Elle reconnaît la résonance métaphorique de cette logique, en même temps qu'elle sape les implications de

⁷⁵ On peut évidemment proposer d'autres raisons: une orientation homosexuelle, l'expérience d'un abus sexuel au cours de son enfance, etc.

ce choix catégorique. A la différence de cette pensée binaire rigide, selon laquelle il n'est

pas possible d'être mère et artiste, Huston propose une autre perspective :

Mais quel soulagement ! c'est toi [son enfant pas encore né], ce sont les pas que tu m'as aidée à faire dans ces pages-ci, jour après jour, mois après mois, qui m'ont donné la force de retourner à ce manuscrit (328)

En examinant sa propre expérience, elle explique que l'enfantement peut être une source d'inspiration qui offre de nouvelles optiques sur son entreprise artistique.

L'auteure « moderne » qui a des enfants a quand même des difficultés à surmonter, comme Huston l'avoue dans son essai « Le dilemme de la romancière » (1995). Si l'écriture est reconnue comme difficilement compatible avec la procréation, ce n'est pas seulement une question de logique, mais aussi pour des raisons éthiques.

L'écrivaine se demande : « l'écriture des romans n'est-elle pas incompatible avec la maternité, dans la mesure où ces deux activités requièrent des attitudes éthiques pour ainsi dire opposées ? ». ⁷⁶ La vision de l'écrivain est beaucoup plus sinistre que celle d'une mère, car il « doit pouvoir aller jusqu'au bout de sa folie. Il ne doit surtout pas être "moral". ». ⁷⁷ La mère, par contre, a une conception plus « morale » : « Les mères ont tendance à vouloir que tout soit beau pour leurs enfants. Elles s'efforcent, plus ou moins

⁷⁶ Nancy Huston. « Le dilemme de la romancière » *Désirs et Réalités : Textes choisis 1978-1994*. Paris : Leméac (1995) : 114.

⁷⁷ Nancy Huston. « Une aventure imprévisible et passionnante » *L'avenir des femmes : Du « Deuxième Sexe » de Simone de Beauvoir à la parité (Le Monde supplément)*. (Jeudi 22 avril 1999) : 5.

d'adopter une vision optimiste afin de les protéger, les réconforter, leur insuffler de l'espoir. ».⁷⁸ La mère doit être attentive à autrui en établissant et entretenant des liens affectifs, tandis que la romancière doit être individualiste puisque son métier demande un certain détachement. Comment réconcilier ces deux éthiques différentes ? Pour Huston, la solution au dilemme se trouve dans la (post)modernité qui démolit les rôles traditionnels maternel et paternel, brouillant l'opposition sexuelle :

Inventer et ficeler des histoires, vivre et imaginer des aventures; assumer et courir des risques; bafouer et tourner en dérision les moralités orthodoxes: toutes ces spécialités traditionnellement masculines deviennent accessibles aux femmes, à mesure qu'elles insistent pour regarder en face la vie et la mort; à mesure, aussi, que les pères apprennent à "materner" et que les mères n'ont plus à incarner, seules, l'éthique pour leurs enfants.⁷⁹

Cependant, il n'est pas sûr que cela soit assez pour permettre à la femme d'atteindre un statut de créatrice. Ni Lin ni Nadia, dans les textes étudiés, ne réussit à combiner les deux rôles.

C'est plutôt dans ses écrits personnels et autobiographiques que Huston proclame sa conviction que les femmes doivent composer un rapport entre le corps maternel et art, pour pouvoir vivre une existence épanouie et pour créer des œuvres d'inspiration féminine. Elle refuse carrément la division entre corps et esprit : « Toujours est-il que je me sens apaisée, guérie à force d'avoir pleinement éprouvé le caractère humain d'une grossesse humaine : elle m'a restitué mon corps, qui est un corps humain, *c'est-à-dire*

⁷⁸ Nancy Huston. « Le dilemme de la romancière » *ibid.* : 115.

⁷⁹ Nancy Huston. « Le dilemme de la romancière » *ibid.* : 132.

pensant. ». ⁸⁰ Selon Huston, l'enfantement a fait d'elle « un meilleur écrivain », en lui apprenant une nouvelle façon de réagir au monde. ⁸¹ Elle explique :

mes enfants me donnent des forces inouïes. Avec eux, je ne perds pas mon temps, j'en gagne! Ils m'apprennent l'émerveillement face au réel, à la mortalité, m'inscrivent dans un cycle, dans une relation aux autres, ascendants et descendants. ⁸²

L'auteure souligne que pour elle, dans sa vie personnelle, la maternité est compatible avec la création artistique. Elle illustre la thèse de Susan Friedman, selon qui la (pro)créativité « tend[s] to defy those divisions [corps/ esprit] and reconstitute woman's fragmented self into a (pro)creative whole while uniting work and flesh, body and mind ». ⁸³

Son engagement dans le mouvement féministe, aussi bien que de ses expériences personnelles, ont encouragé Nancy Huston à explorer la figure maternelle dans plusieurs de ses romans. Notre lecture des trois romans abordés ici montre l'importance accordée au personnage de la mère et à son rapport à la création artistique, ce qui distingue cette auteure de ses contemporain(e)s. Dans ses textes, fictifs et autres, Huston invite ses lecteurs, et surtout ses lectrices, à un dialogue provocateur sur les rapports complexes entre corps et esprit, entre la femme-artiste et sa création. La femme qui veut

⁸⁰ Nancy Huston. *Le Journal de la création*. Ibid. : 323. C'est moi qui souligne.

⁸¹ Nancy Huston. « Une aventure imprévisible et passionnante » *ibid.* : 6. L'emploi du masculin reflète probablement le fait qu'elle vit en France plutôt qu'au Québec, plutôt qu'une réaffirmation de toute écriture comme masculine.

⁸² Nancy Huston. « Une aventure imprévisible et passionnante » *ibid.* : 6.

⁸³ Susan Stanford Friedman. *op. cit.* : 75 (cité dans Proulx 293).

vivre la création et la procréation, non seulement comme métaphore mais comme double vocation féminine, relève un défi de taille. Dans ces romans en particulier, l'artiste qui choisit la maternité se trouve dans une situation intéressante et problématique, puisqu'elle vise l'immortalité (le prolongement au-delà de sa propre vie) par la chair/ la matière et par l'esprit/ l'imagination, dans les deux domaines : l'enfant et l'art.

Les théoriciennes de l'écriture féminine, comme Cixous, ont souvent été accusées d'un essentialisme dangereux en évoquant des images reliées à la maternité comme caractéristiques d'une écriture féminine.⁸⁴ L'originalité de Huston est d'exploiter ces images en tant que métaphores, tout en abordant la réalité qu'elles représentent dans la vie de la femme-artiste, qu'elle choisisse d'être mère ou refuse cet aspect de sa féminité.

A la différence de Nadia (*Instruments des ténèbres*) qui refuse l'aspect procréateur de son corps, les personnages principaux de *Prodige* et de *La Virevolte*, Lara et Lin, sont mères de leur propre désir. Toutes ces femmes vivent un rapport difficile avec la maternité : l'engendrement représente souvent une épreuve à surmonter. Il est à la fois ce qui permet aux personnages de se voir autrement, mais aussi ce qui empêche un épanouissement total de leur être en tant qu'artiste. Pour Lin, la procréation est source d'inspiration pour ses danses qui empruntent régulièrement à son expérience maternelle. Pour Lara pourtant, la maternité ne fait qu'étouffer son talent, car c'est par l'aptitude de sa fille qu'elle découvre ses limites musicales. Quant à Nadia, c'est en fouillant dans les

⁸⁴ Voir à ce sujet: Domna C. Stanton. « Defence on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva » *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*. Ed. Jeffner Allen et Iris Marion Young. Bloomington: Indiana UP (1989) : 156-179.

ténèbres du ventre maternel -celui de sa mère, de Barbe, le sien- qu'elle va pouvoir se délivrer de sa propre histoire douloureuse et renaître à la lumière, en tant que Nadia, ayant retrouvé son « je / I ». La femme qui devient mère, comme celle qui refuse de l'être, se culpabilise à cause de son choix. Mais il faut dépasser ce stade, selon Huston comme elle l'a fait dans sa vie.

Il semble pourtant exister un conflit entre les opinions exprimées dans ses écrits personnels/ ses essais, qui valorisent et expriment la possibilité de la (pro)créativité, et le message implicite de ces trois romans. Cette incohérence, est-elle due au fait que Huston vacille entre les rôles de mère et d'écrivaine? Elle nous signale que : « Pour écrire, il me faut oublier que je suis mère. [...] Même si je tire des images, des émotions de mes expériences maternelles, je n'écris pas en tant que mère. Sinon, dans mes romans, le monde serait raisonnable, il ferait bon y vivre. ».⁸⁵ Pour elle, l'écrivaine doit déranger, tandis que la mère doit rassurer. Apparemment, l'écriture de ces romans qui annoncent l'impossibilité de combiner les deux rôles lui a permis, en réalité, d'accomplir cette tâche difficile.

⁸⁵ Nancy Huston. « Une aventure imprévisible et passionnante » *ibid.* : 6.

Appendice

l'œuvre de Nancy Huston

Romans

- Les Variations Goldberg* - Seuil, 1981.
Histoire d'Omayya - Seuil, 1985.
Trois fois septembre – Seuil, 1989.
Cantique des plaines - Actes Sud Léméac, 1993.
La Virevolte - Actes Sud Léméac, 1994.
Instruments des ténèbres - Actes Sud, 1996.
L'Empreinte de l'ange - Actes Sud, 1998.
Prodige : polyphonie - Actes Sud, 1999.
Dolce agonia - Actes Sud, 2001.

Essais

- Jouer au papa et à l'amant* - Ramsay, 1979.
Dire et interdire: éléments de jurologie - Payot, 1980.
Mosaïque de la pornographie - Denoël, 1982.
Journal de la création - Seuil, 1990.
Tombeau de Romain Gary - Actes Sud, 1995.
Pour un patriotisme de l'ambiguïté - Fides, 1995.
Désirs et réalités : textes choisis, 1978-1994 - Actes Sud Léméac, 1997.
Nord Perdu, suivi de *Douze France* - Actes Sud Léméac, 1999.
Limbes, - Actes Sud, 2000.

Correspondance

- À l'amour comme à la guerre* - Seuil, 1984.
Lettres parisiennes - Barrault, 1986 (avec Leïla Sebbar).

Pour la jeunesse

Véra veut la vérité - École des Loisirs, 1992.

Dora demande des détails - École des Loisirs, 1993.

Les Souliers d'or - Gallimard-Jeunesse, 1998.

Disques

Pérégrinations Goldberg - CD Actes Sud/Naïve, 2000.

Participations diverses

Une enfance d'ailleurs - Belfond, 1993.

Préface à l'Évangile selon Saint Matthieu - Le Serpent à Plumes / Mille et une nuits, 2000.

Visages de l'aube - Actes Sud, 2001.

Traductions

Göran Tunström : Un prosateur à New York - Actes Sud, 2000.

Jane Lazarre: Splendeur (et misères) de la maternité - l'Aube, 2001.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Huston, Nancy. *Journal de la Création*. Paris : Seuil, 1990.

---. *La Virevolte*. Paris : Actes Sud, 1994.

---. « Le dilemme de la romancière » *Désirs et Réalités : Textes choisis 1978-1994*. Paris : Leméac, 1995.

---. *Instruments des ténèbres*. Paris : Actes Sud, 1996.

---. *Prodige*. Paris : Actes Sud, 1999.

Sources secondaires

Travaux sur Huston

Béïque, Marie. « Compte rendu de *La Virevolte* par Nancy Huston » *Recherches féministes* 9, (1996): 161-162.

Frey, Pascale. « Les démons de Nadia » *Lire*. Octobre 1996.
<<http://www.lire.fr/imprimer.asp?idC=31855>>.

Girard-Daudon, Alain et Stéphane Bernard. « Ce que dit Nancy [entrevue avec Nancy Huston] » *Initiales*.
<<http://www.initiales.org/cgi-bin/carte.pl?CHAP=004&RUBR=010/>>.

Girard-Daumon, Alain. « Pas de biographie » *Lire*. Octobre 1996.
<<http://www.initiales.org/chap004/>>.

Huston, Nancy. « La Dédicace de l'auteure (*Prodige*) » *Alapage*. le 30 juin 1999.
<http://alapage.com/mx/?id=219661016010442&donnee_appel=ALAPAGE&tp=F&type=1&l_isbn=2742722688&devise=&fulltext=huston%2C+nancy&sv=X_L>.

---. *Entretiens*. Radio Canada, 1995/6.

---. « Festin Fragiles » *Liberté*. (décembre 1994) : 7-15.

Larochelle, Corinne. Corinne Larochelle présente *Cantique des plaines* de Nancy Huston. Montréal : Leméac, 2001.

Proulx, Patrice J. « Compte rendu de *Prodige* » *French Review*. 74 (décembre 2000): 399-400.

---. « Giving Voice to the Body : (Pro)creation in the Texts of Nancy Huston » *Doing Gender : Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*. Ed. Paula Ruth Gilbert et Roseanna L. Dufault. Madison : Farleigh Dickinson UP (2001) : 288-305.

Raoul, Valerie. « L'autre langue fécondatrice : "l'étrangéité " en soi dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston et *Possessions* de Julia Kristeva » *Femmes francophones sans frontières*. Ed. Lucie Lequin. Paris: L' Harmattan, 2002 (publication à paraître).

Roy, Monique. « Celle par qui le scandale arrive » (Compte rendu de *Instruments des ténèbres*) *Chatelaine* septembre (1996): 20-21.

Société Radio-Canada. « *La constance de la fugue* ». Radio-Document : Montréal, 1996

Théorie féministe

Albright, Ann Cooper. « Incalculable Choreographies : The Dance Practice of Marie Chouinard » dans *Bodies of the Text : Dance as Theory, Literature as Dance*. Ed. Ellen W. Goellner et Jacqueline Shea Murphy. New Jersey : Rutgers U P (1995): 157-181.

Alcoff, Linda Martin. « Feminist Theory and Social Science : New Knowledges, New Epistemologies » dans *Bodyspace : Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Ed. Nancy Duncan. New York : Routledge (1996) : 13-27.

Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe I : les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1949.

Cixous, Hélène. « Le Rire de la Méduse » *L'Arc* 6 (1987) : 39-54.

Cranny-Francis, Anne. *The Body in the Text*. Victoria : Melbourne UP, 1995.

Dempster, Elizabeth. « Women Writing the Body : Let's Watch a Little How She Dances » *Grafts : Feminist Cultural Criticism*. Ed. Susan Sheridan. New York : Verso (1988) : 5-54.

Deutsch, Helen. *The Psychology of Women*. New York : Bantam, 1973.

Jones, Ann Rosalind. « Writing the Body : Toward an Understanding of *L'Écriture féminine* » *Feminist Studies* 7 (1981) : 247-263.

Lloyd, Genevieve. *The Man of Reason : 'Male' and 'Female' in Western Philosophy*. Minneapolis : U of Minneapolis P, 1984.

La maternité

Bird, Delys. « Women-as-Artist/ Woman-as-Mother : Traversing the Dichotomies » *Australian and New Zealand Studies in Canada*. (June 7, 1992): 10-19.

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of the Gender*. Berkley : U of California P, 1978.

Friedman, Susan Stanford. « Creativity and the Childbirth Metaphor : Gender and Difference in Literary Discourse » *Feminist Studies* 13 (1987): 49-82.

Herman, Nina. *Too Long a Child : The Mother-Daughter Dyad*. London : Free Association Books, 1989.

Irigaray, Luce. *Le Corps-à-corps avec la mère*. Ottawa : Les Editions de la Pleine Lune (1981).

Jardine, Alice. « Death Sentences : Writing Couples and Ideology » dans *The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge : Harvard UP (1986): 84-96.

Jong, Erica. « Creativity vs. Generativity : The Unexamined Lie » *The New Republic* 180 (13 Jan. 1979) : 27-30.

Kniebihler, Yvonne. *La Révolution maternelle : Femmes, maternité, citoyenneté depuis 1945*. Paris : Librairie Académique Perrin, 1997.

Lemoine-Luccioni, Eugénie. *Partage des femmes*. Paris : Éditions du Seuil, 1976.

Maglin, Nan Bauer. « Don't never forget the bridge that you crossed over on : The Literature of Matrilineage » dans *The Lost Tradition; Mothers and Daughters in Literature*. Ed. Cathy N. Davidson and E.M. Broner. New York : Ungar (1980) : 257-267.

Nice, Vivien E.. *Mothers and Daughters : The Distortion of a Relationship*. London : Macmillan, 1992.

Parker, Rozsika. *Torn in Two : The Experience of Maternal Ambivalence*. London : Virago P, 1995.

Rabuzzi, Kathryn Allen. *Motherself : A Mythic Analysis of Motherhood*. Indianapolis : Indiana UP, 1988.

Raoul, Valerie. *Distinctly Narcissistic : Diary Fiction in Quebec*. Toronto : U of Toronto P, 1993.

Rich, Adrienne. *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. New York : W.W. Norton & Company, 1976.

Suleiman, Susan Rubin. « Motherhood and Writing » dans *The (M)other Tongue : Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ed. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, Madelon Sprengnether. Ithica : Cornell UP (1985) : 352-77.

Zucker, Alyssa N.. « The Psychological Impact of Reproductive Difficulties on Women's Lives » *Sex Roles* 40 (1991): 767-786.

Général

Platon. *Collected Dialogues*. Ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton : Princeton UP, 1961.