

Université de Montréal

La réinvention de la maternité dans l'œuvre de Nancy Huston

par
Angelina Guarino

Département des littératures de langue française
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Littératures de langue française

Août 2009

© Angelina Guarino, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La réinvention de la maternité dans l'œuvre de Nancy Huston

présenté par :
Angelina Guarino

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Catherine Mavrikakis

Directrice de recherche : Andrea Oberhuber

Membre du jury : Jean-Philippe Beaulieu

RÉSUMÉ

Le principal objectif de ce mémoire est l'étude de l'inscription de la maternité dans *L'empreinte de l'ange*, *La virevolte* et *Prodige* de Nancy Huston. Les trois romans précités constituent mon corpus de base. Néanmoins, des allusions à d'autres écrits de l'auteure, notamment à *Journal de la création*, donneront une plus grande profondeur à l'analyse, car on ne peut ni écarter les traces du thème de la maternité dans ses autres textes ni mésestimer l'influence de l'expérience de l'auteure sur son œuvre. Dans la foulée de la réflexion féministe contemporaine sur la maternité et faisant recours, selon le besoin, à la Nouvelle Histoire et à la psychanalyse, pour éclairer le contexte sociohistorique et le non-dit des textes, nous essaierons de dégager la singularité de l'écriture hustonienne en ce qui concerne ses idées sur la maternité. En effet, Nancy Huston s'inscrit dans la lignée d'écrivaines qui ont contribué à redéfinir l'identité féminine dans la fiction contemporaine en esquissant, à travers ses romans et essais, une multiplicité d'expériences féminines, toutes différentes, bien que plus ou moins soumises aux valeurs sociales dont l'auteure mesure la force.

Nous abordons notre analyse par une mise en contexte historique, culturelle et éthique de la maternité. En effet, comme le thème de la maternité est omniprésent dans le discours social passé et contemporain, il est intéressant de voir comment Nancy Huston compose avec les stéréotypes traditionnellement attribués à la mère en suivant les enjeux, les conséquences et les variations de la maternité dans les œuvres à l'étude. Suivront à la mise en contexte historique et théorique les chapitres destinés à l'analyse des œuvres. Le deuxième chapitre

portera sur *L’empreinte de l’ange* dévoilant les perplexités qui naissent d’une maternité non désirée et ombragée par les séquelles d’un passé tragique. Le troisième chapitre, consacré à l’analyse de *La virevolte*, s’articule autour de la tension entre la création et la procréation. Enfin, le quatrième et dernier chapitre aborde la maternité dans *Prodige*, roman où il est surtout question du lien entre emprise maternelle et construction de l’identité de la fille. À travers cette analyse, nous verrons comment Nancy Huston déconstruit le lieu commun voulant que la mère soit cet être idéalisé, privé de passions professionnelles et de pulsions artistiques, se dédiant uniquement à la protection et aux soins de l’enfant pour représenter plutôt des mères animées par des sentiments contradictoires, des mères qui se positionnent avant tout comme femmes sans inhiber leurs élans, leurs passions ni leurs tourments.

Mots clés : Nancy Huston; maternité; écriture des femmes (XX^e siècle); relation mère-fille; féminisme; psychanalyse.

ABSTRACT

The main purpose of this master's paper is the study of the theme of maternity in Nancy Huston's novels *L'empreinte de l'ange*, *La virevolte* and *Prodige*. The three aforesaid novels constitute the basic corpus of our study. Nevertheless, allusions to the other essays by the author, in particular to *Journal de la création*, will give a major depth to the analysis, because we cannot push aside the traces of the theme of maternity in her other writings nor underestimate the influence of the experience of the author on her work. Influenced by the ideas of the contemporary feminist reflexion to redefine the maternal experience and recurring, according to the needs, to the New History's and the psychoanalysis's theories, to enlighten the sociohistorical context and the unspoken of the texts, we shall try to find the peculiarity of Nancy Huston's writing regarding maternity. In fact, Nancy Huston, by sketching through her novels a multiplicity of feminine experiences more or less influenced by social values, joins the lineage of women writers which have contributed to redefine the feminine identity in contemporary fiction.

We approach our analysis by an historical, cultural, and ethical contextualization of the ideas surrounding maternity. As the subject of maternity is present in the past and contemporary social discourse, it is interesting to see how Nancy Huston composes with stereotypes traditionally attributed to mothers by following the consequences and the variations of maternity in her novels. The study of the novels follows this contextualization. The second chapter concerns

L'empreinte de l'ange and reveals the perplexities which arise from a maternity that is unwanted and shaded by the after effects of a tragic past. The third chapter, dedicated to the analysis of *La virevolte* is articulated around the tension between creation and procreation. Finally, the fourth and last chapter studies the theme of maternity in *Prodigy*, a novel that reveals the link between maternal influence and the construction of the daughter's identity. Through this entire study, we shall see how Nancy Huston deconstructs the common idea wanting that the mother is an idealized being, deprived of professional passions and artistic drives, dedicated only to the protection and to the care of the child. On the contrary, the author represents mothers animated by contradictory feelings, mothers who position themselves as women without inhibiting their passions nor their agonies.

Key words : Nancy Huston, maternity, women's writing (20th century), mother-daughter relationship, feminism, psychoanalysis.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	iii
Abstract	v
Table des matières	vii
Liste des sigles	ix
Dédicace	x
Remerciements	xi
Introduction	1
Chapitre 1 : L'invention de la maternité	12
Un soupçon d'histoire.....	13
Le rejet féministe de la maternité.....	15
Vers une réconciliation du féminin et du maternel.....	20
<i>Le Journal de la Création</i> : la nouvelle éthique de la maternité de Nancy Huston.....	22
Chapitre 2: Identité refoulée et maternité entravée dans <i>L'empreinte de l'ange</i>	34
Saffie au bord de l'être.....	35
Le refus de la maternité.....	38
La blessure de la disparition de la mère.....	43
L'adultère et le réveil de l'être.....	47
L'éveil du sentiment maternel.....	54

Chapitre 3: Sentiments maternels et élans créatifs vertigineux dans <i>La virevolte</i>.....	59
La maternité comme émerveillement.....	60
La mère se retrouve femme.....	62
Les premières craintes maternelles.....	66
Les conflits entre le corps et l'esprit.....	68
L'éphémère redouté.....	70
Un nouveau noyau familial.....	74
L'épreuve de l'absence de la mère.....	77
La responsabilité de la mère-artiste.....	82
Chapitre 4: Une mère en fuite dans <i>Prodige</i>.....	85
La musique comme coupure de la vie.....	86
Souffrances secrètes de l'emprise maternelle.....	88
La maternité comme revanche.....	90
L'éclatement de l'identité maternelle.....	93
Conclusion.....	98
Bibliographie.....	104

LISTE DES SIGLES

Dans le présent mémoire de maîtrise seront utilisés pour les romans de Nancy

Huston à l'étude les sigles suivants :

JC *Journal de la création*

EA *L'empreinte de l'ange*

VIR *La virevolte*

PRO *Prodige*

À Carmine,
qui aurait été le premier à feuilleter ce
mémoire et qui, du Ciel, m'a aidée à l'écrire.

REMERCIEMENTS

Je désire témoigner toute ma reconnaissance à madame Andrea Oberhuber qui a accepté de diriger ce mémoire et dont les conseils judicieux, la patience et la souplesse m'ont permis de mener à terme cette réflexion. Je tiens également à remercier le département pour son aide financière.

Je remercie aussi mes parents, Adelina et Luigi, pour l'appui inconditionnel qu'ils m'ont démontré pendant ces années d'étude. Votre fierté est ma plus grande récompense pour avoir accompli ce travail.

Merci également à mes frères, Carmine et Daniele, pour leurs encouragements constants et à Lorie, ma sœur, qui a su gentiment me remettre au travail quand la distraction était trop tentante et dont l'appui a été indéfectible.

Merci à Cristiano, pour avoir été si présent.

Enfin, merci à Mathieu pour sa compréhension, son talent à dactylographier et, surtout, pour son amitié.

INTRODUCTION

« La maternité ne draine pas, toujours et seulement, les forces artistiques ; elle les confère aussi¹ ». À lire cette affirmation de Nancy Huston, extraite de l'un de ses essais les plus importants, le lecteur aurait raison de rester quelque peu étonné. Habitué aux formules « guerrières » des années 1970, même les critiques les plus avertis tombent dans le piège de croire que la venue des femmes à l'écriture ne se fait que par une rupture avec la fonction maternelle. Telle supposition repose sur le préjugé tenace selon lequel l'homme ne serait formé que d'un esprit, et la femme réduite à son corps, cette distribution des rôles sexuels ayant pendant longtemps limité les aspirations artistiques des femmes. Comme le montre Michèle Coquillat, toute la littérature classique dit et redit l'impuissance des femmes à produire une œuvre. La femme, soumise à sa maternité physique, n'a, selon cette culture patriarcale, ni la puissance transcendante nécessaire, ni la volonté de résister à la passivité physique pour créer².

Dans le même ordre d'idées, dans le chapitre intitulé « Maternité, culture, éthique », Lori Saint-Martin démontre que, au nom de leur vocation maternelle, les femmes ont été tenues à l'écart de la création artistique : reproductrices, elles sont dites inaptes à créer. Aux femmes, les enfants de la chair, aux hommes, ceux

¹ Nancy Huston, *Journal de la création*, Paris et Montréal, Actes Sud et Leméac, (coll. « Babel »), 1990, p. 179.

² Voir Michèle Coquillat, « La création littéraire au féminin face à l'exclusion masculine », dans Odile Krakovitch et Geneviève Sellier (dir.), *L'exclusion des femmes : Masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexes, 2001, p. 169.

de l'esprit : le partage semble consacré de toute éternité³. Le fait qu'elles portent en leur corps la vie nouvelle ayant justifié pendant des siècles leur infériorité sociale, fabriquée plutôt que naturelle, et leur subordination à l'homme, puisque l'oppression des femmes est passée par la maternité, il n'est nullement surprenant que la vague des divers mouvements féministes de la fin des années soixante ait manifesté autant de virulence contre la fonction maternelle. Se positionnant dans la mouvance de Simone de Beauvoir, pionnière indiscutable d'un discours anti-maternel, les féministes de l'époque s'inscrivent dans une démarche radicale qui condamne toute concession à « l'éternel féminin ». Elles désavouent la soumission de leurs devancières et déclenchent un phénomène tout à fait inusité, soit une cassure entre deux générations de femmes, car toute une génération de femmes semble alors renier toute une génération de mères, provoquant une rupture de la transmission culturelle en milieu féminin et alimentant, par le fait même, une distance voire même une animosité à l'égard de la mère et de la maternité.

Abondent ainsi, dans l'écriture des femmes des années 1970 – période clé de l'effervescence de la réflexion féministe –, des textes qui font le procès de la mère, principal rouage du système patriarcal. Plusieurs voix de ces « filles du patriarcat » se font alors entendre et détruisent la mère à la fois pour ne pas devenir de « petites filles modèles » et pour punir leur génitrice de leur complicité dans un système qui brime l'identité des femmes. Ce violent rejet de la mère qui sourd autant dans les textes critiques que littéraires de l'époque est, en réalité, un

³ Voir Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Éditions Nota Bene, (coll. « Essais critiques »), 1999.

rejet de l'institution de la maternité plutôt que de la mère en tant qu'individu. Ainsi, comme le fait remarquer Adrienne Rich, la « matrophobie », selon l'expression de la poétesse Lynn Sukenick, ce n'est pas la peur de notre mère ou celle de la maternité, mais bien « notre peur de devenir notre mère⁴ ». Généralement, en effet, la mère est une victime de l'institution de la maternité, souvent aussi de la pauvreté et de l'ignorance, une esclave dont la fille doit se démarquer pour devenir une femme libre. Pour se trouver, la fille doit s'éloigner de sa génitrice et ce détachement se traduit souvent par un arrachement, par une violence faite à la mère et à soi-même.

Mais comment acquérir son autonomie sans rompre tout lien avec la mère, comment concilier indépendance et appartenance ? C'est ce déchirement qui est au cœur des débats des années 1980 et 1990. Car si les textes féministes des années 1970 expriment le rejet de la mère dite patriarcale, ils le font presque toujours par la voix de la fille, niant à la mère une voix propre, la réduisant encore une fois au silence. La mère y est condamnée, mais sans avoir pu s'exprimer. Ainsi, comme le souligne Anne-Marie De Vilaine, ce rejet accusatoire va à l'encontre de toute démarche féministe, car « comment peut-on revendiquer la sororité entre femmes et refuser toute solidarité avec la mère ?⁵ ». De toute évidence, la rage qui anime les textes de l'époque ne permet aucun dialogue avec

⁴ Adrienne Rich, *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton, 1976, p. 235. Nous traduisons.

⁵ Anne-Marie De Vilaine, « Mère-fille-mère : j'aurais aimé nous inventer une autre histoire », dans Anne-Marie De Vilaine, Laurence Gavarini et Michèle Le Coadic (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la reproduction et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, PUG et Saint-Martin, 1986, p. 58-61.

cette mère captive d'un modèle figé et elle devient dangereuse pour la mère et pour la fille.

Le rejet féministe de la maternité dès les années 1970, réponse à une glorification suspecte dont l'envers est le mépris pour des femmes et des enfants, était tout naturel, mais il était limité dans le temps. Dans les faits, la grève des ventres n'a jamais eu lieu et la maternité est devenue, sauf à de rares exceptions, un choix librement consenti qui doit inévitablement s'inscrire dans un questionnement sur ce que serait une maternité réellement définie par les femmes. Or, toute tentative de redéfinir la maternité s'accompagne nécessairement d'une réflexion sur le partage actuel des valeurs symboliques. Lori Saint-Martin rappelle que « la pensée occidentale est fondée sur une série d'opposition binaires : esprit-corps, bien-mal, raison-folie, création-reproduction, dont la superposition donne lieu à une hiérarchie qui privilégie toujours le masculin au détriment du féminin⁶ ». La pensée féministe influencée par le poststructuralisme, sans nier l'existence des oppositions, tend vers la réconciliation des contraires, ou du moins vers la revalorisation des termes associés au féminin. Désormais, remarque Lori Saint-Martin, « théoriciennes et créatrices s'entendent pour déclarer que l'expérience de la maternité abolit les frontières, lève les dichotomies⁷ », reconnaissant que la maternité est à la fois un lieu de fusion et d'ouverture, pouvant conduire à une compréhension nouvelle des circonstances et des rapports.

À cet égard, l'œuvre de Nancy Huston semble être une constante affirmation d'une possible coïncidence entre création et procréation. Entre l'art et

⁶ Lori Saint-Martin, *op.cit.*, p. 34.

⁷ *Idem.*

la vie – mais aussi entre l’esprit et le corps, entre l’écriture et la maternité –, Nancy Huston manifeste un refus viscéral de choisir. Ne s’étant pas laissée entraver par les contraintes artificielles – celles qui imposeraient de choisir entre l’écriture et la maternité –, elle a fait en sorte que son implication dans la vie matérielle et son inscription dans la chaîne des générations nourrisse son œuvre au lieu de l’entraver. En effet, dans la dizaine d’essais qu’elle a publiés et dans les onze romans qu’elle a à son actif, elle ne cesse de réfléchir sur les liens inédits entre les deux types de fécondité auxquels ont accès les femmes.

Cette réflexion sur la création des femmes est évidemment liée à une redéfinition de l’identité féminine, détachée des constructions culturelles et propice à l’expression de la subjectivité féminine. Ainsi, dans l’éventail thématique de Huston, il y a visiblement une prédilection pour les sujets abordant une féminité complexe et, plus spécifiquement, une maternité assumée, traités avec l’intimité propre à une écriture qui veut transformer l’image de la femme, voulant la « renommer », la « ré-inventer ».

Quoique sa carrière romanesque n’ait débuté qu’en 1981, avec la parution des *Variations Goldberg*, il reste que l’écriture de Nancy Huston est indubitablement marquée par l’effervescence du mouvement féministe auquel elle a participé dans les années soixante-dix, alors que, jeune universitaire, elle a collaboré à différentes revues de femmes dont *Sorcières*, *Les Cahiers du GRIF*, *Histoires d’elles*. Elle se voulait alors, comme Simone de Beauvoir, son idole, aussi libre d’attaches et de contraintes matérielles que possible, pour pouvoir se consacrer entièrement à l’écriture. Manifestement, la maternité ne figurait pas

dans son projet de vie, mais les revirements furent au programme sans que Huston n'en regrette aucunement la portée : « C'est depuis que je suis mère que j'écris bien, je trouve. En voyant grandir mes enfants, j'ai vu émerger des individus à partir de presque rien, et ça, c'est passionnant. C'est exactement le même "passionnant" que le roman. Ça se passe dans la vie matérielle, concrète, on échange, on s'apprend des choses, on se surprend [...] et vous n'avez pas de prise là-dessus⁸ », a-t-elle déclaré lors d'une entrevue.

C'est notamment dans le *Journal de la création*⁹, à la fois essai et journal de bord de sa propre grossesse, que la romancière s'est questionnée sur les enjeux de la maternité et les liens possibles (ou impossibles) entre la création et la procréation, la première ayant été traditionnellement attribuée aux hommes et la seconde, aux femmes. Ce livre a ensuite servi de cadre à une réflexion qui se poursuit ultérieurement dans des fictions telles que *La virevolte*¹⁰, *L'empreinte de l'ange*¹¹ et *Prodige*¹². Très souvent, dans ces œuvres, l'auteure esquisse les tourments découlant des tensions entre le rôle maternel et l'esprit artistique, mais hormis ce questionnement entre le corps et l'esprit féminins, c'est aussi une figuration toute particulière de la mère que met en place Huston dans ses romans. En effet, elle déconstruit ce lieu commun voulant que la mère soit cet être idéalisé, privé de passions professionnelles et de pulsions artistiques, se dédiant uniquement à la protection et au soin de l'enfant, pour représenter plutôt des

⁸ PÉRIPHÉRIES, *L'Entremêléeuse* (propos recueillis par Mona Chollet), [En ligne], Adresse URL : www.peripheries.net/article171.html (page consultée le 2 août 2009).

⁹ Nancy Huston, *Journal de la création*, *op.cit.*

¹⁰ Nancy Huston, *La virevolte*, Paris, J'ai lu, 1994.

¹¹ Nancy Huston, *L'empreinte de l'ange*, Montréal et Paris, Actes Sud/Leméac, 1996.

¹² Nancy Huston, *Prodige*, Paris, Actes Sud (coll. « Babel »), 1999.

mères ancrées dans la matérialité de leurs corps, charnelles et tourmentées, passionnées et « imparfaites ».

Notre mémoire se propose d'étudier la représentation de la figure maternelle, presque toujours transgressive, dans l'œuvre de Nancy Huston, particulièrement dans les trois romans précités qui constituent notre corpus de base. Néanmoins, des allusions à d'autres écrits, notamment à *Journal de la création*, donneront une plus grande profondeur à l'analyse, car on ne peut ni écarter les traces du thème de la maternité dans ses autres textes ni mésestimer l'influence de l'expérience de l'auteure sur son œuvre. Comme le thème de la maternité est omniprésent dans le discours social passé et contemporain, il est intéressant de voir comment l'auteure compose avec les stéréotypes traditionnellement attribués à la mère en suivant les enjeux, les conséquences et les variations de la maternité dans les œuvres à l'étude.

Ainsi, grâce à la critique littéraire féministe et à la psychanalyse, selon le besoin, surtout pour éclairer le non-dit des textes, de même que par le moyen des notions de la Nouvelle Histoire afin de replacer le thème dans son contexte sociohistorique, nous comptons démontrer qu'à travers une désacralisation de la figure maternelle, non seulement Nancy Huston parvient-elle à dégager l'humanité qui se cachait derrière le masque de la mère, mais elle confère une dignité nouvelle à la maternité en proposant un épanouissement pluriel de la femme.

Si nous multiplions les approches méthodologiques, c'est que la nature même de la maternité, phénomène à la fois public et privé, biologique et social,

oblige à une certaine interdisciplinarité. Le premier chapitre de ce mémoire, qui précède l'analyse littéraire, établira les assises de la réflexion à propos de la maternité sur lesquelles repose cette étude. Dans un premier temps, seront convoquées les études des historiennes féministes qui ont su démontrer que l'idéologie de la « bonne mère » tend à occulter la réalité que révèle tout regard porté sur l'histoire, à savoir l'impossibilité à parler de la mère dans l'absolu. Car bien que les mères existent depuis toujours, par la force des choses, la maternité en tant qu'idéologème est aussi une invention historique et sociale. D'ailleurs, il sera aussi question dans cette section de voir comment et pourquoi, à partir de Simone de Beauvoir, nombre de féministes contemporaines ont rejeté la maternité, n'y voyant qu'un piège justifiant la soumission de la femme à l'ordre patriarcal. À ce propos, seront interpellées les tentatives contemporaines d'une redéfinition de la maternité et de la féminité entreprises par des écrivaines et des théoriciennes féministes. Une attention particulière sera portée au *Journal de la création*, texte de réflexion important de Huston dont l'objectif est de révéler la complémentarité possible entre maternité et création. Nous verrons comment Huston, loin d'opposer deux types de fonctionnement – corporel et spirituel – insiste sur la capacité double des femmes : engendrer à la fois des êtres vivants et des œuvres littéraires.

Par ailleurs, une lecture appropriée de l'inscription de la maternité dans les textes de notre corpus ne peut se faire sans entreprendre une démarche d'inspiration psychanalytique. Tenant compte que, selon Lori Saint-Martin, « la

relation mère-fille est au cœur de la formation de l'identité féminine¹³ », il importera d'interroger l'investissement de l'héritage maternel des héroïnes dans leur propre existence. À ce propos, l'ouvrage de Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles, une relation à trois*¹⁴ se révèle une source précieuse pour toute investigation sur les rapports mère/fille, car la psychanalyste et la sociologue y dressent un éventail de figures maternelles qui nous permettra d'éclairer la complexité de la réciprocité entre mère et fille. Aussi, divers travaux appartenant à la psychanalyse de la maternité seront autant d'outils complémentaires pour la compréhension des différentes formes que peut prendre l'empreinte de la mère sur l'avènement du sujet féminin.

Suivront les chapitres destinés à l'analyse des œuvres. Le deuxième chapitre portera sur *L'empreinte de l'ange* dévoilant les perplexités qui naissent d'une maternité non désirée et ombragée par les séquelles d'un passé tragique, en plus d'être contrainte par le modèle traditionnel de la famille. L'analyse se penchera sur le parcours de Saffie, marqué par une maternité qui subit, tout le long de son processus de ré-élaboration identitaire, des mutations notables, passant de l'indifférence à l'acceptation et soulignant une corrélation entre la subjectivité de la mère et son vécu maternel. Le troisième chapitre, par le biais de l'étude de *La virevolte*, nous fait passer à l'ère contemporaine, époque à laquelle la maternité est choisie, mais non pour autant vécue à l'abri des heurts et des blessures narcissiques. *La virevolte* s'articule autour de la tension

¹³ Lori Saint-Martin, « Mère et monde chez Gabrielle Roy », *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ éditeur, (coll. « Documents »), 1992, p. 117.

¹⁴ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris, Éditions Albin Michel, 2002.

création/procréation tout en dévoilant le rapport problématique de la protagoniste à la nature éphémère de l'existence humaine. Puisque ce texte fait également entendre le point de vue des filles, il nous permettra de mettre en lumière les liens entre la « défaillance maternelle » et les difficultés que les filles éprouvent dans leur avènement individuel. Le quatrième et dernier chapitre abordera la maternité dans *Prodige*. Dans cette œuvre, Huston met à nouveau en place le légendaire conflit entre la création et la procréation, tout en dépassant ici la simple dichotomie. En effet, il y est aussi question du lien entre emprise maternelle et construction de l'identité de la fille. D'ailleurs, l'enchevêtrement des voix de la mère et de la fille permettra d'entrevoir les dynamiques de rapprochement et de distanciation qui caractérisent le rapport mère-fille et qui sont à l'origine de l'individuation de l'une et de l'autre.

*

* *

Le dernier siècle a été marqué par de remarquables gains en matière de droits des femmes et d'émergence d'une parole féminine. Toutefois, quoique le progrès soit indéniable, il reste que notre culture n'a pas réussi à se défaire de l'idée d'une certaine maternité. L'amour maternel est encore difficilement questionnable et la mère reste, dans notre inconscient collectif, associée à l'amour indéfectible, tant il est difficile de dépasser les différents discours – religieux, culturel, scientifique politique – qui ne cessent de claironner le rôle fondamental que les mères auraient à assumer auprès de leurs enfants. Selon ces différents discours, pour des motifs différents, il est sous-entendu que la mère apprenne à

refouler ses besoins, ses désirs, sa colère, sous peine d'être une « mauvaise mère ». Les personnages maternels de Nancy Huston défient ces attentes et osent exprimer ce que plusieurs femmes n'osent pas s'avouer, soit que la maternité n'est pas à l'abri des sentiments de violence, d'angoisse et de lassitude qui guettent toute relation humaine. Toutefois, au-delà de la furie, du rejet et de la haine, on voit apparaître, dans les textes que nous étudierons, une nouvelle manière de penser la maternité, car la mère se révèle à son enfant comme une personne avec ses désirs et ses peines plutôt que comme une simple fonction sociale. L'inscription de la subjectivité de la mère qu'on y décèle permet de faire entendre la voix féminine et de la comprendre, puis de la retrouver, non plus seulement comme « maman », mais comme une femme et, le plus souvent, comme un être humain.

CHAPITRE I

L'invention de la maternité : mythes et réalités de l'univers des mères

La maternité semble poser problème tant elle est difficile à conceptualiser. Le corps fécond relève des sciences biologiques et médicales, l'amour maternel relève des sciences psychologiques et anthropologiques, la fonction maternelle relève des sciences sociales. Par ailleurs, en plus de conditionner dans une large mesure la vie de beaucoup de femmes, la maternité sous-tend notre ordre social et détermine en grande partie les valeurs symboliques qui y ont cours. Pour cette raison, le fondement conceptuel de cette analyse se situe dans la mouvance de la réflexion féministe contemporaine, celle-ci permettant la jonction de différentes approches théoriques. Pour situer la maternité dans son contexte social, culturel et éthique, il nous faut d'abord convoquer l'Histoire, relue par les historiennes féministes, afin de faire ressortir les liens entre le rôle maternel et la situation sociale des femmes. Par la suite, nous repenserons aux valeurs qui fondent notre culture et qui reposent sur un déni des pouvoirs créateurs des femmes. Cette deuxième phase de notre réflexion sera élucidée par le *Journal de la création*¹, essai de Nancy Huston sur les liens entre la création et la procréation. Enfin, dans la foulée des idées déployées par Huston, il sera question de faire émerger les valeurs de réconciliation entre les dichotomies qui ont enfermé les femmes dans leur rôle de mère et qui ont justifié le rejet de la maternité exprimé par les féministes de la deuxième vague.

¹ Nancy Huston, *Journal de la création*, Paris et Montréal, Actes Sud et Leméac, (coll. « Babel »), 1990.

Un soupçon d'histoire

Les historiennes féministes (Badinter, 1980² ; Knibiehler, 2000³) nous rappellent que notre vision moderne de la mère idéale – l'ange altruiste et souriant qui se consacre exclusivement à ses enfants – ne remonte qu'au XVIII^e siècle. Certes, la culture occidentale a produit une figure sacrée de la mère : la Sainte Vierge, mère du Sauveur, mais comme l'indique Élisabeth Badinter, durant presque toute l'histoire de l'humanité, les mères ont consacré plus de temps à leurs autres activités qu'aux soins des enfants⁴. Durant de longs siècles, en Europe, de nombreux enfants n'étaient pas élevés par leurs parents, mais envoyés, selon les classes sociales, dans d'autres familles nobles ou encore chez des nourrices de campagne, où leur taux de mortalité était extrêmement élevé. Au cours du XVIII^e siècle, la philosophie des Lumières met en question toutes les traditions, toutes les hiérarchies, et s'efforce de penser une nouvelle société. Elle investit fortement la maternité, pour la placer au service de l'enfant, avenir du monde. Élisabeth Badinter remarque que la sacralisation n'est alors plus religieuse, mais idéologique, et que la femme, toujours subordonnée à l'homme, est valorisée comme mère⁵. Le plus connu des chantres de l'amour maternel

² Élisabeth Badinter, *L'amour en plus, histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècles)*, Paris, Flammarion, 1980.

³ Yvonne Knibiehler, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, Paris, Puf, (coll. « Que sais-je? »), 2000.

⁴ Élisabeth Badinter, *op.cit.* p. 150-183.

⁵ *Ibid.*, p. 191-255.

pendant cette période est Jean-Jacques Rousseau. Protestant, il ne vénère pas la Sainte Vierge, mais, enfant sans mère, il idéalise l'amour maternel⁶.

Omniprésente dans cette nouvelle mentalité, la glorification de la maternité s'impose durant tout le XIX^e siècle et la première moitié du XX^e, de façon particulière entre la fin de la Seconde Guerre et le début des années 1960. Dans le cas de la France, comme le décrit Hélène Eck, l'organicisme de Vichy condamne l'individualisme et ses corollaires, l'affirmation de soi et la quête de la liberté. Il célèbre les groupements naturels et les institutions sociales qui assurent l'insertion et l'encadrement de l'individu. Il prône la morale du service et de l'effort, le devoir de solidarité, les réalisations concrètes entreprises au bénéfice de tous. Ainsi, au lendemain de la Seconde Guerre, quand se produit une augmentation importante des naissances avec le *baby-boom*, les femmes sont à nouveau appelées à remplir leur « rôle » de mères au foyer⁷. Alertées par ces discours, les féministes de l'époque clament qu'elles ne sont pas seulement des mères et elles sont déterminées à entrer de plain-pied dans la modernité et à obtenir leur juste part de ressources sociales. Leurs premières revendications pour le droit à la contraception et à l'avortement, pour un meilleur accès à l'éducation et au travail, pour l'implantation de services et de mesures susceptibles de faciliter

⁶ *Ibid.*, p. 257. L'auteure rapporte que, selon Rousseau, ce qui gâte l'homme ce sont les artifices de la civilisation, non pas le péché originel. Nul besoin de « dresser » l'enfant, il suffit de le laisser grandir selon sa nature, en toute liberté. La femme, plus proche de la nature que l'homme, doit retrouver une forte présence auprès de ses enfants : « Que les mères daignent nourrir leurs enfants, les mœurs vont se réformer d'elles-mêmes, les sentiments de la nature se réveiller dans tous les cœurs, l'État va se repeupler ; ce premier point, ce point seul va tout réunir » ; voir Jean-Jacques Rousseau, *L'Émile*, liv. I. Enfin, l'ultime devoir : à la fin de *La Nouvelle Héloïse*, Julie meurt après avoir sauvé son fils de la noyade. L'amour maternel est, par nature, héroïque, prêt au derniers sacrifices. La bonne, la vraie mère, selon les idées rousseauistes, s'immole pour son enfant.

⁷ Voir Hélène Eck, « Les Françaises sous Vichy », dans Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, vol. 5 de la collection dirigée par Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, (coll. « tempus »), 1992, p. 290-291.

l'articulation famille-travail sont essentiellement formulées avec l'intention de faire tomber les obstacles qui empêchent les femmes d'accéder, au même titre que les hommes, aux ressources et privilèges de la sphère publique. Selon Francine Descarries, qui a historicisé les liens entre féminisme et maternité, pour ces féministes que l'on qualifie d'égalitaristes, il s'agit de proposer un réaménagement partiel des responsabilités à l'égard des enfants, sans vraiment questionner pour autant la fonction maternelle, dans l'espoir d'atteindre une égalité des chances avec les hommes dans l'univers de l'éducation, du travail et de la politique⁸.

Le rejet féministe de la maternité

Conscientes que le projet des égalitaristes contribue fort peu à réduire la confusion qui perdure, quant à « l'assimilation entre féminité et maternité⁹ », les féministes de la deuxième vague se positionnent de façon plus radicale et désignent la maternité comme lieu principal de l'aliénation et de l'oppression des femmes. À cet égard, le livre de Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*¹⁰, agit comme une bombe à retardement. Publié en 1949, à l'apogée du baby-boom, il venait trop tôt et frappait trop fort. Pour ce qui est de la maternité, non seulement l'auteure la dépouille de toute transcendance, mais elle dénonce impitoyablement toutes les formes de sujétions et de souffrances qui en découlent et qui repoussent

⁸ Voir Francine Descarries, « La maternité au cœur des débats féministes », dans Francine Descarries et Christine Corbeil (dir.), *Espaces et temps de la maternité*, Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 27-30.

⁹ Irène Théry, « Mixité et maternité », dans Yvonne Knibichler (dir.), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, Paris, Bayard, 2001, p. 252.

¹⁰ Simone de Beauvoir, *Le deuxième Sexe*, t. II, Paris, Gallimard, (coll. « Idées »), 1976 [1949].

les femmes au second rang de la condition humaine. *Maternité = aliénation*. Personne ne l'avait encore démontré avec tant d'arguments, aussi irréfutables. Cette aliénation, poursuit l'auteure, chaque mère la reproduit passivement, aveuglément, en élevant ses enfants comme elle a elle-même été élevée, en devenant complice de l'asservissement de ses filles. Le chapitre que Beauvoir consacre à la mère commence par étaler les horreurs de l'avortement, et met en cause ensuite, bien avant Élisabeth Badinter, l'instinct maternel, l'amour maternel et le dévouement maternel.

Comme l'amoureuse, la mère s'enchant de se sentir nécessaire [...] Cette générosité mérite les louanges que les hommes inlassablement lui décernent ; mais la mystification commence quand la religion de la Maternité proclame que toute mère est exemplaire. Car le dévouement maternel peut être vécu dans une parfaite authenticité ; mais, en fait, c'est rarement le cas. Ordinairement, la maternité est un étrange compromis de narcissisme, d'altruisme, de rêve, de sincérité, de mauvaise foi, de dévouement, de cynisme. Le grand danger que nos moeurs font courir à l'enfant, c'est que la mère à qui on le confie pieds et poings liés est presque toujours une femme insatisfaite : sexuellement elle est frigide ou inassouvie ; socialement elle se sent inférieure à l'homme ; elle n'a pas de prise sur le monde ni sur l'avenir ; elle cherchera à compenser à travers l'enfant toutes ces frustrations ; quand on a compris à quel point la situation actuelle de la femme lui rend difficile son plein épanouissement, combien de désirs, de révoltes, de prétentions, de revendications l'habitent sourdement, on s'effraie que des enfants sans défense lui soient abandonnés¹¹.

Dans la mouvance de ces idées, les féministes des années 1970 rejettent la maternité, car elles la considèrent comme un piège de leur avènement en tant que sujets autonomes¹². *Un enfant quand je le veux, si je le veux*, déclarent les premières féministes radicales qui voient dans la célébration de l'amour maternel

¹¹ Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p. 298.

¹² C'est d'ailleurs ce que soutient Shulamith Firestone dans *The Dialectic of Sex : The Case for Feminist Revolution*, New York, Bantam Books, 1970, p. 206.

un leurre à travers lequel les femmes sont conditionnées à se mettre au service des autres. Comme le rappelle Elena Gianini Belotti, cette idée de l'amour maternel a rendu la fonction maternelle épuisante et frustrante et a infligé à une majorité de femmes une lourde exclusion sociale qui les a destinées à l'appauvrissement de leurs vies et à la perte de leurs talents¹³. Aussi, Francine Descarries souligne comment les féministes de la deuxième vague dénoncent leur asservissement à la reproduction comme instrument de leur dépendance et de l'extorsion de leur travail gratuit dans l'univers domestique. Or, « sceptiques quant aux capacités de réforme du système capitaliste, choquées par les pratiques sexistes de la gauche qui les écartent comme catégorie sociale et opposées aux interprétations culpabilisantes de la psychanalyse traditionnelle¹⁴ », ces militantes n'hésitent pas à affirmer, à l'instar de Simone de Beauvoir, que seule une libération des contraintes du maternage, sinon des fonctions reproductrices, rendra possible l'abolition de la division sexuelle du travail, mettra fin à l'aliénation individuelle et collective des femmes et favorisera leur avènement comme individus libres. Dans cette perspective, l'expression « maternité-esclavage¹⁵ » est proposée par certaines militantes pour caractériser la dynamique aliénante de la condition sociale des mères. Ces dernières notent qu'avoir un enfant signifie se condamner ou à la dépendance économique ou à la double ou triple journée de travail, et elles

¹³ Voir Elena Gianini Belotti, *Non di sola madre*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 24-25.

¹⁴ Francine Descarries, *op.cit.*, p. 30-31.

¹⁵ Collectif Les Chimères, *Maternité esclave*, Paris, Union générale d'éditions, (coll. « 10/18 »), 1975, p. 102.

en concluent que « le seul choix logique serait le refus de la maternité tant que procréation et prise en charge seront confondues¹⁶».

Mais plus encore, ces féministes dénoncent la mystique de la maternité comme vocation naturelle et complémentaire des femmes puisqu'une telle mystique les force à accepter, voire à souhaiter, des conditions d'existence aliénantes qui, non seulement les privent d'un projet de vie autonome, mais les enferment aussi dans des rapports de dépendance affective et économique. Les théoriciennes féministes de l'époque s'insurgent donc systématiquement contre les valeurs qui naturalisent l'amour maternel et légitiment la maternité comme l'essence de l'identité féminine. L'approche qui se développe alors, sous l'impulsion des jeunes universitaires et militantes progressistes, domine la mouvance intellectuelle et politique du mouvement des femmes au cours de cette décennie. Cependant, Françoise Thébaud nous fait noter que ces filles rebelles, jeunes pour la plupart (entre 20 et 30 ans), n'ont pas d'enfants et que c'est en tant que filles qu'elles dénoncent la maternité, en se disant victimes de mères complices de toutes les oppressions¹⁷.

Il n'est donc pas surprenant, comme l'indique Marianne Hirsch, que la littérature des femmes de l'époque reproduit ce ton accusatoire¹⁸. Abondant dans le même sens, Lori Saint-Martin nous rappelle que la présence de la figure maternelle en littérature n'est pas nouvelle. Elle prend toutefois, à partir des années soixante et soixante-dix, une toute autre signification. De personnage de

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Françoise Thébaud, « Les féministes ont-elles raté la maternité ? », dans Yvonne Knibiehler (dir.), *Repenser la maternité*, Éditions Corlet, (coll. « Panoramiques »), 1999, p. 22.

¹⁸ Voir Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 50.

périphérie, la mère devient graduellement le centre de la fiction pour beaucoup de romancières contemporaines. Néanmoins, poursuit Saint-Martin, même si le personnage de la mère devient omniprésent dans la fiction au féminin, il reste que le point de vue de la mère demeure absent¹⁹. En effet, ces textes font le procès de la bonne mère de famille inculquant à sa fille les valeurs fondamentales du système patriarcal²⁰. Certes, il résulte de cette littérature ce que Nicole Brossard définit comme « la mise à mort symbolique de la "mère patriarcale"²¹», mais les jugements des filles y sont encore cruels et intimidants et ils confinent, une fois de plus, la mère au silence et à la négation de sa subjectivité.

Ce positionnement radical contre la mère et contre la maternité n'a fait qu'un temps et, dans la foulée d'une distinction introduite par Adrienne Rich, il s'est révélé impérieux de distinguer entre la « maternité-expérience » – celle qui se vit dans la relation privilégiée avec l'enfant – et la « maternité-institution » – celle des normes, prescriptions et pratiques patriarcales imposées aux femmes en raison de leur statut de mère²². Car, même si, « bannies de la sphère publique et déclarées inaptes à la création artistique parce que reproductrices²³ », les femmes ont trouvé élevé « le prix à payer pour être mère²⁴ », il reste qu'elles n'ont pas fait le deuil de la maternité. Ainsi, la plupart des féministes ont revisité, au cours des

¹⁹ Voir Lori Saint-Martin, *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, t. II, Montréal, XYZ Éditeurs, 1992, p. 115.

²⁰ Parmi les textes aux tons accusatoires il y a, notamment au Québec, *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais (1959), *Le temps des jeux* de Diane Giguère (1961), *L'Amèr* de Nicole Brossard (1971) et la pièce de théâtre collective *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* de Gagnon, Laprade, Lecavalier et Pelletier (1979).

²¹ Nicole Brossard, *L'Amèr ou le chapitre effrité*, Montréal, Quinze, 1977, p. 24.

²² Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton, 1976.

²³ Voir Michèle Coquillat, *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard, (coll. « Idées »), 1982.

²⁴ Expression empruntée au titre du livre de Martine Ross, *Le prix à payer pour être mère*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983.

dernières années, leurs questionnements sur la maternité en des termes moins absolus et oppositionnels, moins univoques. Les théoriciennes essaient de retrouver, selon les termes de Martine Ross, « le vrai plaisir que nous pourrions vivre, celui de nous aimer comme femmes et surtout de sentir tout le pouvoir que nous avons ou que nous pourrions avoir dans nos maternités²⁵».

Vers une réconciliation du féminin et du maternel

Sans faire fi des acquis, ni contester la légitimité et la portée politique d'une pensée féministe rassembleuse, plusieurs regards et interrogations se recentrent dorénavant sur l'hétérogénéité des expériences maternelles et la diversité des façons d'être mère. Francine Descarries remarque qu'alors que les égalitaristes visaient l'abolition des différences entre les sexes au profit d'une universalisation des fonctions et des rôles, et que les radicales s'attaquaient à la division et à la hiérarchie entre les sexes sanctionnées par le patriarcat, les féministes de la troisième vague proposent une théorie de la différence, de la féminité et du féminin-maternel²⁶. Ces néo-féministes, soutient la sociologue, visent à offrir à chaque femme les voix/voies de sa libération pour faire contrepoids au silence, à l'obscurantisme de la psychanalyse sur le sujet féminin, tout comme au refus militant des radicales de théoriser la différence, le féminin²⁷.

Sans qu'il y ait une homogénéité de pensée parmi ces théoriciennes, la majorité d'entre elles s'entendent pour déclarer que l'expérience de la maternité lève les dichotomies, abolit les frontières : « La maternité devient le lieu de

²⁵ *Ibid.*, p. 281.

²⁶ Voir Francine Descarries, *op. cit.*, p. 36-37.

²⁷ *Idem.*

rencontre de la nature et de la culture, elle est corps et pensée, activité et passivité²⁸ », affirme Anne-Marie De Vilaine. Par ailleurs, Francine Descarries remarque que pour des auteures telles que les Cixous, Gagnon, Leclerc et Irigaray, pour ne nommer que les premières architectes de cette pensée, « le fait d'être le "deuxième sexe" ne constitue plus une condition à transcender²⁹ ». La maternité représente de façon métaphorique l'Autre, et cette altérité, plus qu'une condition d'infériorité, devient un mode de vie, de pensée et d'écriture qui permet l'ouverture, la pluralité, la diversité, la différence, qui permet donc le dépassement de la pensée binaire. Adrienne Rich décrit en ces termes la possibilité double de fusion et d'ouverture que constitue la maternité : « comme l'enfant dans le corps de sa mère n'est ni elle ni tout à fait un autre, l'idée même de dedans et dehors se trouve remise en question³⁰ ». De la même façon, la séparation entre corps et esprit que nous a léguée la culture occidentale se trouve également abolie, engendrant un mouvement de revalorisation des traits habituellement dénigrés, qui assument une nouvelle valeur éthique. Par exemple, Hélène Cixous fait l'éloge d'une certaine passivité, une capacité d'accueil que possèderaient de manière privilégiée les femmes : « une non-fermeture qui n'est pas une soumission, qui est une confiance, et une compréhension ; qui n'est pas l'occasion d'une destruction, mais d'une merveilleuse extension³¹ ».

²⁸ Anne-Marie De Vilaine, « Femmes : une autre culture ? », dans Anne-Marie De Vilaine, Laurence Gavarini et Michèle Le Coadic (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, PUG et Saint-Martin, 1986, p.17.

²⁹ Francine Descarries, *op.cit.*, p. 41.

³⁰ Voir Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 64.

³¹ Hélène Cixous et Catherine Clément, *La jeune née*, Paris, Union générale d'éditions, (coll. « 10/18 »), 1975, p. 159.

La levée des dichotomies traditionnelles ne permet pas seulement de démystifier la conception idéaliste de la maternité selon laquelle tout n'est qu'amour infini, disponibilité et altruisme, pour faire place à une vision plus fidèle et matérialiste de l'expérience des femmes où amour et haine, euphorie et dépression, tendresse et indifférence, douceur et violence alternent et se côtoient constamment. Le rejet des oppositions binaires ouvre aussi la voie à de nouveaux modèles de créativité qui font appel à la fois au corps et à la tête, aux sens comme à l'intellect. Lori Saint-Martin note que si maternité et création se sont longtemps opposées, imposant un choix entre l'une ou l'autre activité, à notre époque, pour la première fois peut-être, une réconciliation des deux devient possible³². Mieux, poursuit-elle, cette réconciliation peut devenir la matière d'une œuvre : « Écrire aujourd'hui en tant que mère, assimiler enfantement et création romanesque, ce n'est pas se soumettre à une équivalence réductrice selon laquelle toute femme normale est mère, ni brandir son ventre comme une ultime justification d'exister. C'est se réinventer en même temps femme ET créatrice, transformer à la fois la maternité et la fiction³³».

Le Journal de la Création : la nouvelle éthique de la maternité de Nancy

Huston

Nancy Huston s'inscrit parmi les auteures qui, entre l'esprit et le corps, entre l'art et la vie, refusent de choisir. Dans son *Journal de la création*, dans le but explicite de contester certaines notions de l'esprit et de retrouver « [s]on

³² Lori Saint-Martin, *op.cit.*, p.279.

³³ *Idem.*

corps, qui est un corps humain, c'est-à-dire pensant » (*JC*, p. 323), Huston recherche d'autres images pour décrire la création de l'esprit et pour valoriser la création du corps, la maternité. Au cœur de l'entreprise, se trouve le lien entre l'éthique et l'esthétique, une question qui concerne, selon l'auteure, « quiconque, homme ou femme, souhaite faire de l'art de nos jours sans faire trop de mal ni aux autres ni à soi » (*JC*, p. 18). À cet effet, Huston s'attarde sur les conséquences éthiques de la création pour l'artiste en insistant sur la fragilisation de la femme dans la conception occidentale de l'art et de l'artiste³⁴. Huston entame sa réflexion sur les rapports entre féminité et création en montrant comment la conception répandue de la création comme rébellion contre la nature a compliqué, pour les femmes, l'accès à l'art :

L'art est une des manifestations les plus spectaculaires de la rupture entre l'humain et l'animal. L'art dit non à la nature. S'érige contre elle. Déclare son indépendance par rapport à elle. À travers l'art, l'homme s'affirme non pas créature mais créateur. Qui l'homme? Pourquoi l'homme? Quel genre d'homme? Et pourtant oui, c'est vrai : à de rares et significatives exceptions près [...], ce sont des hommes qui, de tout temps, on su s'arroger l'autorité de la création, osant se mettre à la place de Dieu, « auteur de toutes choses ». Créatrice, la créature par excellence? Les femmes, lorsqu'elles désirent ardemment devenir des auteurs, sont moins convaincues de leur droit et de leur capacité à le faire. Pour la bonne raison que, dans toutes les histoires qui racontent la création, elles se trouvent non pas du côté de l'*auctor* (auteur, autorité), mais du côté de la *mater* (mère/matière). (*JC*, p. 29)

Pendant longtemps, poursuit l'auteure, les femmes ont été assimilées à ce qu'il fallait modifier, façonner, recréer à la manière de l'artiste. Fidèle au mythe

³⁴ À ce sujet, voir également Shanti Van Dun, *Les femmes créatrices et le concept d'autorité*, mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 2003, p. 117-153 et Michèle Coquillat, « La création littéraire au féminin face à l'exclusion masculine », dans Odile Krakovitch et Geneviève Sellier (dir.), *L'exclusion des femmes : Masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001.

de Pygmalion, conclut Huston, « l'artiste préfère sa création aux femmes réelles » (*JC*, p. 30), à la vie ils préfèrent l'art pour pouvoir enfin triompher de cette vie trop dépendante des "exécrables" mais impérieux besoins de la vie humaine, la vie « qui a besoin d'être restaurée par la saucisse, le haddock, la lumière et l'exercice » (*JC*, p. 45) . Selon Huston, cette idée de l'art explique l'écartement des femmes de la sphère de la création artistique : rayées par leur immanence des « temples célestes et des cimes inhumaines de la création » (*JC*, p. 101), tout au plus, on leur concède d'ajouter à leur rôle de créature, éternellement subordonnée à son auteur, celui plus flatteur, mais non moins contraignant de muse, vouant ainsi au silence tout élan créateur.

Quant à celles qui osent s'immiscer dans le monde de la création, elles le font généralement au détriment de leur intégrité, s'imposant une « désincarnation » qui les confine uniquement au domaine de l'esprit. Nancy Huston remarque que, trop souvent, les femmes créatrices se sont approprié le modèle de l'artiste élaboré par les hommes. Beaucoup d'écrivaines ont ainsi manifesté un dégoût profond pour leur corps, qu'elles ont désavoué de toutes leurs forces, comme si c'était la condition à remplir pour pouvoir se consacrer aux travaux de l'esprit. Par exemple, les citations que Huston tire de l'œuvre de Simone de Beauvoir traduisent la répulsion que celle-ci manifeste à l'égard du corps féminin, un corps qui voue à la déchéance :

[L]a malédiction de [l'Homme] c'est d'être tombé d'un ciel lumineux ordonné dans les ténèbres chaotiques du ventre maternel. [...] L'embryon glaireux ouvre le cycle qui s'achève dans la pourriture de la mort. (*JC*, p. 135)

Cette attitude négative à l'égard du corps féminin témoigne, selon Huston, de sa « fuite devant la bête, le versant animal de l'existence humaine » (*JC*, p. 140). En effet, poursuit-elle, Beauvoir « rejette avec véhémence cette mortelle, imparfaite, inextricable mixture de nature et de culture, de pulsions et de pensées, de raison et de violence qu'est la condition humaine » (*JC*, p. 141). Cette répulsion du matériel n'est pas le propre de Beauvoir. Avant elle, Elizabeth Barrett, Virginia Woolf et Sylvia Plath ont témoigné à travers divers symptômes – anorexie, frigidité, hystérie – d'une peur panique du corps. Huston commente sobrement en faisant remarquer que : « le corps est terrifiant. Il meurt. Les mots ne meurent pas » (*JC*, p.107). En conséquence, celles qui ont voulu se poser en tant que sujets sont souvent tombées dans le piège qui consiste à se traiter elles-mêmes en objets, en « matière » à sacrifier à l'autel de l'art. Loin de découvrir dans l'art la liberté espérée, elles y trouvent une forme d'aliénation dans laquelle elles sont leur propre bourreau, parfois au sens littéral, comme dans le cas de Sylvia Plath rapporté par Nancy Huston :

Plath – son corps, son malheur, sa morbidité, la terrifiante proximité dans laquelle elle vivait avec la mort –, après avoir servi de substrat matériel et donc de substance poétique à Hugues [son mari écrivain], elle s'était mise à se nourrir d'elle-même. (*JC*, p. 226)

Dans ce contexte, il n'est pas surprenant de constater à quel point les femmes ont eu, et ont peut-être encore des scrupules à s'adonner à des activités artistiques, tremblant à l'idée de s'arroger un droit qui ne reviendrait pas à leur sexe. En étudiant le rapport entre la vie et l'art chez quelques couples d'artistes qui « ne f[ont] que mettre sur le devant de la scène ce qui se passe dans les

coulisses » (*JC*, p. 18), Nancy Huston remarque que « les femmes qui cherchent à quitter la terre, le terre-à-terre, et à prendre leur envol dans les airs libres de l'imagination artistique » (*JC*, p. 28) semblent constamment entravées dans leur ascension par une autre créature ailée, angélique celle-là, qui n'est d'autre que leur propre mère. Commentant le parcours professionnel de Virginia Woolf, Huston remarque que celle-ci a parlé explicitement de sa créature idéale, modèle d'abnégation, qu'elle a baptisée « l'Ange du foyer ». Woolf affirme d'ailleurs avoir été obligée de la « tuer » pour conquérir la liberté dans l'écriture³⁵. Mais bien plus que les mères, Nancy Huston soutient que c'est la conception de l'écriture comme une activité foncièrement *séparatrice*, engagée dans un rapport d'opposition avec la vie, qui explique la difficulté pour les écrivaines de s'affirmer comme telles. En effet, elle note qu'en raison du rejet de la charge de l'existence physique qu'exige l'art, « rares sont [les écrivaines] qui, avant cette deuxième moitié du XX^e siècle, auront réussi à reconnaître et à valoriser leur corps et leur esprit » (*JC*, p. 298). Conséquemment, l'immense majorité des femmes qui ont pris la plume, au moins jusqu'à la moitié du XX^e siècle, n'ont pas eu d'enfants ou s'en sont séparées. D'ailleurs, Nancy Huston connaît intimement les conséquences de la rupture entre maternité et vie artistique. À travers les récits des couples d'artistes, elle raconte l'histoire de ses propres parents et arrive rapidement à l'événement marquant de son enfance, quand sa mère, une intellectuelle lasse de sa vie de famille, abandonne son foyer :

Ma mère se sauve à l'autre bout du monde. Elle n'habitera plus jamais à moins de cinq cent kilomètres des trois enfants qu'elle a faits avec mon

³⁵ Nancy Huston rapporte ces faits dans une citation de Virginia Woolf. Voir *Journal de la création*, *op. cit.* p. 38.

père, du moins tant qu'ils seront des enfants. Elle sauve sa peau. Ma myélite était-elle une dernière tentative désespérée pour la faire revenir? Un dernier appel à l'aide ? (*JC*, p. 222)

Loin d'y adhérer, Nancy Huston fuit ce modèle de mère sacrificante et s'engage dans une réflexion sur la manière de réconcilier son esprit et son corps, sa profession d'écrivaine et son statut de mère. Sans nier qu'elle éprouve, comme bien des créatrices avant elle, les « montagnes russes » (*JC*, p. 36) face à son écriture, les affres du doute et les sommets de l'extase, elle ne renonce ni à son œuvre ni à sa vie de femme. Au contraire, elle laisse entendre que l'interpénétration des différentes sphères de sa vie alimente son univers créatif, y apportant de nouvelles perspectives. À cet effet, la grossesse est pour elle un moment privilégié « d'union entre nature et intelligence » (*JC*, p. 301), une possibilité de réconciliation qui parvient à la sortir de l'impasse de « [s]on identité déchirée » (*JC*, p. 323) et qui lui restitue son intégrité.

Contraire à toute idée qui trace une ligne séparatrice radicale entre féminité et création artistique, Huston n'hésite pas à formuler une vive critique contre Simone de Beauvoir. Il est à noter que l'influence que Beauvoir a exercée sur Huston a d'abord pris la forme de l'imitation. Toutefois, une différence insurmontable a surgi entre elle et son « idéale », c'est à dire la maternité, faisant en sorte que d'une enfant rangée, Huston est devenue une enfant rebelle. Huston explique ainsi son premier essai sur Beauvoir intitulé « Les enfants de Simone de Beauvoir³⁶ » :

³⁶ Nancy Huston, «Les enfants de Simone de Beauvoir », *Désirs et réalités*, Montréal, Leméac, 1995, p. 77-90.

[...] l'idée que je me faisais d'elle s'est trouvée progressivement démentie, ou du moins mise en question. Cela m'a ébranlée, et ce que j'ai cherché à transcrire ici, c'est un peu de cet ébranlement. Non pas pour brûler mon idole (non pas pour assassiner la mère), mais pour tenter de la faire descendre, tout doucement, de son piédestal³⁷.

Dans le *Journal de la création*, le sujet qui amène Nancy Huston à critiquer Simone de Beauvoir est sa perception de la maternité comme une expérience essentiellement aliénante. Huston récuse l'idée de Beauvoir selon laquelle on ne peut avoir une relation authentique avec son enfant, car l'enfant élimine automatiquement la possibilité d'un « rapport choisi avec un être choisi³⁸ », ce que Beauvoir prisait exclusivement. Au contraire, Huston affirme que c'est aussi avec son propre enfant qu'on peut avoir une relation authentique. S'attardant sur cette affirmation, Marylea MacDonald remarque que « ce terme, [authentique], cher aux existentialistes et qui signifiait "éthique" pour Beauvoir, prend chez Huston une autre dimension émotive³⁹ ». En effet, Huston souligne que dans une relation authentique, il est impossible de réduire l'autre à un objet, de subordonner les besoins de l'autre à ses propres besoins :

L'enfantement, loin d'être la pure répétition biologique – le "ressassement de l'espèce" comme [Beauvoir] aimait à le dire –, implique, au contraire, l'acceptation d'une véritable différence, une altérité par rapport à laquelle les notions de supériorité et d'infériorité sont dépourvues de sens. Être parent, c'est entretenir un rapport à autrui qui ne relève pas – du moins pas forcément – de l'altruisme ni de l'aliénation. (*JC*, p. 173)

³⁷ *Ibid.*, 77-78.

³⁸ Expression de Simone de Beauvoir pour exprimer son refus de la Différence. Nancy Huston commente cette affirmation dans « Les enfants de Simone de Beauvoir », *op.cit.*, p. 79.

³⁹ Marylea MacDonald, « Nancy Huston commente Simone de Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies*, n° 17, 2000-2001, p. 176.

Par ailleurs, Nancy Huston reconnaît aussi que la différence corporelle de la femme influe sur sa vision du monde et de la création et elle accorde à son corps un statut de « corps pensant ». Dans la notation du 30 mars, elle prend l'enfant à témoin pour contredire l'observation de Simone de Beauvoir selon laquelle « "de la puberté à la ménopause, [la femme] est le siège d'une histoire qui se déroule en elle et qui ne la concerne pas personnellement" » (*JC*, p. 175) :

Je répète, à nouveau incrédule, cette phrase en pensant à toi, l'être dont les menus remuements font ma joie secrète en ce moment, toi qui m'accompagnes et me fais sentir ta présence dans les moments les plus incongrus ; je parle et tu es là, et tu me donnes des forces, de l'humour, de la distance, tu ramènes tout à sa juste mesure. (*JC*, p. 175)

Là encore, Huston s'inscrit en porte-à-faux avec l'ancien objet de son admiration. Elle note que « pour Beauvoir, influencée en cela par Sartre, l'"Homme" veut dire celui qui contrôle, maîtrise et prend en main son propre destin, toute tendance contraire étant une chute dans l'animalité » (*JC*, p.140). Or, sa propre expérience lui a appris le contraire : « on peut perdre la maîtrise de son corps et devenir encore plus humain qu'avant [...], ce n'est pas parce que je fais l'amour, ou un bébé, que je deviens moins humaine, sauf à identifier l'humain avec la maîtrise absolue » (*JC*, p.178), affirme Huston vers la fin de son *Journal*, alors qu'elle constate sa guérison⁴⁰ qui coïncide à la fois avec le terme de sa grossesse et avec la publication de son œuvre :

Je me sens guérie. Est-ce parce que j'ai parcouru cet itinéraire, cousu ensemble en un patchwork toutes les pièces qui, avant de s'appeler *Journal de la création*, se trouvaient éparpillées çà et là, pans disparates de

⁴⁰ L'auteure note dans son journal être aux prises avec les difficultés de deux maladies, une physique et l'autre psychique, qui sont symptomatiques d'une lutte sans merci entre son esprit et son corps. Voir *Journal de la création, op.cit.*, p. 16-17.

mon identité déchirée ? Ou bien tout simplement à cause de la grossesse ? (JC, p. 323)

Certes, la grossesse a contribué à l'apaisement des inquiétudes de Huston qui poursuit sa réflexion en se disant « apaisée, guérie à force d'avoir pleinement éprouvé le caractère humain d'une grossesse humaine » (JC, p. 323). Cette grossesse, renchérit Huston, « [lui] a restitué [s]on corps, qui est un corps humain, c'est-à-dire pensant ». « En anglais, remarque-t-elle, les mots pour guérir (*to heal*) et santé (*health*) dérivent de la même racine que *whole*, entier. [Elle se] sen[t]enfin intègre, oui, un tout » (JC, p. 323). Mais au-delà de l'aspect unificateur de sa grossesse, ce qui permet à Huston de se sentir enfin intègre est la nouvelle affiliation qu'elle parvient à créer, un lien qui dépasse la filiation réelle et qui l'aide à résoudre « l'histoire d'une séparation tragique entre une mère et sa fille » (JC, p. 144). Commentant un passage que nous avons cité plus haut, Marylea Macdonald fait noter que l'auteure place son journal sous le signe du patchwork, une métaphore du lien qui l'unit aux autres femmes écrivaines auxquelles elles a entrelacé son histoire⁴¹. En effet, en écrivant sa propre histoire et les histoires des femmes créatrices qu'elle a retenues, Nancy Huston s'emploie à faire entrer le féminin et le maternel, dans le discours, dans la culture. À travers son écriture, la généalogie féminine n'est pas écartée, mais réinventée. D'ailleurs, l'histoire de sa mère, loin de demeurer refoulée, est intégrée à celles des autres femmes dont elle reconnaît la filiation. Par la reconnaissance de son lien à d'autres femmes, Huston parvient à recoudre passé et présent, sans pourtant se voir contrainte de répéter le sort douloureux de ses consœurs du passé. Au

⁴¹ Voir Marylea MacDonald, « L'éthique de la déférence : des récits de vie interstitiels dans *Journal de la création* de Nancy Huston », *Dalhousie French Studies*, n° 64, automne 2003, p. 15.

contraire de celles-ci, Huston parvient à dépasser les conflits entre l'esprit et le corps et à se retrouver autrement que fragmentée, dotée d'une nouvelle liberté physique (la guérison et la maternité) et d'une force discursive insoupçonnée (la rédaction du journal). Telle réussite est d'ailleurs possible, commente Huston, car un revirement symbolique a eu lieu dans le courant du dernier siècle, un revirement inachevé, mais déjà porteur d'espoir pour l'élaboration d'une nouvelle éthique de l'art et des relations humaines :

[...]Les cent ans qui viennent de s'écouler forment un siècle charnière. La fameuse "tour d'ivoire" qui a si longtemps protégé la paix et l'impunité des hommes artistes - tour dont les femmes avaient gardé impeccables les fenêtres et silencieux les parages - est en train de se fissurer et de s'écrouler. De ses ruines on devra construire, plus modestement, des "chambres à soi" pour les femmes et pour les hommes. [...] Les institutions patriarcales ont privé non seulement les femmes de leur âme, mais les hommes de leur chair, et il faudra bien du temps encore avant que les artistes ne deviennent des êtres pleins, non mutilés et non envieux. Avant que les femmes ne cessent de s'amputer de leur maternité pour prouver qu'elles ont de l'esprit ; avant que les hommes ne cessent de déprécier la maternité tout en la mimant parce qu'ils en sont incapables. Avant que les femmes ne cessent de "trembler" et se mettent à croire en la puissance fantastique de leur imaginaire ; avant que les hommes ne cessent de narguer la mort et se mettent à croire en leur fécondité à eux, en leur paternité réelle et non plus symbolique, en leur immortalité tranquille et anonyme dans l'espèce. Il est possible d'être humain sans ajouter aussitôt, à la manière de Nietzsche, "trop humain", et sans considérer cet état comme une déchéance. (*JC*, p. 295-296)

L'intégrité retrouvée de Nancy Huston est symptomatique de la nouvelle éthique de la maternité développée par les féministes depuis la fin des années 1970. Tout en soulignant que les femmes, malgré le notable progrès de leurs conditions de vie dans les sociétés occidentales, continuent à avoir, plus que les hommes, un rapport anxiogène à l'écriture, Huston parvient à concevoir l'écriture

comme une entreprise d'unification, comme une possibilité de complétude de son être. Plus encore, la maternité est non plus perçue comme un obstacle, mais comme une opportunité de renouveler sa vision du monde, son inspiration et son approche créative. Elle permet, selon les termes de Julia Kristeva, de « leve[r] les fixations, [de faire] circuler la passion entre vie et mort, moi et autre, culture et nature, singularité et éthique, narcissisme et abnégation⁴²».

Toutefois, Huston n'est pas dupe du fait qu'avant que la maternité soit réellement vécue à l'abri des heurts entre réalisation personnelle et fonction maternelle, il faudra se défaire d'une série de discours sociaux qui destinent « les mères [...] à incarner, seules, l'éthique pour leurs enfants⁴³». En ce sens, le *Journal de la création* ne constitue que le point de départ de la réflexion sur la maternité que Nancy Huston poursuit dans les œuvres romanesques que nous étudierons. Après avoir retrouvé son identité de femme, d'auteure et de mère à travers les généalogies d'écrivaines du passé dont elle dévoile l'univers intime, Huston s'emploie à découvrir le « nom de la mère⁴⁴» des protagonistes de ses romans. Car si la mère a un nom, elle cesse d'être une fonction pour devenir un être vivant avec lequel il est possible d'entamer un dialogue, on lui découvre un visage humain et une histoire qui, tout en lui étant propres, dépassent sa seule expérience et racontent un univers collectif qui est longtemps resté silencieux, faute de se sentir légitimé à différer des schémas de la féminité traditionnelle.

⁴² Julia Kristeva, « Un nouveau type d'intellectuel : le dissident », *Tel quel*, 74, 1977, p. 6.

⁴³ Nancy Huston, « Le dilemme de la romancière », *Désirs et réalités*, Montréal, Leméac, 1995, p. 132.

⁴⁴ Expression employée par Lori Saint-Martin pour désigner l'*identité personnelle* de la mère. Voir Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Éditions Nota Bene, (coll. « Essais critiques »), 1999, p. 11.

Nancy Huston clame ainsi le droit à une nouvelle éthique de la maternité qui se résume à l'affirmation qu'il n'existe pas une manière d'être ou de représenter la mère, mais de multiples relations au maternel, qui font appel à la fois au corps et à la tête, aux sens et à l'intellect, qui restituent à la femme son identité et sa dignité, sans pourtant faire taire l'ambivalence de ses aspirations dans un système encore influencé par la pensée et l'ordre traditionnels⁴⁵.

⁴⁵ À cet égard, se référer à Nathalie Heinich, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003. L'auteure constate que depuis environ trois générations, nous disposons de modèles identitaires qui garantissent aux femmes une indépendance matérielle sans renoncement à la vie sexuelle ni stigmatisation sociale. Mais cette conquête est récente et l'ordre traditionnel encore très présent dans les esprits : d'où d'inévitables difficultés à assumer une émancipation pourtant désirée et revendiquée.

CHAPITRE II

Identité refoulée et maternité entravée dans *L'empreinte de l'ange*

Les premières pages de *L'empreinte de l'ange* semblent s'inscrire dans la plus fidèle tradition du roman d'amour populaire. L'attraction irrésistible qui, dès le premier regard, pousse Raphaël vers Saffie s'apparente au célèbre coup de foudre, « ce feu follet » qui représente l'amour, selon Michèle Coquillat, comme « un sentiment totalement déraisonné¹ ». Néanmoins, le lecteur qui croit avoir devant lui un conte schématique aux revers heureux doit se méfier, car comme le dit Huston, « *L'empreinte de l'ange* est une histoire sombre, de plus en plus sombre au fur et à mesure que l'on avance² ».

Sur la toile de fond des cendres de la Deuxième Guerre mondiale et de la guerre d'Algérie, *L'empreinte de l'ange*, publié en 1998, relate la rencontre de Saffie, jeune allemande tourmentée par les horreurs de la guerre, avec Raphaël Lepage, flûtiste de renommée internationale. Profondément épris dès les premiers instants, Raphaël n'arrive pourtant pas à percer le mystère qui entoure celle qui ne devait, initialement, qu'assumer les fonctions de domestique. Obsédé par l'idée de la rendre heureuse et de découvrir son secret, il la demande en mariage. Mais Saffie, qui devient épouse puis rapidement mère, ne montre toujours aucune émotion, jusqu'au jour où elle fait la connaissance d'András, luthier juif hongrois

¹ Michèle Coquillat, *Romans d'amour*, Paris, Odile Jacob, 1988, p. 3.

² Alain Girard-Daudon (dossier préparé par), *Nancy Huston*, [En ligne], adresse URL : <http://www.initiales.org/chap004/rubr009/> (octobre 2006).

installé dans le Marais. La passion entre les deux est dévorante et elle permet enfin à Saffie de s'ouvrir à la vie, de dévoiler ses secrets tout en transfigurant son identité de femme et son rôle de mère. Témoin de cette histoire d'amour : Emil, petit garçon malmené par la vie, fruit du mariage des Lepage, et dont l'assassinat par son père provoque la disparition de Saffie et met un terme à la liaison, au mariage et au roman.

Nous nous intéresserons au rapport conflictuel de Saffie à sa maternité, mais puisque ce rapport est intimement lié à une série de circonstances, autant personnelles que sociales, il sera essentiel de parcourir tout le processus de reconstruction identitaire de la protagoniste qui, dans son rapport avec Andrés, un rapport teinté d'un érotisme puissant et d'un fort interdit, car marqué par l'adultère, retrouve l'essence de son être. Partant donc des caractéristiques propres à Saffie, nous tenterons de comprendre les raisons de ses difficultés relationnelles, surtout à l'égard de son fils, dont elle nie initialement l'existence puis s'en rapproche quand il devient l'alibi qui soutient sa relation avec Andrés.

Saffie au bord de l'être

Il serait erroné de réduire le personnage de Saffie à une explication psychanalytique des traumatismes inhérents aux brutalités dont elle a été victime pendant la guerre. Néanmoins, les séquelles du passé ne sont pas sans importance dans sa crise identitaire. Allemande, elle a émigré en France pour fuir une enfance marquée par la violence et la guerre. Au stigmatisme de son appartenance ethnique s'ajoute d'ailleurs une lignée familiale qu'elle abhorre, car sa mère s'est suicidée

et son père a été nazi. Pour échapper à la honte et à la souffrance de ce passé douloureux, Saffie érige un mur entre son passé et son présent : deux vies, deux mondes, deux langues. Ce phénomène de fuite est décrit par Régine Robin dans son introduction au *Golem de l'écriture* : « Le sujet fuit dans un dispositif de poupées gigognes de la perte, se constituant en double, en fantôme, en ombre, en quelqu'un qui n'est pas lui³ ». Il devient un « sujet en défaut d'existence⁴ » tenté par l'oubli, par le déguisement ou par le mensonge. Ainsi, dans toute la première partie du roman, nous connaissons une Saffie spectrale, mutique : « [elle] est là, et en même temps elle est absente ; ça saute aux yeux » (*EA*, p. 16). Ni les moments d'intimité qu'elle partage avec Raphaël ni la proposition de mariage qu'elle accepte sans enthousiasme ou contrariété ne contribuent à la sortir de son insensibilité.

Telle la poupée de Hans Bellmer⁵, Saffie projette l'image d'une créature artificielle, une femme mutilée dans son identité, indifférente à son sort et malléable selon le projet de son artiste. Mais malgré son attitude glaciale, Raphaël est fou d'elle et, « malade d'amour » (*EA*, p. 53), il se donne la mission de la libérer de sa turpitude, car « il est persuadé que la mystérieuse blessure guérira grâce à lui et à son amour » (*EA*, p. 72) . De toute évidence, Raphaël est marqué par un temps historique où la passivité est un destin imposé aux femmes qui, en raison des discours sociaux et de l'éducation reçue, se consomment dans l'attente d'un amour qui représente pour elles « une totale démission au profit d'un

³ Régine Robin, *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ Éditeur (coll. « Théorie et littérature »), 1997, p. 21.

⁴ *Idem*.

⁵ Cette poupée amovible pouvant être démembrée selon le vouloir de l'artiste est symbolique de l'artificialité de Saffie. Nancy Huston y fait d'ailleurs référence à la p. 51.

maître⁶ ». Mais Saffie « ne revâsse pas » (*EA*, p. 41), car les raisons qui l'ont incitée à accepter le mariage avec Raphaël sont loin d'être romantiques. Sa seule satisfaction, en devenant madame Lepage, c'est de faire *tabula rasa* de son passé : en effet, « le lendemain même de la cérémonie de mariage, livret de famille en main, elle va à l'ambassade de la République fédérale d'Allemagne et fait refaire son passeport » (*EA*, p. 65), oblitérant pour toujours le nom de famille qu'elle a porté durant les premières années de sa vie. De surcroît, le mariage lui assure une vie rangée : elle accède à l'existence que le Paris bourgeois de Raphaël lui offre et fait désormais partie de cette oisive cohorte d'épouses qui, selon les publicités de l'époque, ont « tout pour être heureuses⁷ ». Mais l'entrée dans ce nouvel ordre social ne constitue pas une garantie de tranquillité. Les fantômes du passé continuent de hanter Saffie qui se morfond dans son silence, « n'exprim[ant] pas un iota de sentiment de plus qu'avant le mariage » (*EA*, p. 65). En plus, l'équilibre déjà précaire de sa relation avec Raphaël est ultérieurement bouleversé par sa grossesse hâtive. Saffie découvre être enceinte le matin suivant son mariage et alors que Raphaël accueille la nouvelle avec une joie infinie, Saffie sent le monde s'écrouler à ses yeux. Le contraste entre les deux époux est désormais flagrant, car, d'un côté, il y a la vision chimérique de la maternité qu'a le père, de l'autre,

⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. II, Paris, Gallimard, (coll. « Idées »), 1976 [1949], p. 547.

⁷ Florence Montreynaud, *Le XX^e siècle des femmes*, Paris, Nathan, 2001, p. 381. Par cette affirmation ironique, l'auteure, qui commente la décennie 1950-1959, remarque que bien des femmes, influencées par le modèle bourgeois véhiculé par la publicité, au sortir des années d'austérité, rêvent d'un monde organisé et impeccable sous le signe du confort le plus moderne. Néanmoins, elles sont nombreuses, dans les années d'après-guerre, à éprouver le syndrome de la ménagère, à souffrir de l'aliénation que Simone de Beauvoir analyse magistralement dans *Le deuxième sexe*, à ressentir ce malaise qui n'a pas de nom jusqu'à ce que Betty Friedan l'identifie comme un conditionnement idéologique, une « mystique féminine » servant à piéger les femmes.

la perception subjective de la future mère, intimement liée à ses peurs et désirs refoulés.

Le refus de la maternité

Si Raphaël est si enthousiaste face à l'idée de la grossesse de sa femme, ce n'est pas seulement en raison de son impulsion paternelle, mais surtout parce qu'il croit entrevoir dans le nouvel état de sa femme la possibilité de sortir de l'impasse que connaît leur liaison. Raphaël est « fier non seulement d'avoir conçu un enfant, mais d'avoir trouvé (sans même l'avoir cherchée) cette géniale solution aux problèmes de Saffie : la maternité » (*EA*, p. 71). Convaincu par les stéréotypes les plus tenaces entourant la maternité, Raphaël pense que « les femmes sont heureuses pendant la grossesse. Les premières semaines, en raison du chamboulement hormonal, elles ont parfois de fortes nausées, mais après, elles sont épanouies, radieuses, comblées... » (*EA*, p. 71). En effet, Hélène Eck souligne que, dans la société d'après-guerre à laquelle appartiennent les protagonistes, on considère les femmes comme étant destinées « par nature et par vocation à la maternité ». C'est l'affirmation de cette « vocation » qui justifie les modèles de comportement et les apprentissages proposés aux jeunes filles ; c'est elle aussi qui délimite les activités et les lieux de vie qui conviennent aux femmes. Plus largement, ce que le régime d'après-guerre entreprend c'est de renforcer la famille considérée comme unité organique du fonctionnement social. Son intérêt supérieur prime les droits de ceux qui la composent et son bon fonctionnement exige une répartition stricte des tâches matérielles, des rôles et des attitudes

psychologiques : au père, le chef, le travail et l'autorité, à la mère, le foyer et l'amour. Ainsi, tout ce qui, matériellement ou psychologiquement, éloigne les femmes de cette destinée est estimé contre-nature et immoral⁸. Dans cet ordre d'idées, la construction du « deuxième sexe » évoquée par Simone de Beauvoir est nettement perceptible. L'homme se pose comme sujet et considère la femme comme un objet. Or, cette hiérarchisation et l'oppression des femmes qui en résulte, loin de découler d'une essence ou d'une nature féminine, sont des constructions socioculturelles qui ne tiennent aucunement compte de l'existence autonome des femmes qui, comme Saffie, se sentent condamnées à embrasser un destin maternel non désiré.

En effet, pour Saffie la grossesse est loin d'évoquer des sentiments positifs. À l'idée de mettre au monde un enfant, elle se sent piégée, désœuvrée. Son trouble n'est certainement pas étranger aux souvenirs de son passé tragique. Les épisodes d'une brutalité inouïe qu'elle a vécus lui ont fait perdre tout espoir en l'humanité dont cet enfant serait une continuation. De surcroît, elle se sent elle-même incapable non seulement de sentir, mais aussi de donner son affection à un autre. Voici autant de justifications externes qui peuvent expliquer le refus viscéral de Saffie de devenir mère, refus qu'elle manifeste activement. Saffie s'applique par tous les moyens à interrompre sa grossesse : elle recourt à toutes les techniques de l'avortement clandestin à sa disposition, allant de l'exposition aux produits chimiques jusqu'à l'intrusion des aiguilles à tricot dans l'utérus. Sa

⁸ Pour une mise en contexte de la condition des femmes en France, pendant l'après-guerre, voir Hélène Eck, « Les Françaises sous Vichy », dans Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, vol. 5 de la collection dirigée par Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, (coll. « tempus »), 1992, p. 287-353.

détresse est néanmoins vécue dans le silence le plus absolu. Le seul témoin de son malaise et de l'acharnement qu'elle manifeste à se libérer de l'enfant est Mlle Blanche, concierge de l'immeuble où vivent Saffie et Raphaël. Au contraire de Raphaël, cette dernière n'est pas dupe des mièvreux discours auréolant la maternité. En voyant les corvées domestiques épuisantes auxquelles Saffie se dédie du matin au soir, Mlle Blanche « pressent le malheur » (*EA*, p. 73) . Il ne faut pas être un spécialiste de la condition féminine, en ce début des années 50⁹, pour savoir pertinemment, comme Mlle Blanche, qu'« une femme, en début de grossesse, n'a que deux raisons possibles de se procurer du matériel à tricot : ou elle est follement impatiente de devenir mère, ou elle ne veut pas le devenir du tout. Or, [Saffie] ce n'est pas pour dire, mais elle n'a pas une tête à préparer sa layette huit mois à l'avance » (*EA*, p. 74). Les faits lui donnent raison, car Saffie passe à l'acte, mais sa tentative échoue. Il n'en demeure pas moins qu'à travers son geste la distorsion entre les discours officiels et les convictions privées est patente. Empruntant l'expression d'Anne-Marie Sohn, nous pouvons affirmer que les actes et les pensées intimes des personnages féminins expriment « un féminisme au quotidien¹⁰», sans clameur, mais certainement évocateur d'une résistance des femmes de l'époque aux pressions extérieures afin de préserver une liberté d'appréciation sur leur destin ou, du moins, pour exprimer leur lucidité sur un sort qui leur est souvent imposé.

⁹ Rappelons-nous que la loi du 14 septembre 1941 classe l'avortement parmi les « infractions de nature à nuire à l'Unité nationale, à l'État et au Peuple français ». Celle du 15 février 1942 assimile l'avortement à un crime contre la sûreté de l'État. Il est donc passible de la peine de mort qui ne sera néanmoins appliquée qu'une seule fois contre Marie-Louise Giraud, le 9 juin 1943. Voir Montreynaud, *op.cit.*, p. 322.

¹⁰ Anne-Marie Sohn, « Entre deux guerres : les rôles féminins en France et en Angleterre », dans Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, vol. 5 de la collection dirigée par Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, (coll. « tempus »), 1992, p. 187.

Nous avons précédemment mentionné que Raphaël se fait une idée utopique de la maternité, reflet de la mentalité de l'époque. Ce dernier s'explique donc mal le geste de sa femme, ne pouvant aucunement concevoir qu'elle ne puisse désirer son enfant. Pour justifier le comportement de Saffie, il évoque une série de causes qui ne considèrent pas le refus de la maternité comme un choix libre et éclairé, soit la manifestation d'une volonté préexistant tout discours social, toute idée préconçue en matière de féminité¹¹. Une telle vision des choses fait en sorte que les illusions de Raphaël perdurent, car même s'il constate que « la grossesse de Saffie se passe mal » (EA, p. 81), il continue d'espérer que cette situation ne sera que passagère :

Il compte sur l'arrivée de l'enfant au mois de mars pour arranger les choses, alléger l'atmosphère...Oui, il y compte absolument. Il est clair que, pour des raisons qu'il ignore, Saffie a peur de ce bébé inconnu. Mais dès qu'il sera là ce sera du réel, ce sera *lui* et pas un autre – et une mère qui ne trouve pas son propre enfant irrésistible, ça n'existe pas ! Tout ira mieux alors. *Il le faut*. (EA, p. 86)

Ce passage est explicite : aux yeux de Raphaël, non seulement il n'existe aucune femme qui ne veuille devenir mère, mais il découle de l'obligation d'une épouse de s'investir dans les soins à prodiguer à l'enfant et à son foyer. Mis en évidence par Huston par l'utilisation de l'italique, le « *il le faut* » indique que, dans le contexte sociohistorique du roman, la maternité et le mariage sont placés sous un ordre qui doit être respecté, qu'on ne peut à sa guise modifier ou subvertir, car cela compromettrait un équilibre social dont la famille est l'unité organique.

¹¹ « Redoutait-elle de voir son corps déformé par la grossesse ? » ou « Elle-même à peine sortie de l'enfance, craignait-elle de n'être pas assez mûre pour assumer les responsabilités d'une mère? ». Ce sont les causes possibles envisagées par Raphaël pour expliquer la tentative d'avortement de son épouse. (EA, p. 77)

« Pourquoi la société prend-elle pour loi suprême de sacrifier la Femme à la Famille ? » demande une héroïne balzacienne dans les *Mémoires de deux jeunes mariées*¹². Cette même question pourrait être posée par Saffie : pourquoi devrait-elle être contrainte à se plier au modèle de vie familiale que Raphaël s'est imaginé ? Nathalie Heinich répond à cette interrogation en nous rappelant qu'à cette époque où le mariage est encore une institution sacrée et la famille une condition essentielle de l'intégration à une communauté, « l'épouse est un porte-étendard du mari et de la famille¹³ », elle est la « représentante de cette famille "sainte et forte"¹⁴ » et le « maillon indispensable d'une communauté familiale¹⁵ », dans cette société pour laquelle la femme mariée ne s'appartient plus et devient, selon l'expression de Balzac, « la reine et l'esclave du foyer¹⁶ ». Une femme qui ne se conforme pas au schéma si bien défini du modèle familial traditionnel, une femme qui est toujours « trop bizarre » (*EA*, p. 102) pour qu'on invite ses amis à la rencontrer et qui « n'envoie pas un seul [faire-part] de naissance » (*EA*, p. 102) ne peut que susciter la peur d'être à tout jamais coupé du rouage social. Raphaël est ainsi justifié de se rabattre sur de faux espoirs, se disant « qu'il faut que les choses s'arrangent » (*EA*, p. 132).

Les illusions étant, par nature, difficilement réalisables, la naissance de leur enfant ne change en rien le détachement de Saffie qui se manifeste, dès lors, même à l'égard du nouveau-né. De même qu'elle a été incapable de vivre avec

¹² Honoré de Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées*, 1841.

¹³ Nathalie Heinich, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 112.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Honoré de Balzac, *La femme de trente ans*, 1832.

transport sa relation avec Raphaël, Saffie ne saura pas davantage assumer sa maternité. Contredisant le « mythe de l'instinct maternel¹⁷ », Saffie manifeste une complète ignorance à l'égard des tâches maternelles. Elle « ne sait pas passer du temps avec son enfant qui s'avère presque aussi apathique qu'elle » (*EA*, p. 103) ni « ne sait tenir le bébé dans ses bras » (*EA*, p. 103). Tous ses gestes sont par ailleurs posés sans la moindre tendresse, sans aucune attention :

Après le bain, elle l'essuie dans une serviette éponge et se tient là dans une attitude de raideur et d'incertitude, avec l'enfant presque à la verticale, pantelant, nu. Ou alors, elle s'assied avec lui dans une chaise près de la fenêtre – dehors, le vent de février souffle avec violence – et on dirait qu'il n'existe pas pour elle. Au lieu de regarder son fils, elle a les yeux plongés dans le vide... jusqu'à ce que, de froid ou de faim, Emil se mette à gémir. (*EA*, p. 103)

La blessure de la disparition de la mère

Sans adhérer à l'idée que tout refus de la maternité est une déviance au comportement « naturel » d'une femme, idée qui insinuerait qu'il y ait un côté pathologique à ce refus, la psychanalyse récente apporte tout de même des explications sur les motivations inconscientes à l'origine du refus de la maternité. Dans le cas de Saffie, les motivations inconscientes qui l'induisent au rejet de la maternité semblent trouver leur origine dans la déception à l'égard de la toute-puissance de sa mère et dans sa peur de l'Autre, qui sera dépassée par la rencontre avec Andrés.

Les psychanalystes s'accordent désormais à reconnaître l'importance capitale de la relation à la mère dans la formation de l'identité féminine. À cet

¹⁷ L'instinct maternel procéderait d'une « nature féminine » encline à l'attachement à l'enfant, à l'amour maternel. Voir Élisabeth Badinter, *L'amour en plus, histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècles)*, Paris, Flammarion, 1980, p. 19. L'auteure y détruit l'idée de l'existence d'un tel instinct.

égard, l'étude de Nathalie Heinich et Caroline Eliacheff vient éclairer considérablement la question du lien à la fois passionné et violent qui unit et sépare les mères et les filles. Dans la section qui aborde les dites « mères défaillantes¹⁸», les deux théoriciennes expliquent que « la mort d'une mère, irréversible, a toujours la dimension d'un abandon. Ainsi tout porte à lui en faire grief, bien qu'elle en soit la première victime et qu'elle n'en soit, sauf cas de suicide, responsable¹⁹». Saffie a perdu sa mère, qui s'est suicidée, alors qu'elle était enfant, mais elle en conserve le portrait inaltéré. À maintes occasions, après la naissance d'Emil, affleurent à sa mémoire les souvenirs des jours heureux passés en compagnie de sa mère, quand elles chantaient « ensemble en harmonie » (*EA*, p. 108). S'ajoutent aussi les souvenirs des jours de guerre, quand « le ciel nocturne explose en feux d'artifice » et que « Saffie n'est plus là, [qu']elle n'est plus que panique glaciale » (*EA*, p. 116). Toutefois, malgré la terreur ambiante, sa mère, est toujours présente, pour la protéger, la bercer comme une « mère montagne, forêt, océan, ciel, mère univers qui l'entoure de ses bras univers » (*EA*, p. 123). Cette image de mère toute-puissante est détruite quand, succombant à la honte d'avoir été violée par des soldats russes qui l'ont aussi mise enceinte, sa mère se suicide. En même temps que disparaît sa mère, s'éclipse la chimère d'un amour maternel que Saffie croyait être plus fort que tout. La difficulté de comprendre et d'accepter ce geste d'abandon se meut, pour Saffie, en volonté de couper drastiquement tout lien avec cette mère défaillante : « Quand

¹⁸ Voir Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *op.cit.*, p. 203-227.

¹⁹ *Ibid.*, p. 221.

Emil se mettra à parler, il l'appellera non pas Mutti mais maman. C'est terminé Mutter, et la Muttersprache avec : suspendues, une fois pour toutes» (EA, p. 108).

En se coupant de sa mère, Saffie nie le besoin qu'elle a d'elle et manifeste aussi son incapacité de voir en sa mère une personne de plein droit. Elle la condamne pour le geste posé et se laisse dominer par une rage meurtrière. Comme le rappelle Adrienne Rich, quand son apparente invulnérabilité vole en éclats, il est beaucoup plus facile d'accuser et de rejeter carrément sa mère que de s'interroger sur les forces qui au-delà d'elle la régissent²⁰. Il n'est pas casuel que Saffie voit ressurgir les souvenirs relatifs à sa mère au moment où elle découvre personnellement les difficultés de la maternité. Dans un ouvrage issu de la volonté de donner une voix aux difficultés que certaines femmes éprouvent à vivre la maternité, Sophie Marinopoulos explique que « devenir mère signifie passer de l'autre côté du miroir pour devenir à son tour l'image de celle qui a porté l'enfant dans son corps²¹». Turbinent alors dans l'esprit de la nouvelle mère des interrogations identitaires qui conduisent à une analyse d'un futur sur lequel plane le plus grand mystère. La mère étant son « premier pôle identificatoire²²», Saffie, qui a désormais un enfant, redoute probablement de répéter le destin maternel dont elle a vu de près les souffrances qu'il entraîne. Le modèle maternel « d'ange dévoué acceptant tout sacrifice avec le sourire » l'a suffisamment trompée pour

²⁰ Adrienne Rich, *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton, 1979, p. 233.

²¹ Sophie Marinopoulos, *Dans l'intimité des mères*, Paris, Fayard, 2005, p. 9.

²² Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Éditions Nota Bene, (coll. « Essais critiques »), 1999, p. 117.

lui donner le droit de le rejeter avec véhémence. Cette « matrophobie²³ » est d'ailleurs la conséquence inévitable de sa tentative d'affirmation identitaire, car, comme le fait remarquer Kristeva, l'abjection précède l'individuation²⁴. Ainsi, Saffie, suite au suicide de sa mère et à la subséquente découverte du vrai visage de son père, ne peut, pour s'émanciper du joug de son passé, que rejeter sa filiation. Mais il demeure que, en perdant sa mère, une femme perd la personne qui l'a mise au monde et qui l'a connue, en principe, à tous les âges de sa vie. L'absence de la mère coïncide donc avec « une perte de sa propre enfance et de la continuité de soi-même et par là même, peut-être, par une perte des références identitaires, induisant des dérives ou des égarements²⁵ » auxquels Saffie n'est évidemment pas étrangère.

Tout laisse supposer que c'est en dépassant les possibilités extrêmes de l'idéalisation ou de la récusation que Saffie devrait renouer le lien avec sa mère. Luce Irigaray suggère que cette nouvelle avenue relationnelle ne peut se faire qu'à travers ce qu'elle appelle « le deuil de la toute-puissance maternelle²⁶ », seule position permettant une ouverture sincère à la subjectivité de la mère, « lui donn[ant] droit au plaisir, à la jouissance, à la passion. Lui donn[ant] droit aux paroles, et pourquoi pas parfois aux cris, à la colère²⁷ ». Toutefois, le lien entre Saffie et sa mère n'est jamais réhabilité et il demeure, tout au long du récit, fondé sur le ressentiment et la rupture. En effet, écartant toute trace de la présence de sa

²³ Expression empruntée à la poétesse Lynn Sukenick par Adrienne Rich pour souligner que les femmes n'ont pas peur de leur mère ou de la maternité, mais qu'elles craignent plutôt de *devenir comme leur mère*. Voir Adrienne Rich, *op.cit.*, p. 235.

²⁴ Voir Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Du Seuil, (coll. « Points Essais »), 1980, p. 20.

²⁵ Voir Eliacheff et Heinich, *op.cit.*, p. 370- 371.

²⁶ Luce Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine Lune, 1981, p. 86.

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

mère, Saffie va jusqu'à rejeter sa langue maternelle, insistant pour qu'Emil n'apprenne que le français, comme le révèle ce passage où Saffie corrige la prononciation de l'enfant :

Oi-seau – jamais Vogel – jamais l'oiseau de son enfance à elle – *Kommt ein Vogel geflogen*, celui qui portait dans son bec une lettre de la mère, *von der Mutter einen Brief* – cet oiseau-là est enfin mort. (EA, p. 233)

Ainsi, quoique Saffie soit consciente d'être un sujet complexe et ambivalent, dont l'existence est « [...] scindée en deux. Rive droite, rive gauche. Le Hongrois, le Français. La passion, le confort » (EA, p.220), elle refuse de reconnaître en sa mère la même complexité des sentiments. Sauf qu'en niant la reconnaissance de la subjectivité de la mère et en rompant définitivement avec elle, Saffie finit par se blesser au ricochet. En effet, avant que Saffie ne rencontre András, elle demeure cambrée dans un sentiment de rage contre celle qui, selon elle, l'a injustement abandonnée, une rage qui loin d'être vivifiante, lui empêche de trouver son identité de femme et de mère, car il s'avère difficile, comme le note Lori Saint-Martin, d'être femme sans avoir établi son rapport à sa mère²⁸.

L'adultère et le réveil de l'être

Dans une perspective autre que le lien mère-fille, mais essentielle à la compréhension de la personnalité de Saffie, il faut tenir compte de sa désillusion à l'égard de l'autre qui transparaît au fil du roman, l'autre ayant représenté la déception (celle de ses parents), la violence (celle des soldats, de sa voisine) et la rancune (le dépit exprimé par son professeur de français). Ces relations

²⁸ Voir Lori Saint-Martin, *op.cit.*, p. 84.

infortunées ont confiné Saffie à elle-même. En effet, ayant érigé un mur entre son passé et son présent, Saffie cherche inlassablement à refouler le souvenir des crimes dont elle a été victime et elle se distancie autant qu'elle peut de toute relation pouvant aboutir à une répétition de ces déceptions. Le choc de la maternité est d'autant plus fort qu'Emil représente, à lui seul, son passé et ses origines. Saffie a peur que son fils puisse à son tour répandre le sang et la terreur, comme le prouve le délire hallucinatoire qui s'empare d'elle pendant un moment :

Saffie serre Emil dans ses bras. Elle le regarde qui dort maintenant. Ses yeux à elle se ferment. Elle voit le jeune SS, beau, fort, mince, dur, musclé, et c'est un corps aussi, exactement un corps, un corps ayant sucé les seins de sa maman, elle n'arrive pas à regarder de près le visage figé, les billes bleues des yeux, les mâchoires en acier, les lèvres contractées en un rictus de sarcasme – mais le corps oui, prenons le corps, il est suspendu hors du temps et Saffie, les yeux fermés, s'approche de lui, le déleste de ses bottes noires brillantes, de sa veste et de son pantalon d'uniforme, et à mesure qu'elle le déshabille le corps du SS rapetisse, se détend, s'adoucit...et pour finir c'est petit Emil, endormi dans les bras de sa mère Saffie. (*EA*, p. 112-113)

Perrine Leblanc remarque que de telles peurs sont justifiables dans les circonstances qui ont entouré la vie de Saffie, pour qui l'« enfer » a toujours été l'autre, « l'autre devant soi, en face de soi, en soi également, la partie monstrueuse [et] insoupçonnée que recèle chaque être humain²⁹ ». Mais un retournement inattendu de cette conviction s'opère lors de la rencontre avec András. Toujours Perrine Leblanc souligne que grâce à la relation qui s'instaure entre les deux, Saffie apprend que l'autre n'est pas toujours un antagoniste et qu'il peut-être « la réfraction de soi-même, la caisse de résonance de ses propres peurs,

²⁹ Perrine Leblanc, *Babel et Éros : musiques du métissage dans L'empreinte de l'ange de Nancy Huston*, mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 2005, p. 10-11.

bonheurs, douleurs³⁰». Encore plus, elle découvre que « loin d'être un piège, une imposture ou un leurre³¹», la rencontre de l'autre dans sa différence mène à l'acceptation et à la reconstruction d'un soi enlisé.

La rencontre entre Saffie et András est aussi fortuite que foudroyante. Comment Saffie aurait-elle pu imaginer qu'en allant réparer le son discordant de la flûte de son mari, elle allait elle-même recommencer à résonner ? Défiant toute attente, à peine arrivée à l'atelier d'András, celui-ci lui arrache un rire qui fait redécouvrir à Saffie sa voix, reflet de son identité refoulée. Le son de sa voix est d'ailleurs en syntonie avec sa personnalité puisqu'elle est rouillée, mal placée, comme un instrument oublié depuis trop longtemps, mal réchauffé et mal entretenu : « C'est le premier rire non sarcastique que nous entendons d'elle ; il a été refoulé si longtemps qu'il ressemble à un aboiement » (*EA*, p. 140). Ce rire à la fois sauvage et sincère semble être la métaphore du dénudement identitaire de Saffie, la première amorce d'une redécouverte de soi qui trouve son accomplissement dans la relation adulte qu'elle entretient avec András.

Selon Perrine Leblanc, l'érotisme qui lie Saffie et András procède de l'éthique et recèle le besoin de l'autre pour briser l'enchaînement du moi à lui-même³². Cet amour naissant offre à Saffie la possibilité d'une renaissance qui investit toutes les sphères de sa vie et qui lui fait goûter aux « prémices du bonheur » (*EA*, p. 155) : « Saffie a vingt et un ans et, dans les deux minutes qui viennent de s'écouler, elle s'est métamorphosée. Elle se sent investie d'un pouvoir sacré : le pouvoir d'aimer cet homme et de se faire aimer de lui » (*EA*, p.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² *Ibid.*, p. 57.

145). Raphaël constate avec une joie stupéfaite la transformation soudaine de son épouse : « Saffie promène le bébé dans son landau avec un plaisir patent. Il voit qu'un peu de couleur commence à affleurer sur ses joues, un peu de chair se fixer sur ses os, et il s'en réjouit » (*EA*, p. 155-156). Quelqu'un d'autre s'aperçoit du bonheur de Saffie, mais en tire des conclusions diamétralement opposées. Témoin muet, mais tout à fait lucide de cette relation est, encore une fois, Mlle Blanche :

La concierge est frappée par l'allure nouvelle de la jeune femme. C'est un pas qu'elle reconnaît : un pas léger et irresponsable, délesté de tout poids de réel. Elle-même a marché de ce pas-là lorsque, travaillant comme secrétaire dans une entreprise, elle a vécu avec un collègue marié le seul et unique grand amour de sa vie. L'histoire s'est mal tournée. Ah oui ! Si l'adultère peut vous donner des ailes, le vol est presque toujours bref et la chute, rude. Mais c'est plus fort qu'elle : à regarder la jeune femme s'éloigner avec son landau en direction de la Seine, Mlle Blanche a chaud au cœur. Comment mettre en garde un être qui affiche un bonheur aussi flagrant ? (*EA*, p. 156-157)

Hélène Eck nous rappelle qu'en France, ce n'est qu'en 1975 que l'adultère n'est plus sanctionné au niveau pénal. Jusqu'alors, la législation française, « préoccupée de restituer la famille dans toute sa force et sa stabilité » (loi du 23 juillet 1942), promulgue une série de lois destinées à régler la morale individuelle. C'est au nom des « obligations morales » que l'abandon de famille, considéré comme une « désertion », devient faute pénale, ce qui ne signifie pas que Vichy instaure entre les époux l'égalité de devoirs : ceux-ci pèsent toujours davantage sur la femme, notamment le devoir de fidélité³³. Or, l'interdiction qui pèse sur l'infidélité féminine n'est pas seulement d'ordre légal, mais résulte surtout de la désapprobation sociale qu'elle suscite. En effet, une femme adultère

³³ Voir Hélène Eck, « Les Françaises sous Vichy », dans Georges Duby, Michelle Perrot et Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, t.V, Paris, Plon, (coll. « tempus »), 1992, p. 292-294.

est considérée comme une femme dont la féminité est déviée par l'obsession de la séduction, une déviation qui compromet la dignité de son foyer³⁴. Annik Houel interprète l'adultère d'une toute autre façon. Pour celle qui le commet, écrit-elle, l'adultère souligne surtout l'importance des déceptions conjugales issues d'un système amoureux dont le mariage reste le modèle³⁵. C'est pour cette raison que Mlle Blanche, qui semble symboliser toute la communauté des femmes de l'époque, regarde Saffie d'un œil scrutateur, mais jamais réprobateur. Un sentiment d'empathie émane de cette femme apparemment insignifiante, image kitsch de la vieille fille stéréotypée de l'époque, qui passe son temps entre « une recette de cuisine *Elle* et le programme des émissions de radio » (*EA*, p. 76), mais qui est la seule à reconnaître en Saffie un vide qui va au-delà des marques laissées par son passé, un vide qui est celui de toute femme qui doit cacher, sous une façade de respectabilité lui étant imposée, ses désirs les plus profonds. Ainsi, le regard que Mlle Blanche porte sur Saffie est celui d'une tendre bienveillance, un regard qui sous-entend une « sororité³⁶ » entre les femmes qui sont, selon Huston, les « maillons d'une même chaîne [...] »³⁷.

Si, malgré la répression sociale, Saffie succombe à l'attraction qu'elle éprouve envers Andrés, ce n'est pas seulement parce qu'avec lui, elle a connu « la première jouissance de sa vie » (*EA*, p. 149). La découverte de la volupté n'explique pas l'ampleur de son changement et ce que nous découvrons à travers

³⁴ *Ibid.*, p. 294.

³⁵ Concernant la liberté limitée de la femme mariée, voir Florence Montreynaud, *op.cit.*, p. 280 et pour l'adultère spécifiquement féminin, voir Annik Houel, *L'adultère au féminin et son roman*, Paris, Armand Colin (coll. « Nouveaux en psychanalyse »), p. 7-12.

³⁶ Judith Arcana, *Our Mother's Daughters*, Berkeley, Shameless Hussy Press, 1979, p. 215.

³⁷ Nancy Huston, *Journal de la création*, Paris et Montréal, Actes Sud et Leméac, (coll. « Babel »), 1990, p. 136.

les pages qui racontent sa relation avec Andrés, c'est que leur rapport est véritablement libérateur pour la protagoniste parce qu'il n'est pas strictement fusionnel, mais il préserve la différence de chacun. Avec Raphaël, non seulement Saffie ne connaît aucun épanouissement érotique, mais elle n'entreprend aucune tentative de reconstruction de son identité déchirée, faisant en sorte que la relation avec son mari demeure purement formelle. Quant à Raphaël, il vit dans l'attente que Saffie se moule à ses projections et devienne l'épouse impeccable du grand flûtiste, « l'accompagn[ant] avec une certaine grâce lors des concerts de gala et des dîners en ville » (*EA*, p.183). Il est donc évident que, du moment de leur rencontre jusqu'à la disparition de Saffie, leur relation ne s'inscrit jamais dans la perspective de la réciprocité amoureuse.

Avec Andrés la relation est d'un autre ordre, sans attentes à respecter, sans codes à suivre. D'ailleurs, le mode de vie de l'amant est de ceux qui favorisent le non-conformisme : Andrés vit dans une sorte de nomadisme heureux, dans un atelier qui, en plus d'être le refuge de l'amour « coupable » qui le lie à Saffie, est aussi « un vrai capharnaüm » (*EA*, p. 143) où se mêlent langues, musiques, croyances religieuses. À l'instar du Marais, quartier où il est sis, l'atelier est un lieu d'intersections permettant l'authenticité de celui qui y entre. Chez Andrés, Saffie peut « n'être que Saffie » (*EA*, p. 158). Elle peut, « malgré le landau, malgré le bébé » (*EA*, p. 158) et en dépit de son existence allemande, traverser le seuil de l'atelier de son amant et n'être qu'une femme qui aime un homme. Une force instinctive caractérise leur rapport et l'érotisme qui l'attire à cet « homme

qui ne peut la féconder, l'homme qui répandra sa semence sur une terre stérile³⁸» (*EA*, p. 161), est sans inhibitions, détaché de tout ce qui est socialement institué. Sans aucune hésitation, Saffie fait l'amour avec András en présence de son fils, l'enfant étant distancié de leurs ébats amoureux par un simple rideau. Ce faisant, Saffie affirme que son identité de femme préexiste à son identité de mère et que ses désirs et ses émotions demeurent intacts et ne s'annulent pas du fait qu'elle est devenue épouse et mère. Les pleurs jouissifs de Saffie sont les indicateurs du réveil de sa subjectivité. Elle se sent finalement traitée comme une femme dans son corps, une femme dont la satisfaction prime sur la maternité, sur la fidélité ainsi que sur son passé.

Au milieu de leurs amour, Emil se met à pleurer [...] Là- bas, derrière la couverture, sa mère nue se pâme sous les mains rudes du luthier, sous son corps massif, sous les coups lents et répétés de son sexe. Elle se cabre et s'arc-boute et se dissout. Pleure, elle aussi. (*EA* p. 161)

Pourtant, une contradiction historique sépare les deux amants de manière violente, l'un étant Juif et l'autre Allemande. Toutefois, la rivalité historique ne suffit pas à les séparer, voire même renforce leur lien. La voix du narrateur est claire sur ce dernier point : « en fait, ils ne se le disent pas mais tous deux le savent, ils ont enfin touché à l'essence de leur amour, à son noyau secret et sacré. En l'autre c'est l'ennemi qu'ils aiment » (*EA*, p. 227). Cette explication paradoxale s'éclaircit quand on la resitue dans le contexte de vie des protagonistes. Ayant tout deux vécu sur leur peau les persécutions de l'ennemi, le sentiment amoureux éprouvé à l'égard de ce dernier permet finalement la réouverture à l'autre. Ainsi, souligne le philosophe Alain Finkielkraut, l'« aller-

³⁸ Rappelons-nous que Saffie, suite à des complications lors de son accouchement, a subi une ablation de l'utérus (*EA*, p. 98).

vers-l'autre » essentiel dans l'éthique amoureuse permet à Saffie et à Andrés « le miracle de la sortie de soi³⁹ » et l'émergence d'un sentiment authentique. En effet, le couple Saffie-Andrés est clandestin, mais décidément plus accompli que celui formé par Saffie et Raphaël. Alors qu'avec Raphaël « le silence est lourd » (*EA*, p. 84), signe d'une fermeture à son égard, avec Andrés, c'est Saffie elle-même qui prend l'initiative de lui raconter son passé, commençant par les banalités jusqu'à lui révéler toute son histoire. Dans ce processus de confrontation avec le passé, Saffie se retrouve enfin libre, rassurée de pouvoir être elle-même par l'homme qu'elle aime⁴⁰:

[Elle] se sent délestée du poids de son enfance comme par dix ans de psychanalyse. Saffie se sent tendre, rajeunie et attentive aussi. Le monde qui l'entoure commence enfin à pénétrer en elle : par la vue, l'ouïe, l'odorat, mais surtout par les paroles d'Andrés. (*EA*, p. 274)

L'éveil du sentiment maternel

De plus, et nous revenons ici au noyau de notre réflexion, au fur et à mesure que Saffie découvre le monde qui l'entoure, elle prend conscience de son enfant et commence à vivre sa maternité avec plus de sérénité. Son amour pour Andrés, dès les premiers instants, la revitalise, lui insufflant une ardeur soudaine qui se déverse directement sur Emil :

Saffie plane dans un nuage d'amour et son fils en recueille les bénéfices : lorsqu'elle manipule son corps pour l'habiller, le baigner, le nourrir, ses gestes sont plus attentifs et plus caressants qu'avant. Le petit être commence à lui faire confiance. (*EA*, p. 162-163)

³⁹ Alain Finkielkraut, *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, 1984, p. 29.

⁴⁰ « Tu peux chanter ce que tu veux ! Tu es sa mère, Saffie ! Il t'aime ! Tu as le droit, en allemand », dit Andrés à Saffie quand celle-ci hésite à chanter en allemand à son fils. (*EA*, p. 199)

Du jour au lendemain, « [Saffie] ne traite plus son bébé comme un paquet et elle rejoint la cohorte de parents adonnés au pouponnage » (*EA*, p. 168). András l'accompagne dans ces tâches et s'occupe activement d'Emil qui finit par l'appeler Apu, c'est-à-dire « papa » en hongrois. Aux yeux de l'enfant et à ceux de Saffie, la différence entre András et Raphaël est nette : le premier est un compagnon présent, avec lequel partager réellement le quotidien, le deuxième est un mari et un père absent, surtout voué à sa carrière et subvenant à la vie de famille par sa contribution économique⁴¹.

Par ailleurs, l'affection que Saffie découvre ressentir pour son fils est perceptible quand elle incite Emil à démolir le coucou, qui est le symbole de la défaillance maternelle :

-Tu sais ce qu'elles font les mamans coucous ?
Elles laissent leurs œufs dans le nid des autres oiseaux, puis elles s'envolent. Elles ne veulent pas s'occuper de leur bébés.
-Ah ! C'est pas gentil.
-Alors qu'est-ce qu'on fait pour le punir, le coucou ?
-On le tape !
Hilares, ils démolissent la pendule pièce par pièce. (*EA*, p. 234-235)

Mais en dépit de sa volonté, même la « nouvelle » Saffie ne peut s'empêcher de nuire à son enfant. Même si, avec András, Saffie forme un couple harmonieux, en mesure de faire toute la place nécessaire à Emil — tous les trois se promènent, s'amuse, bavardent comme s'ils formaient une vraie famille —, il reste que l'enfant habite deux mondes, comme sa mère. La seule différence c'est qu'Emil n'a pas choisi cet univers bipolaire de même qu'il n'a pas décidé d'être l'alibi du

⁴¹ À cet égard, Raphaël est représentatif du modèle paternel prôné par la société de l'époque. Au fond, pour tout ce qui regarde la petite enfance, le père est peu concerné. Il prend quelques décisions, mais la pratique est laissée aux femmes. Voir Yvonne Knibiehler, *Les pères aussi ont une histoire*, Paris, Hachette, 1987, p. 112.

mensonge de sa mère. Ainsi, « là où les deux vies de Saffie s'ajoutent l'une à l'autre, celles d'Emil s'annulent. Il n'a rien, n'est rien » (*EA*, p. 295), jusqu'à en mourir, assassiné par Raphaël, après la découverte de l'adultère de Saffie.

L'essentiel dans la vie de Saffie n'est évidemment pas d'être mère. En ce sens, elle appartient à la catégorie de mères que Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich appellent les « plus femmes que mères⁴² ». Ces femmes ont en commun le fait d'avoir une passion qui n'est pas la maternité et qui constitue le lieu d'expression de toutes leurs émotions. Qu'il s'agisse d'un homme, d'un statut social, d'une profession ou d'une vocation, leur passion a un statut particulier : elle est l'« essentiel »⁴³. Pour Saffie, l'« essentiel » c'est sa relation avec Andrés. C'est là qu'elle s'investit, qu'elle s'épanouit, qu'elle vit pleinement, au sens où elle ressent ce qu'elle ne peut ou ne veut ressentir ailleurs. Là, elle est capable de supporter et surmonter les incertitudes, les échecs, les conflits qu'elle évite partout ailleurs. Néanmoins, la difficulté de vivre librement sa passion surgit du fait qu'elle est entravée par la mentalité de son époque et de son milieu. Alors que la société canalise les réalisations des femmes dans le mariage et la maternité, Saffie se sent épanouie dans une relation qui exclut le mariage, qui se fonde, à l'instar du modèle suggéré par Simone de Beauvoir, sur la « mise en commun de deux existences autonomes⁴⁴ » et dont l'épanchement érotique n'est pas « civilisé » par la socialisation des comportements⁴⁵. En raison de cette dissymétrie avec les comportements institués, Saffie fait figure de « mauvaise

⁴² Eliacheff et Heinich, *op.cit.*, p. 70.

⁴³ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁴ Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p. 547.

⁴⁵ Voir Nathalie Heinich, *op.cit.*, p. 27-29. La sociologue y aborde la question de l'« autarcie érotique » des femmes soumises à l'ordre traditionnel des états de femmes.

mère ⁴⁶» : peu présente, indifférente, mal-aimante. Toutefois, Nancy Huston, loin de stigmatiser les passions féminines, parvient à poser un regard compassionnel sur sa protagoniste. À travers le roman, elle ne culpabilise pas Saffie de ne pas occuper la place qui devrait être la sienne – celle de bonne épouse et de bonne mère –, mais elle met en lumière les facteurs qui rendent la maternité désastreuse pour soi et pour les autres. En plus d’être devenue mère sans l’avoir désiré, les conflits de Saffie passent par sa difficulté d’accepter la défaillance de sa mère, par sa terreur de la violence du monde et surtout par son rapport difficile à la maternité et à la féminité traditionnelles. Fait certain, sa « défaillance » n’est pas un signe de méchanceté, mais représente plutôt ce que Joan Manheimer définit comme « l’indice d’un malaise collectif qui la dépasse et dont elle n’est que la manifestation individuelle⁴⁷ ». Si Saffie néglige son enfant, renchérit Paulette Collet, c’est aussi « faute de l’avoir désiré⁴⁸ ». Par son indifférence initiale, elle « se venge d’une société qui impose le sentiment maternel aux femmes⁴⁹ ». Puis, quand l’amour pour son enfant commence à émerger, il est entravé par le clivage qui s’instaure entre la réalisation personnelle de la mère et l’abnégation dont l’enfant a besoin pour grandir sainement. Ce clivage est d’ailleurs déterminé par l’impossibilité pour les femmes de choisir les conditions concrètes et surtout éthiques dans lesquelles vivre la maternité. Cette incapacité de disposer librement de leur vie détruisent la femme, détruisent l’amour maternel, détruisent la famille.

⁴⁶ Terme utilisé par les auteures pour désigner les femmes qui dévient de la norme, particulièrement prégnante, en matière de maternité. Voir Eliacheff et Heinich, *op.cit.*, p. 102.

⁴⁷ Joan Manheimer, « Murderous Mothers : The Problem of Parenting in the Novel », *Feminist Studies*, n° 3, automne, 1979, p. 530.

⁴⁸ Paulette Collet, « Les romancières québécoises des années 1960 face à la maternité », *Atlantis*, n° 5, printemps, 1980, p. 137.

⁴⁹ *Idem.*

Se profile donc, à travers le roman, une subjectivité féminine et une difficulté certaine d'assumer la maternité qui, lorsqu'elles sont refoulées, explosent et entraînent autant de souffrance pour la mère que pour l'enfant.

CHAPITRE III

Sentiments maternels et élans créatifs vertigineux dans *La virevolte*

Au sujet de *La virevolte* Nancy Huston a dit avoir « voulu écrire un livre sur le vertige absolu d'être mère¹ ». C'est véritablement de vertige, entendu dans sa signification de sensation de trouble et de perte d'équilibre, que traite ce roman qui met en scène le déchirement d'une femme entre deux passions. À cet égard, il n'est pas superflu de rappeler que Nancy Huston, qui a été abandonnée par sa mère à l'âge de six ans, confie avoir essayé de mesurer et de comprendre, à travers l'écriture de ce roman, l'impact de l'absence de sa mère dont le geste d'abandon n'a pu trouver de réparation, sinon qu'à travers une écriture qui est un dialogue permanent avec cette mère qui choisit la passion de son art plutôt que l'amour de ses enfants².

La trame narrative de *La virevolte* est simple et néanmoins saisissante : Lin, l'héroïne du roman, est une jeune mère qui aime ses deux filles et son mari, et qui, de pair avec une harmonieuse vie familiale, mène une brillante carrière de danseuse. Toutefois, l'équilibre entre vie familiale et vie artistique ne dure qu'un moment, le temps que Lin se résolve à céder au brûlant appel de la scène et décide de faire le choix d'abandonner les siens et de se vouer exclusivement à la danse. Ses chorégraphies la rendent mondialement célèbre, tandis que ses fonctions de

¹ Société Radio-Canada, « La constance de la fugue », Radio-Document, Montréal, 1996.

² *Idem.*, « Dans *La virevolte*, dit-elle, je me suis efforcée de me mettre à la place d'une mère qui abandonne ses enfants. Écrire permet de tout voir en face ».

mère et d'amante n'ont presque aucune existence pour elle, car ce n'est épisodiquement qu'elle revoit ses filles.

La maternité est indubitablement centrale dans ce roman qui en relate les joies et les difficultés les plus intimes. À l'émerveillement maternel suscité par la première rencontre avec son enfant, succède, pour Lin, la difficulté de s'adapter aux rythmes et aux besoins de ses filles. Parallèlement, les liens dans un premier temps constructifs qui se tissent entre création et procréation sont substitués, après la naissance de Marina, par une tension croissante, jusqu'à ce que l'art prenne le dessus sur la maternité. Par ailleurs, nous verrons comment, suite au départ de Lin, la famille se recompose autour d'un nouveau noyau. Nous analyserons notamment la question de la maternité de substitution et les conséquences de l'abandon de Lin sur le destin de ses deux filles, toutes deux à la recherche de leur identité. À travers l'étude de ces différents aspects liés à l'univers maternel, nous tenterons de dégager le sens que Nancy Huston a donné aux difficultés existentielles de Lin, à son abandon successif ainsi qu'aux tumultes de la relation mère-fille. Enfin, nous découvrirons comment Lin réalise une nouvelle éthique de la maternité, faisant coïncider sa responsabilité de mère avec son esthétique de danseuse.

La maternité comme émerveillement

La virevolte, sans verser dans la naïveté, expose avec douceur la découverte de la maternité comme expérience mystérieusement captivante, autant par l'attrait du rapport à un autre, qui est aussi une partie de soi, autant par les

anxiétés qu'un tel rapport implique. C'est un sentiment de stupeur et de gratitude qui caractérise la première approche de Lin de sa maternité. Quand elle évoque la naissance de sa fille Angela, Lin reconnaît en cet événement un caractère quasi sacré, qui échappe à toute idée préconçue, à tout ordre préétabli :

Voici quelques secondes, fille, mère et père n'existaient pas et maintenant ils sont là, ces pauvres clichés ont été violemment et instantanément promus en symphonies de Beethoven, chorales d'anges, flots de lumière[...] Angela est l'unique bébé au monde, et Lin, l'unique mère. (*VIR*, p. 9-10)

Être mère est décrit comme étant quelque chose de soudain et d'irréversible. Lin regarde son nouveau-né et le voit comme « un être qui se comporte comme un vrai bébé vivant qui serait sa fille » (*VIR*, p. 9). L'emploi du conditionnel évoque à la fois l'émerveillement et l'incrédulité de Lin vis-à-vis la naissance d'Angela, comme si elle n'arrivait pas à croire que cette enfant est la sienne et qu'elle provient de son propre corps. « Non seulement elle est toujours elle-même, mais elle est mère. Non seulement elle est encore en vie mais quelqu'un d'autre l'est également, totalement, là-bas au bout du couloir [...] » (*VIR*, p. 10). Lin s'attendrit devant autant de nouveauté et même la trivialité de ses nouvelles occupations de mère assume un caractère plaisant :

Comment ne saurait-elle pas nettoyer le chicot de chair croûtée, là où rebondit le ventre de sa propre fille? [...] Son bain. Le bras gauche courbé sous le haut du dos d'Angela, sa main droite tenant une éponge, Lin lave doucement le ventre rond, lave les pattes de grenouille écartées en cinquième position grand plié, lave le sexe indiciellement joli. Les grands yeux d'Angela suivent chaque frémissement, chaque pétilllement du visage au-dessus d'elle. Elle est si à l'aise dans l'eau tiède, si extatiquement abandonnée. (*VIR*, p. 9-10)

Comme le note Geneviève Denis, la tournure syntaxique de ces phrases souligne l'étonnement de Lin devant son nouveau rôle de mère ainsi que la transformation radicale de sa réalité depuis la naissance d'Angela, pour faire place ensuite au caractère merveilleux de cette naissance³. Toutefois, le bonheur maternel des premiers instants, qui aurait pu facilement verser dans une imagerie kitsch des plus convenues, est aussi teinté de doutes et d'anxiété. La complexité et l'ambivalence du rapport mère/enfant est honnêtement décrit et vient défaire le cliché de la mère comblée qui oublie jusqu'aux douleurs de l'accouchement tant elle se paume devant son enfant. Lin décrit son accouchement comme « un cataclysme de tout son être » (*VIR*, p. 10) et ne cache pas se sentir avalée avec voracité par le regard de sa fille lors de l'allaitement. Geneviève Denis suggère qu'une ambiguïté morphologique fort éloquente souligne le sentiment de dépossession ressenti par Lin : il est question d'Angela qui se trouve sur le toit de *sa* maison vide (en parlant du ventre de Lin) et de *ses* lèvres (celles d'Angela) qui s'emparent de *son* mamelon (celui de Lin) (*VIR*, p. 9). Ce subtil jeu avec le référent – l'adjectif possessif se réfère parfois à Lin et d'autres fois à Angela – suggère une fusion entre mère et fille et montre à quel point le corps maternel est pris d'assaut par le poupon qui se sent maître des lieux⁴.

La mère se retrouve femme

Lin ne se perd pas pour autant dans son rôle de mère jusqu'à en oublier son individualité. Elle reconnaît que « ce corps est sorti d'elle » (*VIR*, p. 9)

³ Geneviève Denis, *La danse animant l'écriture de Nancy Huston dans La virevolte*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1996, p.15.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

identifiant à la fois le lien qui l'unit à sa fille ainsi que leur distanciation, leur autonomie respective. Ce n'est pas parce qu'elle est devenue mère que Lin a perdu une partie de son être ; la maternité vient s'ajouter à sa personne, elle n'en modifie pas l'essence, ni en annule les particularités :

Sous la douche, Lin savonne et frotte son corps vide, vigoureusement sous les aisselles, délicatement entre les cuisses. Elle est toujours là. Elle n'est pas morte et elle n'est pas devenue quelqu'un d'autre. (*VIR*, p. 10)

C'est surtout à travers la danse que Lin se réapproprie son corps et son espace. En clinique, après l'accouchement, elle profite du silence de sa fille pour aller à la salle d'exercice de la clinique effectuer quelques mouvements d'assouplissement qui lui permettent de se réhabituer à l'idée d'être la seule personne dans son corps. Le troisième chapitre est d'ailleurs entièrement consacré à la première séance d'échauffement de Lin depuis l'accouchement. Emballée à l'idée de retrouver sa salle de danse, elle est à la fois étonnée et ravie de chaque mouvement qu'elle peut à nouveau exécuter, comme si elle avait cru que la grossesse pouvait à jamais lui enlever sa souplesse de danseuse durement acquise :

Oui elle peut à nouveau se pencher depuis la taille, jambes tendues, et poser ses deux coudes par terre. Oui elle peut à nouveau plaquer son pied contre le mur, loin au-dessus de sa tête, et appuyer son visage contre son genou. Peu à peu ses bras et ses jambes s'allongent et son dos se dilate : elle devient géante. Au bout d'une heure de travail, en général, elle pénètre dans ce lieu où ce n'est plus elle qui produit la danse mais la danse qui la produit, la danse qui s'empare de ses pieds et de ses bras et de sa taille et la fait tourner, la retient et la relâche selon son gré. (*VIR*, p. 15)

Non seulement Lin découvre que la maternité ne l'éloigne pas de la danse, mais elle constate qu'elle lui insuffle de nouveaux horizons créatifs. Toutes les

chorégraphies qu'elle crée après être devenue mère touchent aux thèmes de la maternité ou du rapport mère-fille. La naissance d'Angela lui inspire notamment une danse à deux personnages, une mère et sa fille, représentant leur relation de la naissance à la mort. Le point culminant de la chorégraphie serait le moment où « la fille se détache, s'arrache à la mère et se met à danser pour elle-même libre et souveraine » (*VIR*, p. 22) . Christine Lorre note comment le long morceau de tulle utilisé comme seul accessoire symboliserait tour à tour les langes du bébé, le voile du mariage et le linceul, ainsi que le lien qui unit les deux femmes⁵. L'expérience de la maternité est la condition même de cette chorégraphie, déjà marquée par l'angoisse de la mort de la protagoniste, point sur lequel nous insisterons ultérieurement. D'ailleurs, la danse étant l'art du corps et, selon les termes de Christine Lorre, l'« expression du passage entre la mémoire et la chair⁶», l'inscription de l'expérience maternelle ne pouvait qu'être prégnante dans les créations de Lin.

Outre la revitalisation de sa danse, Lin constate avec stupeur que sa relation conjugale est investie d'un nouvel élan. Pour Lin, la maternité coïncide avec un éveil total de sa sensualité. Pendant et depuis la grossesse, l'entente érotique entre Lin et Derek est culminante :

Avec Angela dans le ventre, faire l'amour avait été une fête insensée, pour Derek comme pour elle. Ils n'en revenaient pas, ils ne voulaient pas en revenir. Plus longuement et plus langoureusement que jamais auparavant, ils s'abandonnaient à la pure pâmoison du sexe [...] [Quoique la] chair intérieure [de Lin] est toujours à vif [...], ils flottent ensemble dans

⁵ Christine Lorre, « Création et procréation dans *La virevolte* », dans Marta Dvorák et Jane Koustas (dir.), *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 77.

⁶ *Idem*.

d'étranges limbes sensuels, trouvant le plaisir avec leur bouche, leurs doigts, leur peau, pleurant parfois sans raison. (*VIR*, p. 50, p. 13)

L'insistance sur l'érotisme de Lin après la maternité constitue un aspect original de ce roman. Ada Neiger souligne que pendant longtemps le plaisir physique que procure la maternité a été censuré par une culture qui voit la mère comme un être « totalement déséxué⁷ ». Au contraire, Nancy Huston présente une mère qui impose sa vie sexuelle comme partie intégrante de son être. Ainsi, suivant les idées avancées par Louise Von Flotow, l'auteure cherche « à nommer, à affirmer et à inscrire l'existence et la vie du corps féminin⁸ » et souligne la prédominance du sujet femme sur les rôles que celle-ci peut assumer.

Un autre trait dont l'originalité n'est pas négligeable dans ce roman est la complicité qui unit Lin et Derek dans l'apprentissage de leur rôle de parents : « Ils rient. Ils ont tendance à rire au moindre prétexte » et alors qu'« Angela dort, emmitouflée dans des couvertures en laine, ses yeux bien protégés du soleil » (*VIR*, p. 12), « assis sur un banc du jardin public » (*VIR*, p.12), Derek et Lin « se tiennent par les pieds, les jambes entrelacées », « bercent doucement [l]a poussette tout en s'embrassant » (*VIR*, p. 12) ou « rivalisent pour voir lequel d'entre eux arrive à nettoyer le mieux et le plus rapidement le cul d'Angela » (*VIR*, p. 13), s'entendant pour feindre la nonchalance dans leurs conversations avec les amis, dans une sorte de désir de protéger leur bonheur des assauts extérieurs. Par ailleurs, loin de revêtir un rôle de subalterne, Derek s'occupe de sa fille avec attention et énergie :

⁷ Voir Ada Neiger, *Maternità trasgressiva e letteratura*, Naples, Éditions Liguori, p. 9.

⁸ Louise Von Flotow, « Tenter l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin contemporaine », dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, t. 2, Montréal, XYZ, 1994, p. 133.

Derek lui donne à manger : de la viande hachée et des petits pois. Lin regarde les lèvres de son mari produire le bruit d'une moto et d'un bateau à moteur et d'un avion et d'un train, chaque cuillerée un véhicule différent qui rentre au garage ou au hangar ou au port. Qui aurait soupçonné un tel talent théâtral chez un spécialiste de Spinoza ? (*VIR*, p. 35)

Son personnage est le paradigme du père moderne qui partage avec la mère toutes les tâches qui incombent à l'élevage et à l'éducation de ses enfants. Il s'investit affectivement et matériellement dans sa paternité et consent à Lin d'être réellement accompagnée dans son cheminement maternel, puisque leur couple devient aussi un lieu d'échange et de partage parental.

Les premières craintes maternelles

Le bonheur maternel de Lin est initialement dépourvu de toute tare. La nouveauté suscitée par la naissance d'Angela demeure une expérience entièrement agréable, un rêve excessif où l'enfant revêt une sorte d'immatérialité, tant il est « auréolé » et idéalisé par ses parents. En plus, la coïncidence entre création et procréation et entre sensualité et maternité, ainsi que le soutien de Derek, rendent la maternité une expérience sereine, « comme l'amour fou, mais sans les ténèbres, sans les griffes lacérantes de la peur » (*VIR*, p. 10), avoue Lin à son ami Rachel en lui confiant sa sensation d'épanouissement dans son rôle de mère :

- Oh, Rachel ! Je me sens tellement bien, c'est terrifiant [...] Ça ne ressemble pas du tout à ce qu'on raconte, la maternité.
- C'est-à-dire ?
- Oh, tu sais...la femme dans sa cuisine , tramant de sales complots...s'infantilisant avec ses enfants...
- Oui, des bobonnes mal attifées, les cheveux en bigoudis...
- De vieilles savates aux pieds...

- La tête dans la lune...
 - Se laissant aller à regarder la télé l'après-midi...
 - Perdant tout espoir...
- [...] Elles rient... (*VIR*, p. 19-20)

Néanmoins, la dimension idyllique de la maternité ne dure qu'un temps limité puisque les premières ambivalences maternelles ne tardent pas à s'affirmer. Comme l'indique le philosophe Jean-Paul Resweber, la maternité est souvent reliée au domaine du sacré : « les parents, écrit-il, et, d'une façon particulière la mère, sont comme happés par l'Inconnu qui exerce sur eux fascination et angoisse, crainte et séduction, mais ils sont du même coup mis sous la dépendance de cet Inconnu et donc comme dépassés par l'événement qu'ils vivent⁹ ». Lin ressent les premières angoisses dès qu'elle constate qu'Angela grandit et gagne en autonomie. Elle note avec une pointe de déception que « ce n'est pas drôle du tout [...], [car] pour ce qui est des chaussettes elle nous a déjà quittés » (*VIR*, p. 31). Son désespoir face à la graduelle autonomisation d'Angela est perceptible dans la première danse qu'elle crée après son accouchement (danse que nous avons évoquée plus haut) et qui représente l'histoire tourmentée de la séparation entre une mère et sa fille désormais adulte et prête à franchir le cap d'une vie sans la protection maternelle :

Il y a en Lin une nouvelle danse, qui meurt d'envie de naître [...] Un bébé emmaillotté... Puis elle se lèvera et se balancera, tournoyant lentement sur elle-même pour dérouler la tulle qui deviendra son voile de mariée. Maintenant elle n'est plus un bébé mais une jeune femme et elle se débat, ligotée, emprisonnée par le voile, une momie vivante bandée pour le mariage. Elle se tord dans tous les sens, la bouche ouverte en un interminable cri silencieux. Et Avital qui joue la mère se précipitera à ses côtés, pressera le corps de sa fille contre le sien et se balancera contre le

⁹ Jean-Paul Resweber, « Soins, sacré, maternité », *Le Portique* [En ligne], adresse URL : <http://leportique.revues.org/index898.html> (page consultée le 4 août 2009).

sien tout en l'enlaçant [...] Peu à peu la fille se détache, s'arrache à la mère et se met à danser pour elle-même, libre et souveraine, laissant Avital toute seule tandis que le voile s'entoure autour de son corps à elle, la serrant de plus en plus étroitement...son linceul. Elle s'affaisse sur le sol et meurt. (*VIR*, p. 22)

Cette chorégraphie décrit la peur qui tenaille Lin de perdre sa fille. Jean-Paul Resweber donne cette explication à son sentiment de désarroi : « une fois l'enfant mis au monde, la mère, en prodiguant les soins nécessaires à la survie de l'enfant (nourriture, toilettes, soins du corps), ne cesse de poser des gestes rituels. Elle assigne ainsi à l'enfant, par sa présence vigilante, un périmètre de sécurité qui, d'une certaine façon, est sacré, puisqu'il est exclusivement construit par la mère pour l'enfant. Elle est la "maman trompe-la-mort" qui rejette à l'extérieur ces intrus que sont l'angoisse, la souffrance et la violence¹⁰». Par contre, dans les faits, la mère ne peut ni subvenir seule aux besoins de son enfant ni écarter son autonomisation. Une contradiction se pose alors entre les capacités et les désirs maternels et les besoins et les particularités de l'enfant. Ainsi, la crise existentielle de Lin est amorcée et se concrétise avec la naissance de Marina.

Les conflits entre le corps et l'esprit

La vie de Lin change avec l'arrivée de sa deuxième fille. Marina est une hurleuse, tout le contraire de sa sœur Angela, l'« ange » de la famille qui, en grandissant, développe les valeurs de sa mère ; elle est toute douceur et sensualité et veut devenir danseuse comme Lin. Marina, elle, se montre exigeante dès sa conception. Ce deuxième bébé pèse plus, bouge plus dans le ventre de Lin et lui

¹⁰ *Idem.*

fait plus mal qu'Angela. De plus, perdant anormalement du sang, Lin doit cesser de danser dès le quatrième mois de sa grossesse et interrompre tous ses rapports sexuels avec Derek. Une fois née, Marina échappe à tout contrôle : elle ne se calme jamais au contact du corps de sa mère ; au contraire, l'odeur du lait maternel la fait pleurer. Après plusieurs nuits d'insomnie, en la berçant, Lin se demande : « Comment récupérer tout cela, comment s'en servir... » (*VIR*, p. 53). En effet, Lin essaie de transformer par la danse sa vie de mère devenue fatigante et, dans sa première chorégraphie après la naissance de Marina, elle se lance dans la création d'une danse qui l'effraie :

Il y a un nouveau duo qui lutte pour sortir de sa tête et qui lui fait encore plus peur que d'habitude. C'est une histoire de pierre et de sculpture, d'échec qui mène à la frustration, puis à la folie et à l'enfermement [...]. Ce sera sa chorégraphie la plus forte jusqu'ici, elle en est sûre [...] mais elle a besoin de partir si loin, si loin. (*VIR*, p. 54)

La réussite de cette chorégraphie réside dans la capacité de Lin de transcender l'exténuation des tâches maternelles quotidiennes pour les transformer en une œuvre d'art aérienne, une « éphémère éternité » (*VIR*, p. 55). Pourtant, même si la matière première de sa danse est faite des parcelles de réalité quotidienne que Lin absorbe avec attention, il faut, pour que la transfiguration en danse ait lieu, que Lin s'en distancie convenablement. Sa vie de mère doit laisser un espace exclusif à la danse. Cette nécessité est toutefois difficilement satisfaite. En grandissant, les filles monopolisent de plus en plus l'attention de leur mère. La patience de Lin s'amenuise ; elle hurle, fond en larmes et en vient même à gifler Marina qui l'exaspère. Lin se sent de plus en plus cantonnée au quotidien, de plus en plus semblable à « ces femmes intelligentes qui se transforment en mères stupides »

(*VIR*, p. 61). Lin essaie de « rendre tout lisse, parfaitement lisse » (*VIR*, p. 104), cherchant par tous les moyens d'harmoniser carrière et vie familiale, mais la tâche s'avère de plus en plus difficile, car ses fréquents départs de la maison pour aller danser sont toujours vécus dans la culpabilité. Ainsi, un soir de spectacle, alors que Lin aurait besoin de la plus grande concentration, elle reçoit un appel qui la plonge dans un état de grande anxiété : Angela lui dit qu'elle pleure en entendant des histoires tristes, Marina lui ordonne de revenir. La représentation se déroule bien, mais Lin « sait que la danse a été abîmée » (*VIR*, p. 75) par l'appel des filles. Cet événement marque une tension accrue chez Lin entre sa carrière de danseuse et sa vie de famille. Il montre aussi que si l'art de la danse peut l'aider à comprendre ces tensions et à les maîtriser, il ne saurait les résoudre complètement ni agir comme substitut à son rôle de mère. Ainsi, Lin peut constater qu'elle ne danse pas pour ses filles, que sa danse ne compense rien, ne sublime rien et qu'elle est, comme le souligne Christine Lorre, « là où ses filles ne sont pas¹¹ ».

L'éphémère redouté

« Peut-on être généreuse le week-end et égoïste en semaine, morale le jour et amoral la nuit ?¹² » C'est la question que se pose Nancy Huston pour comprendre la difficulté d'être à la fois mère et artiste. En effet, dit-elle, « une mère, en tant que mère, doit être attentive à autrui, établir et entretenir des liens [alors que] l'art exige un certain détachement¹³ ». Il est évident qu'aucune

¹¹ Christine Lorre, *op.cit.*, p. 79.

¹² Nancy Huston, « Le dilemme de la romancière », *Désirs et réalités*, Montréal, Leméac, 1995, p. 116.

¹³ *Idem.*

mère n'est que mère, ni aucune artiste n'est qu'artiste, mais il reste que le conflit entre les deux est patent, parfois même douloureux, et que Lin est la première à en ressentir les contrecoups. Un choix entre vie familiale et vie artistique s'impose pour Lin ; ce qui le détermine est sa peur de l'éphémère.

La présence, dans l'univers artistique de Lin, de quelques figures marquantes de l'histoire de la danse telles que Isadora Duncan, Vaslav Nijinski, Twyla Tharp, Martha Graham, Cyd Charisse, Mary Wigman et Anna Pavlova n'est pas fortuite¹⁴. En plus d'avoir exercé une grande influence sur l'évolution de la danse contemporaine, ces danseurs alimentent les réflexions de Lin sur les enfants et sur la danse. Ainsi, peu après la naissance d'Angela, Isadora Duncan est citée : « Tout n'est qu'illusion, avait écrit Isadora au père de sa première enfant. Mais le bébé n'est pas une illusion. Il est superbe » (*VIR*, p. 19). Le bonheur tangible exprimé par Duncan a valeur d'ironie dramatique puisque la danseuse a plus tard perdu ses deux enfants, noyés tragiquement. Ainsi, ce qui paraissait le plus certainement réel devient souvenir et s'apparente à l'illusion. Christine Lorre fait noter que ces interpolations dans le courant de pensée de Lin sont un signe que son sens aigu de l'éphémère se transforme en hantise de la mort¹⁵. C'est un véritable délire qui s'empare de Lin dès lors qu'elle conçoit que « [ses] enfants peuvent mourir » (*VIR*, p. 66), qu'ils « sont mourants parce que vivants » (*VIR*, p. 82) et qu'elle n'y peut rien, qu'elle ne peut ni freiner le passage du temps ni en arrêter les ravages :

Qu'est-ce que j'ai fait, se dit Lin

¹⁴ Christine Lorre, dans son article, insiste sur les interpolations constantes du vécu d'autres artistes dans le récit. Voir Christine Lorre, *op.cit.*, p. 88.

¹⁵ *Idem.*

Oh mon Dieu qu'est-ce que j'ai fait
 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. (*VIR*, p. 57)

L'art, face à l'obsession du vieillissement, de l'éloignement et de la mort potentielle de ses filles, lui apparaît de plus en plus comme un refuge, comme une possibilité de s'immortaliser, de faire vivre son corps et les corps :

Lin est en train d'espionner ses enfants. Debout près de la haute fenêtre de sa salle de danse, elle écarte subrepticement les rideaux en tulle blanc et regarde Angela et Marina jouer dans leur bac à sable. Ce sont les corps de ses filles(...) Les deux têtes sont parfaitement sèches maintenant, oui on les a rincées de la glu utérine et frottées avec une serviette éponge, jamais plus mes filles seront des nouveaux-nées mais la danse, elle est une renaissance perpétuelle, la danse ne grandit pas de cette façon étrange, imprévisible, la danse ne vieillit pas, elle se sert de mon corps pour dire ce qu'elle a à dire mais elle ne vieillit ni ne change, moi je mourrai, ça n'a pas d'importance mais comment faire pour danser si mes enfants vont mourir. (*VIR*, p. 67)

La crise existentielle de Lin est désormais arrivée à son comble. Entre Léto ou Niobé, elle choisit d'être la première, « non pas parce que c'était une déesse, [mais] parce que *ses enfants ne pouvaient pas mourir !* » (*VIR*, p. 85). Lin choisit la danse au détriment de ses enfants, car « [s]on seul espoir de surmonter [sa peur de les perdre] c'est de l'affronter, l'embrasser, la danser » (*VIR*, p. 82). L'angoisse du temps, de la mort, de la perte, conduit Lin à vouloir dominer totalement la matière par l'esprit. Pour parfaire son œuvre d'art, elle décide de quitter ses enfants, les œuvres de sa chair. Christine Lorre remarque qu'elle élimine ainsi les contradictions dérangeantes de la maternité, de la *mater*, de la matière¹⁶. Lin a conclu que l'œuvre d'art ne s'accomplit qu'au prix de ce sacrifice

¹⁶ Christine Lorre, *op.cit.*, p. 89.

affectif, et que si la maternité implique le don, l'art implique une liberté la plus grande possible, donc l'égoïsme. Mais son choix est lourd de conséquences pour elle et pour ses filles.

Après son départ, Lin entame une période lors de laquelle ses créations sont le reflet de sa vitalité et de son talent. En abandonnant ses filles, elle s'est coupée de ce qui nourrissait son inspiration première, mais celle-ci ne s'est pas tarie, au contraire : Lin a évolué vers d'autres thèmes. À Mexico, elle danse Cihuacoatl, la déesse des guerres et des enfantements. Puis à Veracruz, elle dirige ses danseurs qui mettent en scène les Indiens d'Amérique. À Paris, elle et la compagnie dansent une parodie spectaculaire de la Ville lumière. À Saint-Moritz, elle reprend un célèbre solo de Nijinski dans lequel elle danse l'Europe et la guerre. Décidément, Lin est dans la force de l'âge et rien ne l'arrête. Pourtant, à la gloire de sa danse succèdent des moments de tristesse :

Dans le métro de Mexico, et dans les rues – partout sauf dans 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, leur caresser le crâne, leur faire des baisers dans le cou – elle change de wagon, change de trottoir, court, parfois, pour échapper aux miaulements accusateurs. (*VIR*, p. 115)

Tout affirme ici qu'une mère, même si elle abandonne ses enfants, même si durement frappée par l'opprobre social, demeure toujours une mère. Du moins, Lin se sent toujours la mère de ses filles, jamais elle ne désavoue sa maternité, jamais elle n'oublie ses filles :

Ses deux enfants sont dans son sac à main. Elle garde leurs photos dans son portefeuille, toujours sur elle, mais elle ne les regarde plus. Elle les a regardées si souvent la première année que maintenant chaque fois qu'elle

pense à ses filles, ce sont ces photos qui surgissent devant ses yeux. Plus aucun souvenir mouvant de leur vie ensemble. (*VIR*, p. 133)

Cette photo est à la fois l'objectivation de ses filles et le rappel de leur absence. En la regardant, Lin a la preuve de leur éloignement à mesure qu'elles grandissent et que leur corps change pour ne ressembler presque en rien à celui qui est figé sur l'image. Indubitablement, Lin est hantée par un sentiment de culpabilité à l'égard de ses filles. Cependant, elle rationalise son choix en se disant que le vide laissé par l'absence des filles est en grande partie comblé par le travail artistique, car Lin ne cesse de créer, exerçant ainsi, de façon temporaire, son emprise sur le temps.

Pourtant le vieillissement se fait sentir alors qu'elle est encore jeune et au faite de sa carrière quand, suite à une erreur chirurgicale, sa hanche reste à jamais endommagée, l'empêchant de danser. Mais loin de subir cette blessure comme une punition pour sa condition de mère « corrompue », Lin transforme son accident en une possibilité de revitaliser son esprit créateur : elle invente maintenant des chorégraphies ironiques, toujours géniales, sur le vieillissement. En s'appropriant même la maladie et la vieillesse par la danse, Lin les surmonte, encore une fois victorieuse, lui permettant d'affirmer, tel un dieu devant sa création : « Tout cela est à moi » (*VIR*, p. 190).

Un nouveau noyau familial

Toutefois, la victoire n'est jamais absolue. La maternité étant inscrite dans une histoire familiale, l'attitude de la mère ne touche pas sa seule sphère intime et le départ de Lin provoque un bouleversement chaotique de la vie de son mari et

de ses enfants. Le père attentionné qu'est Derek décuple ses efforts pour que « l'anormalité » de l'absence de Lin soit vécue de la manière la moins traumatisante pour ses filles : c'est Derek qui va les chercher à l'école, c'est lui qui les soigne quand elles sont fiévreuses ; il les cajole suite aux cauchemars pendant lesquels elles invoquent leur mère et n'hésite pas à s'adonner aux tâches typiquement destinées aux mères :

Derek s'est habitué à guider les petits pieds le long des collants en laine, à peigner les cheveux châtain clair emmêlés sans déclencher de cris perçants, à vider dans la poubelle les bols à moitié pleins de corn-flakes ramollis, il égalise la frange de ses filles, leur coupe les ongles des doigts et des orteils, vérifie qu'elles ont des chaussettes et des culottes propres en quantité, apprend à recoudre les boutons. Il cuisine pour elles de vrais repas, et leur pose de vraies questions sur l'école. (*VIR*, p. 123)

S'il ne réussit pas à exorciser l'absence de leur mère, il réussit à créer avec ses filles une complicité rassurante, une compagnie qui se tient la main dans la douleur. Derek est aidé dans sa tâche par Rachel, vieille amie de Lin qu'il épouse quelques mois après avoir obtenu le prononcement de son divorce. Rachel est initialement repoussée par les filles, car elle est perçue comme une rivale du souvenir maternel :

Marina scrute Rachel, suit ses moindres mouvements avec des yeux assassins. Elle voudrait prendre un marteau et lui défoncer le visage, où tout est trop pointu et net comparé au visage doux et flou de sa maman ; elle voudrait arracher ses cheveux si noirs, d'un noir de corbeau qui envahit ses rêves avec d'affolants battements d'ailes... (*VIR*, p. 131)

Cette réaction s'explique, selon Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, par le fait qu'en son absence, « l'enfant s'identifie désormais à une image idéale de la

mère¹⁷», une image que l'on n'accepte pas de tarir par le piètre substitut de la réalité. Ce mouvement de recul envers Rachel fait écho à l'attitude de Lin envers sa propre belle-mère, Bess, qu'elle n'a jamais appelée « maman », mais qui, reconnaît-elle, a « fait de [s]on mieux » (*VIR*, p. 31) pour l'élever. Quoique absurde et parfois vulgaire, Bess a accompagné Lin dans la découverte de sa féminité, puis de sa vocation. De la même façon, c'est à Rachel qu'incombe le soin de rassurer Marina sur ses premières inquiétudes de femme et, sans même s'en rendre compte, par le simple fait de son passé, elle lui transmet l'intérêt pour les études sur la Shoah, dont Marina devient une spécialiste. En effet, « si la maternité est une affaire de transmission, ce n'est pas seulement sur le plan biologique, de la transmission de la vie : elle est aussi transmission de l'identité¹⁸ », remarquent Eliacheff et Heinich. Rachel et Bess, en accompagnant leurs belles-filles pendant leur passage à l'état de femme, ont recouvert un rôle de mère, se substituant à la génitrice non par leur volonté, mais par la force des événements. Ainsi, spontanément, « cet hiver-là, Marina se met à appeler Rachel maman [...] » (*VIR*, p. 144). Cependant, quoiqu'une mère de substitution peut être une chance pour l'enfant, pour peu qu'elle « compense une défaillance maternelle ou, plus simplement, qu'elle atténue sa dépendance envers la mère¹⁹ », il reste que l'abandon maternel demeure une blessure narcissique qui compromet l'équilibre du développement des filles.

¹⁷ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris. Éditions Albin Michel, 2002, p. 222.

¹⁸ Voir Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *op.cit.*, p. 301.

¹⁹ *Ibid.*, p. 325.

L'épreuve de l'absence de la mère

La défaillance maternelle porte sur l'inconditionnalité de l'amour, « cette exigence exorbitante des enfants à l'égard de leurs parents, exigence à la mesure de leur propre amour et de leur dépendance initiale²⁰ ». La difficulté pour Marina et Angela de comprendre le geste maternel est donc strictement lié à la toute-puissance supposée de la mère, cette mère qui leur avait promis de ne les abandonner jamais. Ainsi, l'abandon de Lin ne trouve de justification que dans la culpabilité des filles ou la trahison de la mère. Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich remarquent que la difficulté, pour la fille, de comprendre que sa mère ait pu l'abandonner peut se muer en « désir de la retrouver²¹ ». Angela, loin de rompre avec sa mère suite à son départ, en suit les traces en se consacrant à la danse puis au théâtre, sans pourtant renoncer à découvrir sa propre créativité, sa féminité et la maternité. Oscillant entre les deux extrêmes de l'identification – ressembler autant que possible à sa mère – et de la différenciation – faire des choix opposés aux siens – Angela, au contraire de sa sœur, penche plutôt du côté du premier pôle sans pourtant se laisser enclaver par le « fantôme » de sa mère et parvenant à se construire une vie au-delà du traumatisme de l'abandon. En effet, Angela parvient même à créer à partir du vide laissé par sa mère :

Je viens d'avoir une idée pour un nouveau numéro... C'est une mère qui abandonne ses enfants. Elle ferme les yeux un instant pour aiguïser sa concentration, puis, collant sur ses traits une expression grave et altruïste, se lance. - Je l'ai fait pour eux, dit-elle. Tout le monde se plaint toujours

²⁰ *Ibid.*, p. 203.

²¹ *Ibid.*, p. 220.

des mères envahissantes, des mères manipulatrices, des mères étouffantes : moi, vous comprenez, je ne voulais pas être accusée de ces crimes-là. Je voulais que mes enfants soient forts, libres, indépendants. Voilà pourquoi je les ai quittés...et regardez le résultat ! Johnny a eu son permis de conduire à quatre ans, Susie son doctorat à huit ! Voilà ce que j'appelle de l'indépendance ! Je suis tellement fière d'eux... (*VIR*, p. 167)

Cette théâtralisation ironique de l'abandon maternel indique combien le départ de Lin a été marquant pour Angela. Cependant, quoique l'œuvre théâtrale d'Angela revienne immanquablement à l'insoutenable abandon, elle parvient à le contourner et à le dépasser pour enfin composer avec lui. Ainsi, Angela ne se laisse pas anéantir par son expérience existentielle.

Marina, quant à elle, réagit douloureusement à l'absence de sa mère. Si dans la première partie du roman, elle est reconnue pour donner libre cours à sa fureur, c'est exactement le contraire qui se passe suite au départ de sa mère. En effet, elle se tient responsable de la décision de sa mère et développe des pratiques obsessionnelles et mortificatoires : les premières l'aident à maîtriser le bouleversement causé par cet abandon, les deuxièmes sont une sorte de punition pour son élan d'antan tout en étant le moyen de suffoquer, par la douleur physique, le malaise psychologique qui la hante inlassablement. Ainsi, la petite Marina, désormais « seule dans sa chambre » (*VIR*, p. 110) comme dans sa vie, s'évertue à plaquer sa main sur les furtifs carrés de lumière produits par les phares des voitures, dans l'espoir de maîtriser la peur des mauvais rêves. Et, quand cette méthode s'avère inutile, elle n'hésite pas à s'infliger des punitions dont la douleur dépasse la peur des cauchemars tant redoutés :

Sous sa langue râpeuse, son pouce gauche est couvert de rides molles, comme ses doigts de pied quand elle reste trop longtemps dans la baignoire. Elle mord soudain, essayant de se surprendre, mais la douleur

qui en résulte est décevante. Marina se lève, tire sa petite chaise devant la fenêtre et grimpe dessus. Elle pousse vers le haut le cadre de la vitre inférieure, glisse son bras gauche dans l'ouverture, puis de la main droite referme brusquement la fenêtre elle attend plusieurs secondes, les dents serrées, respirant fortement par le nez, avant de remonter le cadre pour se libérer. Cette nuit là, aucun mauvais rêve ne vient. (*VIR*, p. 111)

À ces rituels obsessifs, s'ajoute une véritable fixation pour le calcul, comme si la certitude mathématique lui assurait une emprise sur la réalité qui l'entoure :

Marina est fascinée par les chiffres : elle les dessine en l'air, les juxtapose et les combine. Elle compte tout : les jours, les minutes, les bouchées de nourriture, les branches d'arbre [...] Le chiffre cinquante-deux est plein d'espoir parce que c'est à la fois le nombre de semaine dans l'année et deux fois le nombre de lettres dans l'alphabet, et aussi, secrètement, quatre fois treize le chiffre sinistre qu'elle aime et qui la protège. Son propre corps est un treize : deux pieds deux genoux deux hanches deux mains deux coudes deux épaules et une tête. (*VIR*, p. 134)

Très tôt le désir de contrôle de Marina cesse d'être seulement externe et implique une détermination à dominer son propre corps : elle s'impose un contrôle excessif en s'interdisant « d'aller aux toilettes pendant toute une journée à l'école » (*VIR*, p. 137) et, si elle devait faillir à respecter cette restriction, elle « n'aura pas le droit de boire pendant trois jours » (*VIR*, p. 137). Devenue étudiante, elle pratique une sorte de démarche ascétique qui faciliterait son apprentissage car « pour être cette pure lumière, elle doit éviter d'assumer trop de substance » (*VIR*, p. 173) . Ainsi, « ses lois en matière de nourriture et de sommeil deviennent de plus en plus astreignantes » (*VIR*, p. 173), car « les plaintes sourdes de la faim dans son estomac agissent sur elle comme des stimulants qui lui permettent de travailler toute la nuit » (*VIR*, p. 173). Marina développe une aversion pour les aliments et une avidité pour la connaissance qui ne lui laisse aucun répit. La purge du corps éveille l'esprit qui se gave de mots et de chiffres.

Elle ne mange plus, mais avale des principes gnomiques puisés dans ses lectures frénétiques.

Par ailleurs, en plus de ne pas contaminer le spirituel avec le matériel, le refus de s'alimenter est aussi le signe de l'anorexie de Marina. Si, comme le soutient Françoise Couchard, « l'emprise maternelle s'actualise par le manque ou l'excès de présence²² », indubitablement, l'absence maternelle a laissé, chez Marina, un vide autour duquel tourne toute son existence. D'où, explique Isabelle Meuret, le sinistre manège anorexique de Marina : en niant l'instant tragique où elle se trouve livrée à elle-même, « elle s'approche de la mort pour ne plus la craindre²³ ». En plus, continue Meuret, la privation de nourriture est aussi une manière de rejeter cette chair hautement symbolique, qui devient objet de répulsion parce qu'elle incarne ce que l'on redoute le plus. La nourriture provoque en Marina des phobies, car « elle rappelle cette mère saprophyte qui parvient à survivre aux dépens d'une progéniture en décomposition²⁴ ». Toutefois, l'anorexie est également l'indice de la volonté d'indépendance de Marina à l'égard de sa mère. Selon Kristeva, si la privation alimentaire est abjection, elle est aussi le prélude à l'expression de soi comme sujet. Car, en définitive, soutient Kristeva, la répulsion permet de rejeter l'immonde pour accéder au monde²⁵.

La difficulté pour Marina de se libérer du fantôme de sa mère pour accéder au statut de sujet autonome est d'ailleurs perceptible dans son dégoût du corps féminin et de la sexualité. Incapable de s'engager dans une relation sexuelle, il ne

²² Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles*, Paris, Dunod, 2003, p. 7.

²³ Isabelle Meuret, *L'anorexie créatrice*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 137.

²⁴ *Ibid.*, p. 138.

²⁵ Voir Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, (coll. « Points Essais »), 1980, p. 10.

reste à Marina, pour faire taire sa curiosité de connaître la même satisfaction sexuelle que sa sœur Angela – cette-dernière lui ayant dit que c’est « la chose la plus chaude qu’[elle] ai[t]connue de toute [s]a vie » –, qu’à recourir à l’automutilation : « elle [Marina] commence lentement et puis elle accélère, à la fin c’est drus et durs que les coups pleuvent sur ses joues, et c’est chaud, ah c’est chaud » (*VIR*, p. 154). Eliacheff et Heinich soutiennent que l’automutilation, dans un cas comme celui de Marina, est un cri silencieux de sa révolte et de son dégoût d’être entravée dans son initiation à accéder au statut de femme. À travers la douleur qu’elle s’inflige, elle crée un rappel « qu’il y a [en elle] quelque chose qui demande à vivre, mais qui se meurt²⁶», faute de pouvoir se déposséder de ce lien trop prolongé qu’elle a créé avec une mère absente, une mère dont elle est restée dépendante.

Cette dépendance maternelle est d’ailleurs particulièrement manifeste dans la relation qu’entretient Marina avec sa sœur. En effet, s’il est vrai que, suite à l’abandon maternel, Marina s’écarte de toute interaction avec les autres en menant une vie des plus solitaires, il est aussi probant qu’elle a un attachement très particulier pour sa sœur, le « seul être au monde qui ait le droit de la toucher » (*VIR*, p. 137) . Angela prend à ses yeux la position maternelle délaissée par Lin, dont le devoir de protection était, aux yeux de ses filles, fondamental. En effet, quand, dans la « tourmente terrifiante » (*VIR*, p. 159) de la gare centrale, Marina « s’amarre à la chair chaude et ferme » (*VIR*, p. 159) de sa sœur, elle le fait comme à une bouée de sauvetage, dans un contact qui fait disparaître tout « flottement » (*VIR*, p. 159) et toute « frayeur » (*VIR*, p. 159). C’est aussi Angela

²⁶ Eliacheff et Heinich, *op.cit.*, p. 48.

qui la cajole dans ses nuits insomniaques, dans une pose qui rappelle celle de la mère et du nourrisson, « la tête [de Marina] posée sur sa poitrine » (*VIR*, p. 171), et c'est encore elle qui se préoccupe de nourrir ce corps qui trahit une soif d'amour et d'attention, « faisant entrer [sa sœur] en douce dans la cuisine du restaurant où elle travaille [...], l'empiffrant, en pouffant de rire, d'huitres au gratin de tomates en tranches, de tout ce qui traîne sur le comptoir ce jour-là » (*VIR*, p. 159) .

La responsabilité de la mère-artiste

Ce besoin d'une figure maternelle à laquelle s'attacher révèle le profond malaise engendré par le départ de Lin chez Marina, un départ qui est vécu, dès le début, de façon silencieuse, mais néanmoins dramatique. La douleur suscitée par l'absence se transforme en un ressentiment qui empêche toute objectivité à l'égard de la mère. En effet, comment faire la part entre le manquement à des attentes potentiellement infinies, tel qu'il est subjectivement vécu par la fille, et le manquement objectif de la mère à ses devoirs ? Ce n'est que l'épreuve de l'accusation, à la toute fin du roman qui permet à Marina d'échapper au mutisme de sa souffrance en déversant sur sa mère sa colère refoulée :

Au moins, [Isadora Duncan, la danseuse] s'est étranglée elle-même [...] alors que toi, c'est nous que tu as étranglées. Il aurait mieux valu le faire à la naissance et en avoir fini. (*VIR*, p. 185)

Cette scène est révélatrice des sentiments contrastants qui habitent Marina. En effet, sa colère et sa rancune éclatent et se dirigent de façon accablante vers sa mère. Mais la haine de la mère, fait noter Lori Saint-Martin, n'est souvent que

l'envers d'une folle passion pour elle. Accuser la mère revient encore et toujours à dire combien elle compte, combien elle est même la seule qui compte²⁷. Nancy Chodorow ajoute que si la fille se détourne avec colère de sa mère, c'est en « amoureuse dépitée », la violence de sa réaction révélant toute l'ampleur de son amour frustré. Ainsi, il est clair que toute la violence de Marina, une violence qu'elle dirige contre elle-même et qu'elle manifeste, en dernier lieu, à sa mère, provient d'un désir de forcer son regard, d'obtenir enfin son attention²⁸. Toutefois, en réponse, Lin reproche à Marina de s'être toujours complue dans sa douleur. Cette scène brève et explosive révèle la distance qui sépare les deux femmes et la conversation finit par tourner court, éliminant toute possibilité de réconciliation. En effet, si dans l'esprit de Marina, Lin apparaît comme un avatar moderne de Médée, la sorcière qui défie les lois humaines et divines en commettant l'infanticide, pour Lin, Marina, qui a toujours été une enfant difficile et un obstacle à sa danse, est un avatar d'Électre, la fille matricide²⁹. Le clivage entre les deux femmes est insurmontable : alors que Marina la condamne, Lin se sent justifiée de son départ par le sort funeste auquel elle s'est soustraite.

Bien que les points de vue de Lin et de Marina soient tranchés, la stratégie narrative de Huston, qui combine la multiplication des points de vue, reflète un double refus de la part de l'auteure : celui de condamner Lin parce qu'elle n'assume pas son devoir de mère tel que le conçoit la morale traditionnelle, et, à

²⁷ Voir Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Éditions Nota Bene, (coll. « Essais critiques »), 1999, p. 70.

²⁸ Voir Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978, p. 125.

²⁹ Ce matricide est évoqué par un rêve de Lin dans lequel Marina étouffe sa mère avec un oreiller tout en lui répétant « Je t'aime ». (*VIR*, p. 188).

l'inverse, celui de célébrer ouvertement son courage d'avoir choisi sa vie et d'être allée au bout de ce choix. Huston s'éloigne ainsi des excès et de la radicalisation des positions qui ont marqué les années 1970³⁰. Toutefois, même si dans le récit de Huston la question de la responsabilité morale de Lin hante les personnages sans qu'une réponse simple ne se dégage, il reste que l'éclat de son œuvre est terni par le coût affectif engendré. Certes, Lin laisse derrière elle une œuvre accomplie et très humaine qui ne cesse d'affirmer que « la seule façon de ne pas perdre ce miracle d'être en vie c'est de montrer, montrer, remontrer sa perte » (*VIR*, p. 165), mais peut-être elle a fait une erreur en pensant qu'elle ne pouvait pas avoir à la fois les enfants et la danse, que sa division entre création et procréation signifiait la rupture et non le partage. Ou, tout simplement, Lin conçoit la maternité d'une nouvelle façon. Sa famille est la danse, ses danseurs sont ses enfants et, du fait, sa postérité est assurée et le lien entre éthique et esthétique est, selon ses critères, maintenu³¹. Huston ne tranche pas la question du choix de Lin et laisse chacun y apporter sa propre réponse. Elle ouvre ainsi la voie à une nouvelle réflexion sur la maternité, une réflexion qui doit nécessairement passer par le vécu personnel de chaque femme, afin que celles-ci puissent exprimer la complexité de leur vie et la force de leurs désirs tout en fixant les conditions concrètes dans lesquelles se vit la maternité et les valeurs symboliques qui l'entourent.

³⁰ Nancy Huston a vécu personnellement ce mouvement, comme elle le rapporte dans « Les enfants de Simone de Beauvoir » : « Si pour ma part, j'ai été frappée par les thèmes du temps et de l'anti-maternel chez Beauvoir, c'est que j'ai longtemps eu des obsessions identiques. Je ne voulais pas d'enfants ; c'est un choix qui fut le mien et que j'ai défendu avec autant de fougue que je le respecterai toujours ». Voir Nancy Huston, « Les enfants de Simone de Beauvoir », *Désirs et réalités*, Montréal, Leméac, 1996, p. 87.

³¹ C'est à cette conclusion que parvient Christine Lorre. Voir Christine Lorre, *op.cit.*, p. 91.

CHAPITRE IV

Une mère en fuite: l'impossible fusion entre mère et fille dans

Prodige

Prodige est l'histoire de la naissance difficile d'une enfant vouée par la volonté de sa mère à une vie musicale. Dans ce roman, une fille, sa mère et sa grand-mère sont toutes trois musiciennes, mais Maya, la fille et le prodige éponyme, pose un problème particulier pour sa mère Lara qui, après s'être exclusivement dévouée à sa fille, découvre le côté destructeur d'une telle propension quand elle n'est pas atténuée ou contrée. Ce roman met donc en scène les affres provoquées par un investissement maternel excessif ainsi que les difficultés découlant d'une rigide intransigeance de Lara à l'égard de son talent musical, intransigeance qui se traduit en un sentiment de culpabilité et une incapacité de vivre qui la détruisent.

Le roman s'ouvre sur la naissance prématurée de Maya : née à vingt-quatre semaines, elle est maintenue entre la vie et la mort dans une chambre blanche d'hôpital. Le médecin est catégorique avec les parents quant aux possibilités de survie de la petite et il prévient Lara sur l'importance de sa présence auprès de sa fille : « Il faut qu'elle sente votre souffle de vie au plus profond de son être. Donnez-lui la force et le désir de rester, de ne pas s'abandonner » (*PRO*, p. 28). Lara met en œuvre ces conseils avec rigueur et n'abandonne en aucun instant Maya qui survit et grandit auprès de sa mère et de

sa grand-mère. Quant à Robert, le père, il est mis à l'écart de la vie de Lara désormais occupée à façonner le futur de son enfant.

Ce qui nous intéressera dans les prochaines pages, c'est de découvrir les effets de la maternité de Lara qui se vit au détriment de toute autre sphère de son identité et qui finit par faire éclater la plus vive jalousie à l'égard de sa fille, tant Lara se sent opprimée par les réussites de cette dernière. Par ailleurs, l'obsession maternelle de Lara puisant ses sources dans une blessure narcissique issue d'un rapport conflictuel à sa propre mère et à la musique, nous nous intéresserons également à ces deux facteurs essentiels à l'origine de son malaise.

La musique comme coupure de la vie

Si, pendant un moment, chez Lin, nous avons pu percevoir la possibilité d'une conciliation équilibrée entre vie amoureuse, carrière artistique et rôle maternel, du personnage de Lara émane, dès les premières pages, une fébrilité qui laisse présager une impasse identitaire menant au plus grand désarroi. En parlant de sa fille, au début du roman, Sofia dit en « connaît[re] par cœur les tourments[...] Elle s'applique toujours, [s]a fille [mais il y a] toujours cette fugue de l'opus 106, d'une difficulté diabolique. Voilà plus d'un mois qu'elle la travaille et ça refuse de faire sens sous ses doigts » (*PRO*, p. 9). Comme l'a conclu David Powell, dans un article consacré aux relations entre musique et narration dans *Prodige*, le côté diabolique de la musique se rapporte plutôt aux

angoisses de Lara qu'à la musique elle-même¹. Sofia n'est pas la seule à constater la vexation de sa fille. Lara est consciente de ses insatisfactions et des irréfrenables et anxieuses courses vers la perfection musicale et le roman est l'expression de sa plainte de ne pouvoir combler, selon les termes de David Powell, « la distance entre ses doigts et les doigtés écrits, entre les notes écrites et celles entendues, entre les notes entendues et la musique² » :

En sueur déjà, en sueur encore, la sueur qui me picote le front, le dos. J'arrête. J'inscris féroce­ment des doigtés sur la partition avec un crayon noir, tout en sachant que je ne m'y tiendrai pas, que je les transgresserai à la première occasion. Puis je me lance, m'é­lance à nouveau contre le mur de notes pour tenter de la transformer en vague. Échoue. Achoppe. Le mouvement qui s'arrête. La vérité, la beauté, qui s'arrê­tent. Jamais je n'y aurai droit. (*PRO*, p. 10)

Héritière d'une culture qui invite à une « sacralisation à outrance³ » de l'art telle que décrite par Nancy Huston dans son *Journal de la création*, Lara s'immole à la musique et fait en sorte que son instrument la domine et l'enferme dans un sentiment d'échec croissant. La musique, pour Lara, n'a rien à voir avec « la glaise et la pesanteur humaine » (*PRO*, p. 110). Bien au contraire, la musique représente cette beauté « somptueuse et simple. Transparente, libre et autonome. Une beauté qui ne veut rien savoir de nous, qui se moque de nos destinées miteuses et étriquées » (*PRO*, p. 115). Mais cette beauté lui échappe, lui résiste, car Lara n'arrive pas à aller de pair avec la musique et ne peut que se sentir coupable en s'installant devant un clavier. La sacralisation à outrance de l'art

¹ David Powell, « L'expression contrapuntique: la fugue prodigieuse de Nancy Huston », dans Marta Dvorák et Jane Koustas (dir.), *Vision/Division : l'oeuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 114.

² *Ibid.*, p. 117.

³ Nancy Huston, *Journal de la création*, Paris et Montréal, Actes Sud et Leméac, (coll. « Babel »), 1990, p. 75.

consiste justement en ce refus de la vie, en cette dévalorisation du quotidien du moment qu'il ne sera jamais « miraculé en Art⁴ ». Empreinte de cette idée, Lara tente sans succès d'échapper à la réalité et n'arrive jamais à concilier l'art et la vie, s'inscrivant dans un engrenage de frustration toujours plus épuisant :

Atroce déception quotidienne que le réveil : avoir à délaissier le sommeil si riche en couleurs, en dimensions, en significations, pour la pâle pauvreté du réel, où l'on n'a d'autre choix que d'avancer, mettre bêtement un pied devant l'autre... Chaque matin la Chute. Chassés d'Eden et condamnés à traîner notre poids, notre nudité, notre douleur. *Où* me blottir ? *Pourquoi* se réveiller ? De quel droit me force-t-on...? (PRO, p. 113-114)

Souffrances secrètes de l'emprise maternelle

Certes, Lara « tremble⁵ » à l'idée de ne pas être à la hauteur des voûtes célestes de l'art, mais son attitude timorée semble cacher la peur de décevoir un idéal autre que la musique. À en juger par le récit que Lara fait de son rapport avec sa mère, tout laisse supposer que les vestiges de cette relation se répercutent sur sa personnalité. « Emprise⁶ » est le terme utilisé par Françoise Couchard pour définir l'obligation de conformité aux modèles choisis que la mère impose à sa fille. Dans le cas de Lara, l'emprise que sa mère a exercée sur elle revêt les traits de l'abus narcissique, soit d'une projection de la mère sur l'enfant afin de combler

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 35. Nancy Huston utilise le verbe *trembler* pour définir le rapport anxiogène à l'art qui a pendant longtemps hanté les artistes femmes. Se référer à notre analyse du *Journal de la création* au premier chapitre.

⁶ Françoise Couchard utilise ce terme car, dit-elle, il « parle à l'imaginaire par la force de son préfixe qui évoque l'emprisonnement, la prise venant confirmer l'impact du corporel. Le sens originel du mot est juridique, l'emprise désignant d'abord la mainmise administrative sur une propriété privée ; le terme enfin est lié à l'idée d'empreinte ou de trace visible ». La psychanalyste ajoute que si l'emprise s'exerce de la mère sur la fille sous les formes les plus obscures et les plus archaïques, allant parfois jusqu'à la violence. Obligation de conformité aux modèles, dépréciation du sexe féminin, imposition de secrets, récits terrifiants, culpabilisations et intrusions de tout ordres en sont les formes les plus visibles – dont la confusion des identités constitue probablement une forme plus subtile mais d'autant plus redoutable. Voir Françoise Couchard, *Emprise et violences maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris Dunod, 1991, p. 3.

sur celui-ci ses propres besoins de gratification⁷. Pianiste russe immigrée en France, Sofia a renoncé à sa carrière pour élever seule sa fille et la transformer en une virtuose du piano. En fait, Sofia cherche à opérer en sa fille le destin de musicienne auquel elle a dû renoncer. Sauf que, selon Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, ce surinvestissement par la mère s'accompagne d'un « déficit d'amour réel », que « l'enfant transforme en défaut d'estime de soi, insatiable demande de reconnaissance et besoin d'amour inassouvi, car jamais dirigé vers lui-même, mais seulement vers ce dont il tient lieu, à savoir l'image idéalisée de la mère⁸ ». L'insécurité affective de Lara est d'ailleurs ce qui explique ses fuites en avant dans des performances toujours plus poussées, tant elle est avide d'un amour dont elle se sent justement privée si elle ne satisfait pas les ambitions de sa mère. Ce passage onirique est révélateur du sentiment de culpabilité et d'inadaptation qui l'envahit :

Une fois j'ai rêvé qu'en ouvrant le Pleyel, je trouvais ma mère couchée à l'intérieur, toute recroquevillée et desséchée, les yeux fermés. J'ai compris qu'elle était morte et que le piano était son cercueil, mais en même temps elle me parlait, j'entendais sa voix me haranguer : « Je t'ai bien dit que la musique était une question de vie et de mort, disait-elle, et tu n'as pas voulu me croire. Et voilà, c'est bien fait pour toi, tu ne feras jamais partie des élus ! C'est ainsi, tu n'as à t'en prendre qu'à toi-même. » (*PRO*, p. 79-80)

Le destin de Lara s'est donc dessiné entre petitesse et grandeur, obscurité d'une souffrance secrète et lumière d'une gloire qui ne satisfait jamais car vécue dans l'oubli de ses propres aspirations. La maternité devient l'occasion de revanche espérée pour Lara, qui se laisse entièrement absorber par sa fille, délaissant son

⁷ Voir Alice Miller, *Le drame de l'enfant doué. À la recherche du vrai Soi*, Paris, PUF, 1983.

⁸ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 33.

mari et sa carrière pour compenser, par son impeccable rôle de mère, ses malaises relationnels et son sentiment d'inadéquation.

C'est là que j'ai été heureuse [...] Là que pour la première fois de ma vie, je me suis sentie nécessaire. Quelqu'un avait besoin de moi : de *moi* et de personne d'autre. La vie exigeait de moi une chose que j'étais en mesure de fournir, je n'avais aucun doute là-dessus. Ce n'était pas comme le reste...le piano...ma mère...même toi, Robert... Je ne passais pas mon temps à me demander si j'allais être à la hauteur. *J'étais ce qu'il fallait que je sois.* (PRO, p. 77)

La maternité comme revanche

Lara se donne la mission de fortifier sa fille en lui racontant sa vie future, lui prédisant, voire prescrivant, comment elle deviendra une grande musicienne. Ainsi, Lara ne se contente pas de donner la vie à sa fille – la vie entendue au sens biologique –, mais elle va jusqu'à lui souffler la vie précise qu'elle devra mener :

C'est moi qui te formerai dans un premier temps – mais gentiment, gentiment, ce n'est qu'un jeu, ce n'est que le bonheur, je t'apprendrai tout ce que je sais et tout ce que je ne sais pas au sujet de la musique, les quatre-vingt-huit notes du clavier et puis les cent millions de constellations dans l'univers, chaque note une étoile et toi aussi, étoile ma petite étoile, et tu *joueras*, n'est-ce pas ? Toi tu joueras, tu sauras ce que jouer veut dire- oui, comme un enfant, comme un jeu, comme la chose la plus simple et la plus naturelle du monde, tu seras une vraie musicienne Maya parce que voilà, je te donnerai cela, j'ai le pouvoir de tout te donner, vie, musique, rire, joie, soleil, pluie... (PRO, p. 33)

Ce chant d'amour, portrait tout en douceur de la relation mère- fille, n'est pas sans nuages. Lara sombre dans un état extrême de l'amour maternel, où le désir de symbiose tend à faire le vide autour de la relation entre la mère et l'enfant, au prix de tous les autres liens. Comme l'indiquent Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, cette névrose de l'amour maternel est une pathologie de l'attachement qui consiste à donner à l'enfant toute la place, dans la jouissance d'exercer une

toute-puissance sur un être dépendant : toute-puissance instrumentée par un don sans fin, exigeant une remise de soi tout aussi infinie⁹. Nous devinons assez aisément que sous le masque de dévotion à sa fille, Lara cache le désir de réaliser, à travers Maya, ses propres rêves de grandeur :

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 mais sa vnoutchenka compensera, rachètera... (*PRO*, p. 69)

En effet, Lara se projette dans sa fille en même temps qu'elle revit son propre passé en essayant de le transformer, car s'il est vrai qu'elle a été incapable de concrétiser ses projets, cet échec, croit-elle, sera racheté par sa fille¹⁰. Cependant, le ressentiment que Lara couve contre sa mère ne tarde à exploser et fait aussi éclater un violent sentiment de jalousie à l'égard de Maya. Lara se rappelle comment sa mère l'envoyait à l'autre bout de la maison, lui jouait une note au piano en attendant que Lara l'identifie. Si elle pouvait la deviner, elle pouvait avancer d'un pas ; sinon, elle devait reculer. « Je mettais une heure parfois à arriver jusqu'à ma mère, jusqu'au piano où elle se tenait ! » (*PRO*, p. 32-33). L'éloignement que Lara ressent à l'égard de sa mère et, par métonymie, son éloignement du piano, et donc de la musique, vont se métamorphoser en jalousie lorsque Maya démontre qu'elle a bien appris et même dépassé tout ce que Lara savait sur la musique :

Toi Maya tu la trouveras, sans avoir eu à la [la musique] chercher. Tu joueras comme si tu n'avais ni mains ni piano ! comme si tu ne touchais même pas le clavier ! mais la musique, directement ! (*PRO*, p. 111-112) .

⁹ Voir Eliacheff et Heinich, *op.cit.*, p. 21-22.

¹⁰ Voir à ce sujet Hélène Deutsch, « L'adolescence des filles », *Problèmes de l'adolescence. La formation des groupes*, Paris, Payot, 1970, p. 128-131.

En vérité, Lara est aux prises avec ce que Lori Saint-Martin interprète comme étant un deuil à faire, celui d'une relation douloureuse avec sa propre mère¹¹. Mais alors qu'elle espérait enfin « gagner » et « faire ce qu'il faut » par son succès maternel, Lara doit se résigner à admettre qu' « aucune fille ne peut guérir une mère d'une blessure ancienne¹² ». Lara se sent d'autant plus défaite, car elle est éclipsée par le talent prodigieux de Maya, qui échappe à tout enseignement qu'elle aurait pu lui prodiguer. Aussi, elle constate avec souffrance la complicité qui s'instaure entre celle-ci et sa grand-mère, une complicité à laquelle Lara n'a jamais goûté. Observant leur jeu d'échanges, Lara s'éloigne de plus en plus des deux femmes et se confine en elle-même:

Chaque soir, après le repas, babouchka montera dans ta chambre pour que tu lui joues quelque chose; en échange, elle te racontera une histoire ayant un lien avec ce que tu viens de jouer. Je rangerai la cuisine pendant ce temps en vous écoutant de loin. (*PRO*, p. 70)

Encore une fois, Lara déroge aux schémas auxquels elle s'était destinée. Alors qu'elle désirait construire une symbiose parfaite avec sa fille, elle transforme leur relation en une confrontation perpétuelle. Lorsque Maya répète la *Ballade n° 2* de Chopin à sa façon, contrairement à la manière qu'exigeait Lara, Sofia soutient que c'est devenu « un vrai champ de bataille » (*PRO*, p. 92). Et quoique Lara est catégorique à affirmer que « jamais [elle] ne ser[a] jalouse de [s]a fille » (*PRO*, p. 96), son comportement dévoile le contraire. Dans une scène singulièrement révélatrice, Maya et Lara jouent pour des invités du piano à quatre mains. Lara dit qu'elle a trop bu, qu'elle n'y arrivera pas, mais Maya suggère qu'elle joue la

¹¹ Voir Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Éditions Nota Bene, (coll. « Essais critiques »), 1999, p. 91.

¹² *Ibid.*, p. 109.

deuxième partie. Sofia ne peut que craindre le pire de cette collaboration musicale :

Oh! fait Larissa, prenant sur elle, si ce n'est que le *Secondo*, je devrais bien pouvoir y arriver quand même... »

Non ma fille. N'y va pas. Laisse faire. Laisse terminer cette soirée dans la gaieté, la convivialité simple et bête. Ne te force pas à affronter tes démons. N'y va pas. C'est pas la peine...

Mais elle y va. Comme à l'abattage. D'un pas lourd. Je sais ce qu'elle est en train de penser, ma fille. *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.* (PRO, 104-105)

L'éclatement de l'identité maternelle

Il est évident que Lara manifeste le besoin d'avoir un point d'attache auquel rester liée afin de ne pas continuer à errer pendant ses moments d'égarement identitaire. La musique ayant signifié, en ce sens, un échec, car elle ne l'a jamais maîtrisée, sa fille constituait, croyait-elle, un ancrage sûr, une possibilité de symbiose parfaite qui lui permettrait d'assouvir son besoin de satisfactions narcissiques. Mais la fusion entre mère et fille éclate en même temps que se confirme le talent de Maya. Entre les deux, aux yeux de Lara, la musique constitue désormais un clivage. Eliacheff et Heinich éclairent la frustration de Lara en remarquant que bien que, en principe, une mère ne peut que désirer les meilleurs atouts pour sa fille, il reste que « dans un petit coin de son grand cœur de mère » existe un « vilain petit désir qu'une autre qu'elle, fût-elle chair de sa chair, n'ait quand même pas plus qu'elle-même¹³ ». En effet, alors que Lara

¹³ Eliacheff et Heinich, *op.cit.*, p. 183.

« [n'est] pas dans la musique, mais dans l'effort, tant d'années d'efforts, répéter, répéter, répéter » (*PRO*, p. 108), Maya, elle, connaît la joie de la musique, « cette proie à jamais hors de [l]a portée » (*PRO*, p. 109) de Lara. Tout le récit est une manifestation de la frustration de Lara de ne pouvoir enlever ce qui lui obscurcit la musique, de ne pas réussir à dominer son instrument, à la grande différence de sa mère et de sa fille qui ne se sentent « jamais coupable[s] en [s]'installant devant un clavier » (*PRO*, p. 80). Lara finit donc par s'avouer la jalousie qu'elle ressent à l'égard de sa fille ainsi que son besoin d'échapper à une vie qu'elle ne supporte plus :

Je ne supporte plus de l'entendre ! Cinq, six, sept heures par jour, la musique jaillit d'elle – cascade limpide et lumineuse, infiniment renouvelée...D'où vient toute cette eau claire, mon Dieu, toutes ces notes claires ? Cela ne s'arrêtera-t-il jamais ? Si je lui promets dix mille macarons, des kilos de chocolats, des litres de limonade, ne cessera-t-elle enfin de jouer ? ne s'interrompra-t-elle, au moins le temps que je reprenne mon souffle ? (*PRO*, p. 114)

C'est en optant pour le silence que Lara reprend son souffle. Quand Maya finira de répéter la *Ballade* de Chopin, Lara poussera un soupir, tout en fumant. Puis, n'étant sortie que pour se rendre à la boulangerie, elle s'éloigne, elle vague dans les rues, sans but ni destination, jusqu'à se retrouver dans la chambre blanche d'un hôpital psychiatrique. Cette fuite de Lara n'est pas soudaine : elle a commencé depuis le moment où elle a compris qu'elle ne serait jamais la musicienne qu'est Maya. Dès lors, Lara se réfugie dans son silence et elle ne donne plus de récitals, plus de leçons de piano, elle ne raconte plus d'histoires. Or, pour Lara le silence ne signifie pas seulement sa perte de repères et son désarroi profond, mais il manifeste aussi son cri intérieur. Le silence est le

retentissement de cette subjectivité que Lori Saint-Martin définit comme « blessée, humiliée, douloureuse¹⁴ » et qui demande à être écoutée. En effet, c'est au moment où Lara abandonne momentanément sa fonction « maternante », rompant le pacte d'altruisme qui la liait à sa fille¹⁵, que mère et fille commencent à se retrouver. La scène qui décrit le retour à la maison de Lara, désormais cambrée dans son mutisme, est révélatrice des retrouvailles entre les deux :

Tu es moi, tu es ma mère, quoi que tu fasses je ne te laisserai pas tomber.
 Ne parle pas, si tu veux. Prends ton temps. Il ne me fait pas peur le silence, c'est toi qui m'as appris comme il peut être beau, et comme la musique en a besoin. Tu es la musique, ma mamotchka, alors c'est normal que tu aies besoin de silence.
 Prends-en, autant que tu veux.
 [...] Je t'écoute, maman, tu sais? Même si tu penses ne pas parler, je t'écoute très fort. Les vrais musiciens savent déchiffrer le silence, c'est toi qui me l'as appris. Tu m'as appris tout ce que je sais et tout ce que je ne sais pas au sujet de la musique, les quatre-vingt-huit notes du clavier et puis les cent millions de constellations dans l'univers chaque note une étoile et toi aussi, étoile ma petite étoile, j'ai besoin de toi, ma mamotchka.
 (PRO, p. 165 et p. 168)

Le roman se clôt sur cet émouvant renversement des rôles entre mère et fille. Loin de lui en vouloir pour avoir été abandonnée, Maya manifeste sa reconnaissance à sa mère pour l'avoir introduite à la musique et lui révèle la complicité qu'elle sent les unir. À ses yeux, la musique est source de compréhension entre les deux, lui permettant d'interpréter le silence qui habite désormais Lara. Il est d'ailleurs saisissant que c'est la fille qui retransmet l'identité à la mère en lui révélant « [qu'elle] es[t] la musique » (PRO, p. 165) et qu'il est donc « normal qu'[elle] ai[t] besoin de silence » (PRO, p. 165). Ce faisant, Maya restitue à sa mère une

¹⁴ Lori Saint-Martin, *op.cit.*, p. 89.

¹⁵ Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 178.

individualité que cette dernière a toujours réprimée, soit pour poursuivre les aspirations de sa mère ou pour se morfondre dans un modèle maternel qui l'a éloignée de ses propres réalisations. Au contraire, Maya a vu en sa mère un « visage singulier, un drame et une voix¹⁶ » et a saisi ce que sa mère a négligé de comprendre, soit que « sa » musique se trouve dans le retentissement de son être, dans la vibration de ses désirs.

Comment devenir soi-même sans tuer sa mère et, inversement, dans quelles conditions une mère peut-elle assumer sa subjectivité sans que meure son enfant? Lori Saint-Martin pose ces interrogations, car elle constate que les écrivaines butent sur ces questions douloureuses de frontières psychiques et de contraintes sociales, avec la conviction qu'il s'agit, à la lettre, d'une question de vie et de mort¹⁷. Nancy Huston paraît contourner cette opposition. Si le personnage de Lara laisse émerger une figure de femme dont la subjectivité a été blessée par l'emprise que sa mère a exercée sur elle et par le conflit entre son désir de réalisation de soi et l'abnégation dont elle a fait preuve pour sa fille, il reste que le récit permet aussi d'entrevoir des lueurs d'espoirs pour la relation mère-fille. À la relation mère-fille surinvestie et malade, succède, à la fin du récit, une relation caractérisée par le don et la gratitude. Nous sommes dès lors en présence d'un discours double, qui intègre à la fois le point de vue de la fille et celui de la mère, et qui assure l'amorce d'un dialogue entre les deux. Après la confrontation et l'incompréhension, s'instaure entre Maya et Lara, à l'initiative de la fille, ce que Judith Arcana définit être un « comaternage fondé sur un échange

¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

de rôles fluide¹⁸ », soit « [ce] rapport de réciprocité de femme à femme – proposé par Luce Irigaray – où nos mères pourraient aussi se sentir nos filles¹⁹ ». Maya a enfin brisé le silence de sa mère en parlant pour elle, en déclarant le refoulé et en reconnaissant son mérite. En définitive, dans *Prodige*, loin de rejeter avec violence la mère et sans refuser de mettre en lumière l’ambivalence des sentiments maternels, Nancy Huston propose une relation mère-fille où il y aurait mutualité, ouverture, double mise au monde. Le lien qui en résulte est marqué par un échange qui permet à la mère et à la fille de se constituer comme deux individus liés l’un à l’autre, mais en même temps autonomes, à la fois proches et distinctes. S’ébauche donc, à travers ce roman, l’espoir d’un nouvel équilibre entre distance et rapprochement, différence et similitude, une tension constante entre reconnaissance de l’autre et affirmation de soi.

¹⁸ Judith Arcana, *Our Mother's Daughters*, Berkeley, Shameless Hussy Press, 1979, p. 215. Nous traduisons.

¹⁹ Luce Irigaray, *Le Corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine Lune, 1981, p. 86.

CONCLUSION

Selon le philosophe Olivier Abel, la condition humaine est une condition interprétative et chaque génération doit réinterpréter le monde où elle se découvre¹. La littérature participe de cette réinterprétation incontournable et nous rend disponibles à l'écoute d'interrogations nouvelles, nouvelles surtout parce que, même si elles répètent d'anciennes questions, les réponses sont différentes selon les générations. Dans le domaine de l'écriture des femmes, nous avons constaté que ce n'est que depuis la fin des années 1970 qu'ont pu émerger les « voix maternelles » jusque-là peu ou prou présentes sur le plan narratif, permettant aux romancières de donner une interprétation nouvelle des valeurs associées à la maternité. Nancy Huston s'inscrit ainsi dans cette lignée d'écrivaines qui veulent briser le silence qui momifiait la mère dans un rôle conditionné par les divers discours sociaux traditionnels. À travers le corpus que nous avons analysé, se dresse le portrait d'une maternité entravée par la loi patriarcale (*L'empreinte de l'ange*), par la conception occidentale de l'art en tant que rupture de la vie (*La virevolte*) ainsi que par le désir de pallier, par la maternité, aux blessures narcissiques dont les femmes plus particulièrement ont pu être victimes (*Prodige*). En filigrane de chacun des romans, se révèle également l'influence indéniable du rapport à la mère dans la détermination de l'identité des protagonistes, car si les femmes ne deviennent pas toutes mères, et

¹ Voir Olivier Abel, *L'éthique interrogative. Herméneutique et problématique de notre condition langagière*, Paris, PUF, 2000.

les mères n'ont pas toutes des filles, toutes les femmes ont une mère qui contribue au façonnement de leur identité.

Indifférentes, mal-aimantes, absentes ou trop présentes, telles sont les facettes de l'identité maternelle que Nancy Huston esquisse dans les trois romans qui ont intéressé cette étude sur l'inscription de la maternité dans son œuvre littéraire et essayistique. Or, nous faisons mention en introduction d'une réinvention de la maternité par Nancy Huston, laissant présager une résolution des contradictions entre culture maternelle et affirmation de l'identité féminine. Qu'en est-il de cette conciliation tant espérée si les maternités mises en scène sont toutes porteuses de souffrance, tant pour les mères que pour ses enfants ?

À la suite de nos analyses littéraires, nous pouvons conclure que la nouveauté du discours hustonien réside dans la façon de montrer les dites défaillances maternelles sans condamner la mère ni oublier les enfants. Dans *L'empreinte de l'ange*, Saffie est présentée comme un personnage cynique, égoïste et dissimulateur. Elle est également une mère négligente, quasi-infanticide tant elle omet de s'occuper, dans un premier temps, de son enfant. Quant à la tendresse qu'elle développe plus tard, elle n'est que le fruit de sa passion pour son amant. De même, Lin, dans *La virevolte*, apparaît comme une marâtre, qui fait primer sa vie professionnelle sur ses filles sans jamais avoir de regrets. Puis il y a Lara, la protagoniste de *Prodige*, jalouse du talent de sa fille au point d'en devenir folle, étouffante par son désir de mouler Maya selon ses propres attentes.

Les portraits de mères que dessine Huston sont loin d'être radieux. Pourtant, ces personnages n'inspirent aucun dédain. Au contraire, ils suscitent

chez le lecteur un regard de compassion et un désir de compréhension. Tel élan de bienveillance est possible grâce à l'émergence, dans les romans hustoniens, d'une réelle subjectivité féminine. En effet, comment blâmer Saffie si nous tenons compte de son passé, de ses peurs ainsi que de son absence de désir de devenir mère ? Comment ne pas la justifier de mentir et d'utiliser son fils comme alibi de son adultère quand nous connaissons les rires refoulés que sa passion pour Andrés a fait ressurgir ? De la même façon, la voix narrative de *La virevolte* ne condamne pas Lin pour son choix drastique. Par ailleurs, initialement, Lin a été une mère dévouée et affectueuse dont l'amour pour ses filles, combiné à sa peur que celles-ci puissent disparaître, a contribué à influencer sa décision de ne se vouer qu'à la danse, seule créature impérissable. Quant à Lara, on ne peut mettre sous silence la force impétueuse qui l'a animée pendant le séjour de sa fille à l'hôpital, sa résolution à la faire vivre ni sa fragilité de femme non accomplie, faute d'avoir dévoilé ses désirs.

C'est dans l'émergence de ces visages de femmes paradoxales, de leur histoire, de leur drame et de leurs passions que se trouve l'originalité avec laquelle Nancy Huston aborde la question de la maternité. En plaçant ces femmes dans leur contexte historique, dans leur corps et dans leur esprit, elle les montre dans toute leur humanité, qui inclut le fait d'être mères. Or, puisque ces femmes sont mères, inévitablement, la maternité s'avère un fait historique, social et psychologique auquel elles doivent faire face. Dépassant les clichés entourant la maternité – qu'ils soient exaltants ou hargneux à son égard – Huston montre le vécu de ces figures à la fois féminines et maternelles. Par ailleurs, n'est-ce pas ce

qu'elle a elle-même fait en devenant mère après avoir rejeté avec véhémence la maternité pendant les années de militantisme féministe ? Sans désavouer son engagement initial, Huston impose, par son double rôle de mère et d'écrivaine, un constat qui prédomine sur toute idéologie, soit qu'il est possible d'être mère et écrivaine, car l'on peut faire coexister la contradiction dans les termes que constituent le don de soi et l'égoïsme².

Cette position semble vouloir justifier tout comportement de la mère, l'instituant comme une créature intouchable. Chez Huston, rien n'est plus faux. Parallèlement aux visages de mères, on voit émerger les visages de leurs enfants : l'égaré du petit Emil, qui vit coincé entre deux mondes, la souffrance muette et dévastatrice de Marina, repliée sur soi à cause de l'absence de sa mère, la tendresse de Maya, qui « maternelle » Lara. En donnant également une voix à la subjectivité des enfants, Nancy Huston insiste sur le fait que la maternité est avant tout une relation humaine et que, comme toute relation, elle implique un rapport à l'autre. L'autre est indéniablement écart de soi, mais, dans ces romans, il s'agit moins d'une opposition entre la mère et l'enfant, plus précisément entre la mère et la fille, que d'un désir manifeste de comprendre l'écart entre soi et l'autre afin de mieux le dépasser. À « la relation verticale et unilatérale de la génération »,

² Nancy Huston se demande : « peut-on être généreuse le week-end et égoïste en semaine, morale le jour et amoral la nuit ? ». De toute évidence, Nancy Huston répond à cette interrogation par l'affirmative en revendiquant son identité de mère et d'écrivaine. Si elle admet que « Une mère, en tant que mère, doit être attentive à autrui, établir et entretenir des liens alors que une romancière, en tant que romancière, doit être égoïste », elle ajoute que « cela ne veut pas dire que des femmes qui écrivent des romans n'ont pas besoin d'autrui, ni que des femmes qui ont des enfants n'ont pas besoin de temps à elles. Il est évident qu'aucune mère n'est que mère, ni aucune romancière que romancière ». Ainsi, avoue-t-elle, « même si c'est depuis que je suis mère que j'écris bien, je trouve [...] il reste que si je n'ai pas ma dose de solitude dans la journée, je ne suis pas fréquentable. Je deviens très malheureuse et méchante ». Voir Nancy Huston, « Le dilemme de la romancière », *Désirs et réalités*, Montréal, Leméac, 1995, p. 116 ainsi que l'entrevue que l'auteure a accordée à PÉRIPHÉRIES, *L'Entremêléeuse* (propos recueillis par Mona Chollet), [En ligne], Adresse URL : www.peripheries.net/article171.html (page consultée le 2 août 2009).

Nancy Huston voudrait substituer, comme le propose Françoise Collin, « la relation horizontale de l'échange³ », où il y aurait place pour la réciprocité, la reconnaissance, le regard de l'Autre qui est aussi le Même. Ainsi, dans les romans à l'étude, c'est une nouvelle éthique des relations humaines que propose Huston, marquée par l'écoute, la parole et l'acceptation réciproque.

Insistons sur un dernier point : dans une perspective biographique, nous avons évoqué au début de ce mémoire que Nancy Huston avait été séparée de sa propre mère qui, frustrée par sa vie de mère de famille et d'« intellectuelle interrompue⁴ » avait pris la décision radicale d'abandonner son mari et ses enfants. Comme l'indique Irma Garcia, « la venue à l'écriture [est] une sorte de découverte, d'aventure à l'intérieur de soi⁵ », un voyage qui a finalement permis à Nancy Huston de dépasser la confrontation avec sa mère et de faire apparaître un désir de rééquilibre. Selon les termes d'Hélène Cixous, « écrire signifie à la fois être dans la position de la fille et de la mère⁶ ». Or, en exposant les rancunes et les dilemmes déchirant parfois mères et enfants, sans toutefois nier l'amour qui sous-tend leur relation, Nancy Huston parvient à brosser un visage kaléidoscopique de la mère. Par son écriture de la maternité, c'est le destin de sa mère – mais aussi de toutes les mères que Huston réécrit et reconfigure autrement, pour ainsi mettre en mots ces idées de Luce Irigaray : « une autre chose à laquelle nous avons à veiller, c'est surtout de ne pas retuer cette mère qui a été sacrifiée à l'origine de notre

³ Françoise Collin, « Humour en amour », *Les enfants des femmes*, Paris, Complexe, 1992, p. 25.

⁴ Nancy Huston, *Journal de la création*, *op.cit.*, p. 290.

⁵ Irma Garcia, *Promenades femmières : recherches sur l'écriture féminine*, t. 1, Paris, Des femmes, 1981, p.56.

⁶ Hélène Cixous, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 38.

culture. Il s'agit de lui redonner la vie, à cette mère-là, à notre mère en nous, et entre nous⁷ ». L'écriture de Nancy Huston devient donc un lieu où s'entrecroisent les paroles et le vécu des femmes, un lieu qui « affirme l'existence d'une généalogie de femmes⁸ ». Ainsi, l'auteure fait-elle entrer la réalité féminine dans l'universel, comme un fait qui concerne l'être humain, femmes et hommes. Écartant l'idéalisation ou la répulsion, Nancy Huston choisit d'entamer, à travers la fiction, un dialogue avec cette mère qui lui a donné la vie et qui, par son abandon, lui a involontairement permis de trouver la voie de l'écriture⁹. En définitive, l'œuvre de Huston semble affirmer que, si la maternité est parfois ravageuse, elle est surtout constructrice, parce qu'elle est synonyme de vie et de (pro)création et que, dès lors, tout paraît possible.

⁷ Luce Irigaray, *Le-corps-à-corps avec la mère*, Montréal, La pleine lune, 1981, p. 28.

⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

⁹ Dans une entrevue, Nancy Huston dit : « Paradoxalement, j'ai à remercier ma propre mère de son geste de folie [sa mère a quitté le foyer familial lorsqu'elle était enfant], parce que c'est sûr qu'il n'y aurait pas eu cette œuvre d'art-là s'il n'y avait pas eu cet élément de vie massif ». Voir *L'Entremêléeuse*, *op.cit.*

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Nancy Huston (corpus primaire)

Journal de la création, Paris et Montréal, Actes Sud et Leméac, (coll. « Babel »), 1990.

La virevolte, Paris, J'ai lu, 1994.

L'Empreinte de l'ange, Montréal et Paris, Actes Sud/Leméac, 1996.

Prodige, Paris, Actes Sud (coll. « Babel »), 1999.

Œuvres de Nancy Huston (corpus secondaire)

« Les enfants de Simone de Beauvoir », *Désirs et réalités*, Montréal, Leméac, 1995, p. 77-90.

« Le dilemme de la romancière », *Désirs et réalités*, Montréal, Leméac, 1995, p. 113-132.

Entrevues de l'auteure

GIRARD-DAUDON, Alain (dossier préparé par), *Nancy Huston*, [En ligne], adresse URL : <http://www.initiales.org/chap004/rubr009/> (octobre 2006).

PERIPHERIES, *L'Entremêeuse* (propos recueillis par Mona Chollet), [En ligne], Adresse URL : www.peripheries.net/article171.html (page consultée le 2 août 2009).

SOCIÉTÉ RADIO-CANADA, «La constance de la fugue», Radio-Document, Montréal, 1996.

Études critiques sur l'œuvre de Nancy Huston

DENIS, Geneviève, *La danse animant l'écriture de Nancy Huston dans La virevolte*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1996.

LEBLANC, Perrine, *Babel et Éros : musiques du métissage dans L'Empreinte de l'ange de Nancy Huston*, mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 2005.

LORRE, Christine, « Création et procréation dans *La virevolte* », dans Marta DVORAK et Jane KOUSTAS (dir.), *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p.75-91.

MACDONALD, Marylea, « Nancy Huston commente Simone de Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies*, 17, 2001, 173-183.

MACDONALD, Marylea, « L'éthique de la déférence : des récits de vie interstitiels dans *Journal de la création de Nancy Huston* », *Dalhousie French Studies*, 64, automne 2003, p. 7-16.

POWELL, David, « L'expression contrapuntique: la fugue prodigieuse de Nancy Huston », dans Marta DVORAK et Jane KOUSTAS (dir.), *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 113-124.

Œuvres de fiction citées

BALZAC, Honoré de, *Mémoires de deux jeunes mariées*, 1841.

BALZAC, Honoré de, *La Femme de trente ans*, 1832.

BLAIS, Marie-Claire, *La Belle et la Bête*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1959.

BROSSARD, Nicole, *L'Amèr ou le chapitre effrité*, Montréal, Quinze, 1977.

GAGNON, Dominique, Louise LAPRADE, Nicole LECAVALIER et Pol PELLETIER, *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Remue- Ménage, 1979.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *L'Émile*, livre I., 1762.

Écrits théoriques (Théorie féministe, psychanalyse, philosophie, Histoire nouvelle)

ABEL, Olivier, *L'éthique interrogative. Herméneutique et problématique de notre condition langagière*, Paris, PUF, 2000.

ARCANA, Judith, *Our Mother's Daughters*, Berkeley, Shameless Hussy Press, 1979.

BADINTER, Élisabeth, *L'amour en plus, histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècles)*, Paris, Flammarion, 1980.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976 (1949).

CIXOUS Hélène et Catherine CLEMENT, *La jeune née*, Paris, Union générale d'éditions, (coll. « 10/18 »), 1975.

CIXOUS, Hélène, Madeleine GAGNON et Annie LECLERC, *La venue à l'écriture*, Paris, Union générale d'éditions, 1977.

CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978.

COLLECTIF LES CHIMERES, *Maternité esclave*, Paris, Union générale d'éditions, (coll. « 10/18 »), 1975.

COLLET, Paulette, « Les romancières québécoises des années 1960 face à la maternité », *Atlantis*, 5, printemps, 1980, p. 131-141.

COLLIN, Françoise, « Humour en amour », Collectif, *Les Enfants des femmes*, Paris, Complexe, 1992, p. 19-26.

COQUILLAT, Michèle, *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard, (coll. « Idées »), 1982.

COQUILLAT, Michèle, *Romans d'amour*, Paris, Odile Jacob, 1988.

COQUILLAT, Michèle, « La création littéraire au féminin face à l'exclusion masculine », dans Odile KRAKOVITCH et Geneviève SELLIER (dir.), *L'exclusion des femmes : Masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexes, 2001, p. 169-189.

COUCHARD, Françoise, *Emprise et violence maternelles*, Paris, Dunod, 1991.

DE VILAINE, Anne-Marie, « Femmes : une autre culture ? », dans Anne-Marie DE VILAINE, Laurence GAVARINI et Michèle LE COADIC (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de science*, Montréal et Grenoble, PUG et Saint-Martin, 1986, p. 17-21.

DESCARRIES, Francine, « La maternité au cœur des débats féministes », dans Francine DESCARRIES et Christine CORBEIL (dir.), *Espaces et temps de la maternité*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2002, p. 23-45.

DEUTSCH, Hélène, « L'adolescence des filles », *Problèmes de l'adolescence. La formation des groupes*, Paris, Payot, 1970.

ECK, Hélène, « Les Françaises sous Vichy », dans Françoise THEBAUD (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, vol. 5 de la collection dirigée par Georges DUBY et Michelle PERROT, Paris, Plon, (coll. « tempus »), 1992, p. 287-353.

ELIACHEFF, Caroline et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris. Éditions Albin Michel, 2002.

FINKIELKRAUT, Alain, *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, 1984.

FIRESTONE, Shulamith, *The Dialectic of Sex : The Case for Feminist Revolution*, New York, Bantam Books, 1970.

FLOTOW, Louise von, « Tenter l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin contemporaine », dans Lori SAINT-MARTIN (dir.), *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, t. 2, Montréal, XYZ, 1994, p. 129-136.

FRIEDAN, Betty, *La femme mystifiée*, Paris, Éditions Gonthier, 1964.

GARCIA, Irma, *Promenades femmières : recherches sur l'écriture féminine*, t.1, Paris, Des femmes, 1981, p.56.

GIANINI BELOTTI, Elena, *Non di sola madre*, Milano, Rizzoli, 1983.

HEINICH, Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

HEINICH, Nathalie, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.

HIRSCH, Marianne, *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

HOUEL, Annik, *L'adultère au féminin et son roman*, Paris, Armand Colin (coll. « Nouveaux en psychanalyse »), 1999.

IRIGARAY, Luce, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine Lune, 1981.

KNIBIEHLER, Yvonne, *Les pères aussi ont une histoire*, Paris, Hachette, 1987.

KNIBIEHLER, Yvonne, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, Paris, PUF, (coll. « Que sais-je? »), 2000.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil (coll. « Points Essais »), 1980.

MANHEIMER, Joan, « Murderous Mothers : The Problem of Parenting in the Novel », *Feminist Studies*, 3, automne, 1979, p. 530-546.

MARINOPOULOS, Sophie, *Dans l'intimité des mères*, Paris, Fayard, 2005.

MEURET, Isabelle, *L'anorexie créatrice*, Paris, Klincksieck, 2006.

MILLER, Alice, *Le drame de l'enfant doué. À la recherche du vrai Soi*, Paris, PUF, 1983.

MONTREYNAUD, Florence, *Le XX^e siècle des femmes*, Nathan, Paris, 2001.

NEIGER, Ada, *Maternità trasgressiva e letteratura*. Naples, Éditions Liguori, 1993.

RESWEBER, Jean-Paul, « Soins, sacré, maternité », *Le Portique* [En ligne], adresse URL : <http://leportique.revues.org/index898.html> (page consultée le 4 août 2009).

RICH, Adrienne, *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton, 1976.

RICH, Adrienne, « When We Dead Awaken : Writing as Re-Vision », *On Lies, Secrets and Silence : Selected Prose 1966-1978*, New York, Norton, 1979.

ROBIN, Régine, *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ Éditeur (coll. « Théorie et littérature »), 1997.

ROSS, Martine, *Le prix à payer pour être mère*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983.

SAINT-MARTIN, Lori, *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ éditeur, (coll. « Documents »), 1992.

SAINT-MARTIN, Lori, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Éditions Nota Bene, (coll. « Essais critiques »), 1999.

SOHN, Anne-Marie, « Entre deux guerres : les rôles féminins en France et en Angleterre », dans Françoise THEBAUD (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, vol. 5 de la collection dirigée par Georges DUBY et Michelle PERROT, Paris, Plon, (coll. « temps »), 1992, p. 165-196.

THEBAUD, Françoise, « Les féministes ont-elles raté la maternité ? », dans Yvonne KNIBIEHLER (dir.), *Repenser la maternité*, Éditions Corlet (coll. « Panoramiques »), 1999, p. 18-23.

THERY, Irène, « Mixité et maternité », dans Yvonne KNIBIEHLER (dir.), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, Paris, Bayard, 2001, p. 251-270.

VAN DUN, Shanti, *Les femmes créatrices et le concept d'autorité*, mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 2003.

