

# LE RÉCIT DE FILIATION DANS L'ŒUVRE DE NANCY HUSTON: MÉMOIRE ET IDENTITÉ DE *CANTIQUE DES PLAINES* À *BAD GIRL*

Valeria Sperti\*

## Abstract

L'analyse se propose d'enquêter le rôle que la mémoire intergénérationnelle et identitaire joue dans l'œuvre romanesque de Nancy Huston à la lumière de son dernier récit autobiographique, *Bad Girl*, qui raconte la saga d'une famille de la *middle class* canadienne dans les années 50 du point de vue du fœtus que Nancy Huston a été. Cette perspective confère des enjeux nouveaux, que l'analyse mettra en relief, à la relation mère-fille et à la culture familiale et nationale.

*The tale of filiations in Nancy Huston's work: memory and identity from Plainsong to Bad Girl*  
The analysis will investigate the role that inter-generational memory and identity play in Nancy Huston's works in light of her latest autobiographical novel, *Bad Girl*, which narrates the story of a Canadian middle class family in the 1950s from the point of view of the foetus that Nancy Huston was at the time. This perspective creates new issues that the analysis will highlight, in the mother-daughter relationship, family and national culture.

*Il racconto di filiazione nell'opera di Nancy Huston: memoria e identità da Cantique des plaines a Bad Girl*

L'analisi si propone d'indagare il ruolo che la memoria intergenerazionale e l'identità giocano nei romanzi di Nancy Huston alla luce dell'ultima autobiografia, *Bad Girl*, che racconta la saga di una famiglia della classe media canadese degli anni cinquanta dal punto di vista di Nancy Huston nel feto.

## Introduction

La foisonnante production narrative de Nancy Huston aborde maints sujets qui ont comme dénominateur commun l'histoire d'une ou plusieurs familles représentées à travers leur destin intergénérationnel. Les changements liés aux filiations, qui modèlent la mémoire et l'identité familiale, constituent un thème fécond et une source d'inspiration privilégiée que l'auteure décline avec succès

\* Università di Napoli "Federico II".

---

*Oltreoceano. L'identità canadese tra migrazioni, memorie e generazioni*, a cura di Silvana Serafin, Alessandra Ferraro e Daniela Ciani Forza, 11 (2016).

depuis son début littéraire avec *Les Variations Goldberg* (Huston 1981) jusqu'à son dernier roman, *Danse noire* (2013)<sup>1</sup>.

Autre spécificité de ce corpus fictionnel est sa stratification: la parole littéraire hustonienne s'inscrit souvent dans le sillage d'un autre texte écrit, comme dans *Trois fois septembre* (1989), *Cantique des plaines* (1993), *Instruments des ténèbres* (1996) et *Limbes/Limbo* (2000) ou bien emprunte un médium artistique: c'est la musique dans *Les Variations Goldberg*, la danse dans *La Virevolte* (1994), le chant dans *Lignes de faille* (2006), la photographie dans *Infrarouge* (2010) et le cinéma dans *Danse noire* (2013). Le recours fréquent à différentes formes de support dans la narration romanesque – texte écrit ou médium artistique – donne à penser qu'il existe, dans les coulisses de la création romanesque, la nécessité d'une charpente binaire, d'un hypotexte – réel ou imaginaire – comme dispositif d'écriture<sup>2</sup>. Celui-ci, par sa fréquence, constitue une figure du double qu'il est possible de considérer comme une projection dans le texte du dédoublement identitaire et linguistique qui habite l'œuvre et la vie de Nancy Huston et dont l'autotraduction serait une explicitation extratextuelle (Sperti. "Autotraduction...": 70).

Ce dispositif est le résultat de l'ambiguïté identitaire et linguistique connotant l'écrivaine qui, bien que d'origine canadienne anglophone, a décidé de prendre la plume en français, quelque temps après son installation à Paris, en 1973. Dans cette langue nouvelle, affranchie des traumatismes de l'enfance et des déterminismes de l'âge adulte, l'auteure construit son «théâtre de l'exil» (Huston. *Nord Perdu...*: 30) où se joue la fuite de l'idiome maternel et le sauvetage par la langue acquise, considérée comme une planche de salut, de «liberté et de légèreté» (Huston. "Traduttore non è traditore": 155).

La fiction «immersible» de l'écrivaine (Holmes: 88) ne doit donc pas nous confondre: dans la surcharge de *make-believe* de ses romans, les «différentes configurations du dédoublement montrent que l'auteure reconnaît, dans la richesse et dans le plaisir du texte fictionnel, la part de subterfuge qui consiste à incarner dans des personnages romanesques ses propres fantômes, ses propres doubles linguistiques et identitaires» (Sperti. "Autotraduction...": 78). En ce sens, ces hypotextes seraient des doubles fictionnels ou artistiques du travail de rédaction de Nancy Huston et encore un autre indice du dédoublement vécu par l'écrivaine.

<sup>1</sup> La publication du prochain roman de l'écrivaine, *Le club des miracles relatifs*, est annoncée pour le mois d'avril 2016.

<sup>2</sup> *Limbo/Limbes* est un pastiche bilingue, composé en séparant dans les deux langues – le français et l'anglais – un hypotexte que Huston avait précédemment écrit et publié dans internet et où les deux langues étaient mélangées (cf. Danby). La version française de *Danse noire* a des parties en anglais, en français et quelques passages en joul. La traduction de l'anglais en bas de page rappelle le sous-titrage cinématographique.

Ce dernier, en tant qu'autobiographème enchâssé dans la fiction, révèle la persistance subtile et cachée de la dimension personnelle dans l'œuvre romanesque, alors que Nancy Huston a toujours déclaré préférer la fiction familiale et intergénérationnelle à l'écriture de soi. L'évitement autobiographique entraîne avec lui une exclusion du Canada dans la narration, accentuée par la déception liée à *Cantique des plaines* (1993), texte rédigé en anglais en 1989 pour surmonter une impasse existentielle et une fêlure identitaire. Ce roman parcourant l'histoire de l'Alberta, région natale de l'écrivaine, relie le choix linguistique de la composition en anglais au thème de la nation, le Canada. Des difficultés de publication et une polémique âpre à la suite de l'attribution du prestigieux Prix littéraire du Gouverneur général pour la version française autotraduite, poussent l'écrivaine à réfléchir sur le bilinguisme et l'autotraduction et à reléguer le Canada à une présence tangentielle dans son œuvre. Il sert de toile de fond neigeuse et inoffensive dans *Dolce agonia* (2001) et il connote l'atmosphère inaffektive de la maison torontoise où habitent les grands-parents adoptifs de la petite Sadie dans *Lignes de faille* (2006). Dans *Danse noire* (2013), le Canada, avec l'Irlande, nous plonge dans la tension insoluble entre le Vieux et le Nouveau monde; le pays réapparaît à travers une jeune prostituée indienne, mère du héros, et y acquiert une perspective plus idéologique<sup>3</sup>, éloignant de fait la représentation de la nation de la question autobiographique. Le héros principal, Milo, alterne la parlure jouale<sup>4</sup> à l'anglais et au français; le lecteur lit la traduction de deux premières langues en de longues notes en bas de page. Une situation paradoxale, qui prouve combien la question des langues et des nations est encore à la recherche d'un équilibre dans l'œuvre hustonienne.

En 2014, la publication de *Bad Girl, Classes de littérature*, faisant d'une pierre deux coups, joint la représentation personnelle et celle du pays natal sous le signe d'une écriture qui remonte le fil du temps et des événements, racontant des épisodes de la vie de l'auteure lorsqu'elle était enfant et jeune fille au-delà de l'Atlantique et, plus tard, écrivaine à Paris. Le prétexte est extratextuel: un déménagement récent – «*a near-death experience*» (Huston dans Trapenard) selon les mots de l'écrivaine – conséquence d'un tournant décisif dans sa vie personnelle. Une panoplie de souvenirs, lettres, écrits l'auraient confrontée à son passé, à son lieu et à sa famille d'origine, en Alberta, dans l'ouest du Canada,

<sup>3</sup> Cf., à ce propos, le discours prononcé par l'écrivaine à l'Université d'Ottawa le 4 juin 2010, <http://www.uottawa.ca/enbref/bio/discours-nancy-huston-2010><http://www.uottawa.ca/enbref/bio/discours-nancy-huston-2010>.

<sup>4</sup> Milo est québécois, ce qui donne l'occasion au narrateur de parcourir son arbre généalogique, sans oublier de mentionner sa parlure jouale, dont la représentation a été critiquée par plusieurs critiques, journalistes et lecteurs.

suscitant une remontée dans le flux de sa vie et de sa production, à partir de laquelle il lui a semblé important de se poser des questions sur son écriture et sur son exil volontaire. Ce dernier se connote de la sensation d'être toujours en transit, de passage, dans un entre-deux constitutif (Huston. *Instruments des ténèbres*), condition que l'auteure prête à ses personnages et qui transforme l'exil de l'écrivaine en un «état de nomadisme» (Harrington). Cela pourrait expliquer les rapports assez faibles entretenus avec sa mère-patrie, si on les compare surtout à la nostalgie de la terre natale qui habite la littérature des exilés.

### Le réseau des filiations

Les liens intergénérationnels hantent l'œuvre hustonienne, au point qu'il est possible de moduler différents modes de représentation selon l'importance que la narration confère aux deux thèmes principaux qui la composent: les liens familiaux et un contexte historiquement connoté. Les vicissitudes familiales décrites dans les romans hustoniens sont situées dans un cadre concret, qui touche aux grands et petits moments de l'Histoire: dans *Cantique de plaines* (1993) le récit de la construction de la nation canadienne moderne va de pair avec celle de son héros, Paddon, se déployant tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Le Canada est au centre de cette fiction. Paddon, en mourant, a laissé inachevé un roman historique sur son pays; sa petite-fille Paula a la tâche de le compléter. Elle se met à l'œuvre, mais comprenant qu'elle n'y arriverait pas, elle se replie sur la biographie de son grand-père. L'histoire de Paddon et celle de la province de l'Alberta coïncident, le roman peint les colonisateurs blancs dans leur puritanisme excessif. Dans *Danse noire* (2013), le récit suit les lignes de vie des trois protagonistes, oscillant constamment entre le vieux et le nouveau monde, notamment l'Irlande et le Canada. Le destin des deux frères jumeaux dans *Instruments des ténèbres* (1996) est profondément ancré dans l'histoire économique et sociale du monde paysan berrichon au XVI<sup>e</sup> siècle, tout comme celui des quatre héros de *Lignes de faille* (2006) est affecté par la Deuxième guerre mondiale et la Shoah. Par contre, dans *La Virevolte* (1994), *Prodige* (1999) et *Une Adoration* (2003) l'histoire familiale – souvent marquée par des enfantements difficiles – est au cœur du récit, l'Histoire demeurant une toile de fond secondaire. Dans l'œuvre romanesque de l'écrivaine, l'Histoire est le terme moyen entre la mémoire et l'identité, grâce au thème de la filiation: il est intéressant d'analyser la fonction de ces éléments dans les écrits autobiographiques.

Une présence importante d'éléments autobiographiques ponctue les essais, témoignant de sa volonté d'inscrire sa production dans une lignée symbolique ou concrète. Cette inscription peut être intertextuelle ou autobiographique. Dans le

premier cas, son écriture entretient un rapport mimétique avec certains auteurs d'élection, allant jusqu'à l'imitation stylistique pour signaler ses affinités et sa reconnaissance. Samuel Beckett et Romain Gary sont incontestablement des modèles, que son écriture empathique sonde, confondant tour à tour sa voix avec la leur dans *Tombeau de Romain Gary* (1995) et plus tard dans *Limbes/Limbo* (2000). Par cet enchevêtrement entre observation critique et mimétisme fictionnel et par «le mouvement d'identification à [c]es modèles littéraires, l'écrivaine élabore une approche critique tout à fait originale» (Sperti. "Nancy Huston entre essai et fiction": 218).

Le second cas est celui des essais à connotation autobiographique qui parcourent l'entre-deux de l'écrivaine avec lequel son rapport au Canada a partie liée. Dans le réseau de filiation que je viens de décrire, *Bad Girl* occupe une place à part parce qu'il met en récit l'histoire personnelle de Nancy Huston, que le lecteur n'avait connu jusque-là qu'à travers l'écriture essayistique au deuxième degré et les autobiographèmes discrètement présents dans ses romans. De plus, la déclinaison autobiographique de *Bad Girl* est intéressante pour son modèle intertextuel – en ce cas le journal d'artiste<sup>5</sup> – et parce qu'elle met au centre de l'écriture la relation intergénérationnelle et l'histoire familiale.

### ***Bad Girl* ou les origines du roman<sup>6</sup>**

*Cantique des plaines* (1993), que Nancy Huston a composé loin de son pays d'origine, est le plus connu et reconnu parmi ses romans. Le français et ses contaminations argotiques abandonnés, Paula retrace la vie de son grand-père: écrivant de son appartement montréalais, elle emploie la langue anglaise et s'adresse à son grand-père par ce tutoiement qui est l'emblème des œuvres les plus puissantes de l'écrivaine. Ce «tu» ponctue son récit d'hésitations et d'interrogations quant à la légitimité à raconter l'autre, déconstruisant l'histoire du Canada comme récit cohérent et édifiant. Huston cherche à dévoiler une autre histoire que celle écrite par les dominants, celle de la violence faite aux Amérindiens dans l'Ouest du Pays et celle des femmes oubliées dans les prairies (Gillet-Gelly). *Last but not least*, il marque le début de l'autotraduction comme geste scriptural réfléchi sur le passage d'une langue à l'autre; ce geste est sans doute reconfiguré à la suite de la polémique opposant canadiens anglophones

<sup>5</sup> Il s'agit du journal de la création tenu par la sculpteure américaine Anne Truitt.

<sup>6</sup> Puisque *Bad Girl* représente le retour aux sources intimes de la romancière, enfin le roman originel de sa création littéraire, j'ai emprunté ce titre de paragraphe à l'ouvrage de Marthe Robert, *Origines du roman...*: 1972.

et francophones en 1993, polémique suscitée par l'attribution, en 1993, du prix littéraire du Gouverneur général à la version française du roman.

Sur cet horizon Nancy Huston étale une narration copieuse, où le Canada joue un rôle accessoire, jusqu'à *Bad Girl, Classes de littérature*, véritable récit des origines. D'emblée, le titre bilingue se pose du côté d'un langage pluriel, enrichi, et l'entre-deux générique, empruntant à la confession autobiographique et au didactisme littéraire, révèle une nouvelle posture de l'écrivaine, pactisant avec ses langues et ses ancêtres, comme le souligne bien la quatrième de couverture du livre. Ses fidèles lecteurs ne manqueront pas d'être surpris par le sujet, ouvertement autobiographique: *Bad Girl* raconte la vie des parents de l'auteure, appartenant à la classe moyenne canadienne anglaise du milieu des années Cinquante. Mais le point de vue narratif choisi est surprenant: l'histoire est racontée par la narratrice à Dorrit<sup>7</sup>, le fœtus que Nancy Huston a été et qu'elle interpelle, comme un double d'elle-même. Souscrivant en principe au pacte autobiographie lejeunien, l'écrivaine accompagne son fœtus pendant les neuf mois de son développement, lui racontant sa chronique familiale et généalogique dans le but de sonder «les facteurs improbables qui transforment une enfant née dans l'Ouest du Canada au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, en une romancière et essayiste bilingue et parisienne» (Gillet-Gelly 62).

Ce mode introspectif original renoue les liens entre filiation et écriture: la classe de littérature y ajoute une réflexion sur sa vocation littéraire. L'autobiographie hustonienne retrace aussi les origines du roman, sous les auspices d'Ann Truitt:

Ce n'est pas une autobiographie au sens habituel, mais une classe de littérature, c'est-à-dire une réflexion précise sur ce qui m'a fait écrire; jusque-là je n'avais pas pratiqué le genre autobiographique, hormis dans mes essais, où dans de petits paragraphes personnels je raconte ce que j'ai vu, lu ou vécu, pour réfléchir de là sur le désespoir, la séduction, etc. L'année dernière, j'ai déménagé et c'est alors que j'ai vu ma vie défiler (Massoutre).

Elle choisit le prisme de l'autobiographie intra-utérine pour aller à la source de l'empreinte génétique et culturelle que chaque famille exerce sur ses enfants. Les histoires qui y sont racontées ont pour but de consolider la culture familiale, renforçant et élargissant les sentiments d'appartenance aux traditions spécifiques du pays natal, le Canada. «Être ou ne pas naître» (Aribit), telle est la question qui rejaillit à travers le dialogue avec de nombreux auteurs qui jalonnent le texte, comme autant de liaisons ombilicales, Samuel Beckett, Roland Barthes, Anaïs Nin

<sup>7</sup> Ce prénom est naturellement évocateur: *Little Dorrit* est le titre d'un roman de Dickens (1957), dont l'héroïne est une orpheline. Dans les interviews, Nancy Huston affirme ne pas l'avoir lu, mais qu'elle avait été fascinée par les âpres sonorités de ce prénom.

et Romain Gary qui accompagnent les événements ordinaires de cette famille tiraillée entre morale protestante, déchirements amoureux et ambitions entravées, jouant sur les parallélismes entre la maternité et la création littéraire et artistique.

*Bad Girl* se compose de deux-cents chapitres courts, qui font rarement plus d'une page. D'un point de vue formel, cette technique d'écriture fragmentaire allie au rythme proche du journal intime, celui du blog, du chat, composé de brèves notations d'instant de vie, où l'on s'ausculte et où l'on se révèle. Débutant avec les liquides essentiels à la rencontre des gamètes pour la conception de Dorrit, cette autobiographie intra-utérine suit son développement de l'embryon au fœtus, jusqu'au nouveau-né. L'utérus d'Alison, la mère, est le catalyseur de tous les événements analeptiques ou proleptiques qui sont racontés à Dorrit par la narratrice.

Le choix du fœtus est significatif car c'est un lieu de passage, d'expérience et de transformations incessantes (Trapenard). Il n'est pas un personnage en soi, mais un amas de cellules, un être *in fieri* qui grandit dans un autre corps dont il hérite les émotions, les histoires, les souvenirs et auquel s'adresse la narratrice pour sonder cette matière formée par les espoirs, les drames et les aventures de ses ancêtres.

### Le ventre maternel: écrin et écran

Pareil à un écrin, le ventre maternel s'individualise dans la représentation, devenant une chambre obscure où sont projetés les événements passés et futurs, ceux de Nancy Huston elle-même et de ses aïeux maternels et paternels. Ainsi, le ventre devient-il une métaphore du monde familial de l'écrivaine, de son entourage et de l'Alberta de son enfance; par ce chronotope<sup>8</sup> la narratrice évoque ses origines biologiques et généalogiques, dont elle ne peut avoir aucun souvenir personnel, et ses origines familiales<sup>9</sup>. Dorrit capte les échos du monde extérieur, résonnant dans le liquide amniotique:

Parfois, Dorrit, tu te feras naïve, légère, rêveuse [...] Mais tu sais que [...] l'amour n'est pas qu'une affaire privée. Chacun de nous descend et dépend d'autres membres de notre espèce [...] Nous ne tombons pas du ciel, mais nous poussons sur un arbre généalogique (Huston. *Bad Girl*... : 48).

<sup>8</sup> Sur la notion de chronotope, en tant que corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, cf. Bakhtine. *Esthétique et théorie*... : 1978.

<sup>9</sup> Robert Lepage reprend dans sa pièce autobiographique 887 la même idée, réduisant l'immeuble de son enfance à une maquette posée sur une plaque tournante qu'il peut manipuler à sa guise sur scène.

Nancy Huston nous raconte une histoire convaincante, qui explique ce qu'elle est devenue en tant qu'artiste et en tant qu'être social. Cette posture autobiographique se caractérise par sa dérive vers une histoire collective qui est le résultat d'une histoire unique, celle de chacun de nous.

Cette mise en récit de l'existence par une écriture hors de soi, mais en même temps profondément impliquée, comme l'indique l'usage illocutoire du «tu», me semble participer d'un «nouveau mode d'individuation où l'écriture de soi» (Salmon 225), ne peut faire abstraction de tout un pan d'histoire sociale qui est créée à partir de représentations d'événements réels et inventés, c'est-à-dire factuels et fictionnels.

En particulier, l'intérêt de *Bad Girl* réside dans le fait qu'il représente aussi bien ce qui n'appartient pas à l'expérience personnelle de son auteure: les conflits sociaux, l'incessant travail d'intégration mené par les classes les plus défavorisées, ainsi que les difficultés matérielles pour trouver une place dans la société canadienne de l'Ouest à l'époque. En ce sens il retrace la construction du couple parental de la narratrice dans la mouvance d'une histoire collective. À son intérieur, le trajet personnel accidenté de l'écrivaine, l'être qui faillit ne pas naître et qui aura en sort le départ, le changement de langue et la migration. Cet usage cognitif du récit autobiographique repose sur une dialectique entre ce que l'on est et ce qu'on aurait pu devenir, en recherchant dans les jalons de ce parcours la cohérence qui répare aux ruptures, aux trahisons et aux mensonges inévitables dans la vie de tout un chacun. Le liquide amniotique agit comme un liquide révélateur de «tous ces jolis débris, lettres, photos et souvenirs qui flottent [...] avec toi, petite Dorrit» (Huston. *Bad Girl...*: 62).

### «You, you, you et tu, tu, tu...»

L'élément stylistique le plus intrigant dans *Bad Girl* est l'usage de la deuxième personne du singulier, transformant l'autobiographie en un pseudo-dialogue entre la narratrice et la petite fille *in fieri*, destinée à devenir écrivaine. Ce «tu» se situe à une distance intermédiaire entre l'intimité de la première personne et l'éloignement de la troisième. Les interpellations avec lesquelles la narratrice apostrophe Dorrit se chargent de toutes les nuances, de la gravité – «Tu vois comment tu es, Dorrit?» (51) – au maternage tranquillisant – «On a tout notre temps, Dorrit. Rien ne presse, on arrivera bien au but» (86) – jusqu'à l'incitation finale: «Allez, ouste, petite. Sors-toi de là!» qui clôt le texte (257). Ce fœtus auditeur, muet par la force des choses, reste le sujet principal de l'énoncé. Alors que le «tu» de Gary dans *Tombeau de Romain Gary*, celui de Paddon dans *Cantique des plaines* et celui de Beckett dans *Limbes/Limbo* sont l'indice d'une

appartenance à une même famille intellectuelle dont témoignent les hypotextes et les intertextes cités et imités qui 'répondent' aux questionnements de l'écriture hustonienne, le «tu» de *Bad Girl* représente, par son décalage identitaire, l'autre près de soi, ce dédoublement probablement encore nécessaire à l'autobiographie. Par ce «tu», Nancy Huston se fait personnage, comme l'indique l'exergue de Roland Barthes (2)<sup>10</sup>, posée à la fin du texte: «Tout ceci doit-être considéré comme dit par un personnage de roman» (259). Et encore, dans les entretiens elle ne cesse d'affirmer sa prédilection pour la deuxième personne:

Le «tu» est ma personne préférée. J'ai l'habitude de me tutoyer. [...] Le tutoiement vient aussi de cette importance des lettres de ma mère depuis toujours. C'est une technique qui me libère. [...] J'avais vraiment peur de m'enliser si je disais «je». C'est un truc gluant. Beaucoup d'artistes de la scène savent que vous parlez mieux de vous-mêmes si vous êtes masqué (Huston dans Cloutier).

Par la forme vocative, l'écrivaine s'interroge pour comprendre tout, même ce qui a été douloureux, poussée par le besoin de savoir d'où elle vient. La filiation de Dorrit, ainsi racontée, est une forme et un fantasme qui se libère de la contrainte du temps, qui conjugue le conditionnel au présent et le futur à l'imparfait, modulant ainsi les trois temps qui donnent le caractère au récit: le passé des ascendants, le présent du fœtus et le futur de l'écrivaine. Ce dernier temps, principalement un futur de prédiction, imprime une autre perspective au récit. Et ceci notamment en relation à l'abandon maternel, longuement décrit dans *Bad Girl*, lorsque le lien mère-fille se tisse des longues lettres que celle-ci lui envoie et que l'écrivaine représente ainsi:

Dorrit, ma douce petite Dorrit, comment vas-tu ma gentille Dorrit adorée? Ses lettres t'aideront à rester en vie et quand, plus tard, tu te mettras à écrire des livres, la deuxième personne sera toujours celle que tu préfères, étant donné que [...] il et elle mettraient trop de distance entre toi et tes personnages bien-aimés, tu veux leur parler tout le temps [...] c'est pourquoi, livre après livre, tu diras *you, you, you* et *tu, tu, tu*, et il en ira de même, Dorrit, pour ce livre-ci, où ta vie elle-même sera transformée en lettre, et toi, veux, veux pas, [...] en femme de lettres (254).

Le temps du récit est le temps de cette collection compulsive de faits – bribes de vie de ses ascendants paternels et maternels, souvenirs des autres et mémoires personnelles – qui compose le cadre spatio-temporel de l'autobiographie. En ce sens, l'écriture de *Bad Girl* est redevable du projet auto-socio-

<sup>10</sup> Nancy Huston avait fréquenté les séminaires de Roland Barthes: sous sa direction, elle analyse l'interdiction linguistique (cf. Huston. *Dire et interdire...*: 1980).

biographique mené par Annie Ernaux: l'ambition impudique d'écrire hors de soi, en se considérant un lieu de passage, reprend ce dessein central dans l'œuvre de l'écrivaine française. Le choix de l'énonciation à la deuxième personne et celui de se représenter en un lieu situé entre l'être et le non-être, symbolisent la difficulté pour Nancy Huston de s'assigner une place véritable, en dehors des «classes de littérature». En ce sens, ce texte est, dans la production de l'écrivaine, le plus proche de l'autofiction française contemporaine<sup>11</sup>.

Le choix maternel de l'abandon a favorisé chez Nancy Huston l'expatriation, l'acquisition d'autres langues, les voyages et la culture. Blessure et ressentiment n'occulent pas la douleur, et le lien entre la mère et la fille tient bon: à travers la représentation des conséquences néfastes que sa mère a dû essayer, privée douloureusement de sa maternité, le texte traite aussi des difficultés relatives à l'émancipation féminine de cette époque. Quant à la petite Dorrit, elle respire le sentiment de culpabilité d'être mauvaise fille, une *bad girl*, mais en même temps elle crie la joie d'écrire, d'interrompre le silence sidéral des femmes (Lalonde).

*Bad Girl* se caractérise par cette alternance entre récit des autres et récit de soi, par son projet d'auto-sociobiographie collective, à l'instar d'Annie Ernaux, et par son mélange de discours critique et de discours littéraire, qui caractérise la littérature canadienne (Godard). Nancy Huston a écrit une autobiographie intersubjective et intergénérationnelle, où le «je» est les autres, et les autres font «je» (Marpeau). Puisant dans le mythe psychanalytique de la famille comme explication et prédestination de l'individu, l'écrivaine reconstruit ainsi sa filiation personnelle et spirituelle. *Bad Girl* est une pierre angulaire dans l'œuvre de l'écrivaine qui fait un pacte, dans la force de l'âge, entre une nouvelle vie, ses racines anciennes et ses pays, le Canada et la France.

### Bibliographie citée

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard. 1978.  
 Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil. 1975.  
 Danby, Nicola. "The Space Between: Self-Translators Nancy Huston's Limbes/Limbo". *Linguistique*, 40 (2004), 1: 83-96.  
 Ernaux, Annie. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris: Gallimard. 2011.  
 Gillet-Gelly, Jacinthe. "L'union des voix féminines dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston. Pour une déconstruction du récit métahistorique". Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette, Moana Ladouceur (eds.). *Les pensées «post».* *Féminismes, genres et narration*, Montréal: UQUAM (Figura n° 26). 2011: 59-76.

<sup>11</sup> Cf., à ce propos, Annie Ernaux. *L'écriture comme un couteau...*: 2011.

- Godard, Barbara. "The Discourse of the Other: Canadian Literature and the Question of Ethnicity". *The Massachusettes Review*, 31 (1990), 1-2: 153-184.
- Harrington, Katharine. *Writing the Nomadic Experience in Contemporary Francophone Literature*. Lanham: Lexington Books. 2013.
- Holmes Diana, "To Write is a Transitive Verb: Nancy Huston and the Ethics of the Novel". Alec Hargreaves (ed.). *Special Issue of Contemporary French and Francophone Studies-Sites, Littérature-Monde: New Wave or New Hype*, 14 (2010), 1: 85-92.
- Huston, Nancy. *Dire et interdire: éléments de jurologie*. Paris: Payot. 1980.
- . *Les Variations Goldberg*. Paris: Seuil. 1981.
- . *Trois fois septembre*. Paris: Seuil. 1989.
- . *Cantique des plaines*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 1993.
- . *La Virevolte*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 1994.
- . *Tombeau de Romain Gary*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 1995.
- . *Instruments des ténèbres*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 1996.
- . *Nord Perdu, suivi de Douze France*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 1999.
- . *Prodige*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 1999.
- . *Limbes/Limbo*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 2000.
- . *Dolce Agonia*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 2001.
- . *Une Adoration*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 2003.
- . *Lignes de faille*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 2006.
- . "Traduttore non è traditore". Michel Le Bris (ed.). *Pour une littérature monde*. Paris: Gallimard. 2007: 151-160.
- . *Infrarouge*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 2010.
- . *Danse noire*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 2013.
- . *Bad Girl, Classes de littérature*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 2014.
- Lalonde, Catherine. *Corps étranger poème*. Québec Amérique: La passe du vent. 2008.
- Marpeau, Anne-Claire. "Je est les autres, Nancy Huston *Bad Girl*". *Canadian Literature*. 223 (2014): 157-158.
- Robert, Marthe. *Roman des origines ou origines du roman*. Paris: Grasset. 1972.
- Salmon, Christian. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris: La Découverte. 2007.
- Sperti, Valeria. "Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston". *Tradução em Revista*, 16 (2014), 1: 69-82.
- . "Nancy Huston entre essai et fiction". Jean-Paul Dufiet et Élisabeth Nardout-Lafarge (eds). *Polygraphies*. Paris: Classiques Garnier. 2015: 215-236.
- Truitt, Ann. *Daybook: The Journal of an Artist*. New York: Scribner. 2013.

### Sitographie

- Aribit Frédéric, "Bad Girl, Nancy Huston". *La Cause littéraire*, (17 novembre 2014): <http://www.lacauselitteraire.fr/bad-girl-nancy-huston> (consulté le 10 février 2016).
- Cloutier Mario, "Nancy Huston: mettre au monde. Entretien". *La Presse*, (1<sup>er</sup> novembre 2014): <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201410/31/01-4814591-nancy-huston-mettre-au-monde.php> (consulté le 10 février 2016).
- Massoutre, Guylaine. "De Nancy Huston à Siri Hustvedt et Linda Lê. Nature et Culture". *Le Devoir*, (25 octobre 2014): <http://www.ledevoir.com/culture/livres/421941/nature-et-culture> (consulté le 10 février 2016).
- Trapenard, Augustin. "Nancy Huston, plus qu'une 'bad girl'...., Conversation avec l'écrivaine". *France inter*, (30 octobre 2014): <http://www.franceinter.fr/emission-boomerang-nancy-huston-plus-quune-bad-girl> (consulté le 10 février 2016).