

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
MARIE-CLAUDE GÉLINAS

« LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME DANS *INSTRUMENTS  
DES TÉNÈBRES* ET *L'EMPREINTE DE L'ANGE* DE NANCY  
HUSTON »

FÉVRIER 2004

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.



*À la mémoire de mon père*

Remerciements sincères :

à ma directrice, Hélène Marcotte, pour ses conseils

à mon mari, François Bertrand, et à ma mère, Nicole Moisan, pour leur soutien quotidien

à ma sœur, Sylvie Gélinas, et à André et Hélène Prince pour leurs encouragements répétés

au reste de ma famille et à mes amis pour leur présence

et à bébé Thomas pour son soutien de l'intérieur...

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	iii
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	iv
<b>INTRODUCTION</b> .....	1
<b>CHAPITRE 1      LES CAUSES DU PROCESSUS DE DESTRUCTION DES PERSONNAGES : LA PART DE L'ENFANCE</b>	
1.    Nadia ou l'enfant mal-aimé.....	11
2.    Barbe ou l'enfant sans attaches.....	20
3.    Saffie ou l'enfant de la guerre.....	26
4.    Conclusion.....	30
<b>CHAPITRE 2      LES CONSÉQUENCES DE L'ENFANCE : RAVAGES ET DESTRUCTION</b>	
1.    Nadia ou le refus de la vie.....	35
2.    Barbe ou la genèse du corps.....	44
3.    Saffie ou la difficulté d'être .....	50
4.    Conclusion.....	55
<b>CHAPITRE 3      LA RECONSTRUCTION DES PERSONNAGES FÉMININS</b>	
1.    Nadia ou l'importance du deuil.....	60
2.    Barbe ou la gémellité salvatrice.....	68
3.    Saffie ou l'épanouissement dans le mensonge.....	71
4.    Conclusion.....	80
<b>CONCLUSION</b> .....	83
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	90

## INTRODUCTION

Plusieurs auteurs et essayistes se sont intéressés à différents aspects du processus de la création littéraire. Parmi les travaux les plus illustres, mentionnons *L'espace littéraire*<sup>1</sup> de Maurice Blanchot, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*<sup>2</sup> de Janine Chasseret-Smirgel, *L'écriture et expérience des limites*<sup>3</sup> de Philippe Sollers ou encore *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur* de Didier Anzieu<sup>4</sup>. Pour sa part, le *Journal de la création*<sup>5</sup> de Nancy Huston, paru pour la première fois en 1990 aux éditions du Seuil, est un ouvrage qui dresse un parallèle original entre période de

---

<sup>1</sup> Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968, 382 p.

<sup>2</sup> Janine CHASSERET-SMIRGEL, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971, 262 p.

<sup>3</sup> Philippe SOLLERS, *Écriture et expérience des limites*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 190 p.

<sup>4</sup> Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, 377 p.

<sup>5</sup> Nancy HUSTON, *Journal de la création*, Arles, coéditions Actes Sud- Leméac, 2001, 352 p.

gestation et moment créatif et qui fait ressortir la difficulté d'être à la fois femme, mère et artiste. Cette difficulté est reliée, selon l'auteure, à l'analogie « aux hommes la création, aux femmes la procréation<sup>6</sup> » perpétuée au fil des siècles. Les hommes avaient accès à la création, au travail de l'esprit, à l'art; les femmes au corps – à son asservissement, non au plaisir qui peut y être associé –, à la procréation, à l'enfantement. La maternité et l'art sont d'ailleurs deux thèmes récurrents dans les romans et essais publiés par Huston et ils mettent justement en relief la dualité corps/esprit. Cette dualité ne se présente pas seulement lorsque la mère souhaite aussi être artiste – ou le contraire –, mais plutôt dès que la femme désire exister en dehors de la seule maternité. Dans ce livre, le « plus impressionnant de tous [l]es essais<sup>7</sup> » qu'elle a écrits, l'auteure établit des liens entre l'évolution de sa grossesse et le déroulement de la vie de certains couples d'écrivains connus afin de réfléchir sur le processus de la création. Parmi les auteurs étudiés, on retrouve notamment George Sand et Alfred de Musset, Scott et Zelda Fitzgerald, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, Virginia et Leonard Woolf, Georges Bataille et Colette Peignot. La difficulté d'être à la fois femme, mère et autre chose – mise en relief par ces duos célèbres – est un thème récurrent de l'œuvre de Nancy Huston qui sera abordé au cours de ce mémoire.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, 4<sup>e</sup> de couverture.

<sup>7</sup> <http://www.peripheries.net/f-huston.htm>

Mère de deux enfants, Nancy Huston a vécu de l'intérieur la dualité dont elle traite dans ses œuvres, ce « dilemme de la romamancière<sup>8</sup> ». L'auteure, née en 1953 à Calgary (Canada), est déménagée à Paris à l'âge de vingt ans. Elle y habite encore aujourd'hui. Attirée par le mouvement féministe des années 1970<sup>9</sup>, elle enseigne ensuite pendant six ans (de 1983 à 1989) à l'Institut des Études féministes de l'Université de Columbia à Paris. *Les Variations Goldberg* (1981), son premier roman, est écrit directement en français, langue seconde rapidement adoptée par Huston. Il est suivi d'essais, de livres pour enfants, de scénarios et d'autres romans : *Histoire d'Omayya* (1985), *Trois fois septembre* (1989), *Cantique des plaines* (1993), *La Virevolte* (1994), *Instruments des ténèbres* (1996), *L'Empreinte de l'ange* (1998), *Prodige* (1999), *Visages de l'aube* (2001), *Dolce agonia* (2001) et *Son adoration* (2003). La critique de même que le public se sont intéressés de près aux livres de Huston; notamment, *Instruments des ténèbres* a été en lice pour le Goncourt en 1996 – il a obtenu le Prix du livre Inter et le Prix des lycéens – et *L'Empreinte de l'ange* a remporté, en 1999, le Grand Prix des lectrices de la revue *Elle*.

Malgré le succès remporté par ses œuvres, très peu d'études sont encore consacrées à Huston – la majorité des articles abordant son œuvre sont des comptes rendus critiques ou des entretiens. Un intérêt

---

<sup>8</sup> *Ibid.*



marqué s'est par contre fait sentir en ce qui a trait à son statut d'auteure d'origine anglophone écrivant en français. Par exemple, elle a été le sujet – en compagnie d'autres auteurs, dont Marie-Claire Blais, Sergio Kokis et Anne Hébert – du 9<sup>e</sup> colloque de l'Association des professeurs de littérature acadienne et québécoise de l'Atlantique présenté les 22 et 23 octobre 1999. À cet effet, nous pouvons noter que Huston est parfois perçue comme une auteure québécoise, ce qui a d'ailleurs soulevé une controverse au Québec lorsqu'elle a remporté, en 1993, le prix du Gouverneur général pour son *Cantique des Plaines*, dans la catégorie nouvelles et romans français. Des gens se sont élevés contre l'attribution de ce prix en notant que Huston n'est ni Québécoise ni francophone. Huston elle-même se considère comme ayant une identité mixte, à la fois « canadienne, américaine, parisienne et... berrichonne<sup>10</sup> ».

D'un point de vue davantage scientifique, trois mémoires de maîtrise analysant son œuvre ont été reçus au Québec. « La danse animant l'écriture de Nancy Huston dans *La virevolte*<sup>11</sup> », de Geneviève Denis, présente, par l'étude de l'art de la danse, le conflit entre le corps et l'esprit. Chantal Ringuet a pour sa part écrit « La construction

---

<sup>9</sup> <http://www.atelier-imaginaire.com/atelier-imaginaire/jury16.html>

<sup>10</sup> <http://www.initiales.org/chap004/rubr009/doss02.html>

<sup>11</sup> Geneviève DENIS, « La danse animant l'écriture de Nancy Huston dans *La virevolte* : (1994) ou Le conflit entre le corps et l'esprit créateur transcédé », Montréal, Université du Québec à Montréal, Mémoire en études littéraires, 1996, 107 f.

textuelle du sujet diaristique dans le *Journal de la création* (1990) de Nancy Huston<sup>12</sup> ». Finalement, un mémoire en création littéraire a été déposé par Carole-Line Nadeau, la partie théorique s'intéressant à la fois à Annie Dillard, Marguerite Duras et Nancy Huston<sup>13</sup>.

Pour notre part, nous nous sommes intéressée particulièrement à la représentation de la femme dans les romans *Instruments des ténèbres* et *L'Empreinte de l'ange*. L'évolution des différentes figures féminines, à travers leur opposition à l'univers masculin et à l'image maternelle traditionnelle, sera analysée. Nous découvrirons en outre si et comment, en dépit des traumatismes vécus, les principaux personnages féminins – Nadia, Barbe et Saffie – en arrivent à quelque moment à assumer pleinement leur féminité. L'hypothèse retenue pour notre recherche est que la figure masculine, par ses comportements, ses manques ou les valeurs qu'elle transmet, nuit à l'émancipation de la femme qui s'y attache et parfois même entraîne sa destruction. Pour permettre l'éveil de la femme en dehors des paradigmes habituels que représentent la maternité et l'enfantement, Huston semble écarter quelques représentations traditionnelles de la mère de la vie de ses principaux personnages féminins. Puis, ces derniers tentent de mettre à mort –

---

<sup>12</sup> Chantal RINGUET, « La construction textuelle du sujet diaristique dans le *Journal de la création* (1990) de Nancy Huston : une épiphanie de la parole », Montréal, Université du Québec à Montréal, Mémoire en études littéraires, 2000, 116 p.

<sup>13</sup> Carole-Line NADEAU, « *L'indifférence*; suivi de *Lettres égarées* », Montréal, Université du Québec à Montréal, Mémoire en création littéraire 2001, 119 p.

certaines y arrivent – un enfant mâle qui se révèle être le symbole de la continuité d'un univers auquel elles ne veulent pas participer.

Le premier chapitre, intitulé « Les causes du processus de destruction des personnages : la part de l'enfance », présente les origines de cette destruction : absence physique ou affective de la mère, relations mauvaises ou inexistantes avec le père, deuils, guerre, etc. Nadia, Barbe et Saffie ont en commun une enfance difficile qui influence de façon marquée les figures féminines et masculines qu'elles intègrent et dont elles devront éventuellement guérir ou s'affranchir. Leurs premières années de vie amènent, entre autres, une méconnaissance du rôle maternel et une coupure dans les relations avec le père. Dans le chapitre suivant, « Les conséquences de l'enfance : ravages et destruction », nous abordons les suites des traumatismes dont les origines ont été étudiées au chapitre précédent. L'indifférence, l'absence, l'avortement, la sexualité et la difficulté d'accomplir le rôle de mère y sont analysés. La quête de soi, à travers différents moyens, est mise en évidence et fait ressortir la non-existence initiale des trois principaux personnages. Finalement, dans le troisième chapitre, nous mettons l'accent sur « La reconstruction des personnages féminins ». L'analyse des divers procédés ayant mené à une guérison démontre l'importance du travail du deuil, de l'infidélité – comme porte ouverte sur la

jouissance et la connaissance du corps – et de l'image gémellaire en tant qu'éléments salvateurs et libérateurs.

**CHAPITRE PREMIER**

**LES CAUSES DU PROCESSUS DE DESTRUCTION DES**

**PERSONNAGES : LA PART DE L'ENFANCE**

Chacun des trois principaux personnages féminins présents dans *L'empreinte de l'ange* et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston est marqué par son enfance, plus particulièrement par l'absence de la mère – absence physique comme dans le cas de Barbe et Saffie, ou absence affective et émotive telle que présentée dans la description du comportement d'Élisa – et par une relation mauvaise ou inexistante avec le père. Les répercussions qu'auront ces manques affectifs sont importantes, souvent dramatiques, surtout s'ils sont jumelés à d'autres

événements malheureux survenus au cours des premières années de vie. Évidemment, des motifs différents sont en cause quant à ces manques, mais nous pouvons établir certaines corrélations dans l'histoire des personnages.

Dans *Instruments des ténèbres*, la narratrice, Nadia, commence le Carnet scordatura – journal intime dans lequel elle relate, classe et fait finalement la paix avec de nombreux souvenirs– en témoignant du fait que « la haine est une de [ses] grandes et belles spécialités intimes<sup>14</sup> » et que tout lui est égal (*IT.*, p. 14). Cette contradiction initiale détermine dès lors un trait antithétique de la personnalité de Nadia. La haine est un sentiment d'une puissance inouïe et ne peut être associée à une personnalité flegmatique ou encore détachée de ce qui l'entoure, ce qui confère au personnage un caractère ambivalent; l'envie profonde de haïr tout en souhaitant être imperturbable montre en fait la femme comme un être déchiré par ses sentiments contradictoires. Dans la perspective de parvenir à une indifférence totale, aussi bien en ce qui concerne ses proches qu'en ce qui a trait aux événements de sa propre vie, Nadia décide de se dé-nommer en éliminant le « i » significatif de son prénom. Elle s'appellera dorénavant Nada – renvoi au mot espagnol qui signifie *rien* –, soulignant ainsi le vide de son existence. Comment Nadia a-t-elle pu en

---

<sup>14</sup> Nancy HUSTON, *Instruments des ténèbres*, Arles, Actes Sud, 1996, p.12. Les références ultérieures à cet ouvrage se feront entre parenthèses suivant ce modèle: (*IT.*, p. 12).

arriver à vouloir autant se diriger vers le néant? Mais encore, si elle désire à ce point le vide, quelles sont les raisons qui la motivent à créer – la création sous-entendant une forme de vie qui comble un vide – en s’adonnant à l’écriture? Ses échanges fictifs avec Daimôn – personnage conseiller aux traits singuliers qui sera abordé dans le chapitre suivant – favorisent l’émergence de souvenirs souvent douloureux qui sont autant d’explications de ce que Nadia est devenue, comme nous le verrons plus loin. En fait, sa relation avec Daimôn – représentation du dédoublement de la femme – se rapproche de celle entre l’artiste et sa muse, de sorte que le lien s’établit avec le démon de Socrate. Ce dernier est une « sorte d’ange gardien, de dieu intérieur [...] dont les ordres, soit positifs, soit négatifs (arrête-toi, marche, etc.), sont des exemples, pour l’individu particulier d’une Providence au-dessus de nos raisonnements<sup>15</sup> ». Daimôn est, pour Nadia, celui qui guide sa main en lui dictant ce qu’elle doit écrire.

Les deux autres personnages féminins étudiés, Barbe et Saffie, se présentent de la même façon. La jumelle – image dédoublée une fois de plus – de la Sonate de la résurrection ne commencera « à sentir qu’elle est Barbe au lieu de rien du tout » (*IT.*, p. 191) qu’au début de la vingtaine, alors qu’avant « elle laiss[ait] couler la vie sur elle, indifférente à l’enchaînement des saisons » (*IT.*, p. 156). Saffie – personnage principal de

---

<sup>15</sup> <http://ecole.wanadoo.fr/sos.philosophie/socrate.htm>

*L'empreinte de l'ange* – arrivera à Paris à vingt ans, indifférente, absente et possédant « une voix sidérante de fragilité<sup>16</sup> ». Tout ce qui pourrait être gestes ou mouvements se traduit chez cette jeune femme par des marques supplémentaires de sa non-participation à la vie, placidité apparente qui cache la personnalité de Saffie et qui prendra des années avant de s'estomper quelque peu. Elle se présente avec une « immobilité vraiment impressionnante » (*EA.*, p.12), elle « est là [...], et c'est tout » (*EA.*, p. 14). L'antithèse suivante, qui met en relation l'animation et la statique de Saffie, vient accentuer cette caractéristique tout en décrivant la jeune femme : ses « mouvements sont empreints de la même immobilité que ses yeux, et de la même indifférence » (*EA.*, p. 19). Comment un aussi grand refus d'adhérer à la vie a-t-il pu naître chez ces personnages? Quelles raisons, aux vues de la représentation féminine, rendent nécessaire le fait de montrer un aussi grand refus de participer à l'existence? Voilà autant de questions auxquelles nous tenterons d'apporter des réponses.

## 1. Nadia ou l'enfant mal-aimé

La venue au monde de Nadia, alors que son frère jumeau est mort « étranglé dans la confusion innommable de [leur] naissance » (*IT.*, p. 88), est la première cause qui provoque ce sombre état d'esprit. Le spectre du

---

<sup>16</sup> Nancy HUSTON, *L'empreinte de l'ange*, Paris, Babel 431, Seuil, 2000, p. 25. Les références ultérieures à cet ouvrage se feront entre parenthèses suivant ce modèle: (*EA.*, p. 25).



double parfait, de l'autre moi, mais aussi celui de la mort, poursuivent pendant des années le personnage auteur-narrateur. À partir du moment où Nadia apprend qu'elle vit parce que son frère est décédé, la pensée de cette tragédie – qu'elle assimile peut-être à un meurtre – ne la quitte plus et gouverne une bonne part de ses réflexions. Des questions incessantes et sans réponse (« *Pourquoi m'avoir dit que c'était un garçon?* », p. 116; « *Était-ce ma faute à moi?* », p. 62) se conjuguent à la certitude que la vie aurait été meilleure si son jumeau avait vécu pour laisser Nadia, représentation de la femme tourmentée par un dédoublement inassumé, devant un vide existentiel qu'elle tentera de combler de différentes façons au cours de sa vie. Dans son *Carnet scordatura*, elle écrit même que « ce qu'on voudrait, au fond, c'est un deuxième soi [...] c'est le rôle dont j'ai rêvé toute ma vie pour [...] mon jumeau mort » (*IT.*, p. 141). C'est peut-être pourquoi elle recherche l'image gémellaire dans nombre de ses rencontres amoureuses. L'homme se rapprochant le plus du rôle de Témoin que Nadia espère est, selon ses propres mots, Juan, car il a incarné son « frère jumeau perdu » (*IT.*, p. 201). Le choix du terme « perdu » laisse d'ailleurs entendre que Nadia est en quête de son frère, qu'elle recherche l'image de son Double, le double du Double pourrait-on dire.

La relation fusionnelle et intense avec Juan a assurément modifié l'existence de Nadia. Cet amour orienté vers l'osmose, vers l'unité absolue, rejoint l'intimité particulière censée unir les jumeaux. Mais comme Nadia

est déjà mariée avec Per avant sa rencontre avec Juan, et que lui-même est l'époux d'une autre, ils ne se voient qu'au gré de rendez-vous adultères. Cependant, le simple fait de penser à Juan est suffisant pour offrir à Nadia une force inconnue jusqu'alors face à la vie et apporte à ses « gestes un sens supplémentaire » (*IT.*, p. 202) qu'elle n'avait pas pressenti à ce jour. Juan habite Nadia, l'accompagne intérieurement dans tous les petits moments quotidiens et, par cette présence constante, il « a *réellement* transformé [son] existence, tout comme l'idée de Barnabé a *réellement* protégé Barbe » (*IT.*, p. 202). Nadia perçoit sa propre force comme s'il s'agissait d'une puissance venue d'ailleurs : la relation fusionnelle tant recherchée avec un Double ne fait finalement ressortir que ses propres capacités. L'amour passionné qui les unit incite toutefois Nadia et Juan à prendre des risques – tel le jour où elle amène Juan rencontrer ses tantes, et le présente comme son mari, en misant sur le fait qu'elles ne se rappelleront pas des détails physiques de son époux réel – et leur aventure est dévoilée. Juan disparaît alors de la vie de l'auteure, qui perd en plus son mari, Per. Ce n'est que bien plus tard, l'âge et l'expérience aidant, que Nadia cesse cette recherche du Témoin qui « doit comprendre le sens de tout ce bordel » (*IT.*, p. 58). Cette longue quête, dont le but évident est de retrouver l'essence du jumeau mort-né, a pour conséquence d'empêcher Nadia de vivre réellement. L'idéalisation de la personne qu'aurait été son frère, le sentiment de culpabilité engendré par le fait qu'elle seule ait survécu à leur venue au monde, font en sorte que

Nadia perd une grande partie de sa vie, ruinée par le Double absent. Nadia est l'image de la femme qui se consume à chercher l'autre et à se chercher dans le regard de l'autre au lieu de se chercher elle-même.

D'autres événements, répétitifs et donc particulièrement significatifs, sont venus bouleverser la jeunesse de Nadia, soit les fausses couches dramatiques dont sa mère, Élisabeth, a souffert. Voir sa mère perdre son sang et, une fois, y repérer le fœtus qui a jailli de son ventre, constater qu'Élisabeth s'enferme en elle-même à mesure « que son corps lui [brise] la raison » (*IT.*, p. 198) sont des épreuves plus que douloureuses qui ne peuvent que tuer, chez Nadia, tout désir de devenir mère à son tour et qui la transforme en une femme qui ne veut ou ne peut assumer cette part intrinsèque de la féminité. Le corps d'Élisabeth, tel un vampire, se nourrit des ressources de son esprit. Nadia est convaincue que ses frères et sœur, Jimbo, Joana, Sammy et Stevie, mais surtout elle-même, ont tué Élisabeth. De plus, comme chaque avortement spontané laisse Élisabeth plus faible encore qu'auparavant et que cet épuisement se traduit par un manque d'intérêt pour ce qui composait sa vie précédemment, ses dons artistiques et ses désirs, de quelque nature qu'ils soient, sont étouffés pour ne laisser qu'une femme « qui cessa de chanter, même dans la maison » (*IT.*, p.196). Nadia, en tant qu'aînée, agit comme spectatrice – hélas privilégiée – des deuils répétés que vit sa mère, qu'ils soient dus à la mort d'un bébé, à l'infidélité de son mari ou au caractère irascible de ce

dernier. C'est donc elle qui *vivra* la détérioration d'Élisa, qui passe d'une artiste réputée et fière à une épouse au foyer brisée et malheureuse : elle est « avalée [...] par le rôle maternel<sup>17</sup> ». Le sacrifice causé par la maternité amène la disparition de la femme en tant qu'être. Élisa est l'image même de la femme déchirée qui a dû choisir entre maternité et vie professionnelle, n'ayant aucun espoir de concilier ces deux facettes. Lorsqu'elle retourne voir sa mère à la maison de repos où elle vit désormais, Nadia est confrontée à une femme « au sourire placide et au regard vitreux, qui hoche sans cesse la tête en déblatérant des platitudes... » (*IT.*, p. 31). En fin de compte, l'univers féminin se caractérise par l'absence : absence affective et émotive de la mère de laquelle découle l'absence au monde de la fille. L'héritage légué par la mère se réduit à peu de choses et explique cette propension à la mort retrouvée chez la fille.

Selon l'étude de Smart, il appert que, puisque les mères sont dépossédées de leur vie propre, cela amène leur énergie vitale à « se retourner contre elles-mêmes, ou bien [à être dirigée] à l'extérieur, sous une forme négative, vers leurs enfants<sup>18</sup> ». Un des exemples se produit au moment où Nadia a quatre ans, à ce moment du développement où l'enfant essaie de participer aux activités des adultes qui l'entourent, qu'il

---

<sup>17</sup> Patricia SMART, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, p. 211.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 211

imite ses parents et prend conscience de ses habiletés, Nadia se trouve confrontée à un aspect cruel de la personnalité de sa mère. Alors qu'elle est assise sur les genoux d'Éric, un musicien qui est l'ami d'Élisa, Nadia «joue» du violon pour la première fois, « fière, étonnée, ravie » (*IT.*, p. 61). Les sentiments de joie de l'enfant sont mis en évidence par cette gradation ascendante. Mais Élisabeth ne participe pas à ce qui se veut un jeu et ne l'encourage pas non plus. Le soir même, alors que la fillette raconte cette expérience heureuse à son père, Élisabeth lui brise sèchement son bonheur en ridiculisant le fait que Nadia n'ait pas remarqué que c'était Éric qui jouait réellement. Sa fille ne touchera plus jamais à un instrument de musique. En outre, les premières tentatives de Nadia en poésie ont aussi été raillées par sa mère. Cette dernière lui dit qu'elle pourra se servir de son premier poème, que Nadia admet être triste et mièvre, à son enterrement si elle meurt à la prochaine fausse couche : on retrouve une fois de plus le déchirement entre création et gestation, la femme mère créatrice de vie se trouvant confrontée à la femme artiste créatrice de symboles. Le manque de confiance en la vie dont témoigne Nadia semble trouver certaines de ses racines dans les railleries d'Élisabeth. Cette dernière a, en effet, rarement occupé le rôle d'une mère rassurante et encourageante et lui a refusé particulièrement son soutien dans ses essais artistiques. L'aînée, la première survivante à une série de fausses couches, voit donc tous ses efforts initiaux ridiculisés, rabaissés par sa mère. Nadia est devenue écrivaine malgré tout, mais ses désillusions – son désir de néant en étant

la plus grande manifestation – témoignent de profondes blessures antérieures.

À l'âge de neuf ou dix ans, Nadia apprend par Stella, une musicienne amie d'enfance d'Élisa, qui incarne aussi une figure maternelle positive pour la narratrice, le sens du mot *scordatura*. La *scordatura* est une modification volontaire de l'accord des cordes du violon, mais « les pièces en *scordatura* sont notées comme si le violon était accordé normalement, si bien que la notation n'a que peu, voire pas de rapport avec la musique entendue réellement <sup>19</sup>». Cela entraîne pour le violoniste une contradiction continuelle, car ce qu'il lit sur la partition ne peut coïncider avec ce qu'il s'entend jouer. Dès qu'elle prend connaissance du sens de ce terme, Nadia s'identifie spontanément à un instrument désaccordé : elle dit que sa mère « avai[t] beau la froter [...], [elle n'] arrivai[t] jamais à produire la musique [qu'Élisa] avai[t] envie d'entendre » (*IT.*, p. 61). Sa mère étant une virtuose reconnue, premier violon de l'Ensemble baroque, capable de jouer des pièces complexes, cette image parle encore davantage. Le désir d'anéantissement qui hante Nadia pourrait donc aussi être provoqué par ce sentiment de mal-être, par cette certitude spontanée d'être discordante avec sa mère et, de façon plus générale, dans ses relations avec les autres. Elle parle d'ailleurs de son « âme aux cordes tordues »

---

<sup>19</sup> <http://www.signumrecords.com/catalogue/sigcd021/commentaire.htm>



(*IT.*, p. 29). Il s'agit peut-être aussi d'un désaccord au sens musical du terme, d'un état de dissonance entre la possible condition de mère et le désir de satisfaire d'autres aspects de sa personnalité.

C'est aussi vers l'âge de neuf ou dix ans que Nadia est initiée par sa mère aux « mystères sacrés du Ménage » (*IT.*, p. 196), périphrase qui, non sans ironie, signifie repasser, coudre, repriser et cuisiner. Toutes ses actions réservées en ce temps – vers la fin des années cinquante – aux femmes sont révélées par Éliisa et vues par Nadia comme une sorte de rituel qu'elle reprendra différemment – parlant plutôt de concoctions et de décoctions – à travers le personnage d'Hélène Denis. Il semble donc que la figure maternelle, malgré tous les aspects négatifs qui y sont reliés, est représentée comme permettant la diffusion des connaissances; Nadia et Éliisa, en dépit de leur relation houleuse, rejoignent cette idée de passation des savoirs. Les femmes sont liées par ces savoirs transmis qui les distinguent des hommes, en un premier temps, mais leur confèrent aussi un pouvoir supplémentaire puisqu'ils servent à agir sur le monde environnant.

Le début de l'âge adulte, pour Nadia, se caractérise par la fuite hors de la maison familiale et par une errance au cours de laquelle elle use de drogues en compagnie de sa sœur Joanna. Les deux jeunes femmes se sauvent de Ronald, leur père, qu'elles haïssent parce qu'il boit, parce qu'il

trompe sa femme, parce qu'il a fait interner Joanna –pour la protéger de son petit ami dopé-, mais surtout parce qu'il a « épousé l'oiseau pour étouffer son chant » (*IT.*, p. 119). Pendant dix-huit mois, elles passent « presque toutes [leurs] soirées à fumer du shit et à ressasser combien [elles] haïssai[ent] Ronald, ce putain d'enculé » (*IT.*, p. 262). Il est à leur avis en grande partie responsable de la déchéance d'Élisa et du fait qu'elle soit désormais emmurée en elle-même. Une hargne profonde contre son père s'est donc ancrée en Nadia depuis son enfance, probablement à partir du moment où sa grand-mère lui a dit, à la suite d'une fausse couche d'Élisa : « Il pourrait faire un peu plus attention, tout de même, ton père... » (*IT.*, p. 62). Bien qu'elle n'ait pas saisi rapidement à quoi réfèrent au juste ces paroles, la faute de Ronald était indéniable. L'image est donnée que la sexualité est synonyme de satisfaction des désirs de l'homme, à qui elle procure le plaisir, mais qu'elle s'accomplit au détriment de l'épanouissement de la femme, car elle impose à cette dernière la douleur de la maternité. D'autres événements frustrants ou déplorables sont survenus et ont contribué à accentuer le ressentiment de Nadia envers son père. Par exemple, Ronald lance une de ses chemises à la figure de son épouse, sous prétexte qu'elle est mal repassée, ou encore, « alors que c'était lui qui avait transgressé son serment marital, il se comportait comme si la coupable était Élisa » (*IT.*, p. 196). À la lecture de cette partie, il semble clair que Nadia, dès son enfance, intègre des



représentations de la femme dont elle devra plus tard s'émanciper pour concilier féminité, création et sérénité.

## 2. Barbe ou l'enfant sans attaches

Dans la Sonate de la résurrection, le récit que Nadia écrit, le personnage de Barbe est séparé de son jumeau dès leur naissance à la suite de la mort de leur mère, Marthe. L'absence du double – un autre jumeau – nous permet déjà de soupçonner que ce récit sera, sous plus d'un aspect, une mise en abyme de l'histoire de Nadia. Le père de Barbe, journalier, déclare la naissance des jumeaux, mais décide de ne pas garder les bébés qui ont provoqué la mort de sa jeune épouse de dix-sept ans. Barnabé, son frère, est donc présenté en offrande à Dieu à Notre-Dame d'Orsan – prieuré situé en plein centre de la France – alors qu'elle débute sa vie chez la meilleure amie de sa mère, Raymonde. À la mort de cette dernière, Barbe sera remise à une autre famille, puis ainsi de suite presque tous les six ou huit mois. À l'âge de sept ans, elle vit l'année la plus pénible de sa jeune existence : les récoltes pourrissent, les paysans meurent de malnutrition, partout, des corps s'amoncellent, « mais la fillette maigrichonne dispose d'une force vitale confondante » (*IT.*, p. 41) et elle survit aux adultes de sa famille d'accueil. Elle emménage alors chez des gens plus riches, mais distants, qui la font dormir dans l'étable. Pendant des années, la fillette est donc confrontée

à de nouveaux foyers où les gens s'occupent très peu d'elle et auxquels elle ne prend pas vraiment part. Barbe représente donc, dès son enfance, l'image féminine cherchant sa place dans la société, sa vraie nature. Mais, dans un tel contexte, elle ne peut tisser aucun lien d'affection avec une autre personne, adulte ou enfant, considérant d'ailleurs parfois que « bien plus de chaleur émane des bêtes que des humains » (*IT.*, p. 41).

Au début de son adolescence, Barbe a la chance de retrouver son frère jumeau au hasard d'une confession qui la place sur le chemin du père Thomas, qui habite comme son frère au prieuré de Notre-Dame d'Orsan et qui organise leur rencontre. Il s'agit du premier moment de son existence où le « bonheur entra à flots, tel le soleil » (*IT.*, p. 45). Dès leur premier entretien, la jeune fille apprend que sa mère, Marthe, apparaît à son frère sous l'apparence d'un spectre, qu'elle lui parle et lui apprend à chanter. Barnabé est en effet pourvu d'une oreille et d'une voix remarquables, ce qui lui permet, entre autres, d'imiter les chants d'oiseaux. Il va sans dire que Barbe est blessée par ce qu'elle perçoit comme un nouveau rejet, ainsi que ses paroles le laissent entendre : « Alors, pourquoi elle apparaît devant toi, maman, et jamais moi? Je ne l'ai jamais vue, moi! C'est pourtant ma mère autant que la tienne? » (*IT.*, p. 49). Marthe est présentée de manière un peu négative à la fillette qui se sent laissée pour compte au profit de son frère, de son

double, de la part masculine d'elle-même hantée favorablement par la figure maternelle. Le jumeau questionne Marthe et transmet la réponse à sa sœur : Barbe apprend alors que, étant née coiffée, sa vie est supposée, selon la croyance populaire, être plus heureuse que celle de son frère qui vivra de terribles épreuves. C'est la raison pour laquelle Marthe réserve ses visites à son fils. Barbe doit accepter d'être mise de côté par cette relation exclusive entre mère et fils – la figure maternelle accompagne l'enfant mâle, mais laisse la jeune femme se débrouiller. D'une certaine façon, Barbe est renvoyée et condamnée à sa solitude, à un sentiment d'isolement et d'exclusion d'autant plus grand que c'est sa mère qui lui refuse sa présence aimante et rassurante.

Peu de temps après les retrouvailles des jumeaux, le contact salubre entre Hélène et Barbe s'effectue par une journée de marché public. L'aubergiste, corpulente et enjouée, est très connue par les gens du pays. Elle remarque la vitalité et l'agilité de l'adolescente qui vend des œufs et lui offre de venir habiter chez elle, à Torchay, où elle demeure avec sa fille de quatorze ans, Jeanne. Hélène, amie d'enfance de Marthe, prend sous son aile la jeune fille de treize ans et lui offre, en plus d'un toit, une vie familiale et une première image positive de la maternité. S'ensuit une période heureuse au cours de laquelle une amitié complice se développe entre Jeanne et Barbe. Cette dernière constate que les échanges entre mère et fille se veulent une

transmission de savoirs, une passation de « formules magiques » (*IT.*, p. 72) qui ne concernent que la gent féminine et lui confère un pouvoir qu'elle peut utiliser pour elle, mais parfois contre l'homme. Bien qu'elle en soit exclue, puisqu'elle n'a pas de liens de sang avec Hélène, Barbe réussit tout de même à apprendre quelques procédés grâce à sa capacité d'observation et à ses nombreuses questions. Elle parvient donc à franchir jusqu'à un certain point cet univers de connaissances, ce qui servira quelques années plus tard.

Le nouveau bonheur engendré par cette vie familiale est cependant de courte durée : la foudre frappe Jeanne Denis au cours d'un orage subit qui éclate lorsque Barbe et elle remplissent la mission d'aller cueillir, pour un des remèdes d'Hélène, du concombre sauvage. Comme Barbe, arrivée de nulle part, est pour les autres une « mauvaise orpheline aux airs louches » (*IT.*, p. 125), elle se fait accuser d'avoir tellement jaloué Jeanne que le drame est survenu. Elle est soupçonnée d'avoir « excit[é] les éléments » (*IT.*, p.125) et ainsi provoqué la disparition de l'adolescente qu'elle adorait. La mort tragique de Jeanne réveille le goût des paysans pour les histoires de sorcières, car la fin du XVII<sup>e</sup> siècle était encore propice à ce genre de croyances. Barbe est confinée par les habitants dans l'image de la femme démonisée, de la sorcière maléfique. Cela prouve que la représentation de la femme solitaire, déracinée et privée de toute appartenance amène dès lors la

suspicion des autres. En plus de subir la perte de sa tendre amie, Barbe doit quitter l'aubergiste qui lui a conseillé de partir plutôt que d'être confrontée aux jugements des paysans du voisinage.

Tout de suite après le décès de Jeanne, Barbe rend une dernière visite à son frère, car elle ne sait quand elle le reverra, et la voilà parcourant les routes et devenant de jour en jour plus faible, maigre et misérable. Trois nouvelles pertes s'ajoutent donc à la disparition initiale de la mère, deuils dramatiques puisqu'ils touchent aux personnes les plus significatives pour Barbe, les seules avec qui elle a entretenu un rapport affectif, soit Barnabé, Jeanne et Hélène. Ils sont vécus durement par la jeune fille et une profonde tristesse s'ajoute à son épuisement physique. Après plusieurs jours de marche, elle aboutit finalement à Sainte-Solange, à environ deux lieues de Torchay, où Marguerite Guersant la recueille. Elle est l'épouse de Donat, un laboureur qui, lorsqu'il boit trop d'alcool, devient violent. Aussi, depuis qu'ils sont mariés, il a mis enceinte quatre de leurs servantes, alors que sa femme n'arrive pas à concevoir. La Marguerite a besoin d'une nouvelle servante et pense que la laideur de Barbe jointe à son manque de formes féminines feront en sorte que son mari ne s'y intéressera pas. Ce sera effectivement le cas un certain temps. Des mois passent ainsi; Barbe, occupée aux tâches pour lesquelles elle a été gardée par les Guersant, semble être dans un état second depuis sa fuite de Torchay; absente à

elle-même, sans l'autre, elle n'existe pas et « ne demande plus rien à la vie, pas même de se prolonger » (*IT.*, p. 155).

Malgré les prévisions de Marguerite, et quoique habitant avec le couple Guersant depuis plusieurs semaines, la jeune fille est finalement violée par Donas, le mari de Marguerite, à trois reprises. N'ayant jamais attiré d'hommes, Barbe est encore vierge et, la première fois, il y a du sang sur le couvre-lit du couple qu'elle doit nettoyer. Le deuxième assaut se déroule dans l'étable et une chose incroyable se produit : Barbe, même victime, souhaite « que cela ne s'arrête jamais, Jésus, Jésus, Jésus, je suis en vie » (*IT.*, p. 191). Les deux premières agressions n'occasionnent donc, à première vue, pas trop de mal à la jeune fille, provoquant même chez elle une prise de conscience de son propre corps. Elle entame un processus de conciliation entre le corps et l'esprit, processus nécessaire pour qu'elle s'assume pleinement. Mais la réaction de surprise mêlée de bonheur qu'a Barbe à la suite du deuxième viol n'est-elle pas encore plus dramatique que si elle s'était sentie humiliée? Son comportement ne témoigne-t-il pas d'une plus grande victoire de l'homme sur elle? Selon Patricia Smart, le consentement au viol est le moment « où la passivité féminine est amenée à son ultime et plus terrible conséquence<sup>20</sup> ». Barbe, cette fois, a dépassé le rôle de victime pour devenir, plus affreusement encore, la complice d'un geste destructeur tourné vers elle.

---

<sup>20</sup> Patricia SMART, *Écrire dans la maison du père*, p. 189

De façon plus attendue, la dernière agression, « à plat ventre dans la boue » (*IT.*, p. 210), la laisse salie, mortifiée et, surtout, enceinte. Le reste de sa vie s'en trouve bouleversé et des conséquences inattendues surviendront, comme il sera possible de le constater plus loin. Par ailleurs, les images de la femme présentées dans cette partie du roman rejoignent celles du *Carnet scordatura* et sont donc celles d'un être en quête qui a besoin de l'autre pour se trouver et qui est confronté, en début de vie, à une image maternelle négative.

### 3. Saffie ou l'enfant de la guerre

Le personnage principal de *L'empreinte de l'ange*, Saffie, est une jeune Allemande de vingt ans qui a connu les carnages de la Deuxième Guerre mondiale. L'importance accordée au traumatisme résultant des blessures subies par Saffie est manifeste si l'on considère qu'elles ne commencent à être dévoilées qu'au milieu du roman; des années durant, Saffie ne divulgue rien de sa jeunesse à son mari ou à son amant, incapable de faire face aux images qui y sont rattachées. Parmi une multitude d'horribles souvenirs d'enfance se trouve la mort de sa meilleure amie et voisine, Lotte Silber, qui a péri sous les bombardements, écrasée par les poutres de la maison familiale. Le destin de Lotte peut faire apparaître, par une mise en abyme, un Double de Saffie. Les deux sont à la fois détruites par la guerre - les bombardements et les viols - et

la famille. Ainsi, Lotte meurt écrasée par la maison familiale alors que Saffie étouffe sous des souvenirs oppressants associés à ses parents et particulièrement à son père.

Saffie vit d'autres moments affreux au cours de la guerre. Elle a huit ans et son père s'est absenté pour son travail lorsqu'elle est violée en même temps que sa mère par des soldats russes ennemis. Elle verra sa mère arrêter de chanter, pleurer la nuit et perdre son entrain. Puis, quelques mois plus tard, parce qu'elle ne peut plus cacher sa grossesse et que l'enfant ne pourra être attribué à son époux, qui était parti au moment de la fécondation, sa mère se pend. Le fait que le tout jeune frère de Saffie la retrouve pendue et croit qu'elle joue – il « essaie de se mettre debout, pour attraper ses pieds dans l'air... » (EA., p. 186) – ajoute au caractère dramatique de l'événement. Même si Frau Silber va habiter chez eux pour s'occuper des enfants, elle ne prend aucunement la place de la mère pour Saffie : « elle est dure avec [elle]. Elle [la] frappe avec sa ceinture... sur le dos, sur le visage [...] » (EA., p. 187) et la tient à l'écart des autres enfants, comme si elle craignait leur contamination. On retrouve le thème obsessif de la maternité pénible à assumer et qui amène une aliénation pour ces personnages féminins. L'univers des hommes, comme on a commencé à le voir dans le premier roman étudié, est celui du rejet et de la violence. L'homme est le maître qui impose sa volonté et son désir sans se soucier des conséquences et qui, si cela lui plaît, sacrifie



la femme. Ce sont des personnages qui semblent aliénés par l'autre – l'image masculine – et par le refus de leur propre féminité. Saffie continue ainsi d'endurer des épreuves terribles sans recevoir le soutien, la compréhension, le réconfort dont elle aurait eu besoin pour contrer leurs répercussions.

D'autres scènes d'horreur provoquées par la guerre font de l'enfance de l'Allemande une période traumatisante. Avec ses frères et sœurs affamés, et accompagnée de Frau Silber – dorénavant « mère de personne » (*EA.*, p. 121) –, elle habitera un certain temps dans le sous-sol humide de la maison occupée alors par des Français. Son père étant vétérinaire, les gens des alentours amènent leurs animaux, qu'ils sont incapables de nourrir faute d'argent et de denrées, pour demander l'euthanasie. La cour arrière de la maison familiale se transforme peu à peu en un endroit sordide duquel ressortiront des parties corporelles d'animaux mal enterrés. Plus affreusement encore, Saffie est témoin de l'agonie d'un chien qui n'a pas reçu une dose suffisante de cyanure et elle l'aidera à mourir en lui chantant une berceuse. Les paroles mêmes de cette chanson lui rappellent des souvenirs affreux puisqu'elles racontent aux enfants qu'ils mourront peut-être en dormant. Prendre aussi jeune conscience de la mort, mais aussi de l'horreur et de la barbarie humaines, explique, en partie du moins, cette incapacité d'être au monde qui caractérise Saffie et qui frappe les gens qui la rencontrent.

Plusieurs années plus tard, âgée de dix-huit ans, Saffie apprend le rôle qu'a joué son père durant ces années d'horreur. Elle découvre la carte d'adhésion de son père aux SA et un livret prouvant que les membres de sa famille sont aryens jusqu'à la troisième génération. En fait, son père faisait partie des sections d'assaut qui seront gouvernées par Hitler à partir de 1933, et auxquelles les SS – les sections de protection – furent subordonnées jusqu'en 1934. Son père, donc, croyait que sa famille appartenait à une caste supérieure et était membre du parti nazi, mais sans que sa fille n'ait été au courant. De plus, Saffie apprend par M. Ferrat, son ancien professeur et premier amour, que la compagnie Bayer<sup>21</sup>, pour laquelle son père travaillait, a été responsable de la mort de cent cinquante femmes ayant servi à des expériences sur les somnifères, médicaments pour lesquels les recherches étaient effectuées par son père. Rien, donc, pour assurer à une jeune femme l'espoir en la vie et la foi en l'humanité...

Mise au courant de ce drame, et certaine du rôle qu'a joué son père dans cette recherche sur les somnifères, elle le confronte d'une certaine

---

<sup>21</sup> Tirée de l'Histoire – cent cinquante femmes ont effectivement été achetées à Auschwitz au prix de cent soixante-dix marks chacune<sup>21</sup> – cette référence à la compagnie Bayer fait ressortir un autre aspect monstrueux de l'Homme. Cette compagnie, en plus d'avoir « exploité plusieurs centaines de milliers d'esclaves dans son usine d'Auschwitz<sup>21</sup> », traitait les Juifs comme des sujets d'expérimentation. Un extrait de la correspondance entre Bayer et le commandant du camp d'Auschwitz témoigne du peu d'importance attribué aux femmes ayant servi de cobayes : « Les expériences n'ont pas été concluantes. Les sujets sont morts. Nous vous écrivons prochainement pour vous

façon en lui demandant d'avouer qu'il savait ce qu'il faisait. Mais ses souvenirs de cette conversation sont confus, il « lui semble se souvenir que oui, qu'elle a crié, ou au moins récité, au moins lu les lettres [tirées de la correspondance entre Bayer et le commandant d'Auschwitz] à haute voix, mais elle n'en est plus tout à fait sûre » (EA., p. 269). Quoi qu'il en soit, son père, devenu sans conteste une image paternelle négative, meurt le soir même. Le décès remonte à 1955, mais Saffie quitte l'Allemagne pour la France en 1957. Qu'est-il arrivé d'elle dans cet intervalle? Nul ne le sait, elle a probablement « disparu » (EA., p. 321) un certain temps, comme cela se produit à la fin du roman.

#### 4. Conclusion

À la lecture des trois récits, celui de *L'empreinte de l'ange* ainsi que les deux présents dans *Instruments des ténèbres*, le lecteur est en mesure de faire des parallèles importants entre l'enfance des principaux personnages féminins et les représentations de la femme qui y sont associées. Le séparation avec la mère, physique (Barbe et Saffie) ou affective (Nadia) selon le cas, prend une place prépondérante. Ce manque affectif empêche, entre autres, les personnages d'acquérir des relations solides entre mère et fille, ce qui les aiderait à devenir femme et mère. La figure maternelle est certes associée au transfert des

---

demande de préparer un autre lot<sup>21</sup>». (<http://bteysses.free.fr/Actualites/Bayer.htm>)

connaissances, mais comme les liens sont rapidement rompus, elles se limitent aux corvées liées au ménage et ne touchent pas, par conséquent, aux savoirs qui pourraient leur conférer un pouvoir sur les hommes. Aussi, la mère, telle que représentée, disparaît de la vie de la fille parce que tuée par sa progéniture.

D'autre part, les figures paternelles sont toutes exposées négativement. Le père des jumeaux Durand les abandonne et « [b]ientôt il aura oublié tout cela » (*IT.*, p. 34), Donat (père d'enfants adultérins) est un viloeur à répétition, Ronald attise par son comportement le ressentiment de sa fille Nadia alors que Vati, le père de Saffie « qui aimait tellement les animaux » (*EA.*, p. 267) est responsable de la mort de plusieurs Juives et perd la confiance aimante que lui vouait sa fille. L'homme est donc perçu comme engendrant un univers de violence que la figure féminine devra affronter et confronter si elle veut s'en libérer. Cependant, Barnabé est une exception à bien des égards. Il est un homme d'église, sans sexualité et il vit dans un monde intermédiaire. Il est présent dans le monde terrestre, qui est celui de l'horreur et de l'ultime don de soi, où la gratuité du geste domine : la gratuité de celui qui agresse (les brigands qui l'ont laissé aveugle), mais aussi celle de Barnabé lui-même qui donne sa vie pour sauver sa sœur. Barnabé est aussi lié au monde de l'au-delà, et ce, par sa vocation, par ses chants et par sa « co-habitation » avec le spectre de sa mère.

Dans le même ordre d'idées, ces trois femmes vivent à leur manière une solitude évidente, n'entretenant notamment aucun lien continu avec leur famille. Nadia s'obstine à retrouver l'essence de son jumeau mort qui, à son avis, serait le seul en mesure d'être son *Témoin*. Elle cultive d'ailleurs un sentiment impitoyable envers ses amis et amants qu'elle considère « bêtement humains » (*IT.*, p. 142) et qui ne peuvent, à cause de la futilité de leurs pensées, jouer le rôle de ce témoin. Barbe, le personnage qu'elle crée, est aussi séparée à la naissance de son jumeau et vit émotionnellement isolée – si ce n'est du répit offert par la famille Denis et des quelques visites rendues à son frère, Barnabé. Finalement, Saffie arrive en France seule et ne sait pas où se trouvent ses frères et sœurs. L'unité familiale est donc inexistante dans chacun des cas.

Par ailleurs, dans les trois récits, les figures de la femme présentées sont celles-ci : il s'agit d'un être en quête de lui-même, quête qui passe, comme on l'a vu, par la connaissance de l'autre. Cette recherche doit aussi permettre de reconquérir le corps, ce corps qu'il faut dompter, apprivoiser et accepter.

L'enfance respective des trois personnages regorge d'autres drames. Nadia passe ses premières années comme témoin des fausses

couches sanglantes de sa mère et de sa déchéance en tant que femme, tout cela provoqué par un père alcoolique et agressif. Barbe est chamboulée par ses nombreux changements de foyer d'accueil et se retrouve au sein de familles souvent indifférentes à son sort. Pour sa part, Saffie subit les horreurs occasionnées par la Seconde Guerre mondiale : bombardements, viols, morts de gens aimés, etc. Chacune des enfances a donc sa part de tragédies liées à ces représentations qui engendreront dans les années suivantes des conséquences particulières. Le deuxième chapitre en dressera le portrait.

## **CHAPITRE II**

### **LES CONSÉQUENCES DE L'ENFANCE : RAVAGES ET DESTRUCTION**

Les éléments dramatiques, voire tragiques, présentés au cours du premier chapitre suggèrent que des conséquences déterminantes surviendront pour chacun des principaux personnages féminins. Leurs répercussions se voient essentiellement dans la difficulté des personnages de prendre part à la vie, dans le rapport souvent étonnant qu'elles entretiennent avec la sexualité et dans l'impossibilité psychologique à accomplir le rôle de mère.

## 1. Nadia ou le refus de la vie

Les effets des malheurs survenus au cours de l'enfance de Nadia se font ressentir à plusieurs niveaux : la sexualité, conjuguée à l'absence de grossesse complétée, le désir que bien des choses lui soient égales et la volonté de haïr les autres. Si les relations sexuelles peuvent être une façon de communiquer avec l'autre, de se donner entièrement et de s'investir, il arrive cependant que le contraire ait lieu et qu'il s'agisse, jusqu'à un certain point, d'un moyen pour empêcher le véritable échange. Les aventures multiples et échouées de Nadia renvoient à nouveau à l'image d'une femme en quête de soi et de l'autre, de soi à travers l'autre.

Dans le *Carnet scordatura*, la vie sexuelle de l'auteure est présentée comme une succession d'aventures dans lesquelles les amants, « qu'elle a cessé de compter depuis belle lurette » (*IT.*, p. 14), disparaissent rapidement. Collectionner les conquêtes sans les connaître vraiment est donc souvent la façon qu'a Nada de fonctionner. Et les relations sexuelles partagées avec ces partenaires de passage auront comme conséquences de nombreuses grossesses non désirées qui se termineront toutes par un avortement. L'auteure dé-nommée se vante d'ailleurs d'éprouver du plaisir face à cette « stérilité militante » (*IT.*, p. 13), car la seule façon pour elle d'en arriver à ressentir une jouissance



quelconque est de s'assurer que la semence masculine ne se « transformera pas subrepticement en mioche brailleur » (*IT.*, p. 14). Elle va même jusqu'à affirmer que se « débarrasser de [ses] enfants [l']a autant affectée que de jeter aux toilettes un scarabée » (*IT.*, p. 14). Le choix de ce terme n'est sans doute pas innocent; le scarabée est de manière symbolique associé au cycle de la vie et des saisons, à la renaissance. Des amulettes représentant des scarabées accompagnaient les Égyptiens tant dans leur vie qu'à leur mort lors de laquelle elles agissaient comme « témoin moral du défunt [pour] le jugement de sa conscience<sup>22</sup> ». Nadia refuse un nombre indéfini de fois – « combien y en a-t-il eu? Cinq? Dix? » (*IT.*, p. 261) – de mettre au monde un enfant-scarabée qui la confronterait à sa conscience, qui la forcerait à investiguer les raisons de son mal-être et de son ressentiment. Autant de « meurtres » qui voudraient peut-être faire oublier la mort du jumeau qu'elle considère aussi comme un assassinat puisque étant sa faute. Elle a une conscience aiguë du fait que sa propre vie n'a été sauvegardée que par la mort de son frère et se sent coupable de s'en être tirée « sans la moindre égratignure » (*IT.*, p. 88). Cette pseudo-lucidité entraîne malheureusement un refus de prendre part à la vie de façon active : Nadia souhaite plus que tout être indifférente. Elle a laissé mourir une partie d'elle-même, celle qui s'investit dans les relations humaines et a confiance dans les autres, comme si le décès de l'un des

---

<sup>1</sup> <http://sylphe.chez.tiscali.fr/symbolismeegyptien.html>

jumeaux devait automatiquement priver le survivant de sa capacité de jouir de la vie. Nadia représente la femme qui n'arrive pas à assumer ou à maîtriser la part de l'absence, ce qui a pour conséquence de l'empêcher de prendre part à la vie. De même, refuser de donner la vie est logique lorsqu'on souhaite ne pas être, et celle qui se rebaptise « Néant » laisse savoir clairement qu'elle n'arrive pas à être.

Cependant, la stérilité n'est que partielle ici, puisque Nada devient enceinte et, après coup seulement, décide de se faire avorter, ce qui fait ressortir l'un des paradoxes les plus importants du caractère du personnage. En effet, on peut se questionner sur les gestes de Nadia, à une époque de libération sexuelle où les femmes avaient accès aux moyens contraceptifs. Elle devient enceinte à répétition, mais jamais ne modifie son comportement. Elle utilise les premières semaines de gestation – jusqu'à douze environ selon le Carnet – pour obtenir un avortement, et ce, malgré les risques inhérents à cet acte. Ces trois mois initiaux forment en quelque sorte une période privilégiée au cours de laquelle le pouvoir de la femme est indiscutable, car elle peut décider de mener ou non sa grossesse à terme. Aussi, elle exclut de la vie un enfant qui s'inscrirait dans sa lignée familiale et la perpétuerait. La femme doit-elle mourir à elle-même, dans un premier temps, pour mieux renaître ensuite? Quoi qu'il en soit, Nadia refuse de participer à la continuité et met ainsi un terme à son histoire familiale. Elle

provoque, pour éviter de renaître à travers eux, la mort de plusieurs fœtus appelés tour à tour « scarabée » (*IT.*, p. 14), « morpions » (*IT.*, p. 147) et « têtards » (*IT.*, p. 261). Ils sont tous victimes des pulsions de mort qui gouvernent le personnage.

Les comparaisons qu'établit Nadia entre ses interruptions volontaires de grossesse et les fausses couches de sa mère sont très éloquents. Elle considère ses avortements provoqués comme « plus propres, plus secs, plus discrets » (*IT.*, p. 32) que ceux, naturels, de sa mère qui résultaient en de « grosses *gouttes de sang* » (*IT.*, p. 62). Était-ce alors une façon pour elle de confronter les fausses couches de sa propre mère en les reproduisant? Un moyen de s'émanciper de l'image de la mère? Une étape libératrice et obligée pour devenir soi-même femme... ou femme et soi-même? La seule certitude qu'elle possède, selon le modèle fourni par Éliisa, est que la naissance d'enfants annihile tout ce que la femme était avant leur arrivée. En effet, Éliisa, artiste brillante, est devenue une mère éteinte, de plus en plus enfermée en elle-même à mesure que les grossesses se multipliaient. Donc, Nadia choisit à moult reprises de dire non à la maternité et plusieurs raisons motivent ce refus.

Le modèle donné par Éliisa démontre qu'elle n'a pas su conjuguer son rôle de mère et sa carrière artistique. Plus encore, la femme même a

disparu au détriment de la nourrice, de la ménagère. Nadia, auteure, ne sait pas comment « concilier enfants et carrière » (*IT.*, p. 55) et revendique son droit de choisir en ne devenant pas mère. Encore une fois, la femme est montrée comme incapable d'être mère et autre chose à la fois, ce qui va dans le sens de la constatation de Patricia Smart selon laquelle « être mère équiv[aut] à ne-pas-avoir-d'histoire<sup>23</sup> ». Et la peur de perdre sa vie propre est conjuguée à celle de ne pas être en mesure de rendre un enfant heureux. Nadia anticipe les événements, elle s'impose continuellement le deuil: ne pas donner la vie est le résultat du sentiment d'incapacité que l'auteure exprime. D'ailleurs, Nadia est convaincue que si ces « morpions [...] avaient vécu, ils se seraient retrouvés sur le divan à l'âge de trois ans » (*IT.*, p. 147). Persuadée de ne pas réagir comme les autres, de n'être que le pendant humain du scordatura, la narratrice peut difficilement posséder la confiance en elle nécessaire pour se lancer dans la formation d'un petit être qui serait dépendant d'elle. Les événements malheureux de son enfance ont amené Nadia vers un processus de destruction incompatible avec la maternité. À chaque avortement, elle réitère son choix de ne pas assumer cette part de la féminité, mais elle se confronte aussi à une forme de violence physique, fut-elle médicalement assistée : le choc de l'avortement. Bien qu'elle ne considère pas éprouver un traumatisme émotif, l'intervention entraîne un traumatisme physique

---

<sup>23</sup> Patricia SMART, *op.cit.*, 1988, p. 200.

non négligeable et sa répétition démontre la violence que Nadia retourne contre elle-même. L'avortement et sa souffrance inhérente forment-ils un passage obligé pour se punir de ne pas accepter de devenir mère?

Une autre hypothèse peut être soulevée : les avortements n'ont été effectués que pour estomper la culpabilité provoquée par le premier, celui de Tom Pouce. Nadia vit en effet avec le sentiment d'avoir commis un infanticide en se débarrassant de celui qui l'a habitée pendant trois mois. Cette impression se traduit par un cauchemar répétitif dans lequel Tom Pouce est dehors, sous la pluie, et frappe à la fenêtre en suppliant Nadia de le laisser entrer. Ce rêve l'a angoissée longtemps, mais au moins, selon elle, il lui permettait de voir son bébé. Nadia n'a donc jamais vraiment fait le deuil de son premier enfant, le seul à qui elle a offert une identité en le nommant; Tom Pouce est ainsi le seul à s'être inscrit, en partie du moins, dans l'histoire familiale de Nadia. Les avortements suivants ont peut-être servi à diminuer l'impact du premier, un peu à la façon d'un conditionnement psychologique. En fin de compte, Nadia semble être une femme incomplète sans enfant, tout en étant incapable de se résigner à devenir mère.

À 49 ans, âge auquel elle commence la rédaction du Carnet et de la Sonate, Nadia se perçoit comme une femme froide, voire haineuse. Son impassibilité verse, par moments, dans le mépris : elle porte un

regard critique sur les gens et leurs problèmes ou les sujets qui leur tiennent à cœur, que ce soit les hortensias, « ces grosses houppes vulgaires en couleurs pastel » (*IT.*, p. 11) ou la politique féministe, ce qui rejoint le fait que « Le monde [lui] est égal » (*IT.*, p. 15). Elle exècre les considérations banales et n'attache aucune importance à ce qui compose une bonne partie de la vie de certaines personnes de son entourage. Cependant, ce qui retient davantage l'attention et amène une perception altérée de ses propos, c'est qu'elle avoue que « le mensonge est devenu [sa] passion dominante » (*IT.*, p. 13). Comment alors persister à croire que tout lui est vraiment égal? Cet état de neutralité apparaît beaucoup plus souhaité qu'atteint. D'ailleurs, ce désir semble trouver ses fondements initiaux dans la peur du rejet et de la différence que Nadia ressent et qui provient du jour où elle s'est reconnue dans l'instrument désaccordé, dans le scordatura.

Alors qu'elle méprise les autres et les considère comme étant « bêtement humains » (*IT.*, p. 142), Nadia se place pour sa part au-dessus de cette condition humaine. Tout ce qui semble mériter qu'elle s'y attarde, la majorité de ce qui constitue son Carnet, est composé de souvenirs ou d'événements non résolus. Une autre conséquence de son enfance est cet étalage de « bocaux de formol » (*IT.*, p. 63) que son âme possède et qui renferment des souvenirs pénibles de sa jeunesse. Chaque bocal expose une scène particulière, principalement composée

de problèmes avec ou entre le couple parental. La narratrice est à l'image de la femme qui, si elle veut être, doit s'émanciper de son passé, de son atavisme qu'elle perçoit comme une malédiction. Il va sans dire que l'expression « bocaux de formol » utilisée par Nadia laisse entendre que les moindres détails de ces tristes épisodes sont encore intacts et ce, malgré les décennies écoulées. Tout est rangé sans possibilité d'en perdre ne serait-ce qu'une image, comme si sa mémoire attendait que Nadia soit prête à l'affronter. Des années durant, ces souvenirs sont restés vivaces, toujours en arrière-plan et rendant impossible la libération de Nadia, d'où le souhait que « tout lui soit égal ». Le contraire l'obligerait à plonger entièrement dans la douleur et à ranimer les « parties anesthésiées de [s]on âme » (*IT.*, p. 63). En privilégiant l'indifférence, l'auteure croit que sa souffrance lui sera inaccessible.

Une autre répercussion qu'a eue l'enfance de Nadia est la présence du personnage imaginaire/muse appelé Daïmon – personnage auquel Nadia prête vie et dialogue dans son carnet scordatura – et qui renvoie directement, comme nous l'avons déjà mentionné, au démon de Socrate : une espèce de force inspiratrice auprès de laquelle le philosophe disait puiser ce qu'il racontait. Dans le même sens, Daïmon guide Nadia dans son œuvre en échange de quoi elle lui laisse son « âme aux cordes tordues » (*IT.*, p. 29). Nadia croit donc que la part créatrice en elle-même est la part masculine, ou du moins celle qui a des caractéristiques,

comme l'insensibilité et la haine, que la société attribue plus facilement à l'univers masculin que féminin. Selon les propres dires de l'auteure, il est d'ailleurs le seul homme « qui ne [l']ait jamais déçue » (*IT.*, p. 15) et à qui elle peut faire confiance. Donc, l'unique figure masculine de confiance pour Nadia en est une imaginaire. Daïmon a pourtant des volontés troublantes, telles que ne pas souhaiter « diminuer la quantité de folie et de souffrance dans le monde » (*IT.*, p. 28). Il remplit de ce fait son rôle d'adversaire de Dieu et, en tant que personnage malveillant, il ne peut décevoir ou surprendre Nadia qui sait à quoi s'attendre. Elle se fie sans crainte à sa muse et cette pratique fait ressortir le peu d'assurance qu'elle a en elle-même. Lorsque Daïmon lui souffle quoi rédiger, elle juge le résultat « sublime, immaculé, d'une beauté surhumaine » (*IT.*, p. 23). De manière encore plus éloquente, elle veut écrire rapidement, sans perdre une seule seconde à réfléchir à ce qui passe de son cerveau à sa main. Cette rapidité est essentielle pour éviter de contaminer ses écrits, car Nadia estime que son contact les corrompt. En tant qu'auteure, elle s'enlève tout le mérite, ne se considérant que comme messagère des paroles d'un homme imaginaire, ce qui renvoie encore au conflit entre corps et esprit, entre féminité et masculinité. La femme ne peut jumeler facilement la féminité et la création; seule une partie masculine en elle, seul son double masculin, peut lui faire dépasser le rôle de procréatrice pour l'amener vers celui de créatrice. Elle accepte de se laisser mener par



Daimôn, où et quand il le veut, car il se présente comme l'unique porte vers l'esprit, permettant à Nadia de franchir celle du corps.

## 2. Barbe ou la genèse du corps

Concernant la Sonate de la résurrection, les déracinements répétés survenus au cours de l'enfance de Barbe auront des conséquences sur sa vie future. Ainsi, le peu de tendresse reçue en fait une femme sauvage, craintive et peu portée à se dévoiler aux autres. Repliée sur elle-même, Barbe prend l'habitude de taire ses sentiments, mais aussi les événements douloureux qui surviennent dans sa vie. Elle se retrouvera, isolée, à tenter de gérer des situations beaucoup trop lourdes pour elle seule. Par conséquent, le personnage de Barbe vit, à l'instar de Nadia, plusieurs aspects sombres de la sexualité et de la maternité.

Barbe se retrouve enceinte à la suite du troisième viol dont elle est victime de la part de Donat, et si les deux premiers n'ont pas eu de conséquences catastrophiques – lui permettant même de prendre enfin conscience de son corps –, celui-ci la laisse « salie, humiliée [...] confuse et furieuse » (*IT.*, p.210). Avant que l'enfant ne possède une âme, c'est-à-dire quarante jours après la conception pour un garçon et quatre-vingts jours pour une fille, Barbe rend visite à Hélène Denis qui lui prodigue

des conseils pour mettre un terme à sa grossesse et lui explique comment utiliser certaines plantes pour provoquer le décès et l'éviction de l'embryon. Hélène Denis symbolise ainsi la mère qui transmet le savoir – ici au service de la mort –, les connaissances, ce qui rejoint l'idée « du plaisir que les femmes ont toujours indéniablement pris à partager leurs paroles<sup>24</sup> ». Selon la puissance souhaitée, les méthodes vont de l'ingestion de fenouil ou de fiel de taureau à la fumigation de soufre vif, ou encore à la pénétration vaginale avec des pessaires d'orties. Barbe tente alors, par ces diverses méthodes naturelles mais peu délicates, de mettre un terme à la croissance du fœtus et de favoriser son expulsion : elle « essaie de ne pas être enceinte » (*IT.*, p. 217). Constatant – paradoxalement presque avec un certain plaisir – que le petit être reste accroché, elle découvre les légères rondeurs de son ventre avec émoi. Devant la fenêtre ouverte de sa chambre, Barbe prend contact avec sa féminité naissante. Après avoir senti son corps, après en avoir pris conscience à la suite des deux premiers viols, Barbe voit désormais ses caractéristiques physiques se transformer pour faire d'elle une mère. Elle caresse ses seins gonflés et son ventre arrondi et, sans qu'elle « ait l'impression de l'avoir fait exprès » (*IT.*, p. 219), elle se transforme ainsi en un objet sexuel pour l'idiot du village, le P'tit Robert, qui profite de ce spectacle quotidien pour se masturber. La jeune femme se place alors dans un état lui conférant une certaine puissance – elle

---

<sup>24</sup> Patricia SMART, *Écrire dans la maison du père*, p. 171.

attend le P'tit Robert et décide consciemment de se mettre à sa vue. Barbe dépasse le seul fait d'habiter son corps, elle en use à la fois pour son plaisir et pour provoquer chez l'autre la jouissance, ce qui la place à l'écart de la figure féminine habituelle qui, elle, subit davantage qu'elle agit.

Après avoir avoué son état à sa patronne, Barbe doit fuir la maison des Guersant et elle se retrouve aide-cuisinière chez des cousins de celle-ci. Arrivée, elle cache sa grossesse en comprimant fortement son ventre et ses seins avec des bandelettes. Ce corps-momie le jour reprend vie lorsque, la nuit, Barbe en profite pour s'attendrir sur les changements physiques survenus. Cependant, Barbe « ne sait pas ce que cela veut dire » (*IT.*, p. 211) être enceinte. Aucune femme n'a, dans les treize premières années de sa vie, assumé le rôle maternel qui lui aurait servi de modèle. Et Hélène Denis n'a eu que bien peu de temps pour lui témoigner amour, tendresse et réconfort. Pendant ses mois de grossesse, au cours desquels l'épanouissement de son corps est lié à la négation obligée de la maternité, Barbe parle régulièrement et de façon affectueuse à son bébé. Elle accouche finalement le soir de Noël et les oreilles emplies du tintement des cloches de l'église. Cet épisode se termine de manière tragique. Seule dans une étable, Barbe entre dans une sorte d'hallucination dont elle ne sortira, en partie, que bien plus tard. Le bébé meurt dans ses premières minutes de vie. Barbe semble

ne se rendre compte de rien. Son petit Barnabé, elle le dépose dans un trou et l'enterre en tenant un discours des plus étranges : « Voilà, tu vois, comme ça tu n'auras plus froid » (*IT.*, p.278). Pourtant, elle demeure convaincue que « le petit Barnabé est avec elle, doux et minuscule, [qu']il vit à même sa peau » (*IT.*, p.297); c'est un moyen de fuir la réalité qui la sauvegarde de la douleur.

Barbe subit ensuite un procès, accusée de recel de grossesse et d'infanticide, la législation française punissant sévèrement les filles non mariées qui se retrouvent enceintes. L'édit Royal que Henri II a fait publier en 1556, et renouvelé en 1586 et en 1708, est à la base des charges pesant contre elle et qui alléguaient que :

toute femme qui se trouvera deüment atteinte et convaincüe d'avoir celé & occulté, tant sa grossesse que son enfantement sans avoir déclaré l'un ou l'autre, & avoir pris de l'un ou l'autre témoignage suffisant, mesme de la vie ou mort de son enfant lors de l'issue de son ventre, et après se trouve l'enfant avoir esté privé, tant du saint sacrement de baptesme que sépulture publique et accoütumée, soit telle femme tenüe & réputée d'avoir homicidé son enfant, & pour réparation punie de mort et dernier supplice.<sup>25</sup>

Barbe n'aura aucune chance de se défendre des accusations de recel et d'infanticide et elle sera même soupçonnée d'être une sorcière. En effet, la façon dont elle a enseveli son petit Barnabé est tellement efficace que personne n'arrive à le retrouver. En plus du meurtre, la

disparition mystérieuse du corps de l'enfant permet aux gens du village d'émettre des suppositions qui ne laissent jamais Barbe gagnante. Par exemple, on « se rappelle [...] des comportements suspects de la jeune Barbe Durand, sa façon de partir avant le lever du soleil pour aller cueillir des plantes dans la forêt, sans doute en vue de fabriquer des poisons » (*IT.*, p. 300). Puis, on ramène l'histoire de « ce garçonnet en parfaite santé décédé subitement après avoir vu une souris » (*IT.*, p. 300) qui devait être l'animal de compagnie d'une sorcière, sans doute « cette étrange femme maigre et renfermée qui travaillait pour les Guersant » (*IT.*, p. 300). Au cours de l'audience, Barbe écoute, mais ne répond pas, ne tente aucunement de se défendre. Elle reste immobile, ferme les yeux et arbore un sourire, ce qui l'éloigne davantage encore de la sympathie des gens. Son absence physique fait ressortir ses pensées : elle dialogue intérieurement avec son bébé, planifie l'après-procès sans laisser croire qu'elle a conscience de ce qui se déroule. À ce moment, Barbe a perdu la raison et, en plus, ne réagit pas physiquement. Ce corps qu'elle avait réussi à habiter, elle le déserte après la naissance de Barnabé et tout au long du procès, ce dernier se terminant par la condamnation à être pendue, étranglée et brûlée.

Barbe peut être considérée comme une victime à presque tous les moments de sa vie. Elle est à l'origine une orpheline privée de liens

---

<sup>25</sup> [http://www.histoiregenealogie.com/sources\\_historiques/judiciaires/grossesses.htm](http://www.histoiregenealogie.com/sources_historiques/judiciaires/grossesses.htm)

affectifs et, dès qu'elle crée une relation avec une figure amicale, elle en est dépossédée. Enfant, elle apprend rapidement à travailler vite et à éviter les coups. Il s'agit d'un personnage qui démontre courage et robustesse et qui, dès sa jeunesse, « dispose d'une force vitale confondante » (*IT.*, p. 41). Barbe vit ainsi année après année des événements malheureux, certains pouvant même être considérés comme horribles, mais elle poursuit sa route et survit néanmoins. Tout semble glisser sur elle sans laisser de marques suffisamment profondes pour lui faire perdre espoir. C'est que, lorsque la vie est trop éprouvante, elle a pris l'habitude, enfant, de rêver. C'est son monde intérieur, rempli de la présence de son jumeau Barnabé, qui lui permet d'affronter les tragédies. Ce mécanisme de défense l'aide à traverser les difficultés et les deuils, mais, poussé à l'extrême, lui enlèvera une partie de sa raison lors de la naissance de son enfant. En effet, le caractère délirant de son comportement démontre qu'elle entretient l'illusion que son bébé est en vie et toujours à ses côtés, ceci étant la conséquence d'une douleur trop grande pour être assimilée. Donc, à la différence de sa créatrice, Nadia, Barbe est favorisée par la présence de son jumeau, par la représentation physique de sa part masculine. Elle agit de manière plus positive et ne semble jamais se rebeller contre son sort. Peut-être pourrait-on penser que Nadia se sert de cette création, de l'enfantement de cette histoire, pour se réconcilier avec elle-même? Pourtant, la maternité est une fois de plus exposée de manière négative. Barbe perd l'esprit en donnant la

vie et, si elle n'est pas enfermée en elle-même comme Éliisa, elle est tout de même condamnée à être pendue, étranglée et brûlée. Même fictivement, l'auteure de la Sonate n'arrive pas à donner vie à une relation mère/enfant réelle : Barnabé s'entretient avec le fantôme de sa mère, Barbe avec celui de son fils.

### 3. Saffie ou la difficulté d'être

En ce qui concerne le personnage de Saffie, son attitude la plus typique et caractéristique est celle du manque de présence dans la vie. Elle arrive en France sans exister vraiment, conséquence plausible de la violence sexuelle dont elle a été victime et qui donne l'image de la femme brisée par la violence de l'homme : « la personne [violée] peut ressentir un sentiment de détachement ou d'éloignement vis à vis des autres [...], une difficulté à éprouver des émotions dans des situations d'intimité ou de tendresse [...] une perte d'intérêt pour des activités habituelles<sup>26</sup> ». Cet état la caractérisera pendant longtemps. L'enfance de Saffie – entre les bombardements, les deuils horribles et la trahison de son père – est responsable de son état. En effet, après avoir perdu sa meilleure amie, Lotte, dans un bombardement, elle voit sa mère se suicider à la suite du viol collectif dont elles ont été victimes. Frau Silber, la mère de Lotte, emménage chez Saffie pour prendre soin des enfants, mais Saffie,

---

<sup>26</sup> [http://membres.lycos.fr/victimes\\_de\\_viol/Consequences\\_Psychique.htm](http://membres.lycos.fr/victimes_de_viol/Consequences_Psychique.htm)

entachée par le viol, est tenue à l'écart des autres et subit des mauvais traitements de la part de Frau Silber. Après avoir été autant blessé par la vie, le personnage se mure dans une sorte d'indifférence qui lui évite possiblement d'être à nouveau meurtrie. À l'instar de Nadia, et parfois aussi de Barbe, Saffie est représentée comme la femme froide, distante, absente, parce que blessée, hantée par son passé non assumé.

La sexualité est d'abord une preuve supplémentaire de l'absence de Saffie. Lorsqu'elle accepte de partager son lit avec son futur époux, ils « ne font pas l'amour ensemble, non, loin de là : Raphaël fait l'amour à Saffie » (*EA.*, p. 52). Plus encore, sa réaction première au contact de la peau de Raphaël est de se figer « comme quelqu'un qui sait à quoi s'attendre [...] elle ne résiste pas [...] ne cille pas » (*EA.*, p. 46), « ne se redresse pas » (*EA.*, p. 47). En fait, son corps accepte d'être pris par le musicien, mais rien en son âme ou en son cœur ne rejoint l'autre pour une quelconque communion. Le désir brûlant de Raphaël se heurte ainsi à l'indifférence manifeste de Saffie. Raphaël considère cet aspect de la personnalité de sa future épouse comme un défi à relever; il « aspire à réveiller le désir, ou du moins l'attention, de cette étrange jeune fille » (*EA.*, p. 50). Malgré toute sa bonne volonté, et quoique son amour pour Saffie soit sincère, il n'arrivera toutefois jamais à créer un lien véritable avec la jeune femme. Certes, ils se marient. Mais Saffie le fait sans passion, ne gardant peut-être à l'esprit que le fait que le « nom



de son père, le nom de famille qu'elle a porté durant les vingt premières années de son existence, est oblitéré à jamais » (p. 65). Elle met ainsi un terme à la filiation en se dépossédant du nom qui la relie à sa famille et plus particulièrement à son père. Il s'agit d'un reniement de tout ce qui concerne l'héritage pouvant être transmis par les liens du sang; Saffie veut oublier d'où elle vient. En épousant Raphaël, elle a l'impression d'inscrire une croix sur un passé douloureux. Une fois de plus, il s'agit de renier le passé, l'hérédité, le nom du père. Un document civil ne pouvant toutefois modifier les souvenirs ou favoriser la cicatrisation des blessures de l'enfance, Saffie change de nom et d'état civil, mais reste pour tout le reste identique, c'est-à-dire une âme meurtrie et absente à elle-même et aux autres.

Si l'incapacité que présente Saffie de participer à la vie est frappante et prend plusieurs formes, un aspect particulier en témoigne de façon plus vive. La partie de sa vie davantage affectée par l'absence est la maternité et, si rien en elle n'évoque la possibilité de devenir un jour une mère attentionnée, on retrouve aussi le refus de transmettre la vie. Saffie est un autre modèle de femme incapable de devenir mère parce qu'elle est incapable de s'émanciper de son passé. Alors que des nausées matinales soulèvent l'hypothèse d'une grossesse, le matin même de son mariage, la première réaction de la jeune femme est d'être anéantie. Devant la certitude de sa grossesse, Saffie, désespérée, s'active ensuite de

façon exagérée dans l'espoir de déclencher une fausse couche. Courses dans les escaliers et transport d'objets lourds ne suffisant pas, elle finit par poser un geste extrême en tentant sur elle-même un avortement, ce qui rappelle les histoires de Nadia et de Barbe. C'est ainsi que Raphaël, futur père et heureux de le devenir, la retrouve dans la « salle de bains, cintre déplié, carrelage blanc, sang rouge » (EA., p. 76). L'horreur de cette vision, de cet acte, est accentuée par la présence de l'antithèse. L'enfant survit, s'installe en Saffie, et la confronte au fait qu'elle deviendra mère qu'elle le veuille ou non : elle aura une descendance et perpétuera sa lignée. Conséquemment, Saffie continue sa non-existence, doublée d'une période dépressive importante, tout au long de sa grossesse. Elle mange à peine, devenant d'une maigreur cadavérique et forçant son bébé à se nourrir de ses os. Ce phénomène fait penser au cas de la mère de Nadia, « mangée », « rongée » par toutes ses grossesses. De plus, ses nausées ne se calment pas avant la fin du quatrième mois alors que, généralement, elles cessent aux alentours de la douzième semaine d'aménorrhée. On peut supposer que ces vomissements symbolisent un refus d'assumer la vie qui se développe à l'intérieur d'elle : en vomissant, la future mère rejette à la fois la nourriture et l'idée même de l'enfant qui croît en son sein. Il en résulte donc une période qui pourrait être qualifiée d'anorexique, avec vomissements et refus de se nourrir, et qui confirme le désir qu'a Saffie de disparaître, de maigrir jusqu'à devenir invisible. En plus de s'alimenter insuffisamment, Saffie s'astreint à des tâches lourdes

malgré les mois de gestation qui progressent. Elle accouche finalement avant terme, à sept mois et demi de grossesse, à cause d'un lavage de plancher éreintant qui provoque le début du travail. Affolée par la douleur et par l'arrivée inéluctable du bébé, elle ne veut pas pousser. S'ensuivent hémorragie et hystérectomie, qui rendent infertile la jeune femme.

Les réactions de Saffie à la suite de l'accouchement sont conformes à ce que laissaient prévoir ses attitudes durant la grossesse. Elle se révèle n'être qu'une « non-mère » qui ne sait pas « passer du temps avec son enfant [ni] tenir le bébé dans ces bras » (*EA.*, p. 103). Cet enfant, Émil, réveille chez Saffie des souvenirs douloureux qui la hantent : elle suspend des vêtements à faire sécher et ce geste la renvoie à sa mère et à son suicide, elle tient son fils contre son épaule et se rappelle les paroles de son professeur, M. Ferrat, lui expliquant comment les SS se débarrassaient cruellement de bébés juifs. Lorsqu'elle berce Émil bien au calme, cette quiétude même l'apeure : les bombardements terrifiants de son enfance se produisaient par surprise et brisaient la tranquillité dans laquelle les gens vivaient. Chaque petit geste posé, chacun des soins apportés à son enfant concourt à projeter Saffie dans le passé. Son mari, qui pensait avoir trouvé en la maternité une solution aux problèmes de sa femme, se rend rapidement compte que celle-ci, au contraire, n'atteint pas l'épanouissement souhaité et manifeste un éloignement encore plus

grand. L'histoire de Saffie ne présente pas, elle non plus, la mère de façon positive : les mères y sont vues comme des êtres torturés, rongés par leur progéniture, déchirés entre leur ancien et leur nouveau statut. Les premiers mois de vie d'Émil se déroulent ainsi aux côtés d'une mère sombre, que les souvenirs soulevés par la présence du bébé ravagent et terrifient. Ce n'est que plus tard, au contact d'András, qu'elle développera une certaine relation avec son fils, car pour devenir mère il faut d'abord rencontrer et accepter l'autre.

#### 4. Conclusion

Comme on peut le constater à la lecture de ce deuxième chapitre, la difficulté d'assumer le rôle maternel est certainement ce qui frappe le plus chez les trois principaux personnages féminins. Particulièrement, la détermination dont Nadia, Barbe et Saffie font preuve dans leur refus de devenir mère est surprenante. Toutes les trois ont vécu la disparition de leur mère : Barbe et Saffie par une mort tragique, Nadia par une maladie mentale enfermant Élisabeth en elle-même. Toutes les trois cherchent à se débarrasser de leur enfant, après une longue période de réflexion.

Nadia devient enceinte à répétition et, au lieu de prévenir les grossesses, elle se tourne maintes fois vers l'avortement clandestin. Elle

choisit donc consciemment – et surtout de façon réitérée – de refuser la maternité. Elle se réfugie dans un monde imaginaire – celui de la création littéraire. Ce monde lui permet de retrouver un double dans le personnage de Daimôn, mais aussi de se libérer de certaines pulsions tout en apprivoisant ses souvenirs de jeunesse.

Les choses se présentent différemment pour Barbe qui, elle, vit seule une grossesse imprévue au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle est contrainte de tenter de provoquer l'expulsion du bébé par divers procédés naturels. Cependant, la jumelle présente les qualités nécessaires pour devenir une mère aimante : l'attendrissement qu'elle éprouve face à son ventre proéminent en est une preuve, de même que toutes les « conversations » rassurantes et tendres qu'elle a eues, en cours de grossesse, avec son petit Barnabé. Cependant, le contexte socioculturel dans lequel le personnage évolue l'empêche de vivre une grossesse épanouie; au contraire, pour taire sa condition Barbe doit cacher son ventre et ses seins gonflés, ne peut manger à sa faim, et souffre de la lourde charge de travail qui lui est imposée. Toutes ces souffrances l'orientent vers un état second provoqué par le mécanisme de défense qui lui permettait, enfant, de rêver à son frère et de survivre aux malheurs. Cette fois, Barbe modifie sa réalité et oblitère la disparition du corps de son bébé. C'est l'état dans lequel elle se trouve lorsqu'elle est condamnée à mort pour recel de grossesse et infanticide.

Saffie présente davantage des traits communs avec le personnage de Nadia. Matériellement, les conditions sont toutes rassemblées pour permettre à la jeune mère de vivre, à son époque, une grossesse sans soucis. En effet, l'enfant n'a été conçu qu'environ deux semaines avant le mariage de Saffie et Raphaël, ce qui ne permet pas aux gens de l'extérieur de se rendre compte que le couple n'a pas respecté la chasteté pré-nuptiale. Raphaël est un époux aimant, heureux de devenir père et financièrement très à l'aise. Aucune inquiétude en ce sens ne justifie la panique qui saisit Saffie. La seule explication au refus de devenir mère est, à l'instar du cas de Nadia, un problème émotif. C'est pourquoi Saffie planifie son avortement – elle essaie en vain de se procurer des aiguilles à tricoter – et lui trouve même une alternative – elle se tourne vers un cintre déplié – lorsqu'il s'avère impossible de le réaliser de la manière dont elle le souhaitait. Après l'échec de sa tentative, Saffie demeure absente pour plusieurs mois encore.

Dans chacun des cas, donc, une période de réflexion précède les actes qui ont pour but de faire cesser la grossesse. Les personnages démontrent toutes une forte détermination, mais basée sur des raisons différentes, qui les pousse à vouloir se libérer de leur enfant en le mettant à mort, sans égard aux risques possibles pour leur propre santé.

Les images de la femme, telle qu'elles sont véhiculées dans les trois récits, se rejoignent sous différents aspects. Chacune à leur façon, Nadia, Barbe et Saffie démontrent qu'elles sont distantes et froides en réponse aux blessures subies dans leur passé. Toutes les trois incarnent la femme en quête de soi, mais qui, pour arriver à se retrouver, doit rejoindre l'autre. Le rejoindre, certes, mais cesser de se perdre en lui en se murant dans l'image gémellaire ou, encore, en étant envahie par l'univers masculin empli de violence. Finalement, les trois principaux personnages féminins forment le portrait de la femme qui, pour s'accomplir, doit d'abord s'émanciper de la figure maternelle d'origine – avant de l'intégrer différemment dans sa vie.

Après tant d'années à vivre dans la souffrance causée par leur enfance, est-il néanmoins possible de constater chez ces personnages un tournant positif, une lueur d'espoir? Oui, car malgré le chemin parfois ardu qu'ils doivent emprunter, toutes trois amorcent un processus de reconstruction, explicité dans le chapitre suivant, qui s'avère salvateur et qui modifie les représentations que le lecteur a pu se faire de la femme dans l'œuvre de Huston jusqu'à présent.

### CHAPITRE III

#### LA RECONSTRUCTION DES PERSONNAGES FÉMININS

À la lecture de *Instruments des ténèbres* et de *L’empreinte de l’ange*, nous pouvons remarquer que, malgré le fait que les principaux personnages féminins soient longtemps aux prises avec les répercussions d’une enfance malheureuse, un processus de réhabilitation intérieure s’amorce. Chacune à sa manière parvient à tourner le dos au passé et à se créer un présent qu’elle habite réellement mais doit, pour y arriver, s’approprier sa propre histoire. Chose étonnante, cette transformation ne peut être effective que si une figure masculine est sacrifiée. Bien que les figures maternelles aient été



partiellement sacrifiées, chacune à sa façon, dans les deux œuvres étudiées, il n'en demeure pas moins que le véritable mis à mort est le rejeton mâle. Dans tous les cas présentés dans les romans de Huston, un enfant mâle – représentant l'homme même qui, bien souvent, a été la cause des blessures d'enfance – doit subir un rejet, allant jusqu'à l'annihilation complète, de la part des femmes. Par ailleurs, le processus de guérison est visible aussi par l'intégration d'une représentation de la femme en tant que mère potentielle qui dépasse le rôle habituel de la mère privée d'une vie qui lui est propre.

### 1. Nadia ou l'importance du deuil

Nadia, à presque cinquante ans, est encore sous le joug de ses blessures d'enfance qui l'ont laissée dans un état entremêlé de « Ça m'est égal » (*IT.*, p. 11) et de haine. La haine, que l'auteure cultive « dans [son] cœur qui renferme toute une université qui n'enseigne que [cette émotion] » (*IT.*, p. 12), peut être reliée à la violence, donc à l'univers masculin traditionnel – ce dernier étant davantage associé à la guerre, par exemple. Ce n'est qu'après avoir récupéré son identité – en tant qu'individu dans un premier temps, puis en tant que femme – que Nadia ressent des émotions moins agressives envers les gens qui l'entourent.

L'écriture de la Sonate de la Résurrection – comme son nom le laisse d'ailleurs entendre – apparaît rapidement comme un prétexte à la résurgence des souvenirs pénibles de son auteure, Nadia. Ainsi, au travers des péripéties qui jalonnent le parcours du personnage de Barbe, l'auteure apprivoise plusieurs de ses propres malheurs. Pour ce faire, elle choisit une histoire vécue, temporellement éloignée, et fait état des nombreuses recherches qui aident à renforcer la crédibilité de certains détails. Nadia laisse donc initialement percevoir un désir de neutralité. Cependant, partie d'un fait divers qui s'est déroulé aux alentours de 1712, elle y greffe des personnages qui prennent rapidement des traits familiers. Le tableau suivant présente les parallèles entre la Sonate de la Résurrection et le Carnet scordatura qui ont une certaine importance et qui témoignent de l'aspect presque thérapeutique qu'a acquis l'écriture. Le lecteur constate que le but premier de l'écriture de la Sonate n'est pas la simple création, mais plutôt le rétablissement de certains faits à l'intérieur même de l'histoire personnelle de Nadia.

Tableau 1.1

Sonate de la Résurrection	Carnet scordatura
Les jumeaux Durand perdent leur mère qui meurt en couches.	Nadia est témoin des nombreuses fausses couches de sa mère, événements qui la déchirent peu à peu. Nadia croit même que sa propre naissance, entachée par la mort du jumeau, a été la première étape de cette déchéance.
Barbe est séparée à la naissance de Barnabé, son frère.	Nadia survit alors que son frère jumeau meurt durant l'accouchement.
Marthe possède une « voix argentine ». ( <i>IT.</i> , p.18)	Élisa est une virtuose du violon.
Le père Durand abandonne ses enfants, ce qui aura pour effet d'entraîner Barbe dans plusieurs familles différentes.	Le père de Nadia ne s'occupe pas de ses enfants, engrosse sa femme à répétition, brise l'unité familiale en détruisant son épouse par ses colères et ses beuveries.
Barbe est recueillie par Hélène Denis, grosse femme joviale qui le prend sous son aile.	Stella, une camarade obèse d'Élisa, devient l'amie de Nadia et prend pour elle les caractéristiques de la « grosse bonne <i>yiddische</i> mama » ( <i>IT.</i> , p. 53).
Barbe tente d'avorter.	Nadia se fait plusieurs fois avorter.
Barbe appelle son bébé « Petit Poucet ».	Nadia nomme son bébé « Tom Pouce ».

Les éléments présentés dans ce tableau illustrent le fait que Nadia se sert de l'écriture comme d'un moyen de réécrire sa propre vie et de lui inventer une fin. La preuve la plus probante de cela est sans nul doute le fait que, lorsque Nadia aborde la maladie d'Hélène Denis, elle craint pour la santé de son amie Stella : elle a « peur que Stella ne meure si [elle] tue Hélène dans [la] Sonate de la Résurrection » (*IT.*, p. 310). Le parallèle entre les deux est donc clairement effectué par l'auteure elle-même.

En utilisant dans la vie de son personnage des événements semblables à ceux qu'elle a elle-même vécus, Nadia se permet ainsi de les retoucher et de les revoir sous un angle différent. Et, surtout, de les modeler jusqu'à en être à l'abri, jusqu'à ne plus en souffrir. En plus des coïncidences mises ci-haut en relief, d'autres facteurs revêtent une importance encore plus grande lorsqu'ils sont mis en parallèle. C'est le cas des éléments qui seront présentés dans les lignes qui suivent.

Il a été précédemment mentionné que, à l'âge de vingt-deux ans, Nadia traverse un moment important de sa vie : le premier avortement, particulièrement tardif, qu'elle subit. Il s'agit de la première fois où, de manière concrète, Nadia refuse de se soumettre au modèle traditionnel qui transforme la femme en mère et l'empêche par la suite de s'accomplir. Encore plus importante est la complicité d'Élisa dans la

préparation de Nadia et son accompagnement vers cette « délivrance ». Éliisa, la-mère-qui-n'est-plus-ni-artiste-ni-femme, soutient sa fille dans son choix d'avorter et, encore plus, planifie le rendez-vous et les détails techniques l'entourant. Elle évite ainsi à Nadia de vivre ce par quoi elle est elle-même passée : l'entrée dans un monde sans retour, rempli de couches souillées et de renoncements, qui l'a laissée brisée. Malgré la bénédiction maternelle inattendue et l'apparente simplicité avec laquelle cet acte se déroule, le souvenir de l'avortement reste fortement ancré en Nadia et l'empêche pendant des années de passer à autre chose; la culpabilité – même si elle est longtemps camouflée sous des discours anti-enfants – ressort finalement. Nadia passe alors par une période au cours de laquelle elle écrit à Tom Pouce et communique, d'une certaine façon, avec lui. Le monologue qu'elle développe, à partir des trois-quarts du livre, lui permet d'exorciser le sentiment de culpabilité qui l'a accompagnée pendant plus de vingt ans : « Tu as énormément compté dans ma vie, mon ange. Et je m'excuse de t'avoir traité de scarabée, dans les premières pages de ce carnet » (*IT.*, p. 291). De « scarabée », Tom Pouce devient « mon fils », puis « mon amour » (*IT.*, p. 288). C'est ce lent processus d'acceptation qui permet finalement à Nadia de jouer quelques instant avec Sonya, une petite voisine. Nadia est à l'image de la femme qui, malgré sa difficulté à assumer naturellement un rôle maternel au début, arrive finalement à le tenir en se rapprochant d'un enfant. Cette étape annonce sa guérison, comme elle l'affirme elle-

même : « je sentais que le pire était passé. [...] Que j'arriverais à me débrouiller à partir de là » (*IT.*, p. 308).

L'apaisement soudain que vit enfin Nadia est inattendu si on pense aux nombreuses années de conditionnement à la haine qui l'ont précédé. Ce phénomène peut s'expliquer par la rédaction de la Sonate de la Résurrection. En effet, c'est après avoir écrit de Barbe enceinte qu'elle « ne peut s'empêcher de se jeter des regards attendris » (*IT.*, p. 237), qu'elle est donc heureuse de cette grossesse, que Nadia commence à aborder différemment la perte de Tom Pouce et son souvenir. Les deux phénomènes se déroulent en parallèle; Nadia fait vivre à Barbe l'éveil attendri de sa maternité puis, dans le chapitre suivant du Carnet, elle amorce sa propre réconciliation avec la mort de son enfant. Est-ce donc que la femme doit percevoir la maternité de façon positive si elle souhaite connaître une certaine sérénité? La question se pose. Mais c'est aussi, et surtout, en s'assumant comme femme créatrice, ou encore comme femme à part entière, que Nadia parvient à s'assumer comme femme/mère. Elle ne peut être qu'une mère : il lui faut aussi et d'abord être libérée de la pression sociale qui tendait à l'emprisonner dans des rôles prédéterminés qu'elle ne pouvait remodeler à son bon plaisir. Après de nombreux avortements, après des années de stérilité militante qui ne laissaient aucun doute quant à ses idées, Nadia dépeint une grossesse complète et, malgré les drames, empreinte de tendresse

pour un personnage à qui elle a donné plusieurs de ses propres traits. Et c'est là, à près de cinquante ans, qu'elle voit s'effectuer le changement salvateur qui modifiera à la fois son comportement et le regard qu'elle porte sur les autres.

Un autre cas intéressant se présente lorsque l'auteure fait revivre son frère jumeau mort-né sous les traits de Barnabé et que cette réunion se termine par la mort de ce dernier. En effet, à la fin de la Sonate de la Résurrection, Nadia choisit de faire périr le jeune homme afin qu'il sauve sa sœur. Les circonstances du décès de Barnabé, quoique apparemment très éloignées d'un étranglement dans la confusion d'une naissance au cours de laquelle la mort du jumeau permet à Nadia de s'en tirer « sans la moindre égratignure » (*IT.*, p. 89), démontrent un lien très étroit entre les deux histoires. Les deux figures fraternelles meurent étouffées et sauvent ainsi leur sœur d'une mort certaine. L'un le fait sans le vouloir, certes, et est tué à cause d'un difficile accouchement, mais l'autre est pleinement conscient de son choix. Barnabé offre ainsi à Barbe la chance de se soustraire à sa condamnation à mort et de recommencer une autre vie, de « ressusciter » comme annonce le titre de la Sonate, tout en accédant, peut-être, à la vie que lui prédestinait le fait d'être née coiffée. Barbe accepte de devenir l'autre. Dans ce cas, l'auteure change radicalement le cours attendu de l'histoire, comme le lui rappelle Daimôn : « *C'est*

*inadmissible! La Sonate de la Réssurrection se termine par la pendaison de Barbe, vous le savez bien. [...] C'est une tragédie basée sur un fait divers authentique. [...] Comment osez-vous transformer cette histoire en vaudeville?* » (IT., p. 340). Et ce n'est qu'après avoir choisi cette conclusion imprévue que Nadia peut enfin prendre un certain recul face à la mort de son frère, qu'elle « pourr[a] abandonner le fantasme de [s]on frère jumeau » (IT., p. 342) et pleurer sereinement sa perte plutôt que la transformer en haine contre l'humanité. C'est aussi à ce moment qu'elle commence à s'affranchir de Daimôn.

Cette dernière libération est certainement la plus considérable en ce qui concerne l'évolution artistique et créatrice de Nadia. Ce changement s'effectue, comme nous l'avons déjà précisé, à partir du moment où l'auteure décide de faire mourir Barnabé, en concluant ironiquement que c'était « bien ça que Dieu voulait » (IT., p. 339). Ce faisant, elle penche pour la première fois vers Dieu... et délaisse du même coup sa muse satanique. S'ensuit alors une discussion féroce entre la figure démoniaque et Nadia. Celle-ci s'émancipe soudainement en jetant à Daimôn qu'elle n'a « à peu près autant besoin [de lui] que d'une Chaussette Dépareillée » (IT., p. 309), comparaison faisant ressortir le caractère stérile et superflu de sa présence auprès d'elle. Daimôn s'efforce comme un diable de la convaincre qu'elle n'arrivera à rien de bon – en création littéraire – sans sa présence. Il lui dit que son



style dégénère et qu'elle se rend ridicule. Néanmoins, Nadia refuse désormais de lui accorder toute l'importance qu'il sollicite, car elle admet qu'il n'est finalement « ni plus ni moins qu'un de [ses] personnages » (*IT.*, p. 342). Par cela, elle se rend compte qu'elle est et a toujours été l'unique créatrice. Finalement, Nadia constate que le seul pouvoir que possède Daimôn est celui qu'elle lui a elle-même octroyé et elle décide de tourner le dos à la haine pour regarder ... les enfants et les hortensias. On a donc ici la représentation d'une femme qui s'émancipe d'une figure masculine et qui peut ainsi exister et créer librement en tant que femme. Cette émancipation s'est effectuée grâce à la création, à l'enfantement d'une œuvre qui lui a permis de traverser un processus de réhabilitation : l'écriture a agi comme exutoire.

## 2. Barbe ou la gémellité salvatrice

Si le personnage de Barbe participe fortement à l'émancipation de Nadia, il n'en demeure pas moins qu'il traverse pour lui-même des étapes importantes qui mènent, dans son cas aussi, à la renaissance à travers la perte d'une figure masculine et qui nuancent et modulent la représentation de la femme dans l'œuvre de Huston. Ce qui frappe dans le couple Barbe/Barnabé, c'est la fusion totale qui unit les deux êtres. Bien qu'ils soient élevés séparément, leur gémellité les rapproche de telle sorte qu'ils sont, lors de leur première rencontre, étonnés. Barnabé

dit même au fantôme de sa mère : « Et c'est troublant à quel point on se ressemble trait pour trait... Ça m'a fait une drôle d'impression » (*IT.*, p. 66). Devenus adolescents, plusieurs éléments semblent encore les relier : physiquement, Barbe « devient un petit être osseux à la poitrine plate » (*IT.*, p. 66) alors que Barnabé demeure imberbe; les deux jumeaux maintiennent ainsi une ressemblance troublante. De plus, Barnabé conserve une voix très féminine, une voix de haute-contre – se rapprochant de celle des castrats – qui fluctue au gré de ses imitations (notamment « les criaileries de la tourière d'Orsan, [...] deux jeunes moines chantant un duo aux harmonies étranges, [...] les grincements du fauteuil d'Hélène, [...] » (*IT.*, p. 104). Les deux jeunes êtres sont presque asexués, chacun présente certains traits physiques associés à la féminité et d'autres reliés à la masculinité; ils sont des ménechmes, c'est-à-dire « deux personnes qui montrent l'une avec l'autre une ressemblance frappante au point qu'on les confond »<sup>27</sup>. La femme et l'homme semblent complémentaires plutôt que différents.

Après les quelques rencontres qui leur permettent de se connaître enfin, les jumeaux sont une fois de plus séparés lorsque Barbe doit s'éloigner d'Hélène Denis. Mais quand il apprend que sa sœur est accusée de recel de grossesse, d'infanticide et qu'elle est condamnée à mort, Barnabé se rend à ses côtés. Le jeune moine, que le bonheur de

---

<sup>27</sup> Pierre BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p.487.

vivre a quitté lorsque des bandits de grand chemin lui ont arraché les yeux plusieurs années auparavant, veut parler à sa sœur une dernière fois. Au fil des paroles échangées, Barnabé comprend le rôle qui lui est destiné : remplacer sa sœur sur l'échafaud. Il sait que le seul bonheur possible est pour lui de mourir à la place de sa sœur, que sa vie rendue insipide peut prendre fin – car depuis « longtemps déjà, mourir est [s]on vœu le plus cher » (*IT.*, p. 339). Son suicide, dans un premier temps impossible pour un homme de religion comme lui, prend la forme d'un sauvetage. Il découvre que c'est la volonté de Dieu : sa vie doit s'achever. Et Barbe comprend elle aussi. D'ailleurs, ils « sursautent ensemble, tant est abrupte et surprenante l'arrivée simultanée de cette idée dans leurs deux cerveaux » (*IT.*, p. 336). L'utilisation des mots « ensemble » et « simultanée » dans la même phrase laisse percevoir, une fois de plus, l'harmonie manifeste entre les deux êtres. Ils se présentent physiquement de la même manière (« T'as pas plus de poils aux jambes que moi, frerot! - Et toi, toujours pas plus de seins que moi, soeurette! » (*IT.*, p. 338) et Barnabé peut imiter la voix de sa jumelle; bref, ils ne sont finalement que les deux moitiés du même être. La relation entre Barbe et Barnabé est, parmi les trois histoires étudiées, la seule qui soit exclusivement positive : les deux êtres se complètent de façon si extraordinaire qu'ils s'entendent sur tous les points, ne se blessent jamais et concourent à l'amélioration de la vie de l'autre, quelle qu'en soit la méthode.

Donc, de façon légèrement différente que ce qui est présenté dans le Carnet Scordatura ou dans *L’empreinte de l’ange*, le sacrifice touche dans le cas de Barbe une figure masculine qu’elle a toujours aimée et avec laquelle elle a entretenu de tout temps des rapports affectueux réciproques. Il ne s’agit pas, en conséquence, de faire payer son frère pour des crimes impunis. Plus encore, Barbe nomme son enfant Barnabé et, puisqu’elle croit de façon persistante que le bébé est toujours avec elle, elle en fait la continuité de son frère et s’assure ainsi de ne jamais être séparée de ce dernier. Barbe trouve une certaine sérénité en intégrant en elle l’image de son frère, mais cette sérénité se vit dans l’imaginaire, voire dans la folie.

### 3. Saffie ou l’épanouissement dans le mensonge

Saffie traverse un parcours surprenant qui modifie de manière considérable sa personnalité et la fait devenir femme puis, sous ce nouvel angle, mère. Elle est au départ une jeune Allemande nouvellement arrivée en France, mariée depuis à peine un an à un flûtiste de renom qui l’adore, maman d’un enfant calme de deux mois et demi. Mais elle est inexistante, car ayant trop souffert auparavant. Il suffit pourtant d’une seule rencontre pour mettre un terme à cette vie durant laquelle Saffie n’a pas été « présente derrière son sourire, ses paroles » (EA., p. 133). Les nombreux efforts qu’a fournis Raphaël pour

éveiller son épouse et la rendre heureuse ont été inefficaces, alors que son premier contact avec un inconnu la délivre.

András. Luthier hongrois habitant le Marais, il reçoit la jeune femme envoyée par Raphaël pour faire réparer une flûte endommagée. Les premières minutes de la rencontre entre Saffie et le luthier, sans que rien n'ait pu prédire une telle modification dans son comportement, permettent à la jeune femme de s'épanouir. Les événements se déroulent simplement, d'une manière aussi naturelle que surprenante. Saffie offre à l'homme robuste aux mains maculées l'un de ses premiers rires authentiques : « chose [...] inouïe [...], elle pouffe de rire. 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). Elle s'empourpre aussi, ce qui témoigne d'une vive émotion dans le cœur de cette femme impassible qui ne démontre généralement qu'indifférence. Les deux êtres, sous l'impact d'un désir fou, se retrouvent en quelques minutes dans la chambre d'András. Et Saffie, la femme qui « accepte [son mari] dans son corps » (EA., p. 133), mais sans plus, celle qui ne réagit à rien, tout à coup prend l'initiative. Cette femme qui ne fait pas l'amour avec son mari, qui n'est que présente de corps lorsque Raphaël la prend, cette même femme connaît « la première jouissance de sa vie » (EA., p. 149) aux côtés d'un inconnu. Plus encore, la jouissance n'est provoquée que par le simple contact du visage de Saffie contre le sexe

caché par le pantalon d'András. Dès lors, un lien solide unit ces personnages qui se dévoilent rapidement l'un à l'autre.

À mesure qu'elle apprivoise son corps et connaît l'extase, Saffie s'ouvre au monde. En « deux minutes » (*EA.*, p. 145), elle comprend le but de son existence et, à partir de ce moment, y participe. Saffie – demeurée une énigme pour son mari – raconte à András des fragments de sa vie passée qui expliquent ce qu'elle est devenue. Une fois de plus, nous sommes en face d'une femme qui trouve son complément, presque son jumeau, dans une figure masculine. Les deux êtres ont en commun une enfance meurtrie par la guerre, une jeunesse marquée par la perte d'êtres chers, et cela les rapproche et les unit instantanément. Tous les domaines de la vie de Saffie sont bouleversés, positivement il va sans dire, par l'impact du Hongrois sur elle. La jeune Allemande s'éveille et devient enfin mère. Elle commence spontanément à chanter des berceuses à son enfant, à le cajoler, à jouer avec lui. Émil a enfin une mère aimante à ses côtés, ce qui assure à ce bébé trop tranquille un éveil salutaire, bien que persiste « la gravité [de son] regard » (*EA.*, p.168). Pendant des mois, puis des années, Saffie traverse régulièrement le pont qui sépare ses deux vies, entre la belle maison ancienne qu'elle partage avec Raphaël, rue de Seine, et l'atelier du luthier située dans le Marais. D'ailleurs, le pont est souvent associé de manière symbolique au passage, à la transformation, ce qui rejoint tout

à fait le cheminement de la jeune femme. Chacune de ses traversées lui permet d'acquérir une connaissance de soi approfondie, une découverte de ses pulsions et de sa véritable nature. Saffie a le plein contrôle quant au moment de leurs rencontres; András ne possède pas de ligne téléphonique et c'est lui qui attend les visites de la jeune femme. Cette liberté procure à Saffie une puissance nouvelle : après avoir été dépossédée violemment de sa virginité à l'âge de huit ans, après que des hommes eussent poussé sa mère au suicide, après que son père eut trahi sa confiance envers lui, Saffie se retrouve maître dans cette nouvelle relation homme-femme, la première pouvant être qualifiée « d'amoureuse ». Après avoir été objet, elle devient un sujet qui agit et choisit.

Dans un premier temps, Raphaël profite lui aussi de la transformation de son épouse. Il se félicite de ce nouvel éveil sans se demander ce qui en est à l'origine. Il voyage donc pour son travail l'esprit allégé, sans crainte qu'un nouveau drame n'arrive lorsqu'il est éloigné de la maison familiale. Ces voyages sont des permissions accordées à sa femme qui en profite évidemment pour rejoindre son amant. András prend alors lentement une place considérable dans la vie d'Émil, devenant *Apu*, une figure paternelle beaucoup plus importante que Raphaël. Il représente une image masculine qui, loin d'être menaçante pour la femme et la mère qu'est Saffie, la pousse

plutôt vers une transformation positive. Même si la vie avec Raphaël s'en trouve elle aussi modifiée – l'homme apprécie de sentir enfin son épouse vivante –, ces changements sont attribuables aux seules rencontres avec András et n'ont aucun lien avec sa relation maritale. Le quartier du Marais, lieu sombre en tout point différent du quartier huppé que le couple Lepage habite, accueille Saffie et lui fait découvrir des bonheurs et des désirs insoupçonnés.

Inévitablement, ce bien-être incroyable que connaît Saffie ne peut se poursuivre sans que sa relation avec son époux en subisse quelques conséquences. Les effets de la relation extraconjugale se développent, rapprochent la mère et l'enfant, mais les éloignent du musicien. La complicité qui les unit dorénavant – perceptible entre autres lorsque, «[h]ilares, ils démolissent la pendule » (*EA.*, p. 235) que Raphaël a ramenée de la Suisse – se retrouve même tournée contre lui. Nous pouvons assurément voir, dans le bris de l'horloge suisse, le désir qu'a Saffie d'arrêter le temps. Elle sait que les années, voire les mois, sont comptées pour András et elle et qu'elle ne pourra éviter éternellement d'envoyer Émil à l'école sans attirer de soupçons, son fils lui servant d'alibi pour expliquer ses promenades, ses traversées vers le Marais. Ce n'est cependant que bien des années après le premier échange sexuel entre Saffie et András que Raphaël les entrevoit par hasard, accompagnés d'Émil, en plein parc. Il revient de voyage, demande au



chauffeur à deux reprises de refaire le tour du parc, et rentre chez lui sûr de ce qu'il a vu. Il prie, demande à Dieu : « Fasse qu'elle me raconte » (*EA.*, p. 306) ce qu'elle a fait de son après-midi. Mais Saffie ne dit rien et Émil emboîte le pas dans le silence qui l'unit à sa mère autant qu'il l'éloigne de son père. Raphaël comprend alors que « le mensonge leur est habituel depuis longtemps » (*EA.*, p. 307) et tout s'écroule.

C'est à ce moment que « commence la fin de cette histoire » (*EA.*, p. 297), fin inévitable comme l'avait prédit dès le début Mlle Blanche, la voisine avertie du couple Lepage. Raphaël, pourtant père et mari absent, s'écroule sous le poids de la jalousie et, subitement, il « s'étouffe, halète, suffoque » (*EA.*, p. 307). Il hait son épouse. Le père agressif impose un voyage à son fils : ils iront voir la mère de Raphaël, Hortense, qui n'a jamais vu son petit-fils. Pour se ressaisir à la suite de la tromperie de sa femme, Raphaël veut retourner près de la figure maternelle protectrice et rassurante. Au cours du trajet en train qui sépare la grand-mère de sa descendance, Raphaël exige qu'Émil lui confie les détails de la relation entre son épouse et le Hongrois. Mais le petit refuse d'obtempérer, il se ferme même davantage devant ce presque étranger qui n'est pas, pour lui, son père. Raphaël se fâche, l'empoigne, le tient au-dessus du vide, et à cause de « l'immensité [de son] désespoir [...] déserr[e], une fraction de seconde, la prise de ses

mains sous [ses] aisselles » (EA., p. 321). L'enfant tombe dans le vide, il est mort « à l'instant même de toucher les rails [car] son crâne a éclaté » (EA., p. 319).

Cette tragédie annonce la fin du mariage de Saffie, mais l'éloigne aussi d'András. En fait, la jeune femme disparaît; alors qu'elle est arrivée à Paris dans un état second équivalent à l'absence, elle termine le roman en disparaissant physiquement. L'état final correspond à l'état initial... À la seule différence que des vies ont été massacrées, gagnées et à nouveau perdues au cours de ces dernières années. Saffie refuse de demeurer confrontée à la mort de son fils et à la présence des deux hommes de sa vie. Personne ne sait où elle se trouve : ni les personnages, ni les lecteurs, ni même l'auteure! Des suppositions sont lancées par Huston : Saffie a « peut-être [...] décidé de commencer une nouvelle vie en Espagne, ou au Canada » (EA., p. 321). À l'opposé des personnages de Nadia et de Barbe, Saffie ne vit pas une renaissance durable. Bien que sa rencontre avec András lui ait permis de mettre de l'ordre dans certains événements de son passé et l'ait dégagée du rôle de mère condamnée à son foyer, le salut n'est que temporaire. Saffie n'est pas parvenue à *être* de manière durable : elle disparaît, ce qui prouve que son évolution n'a pas été complétée. András a bien fait figure de jumeau, et en ce sens il lui a donné la chance de prendre part à la vie

durant cinq ans, mais il semble que la jeune femme ne soit pas arrivée à intégrer les acquis de cette relation.

En définitive, donc, la seule partie de l'existence de Saffie qui témoigne d'un peu de bonheur est celle de la liaison avec András. Mais cette relation se conclut par l'anéantissement à la fois de Raphaël et d'András. Même si le lecteur ne connaît pas le sort réservé au Hongrois, une chose est certaine : les deux hommes qui ont partagé la vie de Saffie se retrouvent seuls, chacun « privé de la femme et de l'enfant qu'il aimait » (*EA.*, p. 327-328). Et les deux souffrent, quoique différemment, de leur disparition. Saffie existe quelque part. Mais pour elle, selon les mots de Patricia Smart, « exister [a] égal[é] détruire<sup>28</sup> »; pour ne pas être la victime, elle prend la place du bourreau... mais se retrouve tout de même à nouveau victime.

Pour sa part, Raphaël, le mari aimant, inquiet, qui voulait tant que sa femme prenne goût à la vie subit un choc. L'artiste accompli qui voyage parce qu'il croit sa femme enfin heureuse voit tout s'écrouler en quelques secondes ; il perd son fils puis son épouse. Raphaël est détruit pour la seule et unique raison que Saffie ne l'a jamais aimé. Au départ, son manque d'affection semble concorder en tous points avec sa personnalité et il n'est pas surprenant qu'une femme aussi absente ne

---

<sup>28</sup> Patricia SMART, *op.cit.* , 1988, p. 243

puisse ressentir de l'amour pour un homme. Elle se sert de son mariage pour annihiler toutes les marques de son passé, pour sacrifier le nom de son père. Puis, plus tard, elle en vient à espérer les voyages de son mari, à attendre avec impatience ses départs. Parce que, dorénavant, elle aime. Mais pas Raphaël. Pas celui qui la protège contre elle, pas le père de son enfant. Non. András. Un inconnu, un étranger, un homme en qui sa souffrance trouve un miroir. C'est cette apparente injustice qui brise le plus le musicien. C'est la trahison de son épouse, mais aussi son propre aveuglement. Un artiste si brillant, capable de soulever des foules, s'est berné lui-même en croyant qu'il avait réussi à rendre heureuse sa femme. Puis, après avoir savouré la réussite de son mariage, il comprend qu'il n'y est pour rien. Que jamais ses efforts n'ont porté fruit. Que même son enfant ne le considère pas vraiment comme son père.

Évidemment, Saffie ne fait pas ses choix dans le but de blesser Raphaël. Cependant, elle ne pense pas à lui. C'est une preuve que, de la nécessité de survivre qui lui vient de sa jeunesse, elle a conservé un caractère absent, certes, mais aussi terriblement égoïste. Elle ne pense qu'à elle et ne lui semble même pas reconnaissante des efforts que fait son mari pour améliorer sa vie. Ce trait de caractère se répète aussi avec l'enfant qu'elle porte, puisqu'elle tente de s'en débarrasser sans demander l'avis de Raphaël. De plus, elle ne se nourrit pas

suffisamment lors de sa grossesse, ce qui témoigne encore une fois de son incapacité d'abnégation. Saffie n'arrive pas à accepter l'autre – qu'importe sa représentation – en elle, ce qui la différencie de Nadia et de Barbe et explique son issue différente. Le fait qu'elle disparaisse, comme c'est le cas à la fin du roman, démontre qu'aucune relation n'a réussi à prendre assez d'importance pour elle. Ne cherchant aucun réconfort dans les bras de son amant, n'essayant même pas de comprendre ce qui est réellement arrivé à son fils, Saffie quitte Paris et n'existe plus, comme si elle « s'était volatilisée » (EA., p. 321). Elle s'éloigne de Paris comme elle y est arrivé : sans faire de bruit. Malgré une période heureuse, il n'en demeure pas moins que le personnage de Saffie demeure une espèce de bête sauvage apeurée qui ne croit, ou qui sait, qu'elle ne peut finalement compter que sur elle-même. Elle ne peut de ce fait exister et s'assumer : en refusant l'autre, elle se refuse aussi à elle-même.

#### 4. CONCLUSION

Exister n'a pas de sexe. Et il faut naturellement exister avant même d'être une femme ou un homme. La conscience de l'identité féminine ou masculine se développe par la suite par comparaison et par relation avec l'Autre. Les deux parties de *Instruments des ténèbres* ainsi que *L'empreinte de l'ange* démontrent, certes, la difficulté d'être une

femme. Cependant, les obstacles les plus étonnants touchent précisément la maternité, qui peut être perçue comme étant la présence de l'homme dans la femme. Nadia, Barbe et Saffie arrivent à faire l'amour et aussi, selon leur cheminement, à prendre plaisir à l'union de deux corps. Le résultat de cet échange – la grossesse – est pourtant rejeté dans les trois histoires, bien que Barbe présente un cas différent : elle aurait voulu prendre soin de son enfant, mais les conventions dans lesquelles elle vit ne lui ont pas permis de le faire. Ce rejet initial de la part des personnages démontre leur difficulté de s'investir dans le rôle de mère que la société veut imposer. Huston semble plutôt suggérer que devenir mère est davantage un apprentissage et que chaque femme doit à la fois intégrer et se départir de certains schèmes traditionnels. Nadia et Saffie, après des modifications dans leur vie émotionnelle, finissent d'ailleurs par accepter des sentiments liés à la maternité.

Dans les trois récits, l'homme est présenté dans un premier temps comme source de malheur pour toutes les femmes. Les seules figures masculines inoffensives et toujours bénéfiques, sont celles des jumeaux, la raison étant qu'ils forment une seule entité avec leur sœur. Pour Barbe, la figure du jumeau est aussi un personnage salvateur, Nadia vit avec Juan une relation qui lui fait croire en la vie et Saffie découvre l'amour avec le Hongrois. Les femmes doivent, avant d'arriver à vivre – à être –, s'émanciper en se détachant de « l'Autre » partie d'elle ou en

l'intégrant. Elles mettent un terme aux tourments du passé en sacrifiant leur muse, leur frère, leur mari... Elles recommencent une nouvelle vie et reprennent leur identité propre à partir du moment où elles se détournent de l'homme et continuent leur chemin sans se retourner, mais cette nouvelle vie n'est possible que si elles ont réussi à intégrer cette part de l'Autre en elle.

## CONCLUSION

Nous avons tracé, à travers les trois précédents chapitres, l'évolution des principaux personnages féminins présents dans *L'empreinte de l'ange* et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston, et ce, afin de découvrir quelle était la représentation de la femme qu'on pouvait y retrouver. Après avoir fait ressortir les causes du processus de destruction qui a touché Nadia, Barbe et Saffie, nous avons démontré que chacune d'entre elles présente une enfance troublante de laquelle la mère a été exclue. Le père, pour sa part, a, selon le cas, abandonné ou profondément déçu sa fille. Les autres figures masculines – outre les images gémellaires, dont András – sont quant à elles associées à la guerre, aux abus sexuels, à la violence en général.



Raphaël, par sa rage la journée de la mort d'Émil, rejoint finalement le monde de la violence. Par la suite, au cours du deuxième chapitre, nous avons examiné les conséquences qu'a eues l'enfance sur l'évolution des personnages. La représentation de la femme qui se dégage de cette analyse est celle d'un être d'abord isolé, mais à la recherche de lui-même, cette quête passant de manière obligée par la connaissance de l'Autre et par l'émancipation face au rôle maternel proposé et difficile à assumer. Puis, au dernier chapitre, il a été possible de remarquer que la guérison qui s'est effectuée – qu'elle soit permanente ou provisoire – résulte d'un apprentissage; il a fallu que les personnages intègrent l'Autre en elles pour s'appartenir enfin. Évidemment, les représentations féminines qui en ont résulté présentent des différences marquées avec celles d'origine.

Ainsi, la description et l'analyse du cheminement des personnages a pu faire apparaître que, dans les deux romans étudiés, Nancy Huston représente la femme sous différents aspects, mais qui peuvent être divisés en deux sous-groupes : les mères initiales – Marthe, Élisabeth et la mère de Saffie – et les femmes en devenir, c'est-à-dire les trois principaux personnages féminins eux-mêmes. Dès lors se dégage l'un des thèmes les plus exploités par Huston : la maternité. Toutes ces femmes ont à conjuguer avec une ou plusieurs grossesses, qu'elles soient souhaitées, imprévues ou le résultat d'un acte de violence. Pour

leur part, les trois mères initiales ne vivent en définitive que l'aspect le plus sombre de la maternité, celui de la mort. Dans le cas de Marthe, la mort est physique. Éliisa subit surtout une déchéance émotive et psychologique, alors que la mère de Saffie, elle, est détruite dans son corps et dans son âme avant de se suicider. Aucun de ces trois derniers personnages n'arrive à sortir du rôle maternel qui l'enchaîne ou à lui survivre. Ces personnages donnent l'image de la femme torturée et assassinée par sa progéniture, voire par la seule idée d'en concevoir une. Pour s'émanciper, les femmes en devenir – Nadia, Barbe et Saffie – doivent donc dans un premier temps affronter cette image incomplète ou négative qu'elles ont reçue en héritage, puis la dépasser et s'en forger une nouvelle à partir d'une autre figure maternelle, telles Stella et Hélène Denis, et en comptant sur leur propre évolution. Car ces trois personnages ont d'abord une crainte ou une méconnaissance du rôle de mère, ce qui les pousse à le rejeter. Leur guérison ne peut passer que par l'intégration d'une représentation nouvelle de ce rôle. Et là se déroule quelque chose d'intéressant : la transformation s'effectue à partir du moment où les personnages féminins s'accomplissent comme femme ou comme créatrice, qu'elles s'acceptent. Elles doivent s'appartenir, se connaître, avant d'accéder aux sentiments maternels, cet accès prouvant qu'elles sont parvenues à dépasser la conception du rôle de mère qui leur avait été léguée.

Mais la femme peut-elle arriver seule à une transformation si considérable? Huston, à travers les trois récits, laisse penser que non. La présence constante et puissante des figures gémellaires indique que les personnages féminins doivent rencontrer l'Autre, l'accepter, l'intégrer ou s'en émanciper, selon le cas et le moment de leur évolution. Dans chaque situation, le jumeau évoque le Double complémentaire, salvateur, celui qui rend nécessaire la connaissance de soi et y prédispose. Nadia, Barbe et Saffie ont besoin de l'œil de ce Témoin, selon le terme employé par le personnage de Nadia, pour comprendre le sens de leur vie et évoluer vers quelque chose de nouveau. Le jumeau, présenté comme un être bienfaisant, amène aussi la guérison des blessures d'enfance provoquées par des images masculines, et souvent paternelles, négatives. Cette image de l'homme comme Double de la femme, plutôt qu'ennemi, amorce l'idée que la femme elle-même est double. En effet, chacune des représentations gémellaires, bien qu'étant extérieure au personnage et ayant une identité propre, renvoie aussi à son intériorité et laisse penser que chaque femme est composée d'une part masculine qu'il lui est nécessaire d'assimiler. Le personnage de Barbe est celui qui conclut cette intégration de la manière la plus évidente : sa conviction que son petit Barnabé est toujours présent montre qu'elle le porte en elle. Mais Nadia le fait aussi en s'affranchissant de Daimôn – personnage créé par son esprit - et en reprenant le contrôle sur son art, alors que Saffie prend part à la vie

après s'être laissée pénétrer – donc habiter – par András, l'homme qui la rejoint par les horreurs de la guerre qu'il a aussi vécues.

Par cette représentation dédoublée, la figure féminine est montrée comme une source de dualités qui rendent ardue la re-construction de l'être féminin. La femme, pour enfin exister pleinement, doit d'abord s'appropriier son corps, puis accepter sa part masculine, cette dernière s'associant davantage à la spiritualité. En effet, Daimôn est un guide qui aide Nadia à exploiter les ressources de son intelligence, Barnabé est un homme de religion qui communique avec l'apparition maternelle et András est un luthier capable de faire renaître la musique – cette dernière étant un art on ne peut plus intangible et spirituel. Élisabeth, la femme artiste, perd d'ailleurs l'accès au monde spirituel dès son mariage. Il s'agit donc, pour les êtres féminins, d'en arriver à unir corps et esprit, deux facettes qui les composent mais qui semblent parfois difficilement conciliables. Ensuite seulement sera possible la procréation – d'une œuvre ou d'une vie.

Après avoir démontré l'évolution des figures féminines présentées dans les deux œuvres étudiées, il apparaît que le sujet de la laborieuse union du corps et de l'esprit est un thème récurrent chez Nancy Huston. Son *Journal de la création*, présenté succinctement dans l'introduction de ce mémoire, est un essai étayé de parcelles biographiques qui

présente l'acte créateur à travers les yeux d'une femme enceinte. La femme, suivant certains exemples, notamment ceux de Virginia Woolf, George Sand, Zelda Fitzgerald, Simone de Beauvoir et Colette Peignot, est une fois de plus présentée comme devant se battre contre une figure masculine qui l'empêche d'être à la fois femme et artiste. Huston fait ressortir le manque de confiance en soi vécu par certaines femmes, la difficulté d'assumer leur talent éprouvée par d'autres, et les affres de la maternité ou de son absence.

D'ailleurs, le parallèle est aussi clairement effectué entre l'acte créateur et l'acte procréateur. Les deux, en fait, apparaissent complémentaires sur un point marqué. La grossesse dépouille la femme de son propre corps, qu'elle doit partager pendant neuf mois avec un étranger et qui se déforme au fil des mois. La présence de cet autre impose des restrictions physiques jusqu'alors inconnues, mais aussi des changements émotionnels qui font que la femme se reconnaît à peine par moments. En d'autres mots : elle ne se possède plus. Quant à la création, elle enlève à l'écrivain une partie de son esprit pour un certain temps. L'image de l'auteur obsédé par le sort de ses personnages, incapable de s'en détacher, est d'ailleurs commune et renvoie à l'idée d'une période que l'on peut aussi appeler « de gestation ».

Cependant, la grossesse et la création, malgré le fait qu'elles privent pour un certain temps les personnes concernées d'une partie de leur individualité, leur permettent aussi de se réapproprier elles-mêmes. Nancy Huston considère que son intégrité lui a été rendue par sa deuxième grossesse — acte de formation d'un être humain réel —, qu'elle lui a restitué son corps. Le parallèle ne peut-il pas être fait avec la création — acte de formation d'un être humain imaginaire — qui aiderait son auteur à reconquérir son esprit? Car ce n'est pas le propre de la femme, mais celui de tout individu, que de s'appartenir enfin après, et seulement après, avoir accepté, intégré ou s'être émancipé des figures, transmises ou imposées par l'autre.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1- Œuvres étudiées

HUSTON, Nancy, *Instruments des ténèbres*, Arles, Actes Sud, 1996, 345 p.

HUSTON, Nancy, *L'empreinte de l'ange*, Paris, Babel 431, Seuil, 2000, 336 p.

### 2- Essai de Nancy Huston utilisé

HUSTON, Nancy, *Journal de la création*, Arles, coéditions Actes Sud-Leméac, 2001, 352 p.

### 3- Articles sur Nancy Huston et son œuvre

CHARTRAND, Robert, « Naïveté perdue », Le Devoir, 13 juin 1998.

CARON, Mélinda, « Nancy Huston », Le Soleil, 15 avril 1997.

### 4- Ouvrages théoriques et méthodologiques

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, 337 p.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, 1436 p.

### 5- Sites Internet

[http:// www.peripheries.net/f-huston.htm](http://www.peripheries.net/f-huston.htm)

[http:// www.atelier-imaginaire.com/atelier-imaginaire/jury16.html](http://www.atelier-imaginaire.com/atelier-imaginaire/jury16.html)

<http://www.initiales.org/chap004/rubr009/doss02.html>

<http://ecole.wanadoo.fr/sos.philosophie/socrate.htm>

<http://www.signumrecords.com/catalogue/sigcd021/commentaire.htm>

<http://bteysses.free.fr/Actualites/Bayer.htm>

<http://sylphe.chez.tiscali.fr/symbolismeegyptien.html>

[http://www.histoiregenealogie.com/sources\\_historiques/judiciaires/grossesses.htm](http://www.histoiregenealogie.com/sources_historiques/judiciaires/grossesses.htm)

[http://membres.lycos.fr/victimes\\_de\\_viol/Consequences\\_Psychique.htm](http://membres.lycos.fr/victimes_de_viol/Consequences_Psychique.htm)

<http://unsecldefemmes.freesevers.com/huston.htm>