



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„L’identité plurilingue et pluriculturelle –
L’influence de l’exil sur l’identité dans l’œuvre de Nancy
Huston“

verfasst von / submitted by
Julia Dazinger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 344 347

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Englisch UF Französisch

Betreut von / Supervisor:

Univ. - Prof. Dr. Jörg Türschmann

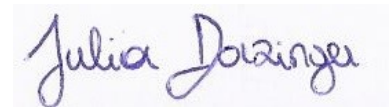
Eidesstaatliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Diese Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, im Dezember 2019

Unterschrift:

A handwritten signature in blue ink, reading "Julia Doeringer", is shown on a light blue rectangular background.

Sämtliche Personenbezeichnungen dieser Arbeit sind als geschlechtsneutral zu verstehen.

Danksagung

Besonderer Dank gilt Univ.-Prof. Dr. Türschmann, der diese Arbeit betreut hat, mir während des Schreibprozesses mit inspirierenden Impulsen besonders in Hinblick auf den Literaturkanon zu diesem Thema weitergeholfen hat.

Weiterer Dank gilt Anne-Rosine Delbart, die mir in einem Seminar im Zuge meines Auslandssemesters in Brüssels die Idee zu dieser Arbeit gegeben hat und deren Werke auch die Basis des theoretischen Teils begründen.

Zusätzlich bedanke ich mich bei meiner Familie, meinen Freunden und bei meinem Partner, die mich sowohl finanziell als auch emotionell im Laufe meines Studiums unterstützt haben.

Table des matières

1. Introduction	7
2. La littérature française, francophone(s), monde	9
3. Les écrivains de la littérature monde	12
3.1. <i>D'où viennent les écrivains d'expression français.....</i>	<i>12</i>
3.1.1. Les sédentaires	12
3.1.2. Les nomades.....	1.6
3.2. <i>Correspondances textuelles.....</i>	<i>21</i>
3.2.1. Les leitmotives.....	21
3.2.2. Les thèmes centraux.....	24
3.2.2.1. Le Moi.....	24
3.2.2.2. La Mère.....	25
3.2.2.3. Le Langage.....	27
4. Termes récurrents.....	30
4.1. <i>L'exil.....</i>	<i>30</i>
4.2. <i>L'étrangeté.....</i>	<i>32</i>
5. Nancy Huston.....	35
5.1. <i>Traces québécoises et américaines au fond de la Française d'aujourd'hui.....</i>	<i>35</i>
5.2. <i>Travail littéraire.....</i>	<i>38</i>
6. Le rôle de l'exil et de la langue dans l'œuvre de Nancy Huston	41
6.1. <i>L'exil dans Nord Perdu.....</i>	<i>41</i>
6.1.1. Le déracinement	42
6.1.2. L'inné, l'enfance et leur influence sur l'identité.....	44
6.1.3. L'identité multiple de l'exilé.....	47
6.1.4. L'exil français.....	49
6.1.5. Le démarche du plurilinguisme.....	51
6.1.6. La masque linguistique.....	55
6.2. <i>Deux perspectives différentes sur l'exil dans Lettres Parisiennes.....</i>	<i>57</i>
6.2.1. Leïla Sebbar.....	58

6.2.2.	La pratique épistolaire.....	58
6.2.3.	Différences historiques et politiques.....	61
6.2.4.	Le rôle de l'enfance et de l'origine chez Sebbar et Huston.....	63
6.2.5.	L'exil français vu à travers les yeux d'une Algérienne et d'une Canadienne.....	66
7.	Les écrivains qui servent de modèle à Huston.....	72
7.1.	<i>Tombeau de Romain Gary.....</i>	<i>72</i>
7.1.1.	Romain Gary et l'autobiographie.....	73
7.1.2.	L'amour de la mère.....	75
7.1.3.	Gary et l'identité multiple.....	77
7.2.	<i>Limbes/Limbo- un hommage à Samuel Beckett.....</i>	<i>79</i>
7.2.1.	L'auto-traduction.....	80
7.2.2.	L'auto-traduction dans Limbes/Limbo.....	82
8.	Résumé.....	85
9.	Bibliographie.....	89
10.	Abstract.....	94

*S'exiler de sa langue natale, c'est rompre avec sa culture et son lieu primitif,
c'est couper une seconde fois le cordon ombilical*

(Anne-Rosine Delbart 2005 : 17)

1. Introduction

C'est un séminaire suivi auprès d'Anne-Rosine Delbart pendant mon semestre d'Erasmus à Bruxelles et mettant l'accent sur « la littérature française au carrefour des langues », ainsi que sur les écrivains de FLE et FLS, qui m'a inspiré pour ce travail. Dans ce cours, j'ai découvert l'œuvre *Les exilés du langage* et avec l'écrivaine Nancy Huston, et j'ai entendu parler pour la première fois de la théorie selon laquelle un exilé qui devient plurilingue et pluriculturel suite à son immigration dans un nouveau pays, ne connaît pas seulement un changement d'environnement géographique et social mais également une transformation en ce qui concerne son identité.

J'ai été particulièrement fascinée et touchée par ce thème ayant dû moi-même a changé de pays plusieurs fois pendant ces dernières années : j'ai ainsi vécu en Belgique, en Suisse et en Australie, et au cours de mes études d'anglais et de français, j'ai aussi commencé à apprendre le néerlandais et le suédois. Par conséquent, j'ai petit à petit remarqué que la culture de chaque pays influençait ma conception du monde, et fait évoluer ma personnalité. De plus ma voix et son timbre se sont adaptés à la prosodie de chaque langue étrangère. En outre, j'associe des émotions d'une intensité variable entre les langues que j'ai acquises et je relie des souvenirs très différents à chaque langue. Ainsi, l'anglais est devenu ma langue de science, le français la langue de la création et de la littérature, le néerlandais prend une place dans mon cœur, et enfin, le suédois satisfait mon intérêt pour l'art, la mode, la musique et l'emploi à vie du pays que je garde depuis mon enfance.

L'origine de ce travail se trouve à la fin du 20^e siècle, un mouvement plus ouvert concernant les critères d'appartenance à l'égard des écrivains faisant partie de la littérature française ont émergés, s'ouvrant non seulement aux écrivains de l'hexagone ou francophones d'adoption mais également à ceux qui avaient quitté leur pays natal et avaient trouvé une terre d'exil permanent ou temporaire sur le territoire français ce qui leur a inspiré d'écrire en français. Ce travail vise donc à présenter jusqu'à quel point la décision de vivre en exil influence la vie d'un écrivain ou d'une écrivaine, et quel effet la pluriculturalité et le bilinguisme qui en résultent exercent sur son identité, et plus concrètement À l'aide d'une approche déductive et qualitative, le raisonnement

commence avec une présentation générale du terme « exil » ainsi que l'établissement d'une liste d'écrivains d'expression française, et de leurs motivations très différentes qui forment la base de l'analyse de plusieurs œuvres de l'écrivaine franco-canadienne, Nancy Huston. C'est avant tout l'ouvrage *Les exilés de langage* d'Anne Rosine Delbart qui sert du fondement à la partie théorique de ce travail.

La partie de l'analyse se concentre sur les raisons pour lesquelles Huston a choisi de vivre en France et a opté pour écrire en français. En outre, la question se pose de savoir combien la conception du terme « exil » selon Huston ressemble au sens initial, ce qui est explicité dans ses œuvres *Nord Perdu*, *Lettres Parisiennes* et *Désirs et Réalités*. Ses œuvres soulignent également les influences que l'exil et le plurilinguisme exercent sur sa psyché et sur sa compréhension du soi. Il s'ensuit une approche comparative à l'égard de la position privilégiée que Huston occupe par rapport à sa naturalisation française en comparaison avec l'écrivaine franco-algérienne Leïla Sebbar.

Par ailleurs, une autre particularité de Huston repose sur d'innombrables passages intertextuels traversant ses œuvres : ainsi, des écrivains dont le travail ou les idées sont fréquemment mentionnés sont Romain Gary et Samuel Beckett. Ce travail essaie donc aussi de révéler dans quelle mesure les deux précurseurs de la littérature FLE ont marqué les œuvres de Huston de leur empreinte méthodologique ainsi que philosophique. Alors que Gary a inspiré Huston à l'égard du concept de l'identité multiple, ce qu'elle illustre dans *Tombeau de Romain Gary*, la pratique d'auto-translation de Beckett l'a poussée à créer l'œuvre *Limbes/Limbo*, un texte bilingue dont l'étude rend visible la manière dont l'œuvre se distingue de la tradition d'auto-translation et comment elle capture la relation complexe entre deux langues s'unifiant mais aussi s'empêcher mutuellement dans un individu plurilingue et pluriculturel.

Dans la première partie du travail, une différenciation des termes littérature française, d'expression française, francophone(s) et littérature monde, qui tente de nommer la totalité des œuvres littéraires publiées en français et leur développement au cours du dernier siècle, est présentée, afin d'illustrer l'hétérogénéité de l'ensemble des écrivains qui ont choisi d'écrire en français. Il s'ensuit dans la deuxième partie la présentation comparative des écrivains nomades et sédentaires, une classification créée par Delbart,

dont le but est de souligner qu'il existe une multitude de raisons géographiques, politiques et économiques, sociales et personnelles qui pourrait expliquer que leurs textes ont été rédigés en français. La troisième partie s'intéresse aux termes « exil » et « étrangeté » et leurs définitions selon plusieurs sources comme Freud, Kristeva, Delbart et Nuselovici afin de faciliter la compréhension de ces termes dans l'œuvre de Huston. Ces trois points ensemble forment la théorie sur laquelle repose l'analyse littéraire qui suivra dans les autres parties.

Après avoir donné une vision d'ensemble de la biographie ainsi que du travail littéraire de Nancy Huston dans la quatrième partie, la cinquième traitera les expériences de l'exil de Huston et son idée que l'identité multiple est le résultat du plurilinguisme et de la pluriculturalité d'exilé ce qu'elle exemplifie avec l'image d'un individu portant plusieurs masques dans l'œuvre *Nord Perdu*. Dans la sixième partie, l'analyse de l'œuvre *Lettres Parisiennes* essaie de déceler les différences entre l'écrivaine franco-canadienne Huston et l'écrivaine franco-algérienne Sebbar, en ce qui concerne leur origine et leur condition préalable jouant un rôle dans leur naturalisation française, différences qui se reflètent aussi dans leurs perceptions de l'exil. La dernière partie examine les influences littéraires que Huston prend aussi comme modèle et l'intertextualité trouvée dans son hommage à Gary Tombeau de Romain Gary ainsi que dans l'auto-translation *Limbes/Limbo* inspirée par les œuvres de Samuel Beckett.

2. La littérature française, francophone(s), monde

L'enjeu qui gravite autour de la recherche d'une définition de la *littérature française* a été analysé par Anne-Rosine Delbart qui souligne dans son œuvre *Les Exilés du Langage* que « [l]e reliquat de la littérature « parlante française » se verrait dévolu à la *littérature francophone*, une mosaïque d'auteurs pour qui le français est la langue maternelle, ancienne langue de colonisation ou langue d'élection » (Delbart 2005 : 13). La quête d'un terme qui réussit à réunir toutes les motivations et les raisons pour lesquelles certains auteurs qui écrivent en français n'est pas encore terminée et au cours des vingt dernières années, une multitude de concepts s'est répandue.

Afin de considérer le fait que le français est entré dans les territoires à l'extérieur de l'hexagone à cause du pouvoir colonial de la France, l'expression *francophonie* a été introduite en 1980 par le belge Onésime Reclus (Delbart 2015 : 57). Néanmoins, ce terme néglige le plurilinguisme qui existe dans ces territoires une fois colonisés et oublie avant tout les écrivains dont la motivation de publier en français ne se justifie pas par une présence officielle de la langue dans leurs pays d'origine. Même si le français est la langue officielle dans des territoires comme par exemple le Congo, le Sénégal, Madagascar et les Seychelles, il partage son rang soit avec une autre langue officielle, soit avec une langue nationale. *La littérature francophone* restreint l'identité des écrivains et ne souligne que le rôle du français bien que l'histoire linguistique du territoire et de l'individu soit clairement plus complexe. Par conséquent, la définition de *la littérature francophone* ne se concentre pas uniquement sur la « valorisation de la diversité linguistique-littéraire qui émerge à travers le travail historique de la langue française » (Baneth-Nouailhetas 2006 : 54).

C'est la raison pour laquelle les hommes et femmes de lettre venant de Québec, de Suisse et de Belgique ont introduit plusieurs variantes comme *la littérature québécoise d'expression française*, qui mettent l'accent sur leur plurilinguisme intérieur et le lien du français par rapport aux autres langues officielles et nationales (Delbart 2010 : 101). L'introduction de l'œuvre *La littérature belge-Précis d'histoire sociale* de Denis Benoît et Jean-Marie Klinkenberg, par exemple, mentionne que « la littérature belge est [...] une

réalité au caractère problématique » (Benoît et Klinkenberg 2005 : 9) et ils proposent les appellations « lettres/littérature française(s) de Belgique, lettres/littérature belge(s) de langue française [et] littérature(s) francophone(s) de/en Belgique » (ibid.). Cela illustre de nouveau la complexité à laquelle font face les écrivains venant d'un pays plurilinguistique face en ce qui concerne la classification.

Malgré ces efforts de mettre en avant le plurilinguisme existant dans les pays francophones, les expressions ci-dessus n'incluent pas non plus les écrivains qui viennent d'un pays non-francophone et dont le choix d'écrire en français se base sur un grand nombre de facteurs intrinsèques et parfois également extrinsèques. L'Argentin Hector Bianciotti, l'Irlandais Samuel Beckett, la Grecque Alexandra Vassilis, l'Américain Jonathan Littell et la Chinoise Shan Sa ne sont que quelques noms qui ont réussi à pénétrer l'Olympe de la littérature française et qui ont étendu son horizon. Ce point de vue est également appuyé par Jean-Pierre Cuq dans son œuvre *Le français langue seconde* publié en 1991 en soulignant que « les locuteurs qui ont le français comme langue maternelle ne sont déjà plus que la moitié de l'ensemble francophone, ce sont des écrivains, des cinéastes, des journalistes qui ont le français comme langue seconde » (1991 : 51) qui exercent une influence non-négligeable et enrichissante sur le champ littéraire en français.

En 1992 Michel Le Bris a introduit l'expression *littérature-monde* dans l'œuvre collective *Pour une littérature voyageuse* pour la première fois (Le Bris 1992 : 121). C'est une approche universaliste qui est expliquée concrètement dans *Pour une littérature-monde* par Alain Mabanckou en disant que l'origine d'un écrivain qui produisent des textes littéraires en français n'est plus l'objet de la catégorisation mais que c'est la langue qui domine (Mabanckou 2007 : 56). Le but de ce concept est de dissoudre le rapport entre la langue et la nation et d'éradiquer la suprématie de l'hexagone, peut-être déjà moins explicite mais encore existante à l'arrière-plan (Delbart 2010 : 105). De cette manière, la *littérature-monde* ouvre le champ littéraire produit dans la langue française et élargie les possibilités de reconnaissance pour les écrivains qui ont choisi le français comme moyen d'expression de leur travail artistique même si cela les écarte de leur langue maternelle

ou de leur pays natal (Le Bris, 2007 : 31). Le Bris résume son concept et en même temps élucide la libération littéraire qui résonne dans cette idée dans l'extrait suivant :

Nulle école, nulle forme obligée, et certainement pas la prétention de réduire toute littérature possible à un quelconque « genre », mais la conviction affirmée qu'il n'est pas de « littérature pure », que c'est l'épreuve de l'autre, de l'ailleurs, du monde, qui, seule, peut empêcher la littérature, de se scléroser en « littérature » [...] À la condition que dans le même mouvement on comprenne que c'est seulement cette parole vive, portée à incandescence par les artistes, les poètes, les écrivains, qui, nommant le monde, nous le donne à voir, l'invente, le revivifie, l'empêche de se refermer sur nous en prison (Le Bris 2007 : 29).

Cette approche a en même temps incitée la publication d'un manifeste qui s'appelait également *Pour une littérature-monde en français* dans le journal *Le Monde* en mars, 2007, signé par quarante-quatre écrivains, parmi lesquels se trouvent des noms assez renommés comme Nancy Huston, Amin Maalouf et Tahar Ben Jelloun (Guillén 2009 :236). Il résulte plus récemment de ce décroisement du champ littéraire qui se tourne autour de la langue française une démultiplication déterminant l'expression au pluriel, *littératures francophones* (Delbart 2010 : 108).

3. Les écrivains de la littérature-monde

La motivation qui se cache derrière le choix de chaque écrivain de s'exprimer en français est aussi diversifiée que leurs histoires et leurs origines. Il s'ensuit une multitude de critères afin de catégoriser ces écrivains selon leurs similarités et différences. Ces critères incluent des facteurs sociodémographiques ce qui unissent ces « identités mosaïques » (Delbart 2005 : 225) considérant leurs origines, leurs lieux de résidence et leur milieu social. De plus, la deuxième partie de ce chapitre essaye de comparer les écrivains plurilingues et pluriculturels d'expression française au niveau textuel en ce qui concerne les thèmes centraux et la structure.

3.1. D'où viennent les écrivains d'expression française ?

Une variante de catégorisation peut se baser, par exemple, sur le lieu de résidence de l'écrivain et la relation géographique et politique entre ce lieu et la langue française. Anne-Rosine Delbart introduit dans son œuvre *Les exilés du langage* les deux termes opposés, les nomades et les sédentaires, selon lesquels elle essaie de rassembler tous ceux favorisant le français pour leur travail littéraire.

3.1.1. Les sédentaires

Par le terme sédentaire, Delbart ne considère que les écrivains qui ont passé la majorité de leur vie dans un pays dans lequel le français joue soit le rôle de la langue maternelle soit de la langue nationale apportée par le colonialisme. Souvent ces artistes qui restent immobile en produisant leur travail littéraire, sont pour la plupart influencés par leurs pays de naissance ou leurs parents même s'ils ne se trouvent plus en contact avec l'un ou l'autre, parfois même les deux (Delbart 2005 : 64).

Le groupe le plus évident qui se rattache à cette classification de sédentaire se compose des écrivains qui sont nés dans un pays français ou francophone. Julien Green, membre de l'Académie française, par exemple, est le fils d'un couple américain qui s'est installé à Paris peu de temps avant sa naissance en 1900 à Paris (Académie française, academie-francaise.fr). Bien que sa jeunesse ait plutôt été dominée par la culture américaine et les allers-retours au pays parental, il passe la majeure partie de sa vie en France, produisant des textes littéraires en français. Néanmoins, dans la catégorie des sédentaires se

trouvent également des auteurs comme Martin Melkonian et Michèle Hechter, qui sont tous les deux enfants d'immigrés qui ont été forcés de s'enfuir en France afin d'échapper à la guerre régnant dans leur pays d'origine. Pour eux, la langue de leur nouveau pays de résidence permanente leur offre un moyen d'exprimer la nostalgie, le traumatisme et d'explorer leurs racines (Delbart 2005 : 66). Contrairement aux deux exemples précédents, l'orphelin Georges Perec utilise la langue française dans ses textes afin de palier à l'absence de ses racines (Delbart 2005 : 69).

Bien que ces écrivains écrivent en français, ils n'essaient pas de cacher leurs origines. La littérature beur, notamment, se distingue par un échange constant entre le français, le berbère et l'arabe. Quelques noms célèbres appartenant à la littérature beur sont avant tout Azouz Begag, Akli Tadjer, Tahar Ben Jelloun et Faïza Guène (Delbart 2005 : 73). D'autres écrivains sont même allés plus loin avec cette idée d'unir leur plurilinguisme et d'écrire en deux langues. De nouveau, Julien Green peut être considéré représentant de ce groupe auquel appartient également Nancy Huston (Delbart 2005 : 74). En plus, c'est notamment les écrivains nés sur un territoire une fois colonisé, où les indigènes souffrent encore aujourd'hui de l'exploitation coloniale, qui considère le français comme un outil de vengeance et revendication (Delbart 2005 : 84). Les exemples le plus connus sont probablement entre autres l'Algérienne Assia Djebar, le Sénégalais Léopold Senghor et le Martiniquais Aimé Césaire (Delbart 2005 : 85). Martens illustre le tiraillement linguistique causé par le plurilinguisme d'une personne à l'aide de l'exemple de l'écrivain maghrébin comme suit.

De façon analogue, un auteur maghrébin peut choisir entre sa langue natale et celle apprise dans son exil, ou entre celle utilisée en famille et celle apprise à l'école. À cette situation se superpose, en contexte musulman, la question de la liberté d'écriture dans la langue coranique, une langue sacrée, au regard de celle censément offerte par une langue « laïque » comme le français. Le choix - plus ou moins contraint - de la langue de l'autre comme mode d'expression littéraire conduit à la question des modalités d'appropriation de cette langue. (Martens 2010 : 373)

En ce qui concerne les écrivains nés sur une terre francophone ou bien un territoire dans lequel le français est la langue d'une minorité, l'écriture dans cette langue sert souvent comme « affirmation d'identité » (Delbart 2005 : 76). Cela inclut avant tout les écrivains

québécois comme Roger Levac et Jacques Savoie, ceux venant de la Suisse francophone comme Nicolas Bouvier et les Wallons en Belgique comme Liliane Wouters. Dans le cas de la Belgique, le français a aussi joué pendant longtemps un rôle de prestige. L'élite utilisait le français pour se distinguer du peuple ordinaire ce qui était la raison pour laquelle les parents de Marie Gevers ont fait en sorte que leur fille étudie cette langue (Delbart 2005 : 80). Même si le conflit entre les Flamands et les Wallons en Belgique s'est calmé pendant ces dernières années, il reste encore une notion de concurrence et de trahison quand un écrivain flamand décide d'écrire en français ce que Jan Baetens évoque dans la postface de sa collection de poèmes.

Longtemps j'ai pensé qu'écrire en français signifiait aussi écrire contre, en l'occurrence contre le flamand, et c'est bien entendu la manière dont mes préférences linguistiques continuent à être perçues, jugées et peut-être blâmées ou condamnées. (Baetens 2006 : 58).

Une autre raison qui explique l'abandon littéraire de la langue maternelle pourrait être trouvée dans un sentiment du rejet. Ce rejet est provoqué par divers facteurs différents allant l'abandon de la mère, de la famille, jusqu'à un conflit interne avec sa propre identité. Julia Kristeva parle même d'une forme de « matricide » qui accompagne l'inclination envers la langue étrangère.

Car il y a du matricide dans l'abandon d'une langue natale, et si j'ai souffert de perdre cette ruche thrace, le miel de mes rêves, ce n'est pas sans le plaisir d'une vengeance, certes, mais surtout sans l'orgueil d'accomplir ce que fut d'abord le projet idéal des abeilles natales. Voler plus haut que les parents : plus haut, plus vite, plus fort. (Kristeva 2000 : 69).

Silvia Baron Supervielle ajoute à cette discussion tournant autour du rejet de la langue maternelle l'idée que la coexistence pondérée entre deux langues chez un individu ne fonctionne pas.

Il est difficile, pour celui qui a quitté son pays et qui écrit dans une seconde langue, de conserver sa première langue intacte. Constaté cette réalité est douloureux. Malheureusement, deux langues, au même niveau de connaissance, ne peuvent pas subsister chez l'homme. Lorsque l'une d'entre elles progresse, l'autre recule. En général, les écrivains transplantés pensent qu'il est préférable d'oublier la première langue afin d'entrer complètement dans une langue. (Supervielle 2000 : 22)

Cette aversion pour la langue maternelle pourrait même dégénérer en une forme de schizophrénie comme Louis Wolfson le décrit dans son travail de 1970 *Le schizo et les Langues*. Dans cette œuvre, Wolfson se fait connaître auprès des lecteurs et lectrices comme étant un « étudiant schizophrénique », un « étudiant malade mentalement » et un « étudiant d'idiomes déments » (Deleuze 1970 : 5). Né aux États-Unis, l'anglais est sa langue maternelle mais il l'a abandonnée pour le français vu qu'il ne supportait plus le moindre son lui rappelant sa langue primaire. Afin d'éviter sa langue maternelle le autant que possible, il a créé des processus cognitifs et une grammaire interne qui la traduisent en langue étrangère immédiatement (Deleuze 1970 : 11). Son monde est gouverné par les pôles opposés, la vie et le savoir, selon lesquels il essaie d'organiser sa perception du monde. Deleuze résume l'idée principale dans la Préface de *Le Schizo et les Langues* dans l'extrait suivant.

L'équivalence est donc profonde, d'une part entre les mots maternels insupportables et les nourritures vénéneuses ou souillées, d'autre part entre les mots étrangers de transformation et les formules ou liaisons atomiques instables. [...] Le problème le plus général, comme fondement de ces équivalences, est exposé à la fin du livre : Vie et Savoir. Nourritures et mots maternels sont la vie, langues étrangères et formules atomiques sont le savoir. (Deleuze 1970 : 13).

La dernière catégorie de sédentaires sont les écrivains qui ont grandi et qui ont écrit leurs œuvres françaises dans un pays où le français n'a jamais eu de l'importance sociale ou nationale (Delbart 2005 : 107). Il ne faut pas négliger le fait que le français garantit souvent à l'écrivain une diffusion plus grande vu qu'il se trouve au sixième rang sur la liste des langues par nombre total de locuteurs (Delbart 2005 : 89). Se rendant compte de ce fait, il est encore plus intéressant de savoir pourquoi de nombreux écrivains chinois à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, ont choisi de publier leurs œuvres littéraires en français même si le mandarin est à la deuxième place des langues les plus parlées (Croiset 2009 : 1). François Cheng, Gao Xingjian, Shan Sa et Dai Sijie ne sont qu'une sélection très limitée de la totalité d'écrivains chinois d'expression française qui ont été honorés par des prix littéraires. Souvent ces écrivains ont grandi dans un environnement bourgeois et donc entouré par une certaine offre de littérature parmi laquelle ils ont découvert des œuvres françaises touchant la Révolution et les idées libérales qui les ont profondément inspirés (Croiset 2009 : 2). S'ils se sont installés en France, la catégorisation de leur travail littéraire présente un vrai défi comme « [l]es auteurs

n'écrivent pas comme des Français natifs, ni comme des Chinois en Chine [et] [l]e regard qu'ils portent sur l'une des cultures est tributaire du miroir de l'autre » (Croiset 2009 : 4). Il s'ajoute à cela le fait qu'ils prennent aussi assez fréquemment une attitude critique envers la société chinoise (Croiset 2009 :4).

3.1.2. Les Nomades

Contrairement aux sédentaires, qui sont classifiés selon leur lieu de résidence permanent, les nomades se distinguent par leur séjour temporaire dans une territoire français. Dans *Les exilés du langage* Delbart différencie entre « un exil forcé » et « un départ librement choisi » (Delbart 2005 : 115).

L'exil forcé est souvent le résultat d'une persécution politique, religieuse, économique, professionnelle ou culturelle. Même si l'adjectif « forcé » apporte initialement une connotation négative, l'exil offre fréquemment la chance de recommencer à zero (Delbart 2005 : 116). Un autre pays, une autre langue, parfois aussi un autre continent permettent de se dégager de l'origine ce qui représente pour les uns une nouvelle vie mais peut également dégénérer pour les autres en des troubles d'identité. Ces écrivains, enfants d'anciens émigrés, présentent des raisons différentes en ce qui concerne leur choix d'écrire en français.

Les circonstances politiques pendant la Première et la Deuxième Guerre mondiale, par exemple, ont poussé une centaine de futurs écrivains et leurs familles de quitter leur pays d'origine. Le nouveau pays d'exil était souvent choisi par hasard, en situation de détresse. Boris Schreiber, Serge Rezvani, Jorge Semprun, Alain Bosquet et Anne Cuneo ne sont qu'une sélection très limitée du nombre impressionnant d'auteurs d'expressions française forcés de vivre une vie nomade (Delbart 2005 : 118). Une autre facteur motivant offert par les pays francophones, surtout la France, mais aussi la Belgique, le Canada et la Suisse, est une amélioration de la situation économique des familles ou des individus qui s'y installent. C'est « le progrès social » que les écrivains dans cette catégorie de nomades espèrent de leur déménagement et c'est cette raison qui a encouragé Joseph Kessel à l'âge doux de treize ans d'aller à Paris, la ville de l'art, pour poursuivre la carrière d'un

écrivain (Delbart 2005 : 122). Au même âge, Marco Micone a quitté l'Italie et a émigré à Montréal et dès le moment où il a mis pied sur la terre québécoise, il a investi énormément afin de cacher ses traces d'immigrations (Delbart 2005 : 123). Dans son texte « La parole immigrée » il explique ses troubles d'apprentissage qu'il a rencontré pendant qu'il essayait de perfectionner sa nouvelle langue primaire.

J'ai commencé à écrire du théâtre quand j'étais étudiant, c'est une forme d'écriture qui m'est relativement facile. À cette époque, je voulais me prouver que j'avais appris le français ; pour moi c'était très important puisque j'avais l'impression que pendant des années, je n'avais réussi à parler ni italien, ni français, ni anglais. C'était très angoissant. (Micone 1986 : 551)

Derrière sa motivation de perfectionner son français se cache le désir de devenir le porte-parole d'immigrés qui souffrent de leur insécurité causée par une barrière linguistique (Delbart 2005 : 152).

D'autres écrivains se sont enfuis en France afin d'échapper à la censure de la presse régnant dans leur patrie (Delbart 2005 : 158). Comme leur pays natal ne leur permettait pas de s'exprimer librement et de publier leurs travaux littéraires, ils se sont déplacés ayant l'espoir de la liberté de pensée. Ce cas était avant tout la réalité pour ceux vivant dans un pays de l'ancienne U.R.S.S. ont fui la censure et se sont installés dans les pays à l'ouest de l'Europe. Ceux qui ont décidé d'aller dans un pays francophone ont aussi souvent commencé de publier leurs textes en français. Considérant seulement la Hongrie, il est déjà possible d'énumérer une dizaine de noms qui sont venus en France ou dans d'autres pays parlant le français : Agota Kristof, Peter Diener, Lorand Gaspar, Georges Walter, Georges Ferdinandy, Eva Almassy et Christine Arnothy pour n'en nommer que quelques-uns (Delbart 2005 : 160).

Contrairement aux écrivains mentionnés ci-dessus, ceux qui suivent ont été encouragés à déménager par des raisons culturelles et sociales et leur émigration se présentait de manière plus ou moins libre (Delbart 2005 : 154). Chez Romain Gary, par l'instant, c'était sa mère qui était fascinée par la culture française et qui a décidé de s'installer à Nice quand il avait treize ans. Alors que la majorité des mères d'enfants immigrés leur souhaite une intégration facile, sa mère allait même plus loin avec ses espoirs pour son fils car elle voulait qu'il devînt l'ambassadeur de la France (Gary 1980 : 116), pour elle le symbole

ultime de la francisation de son fils. Dans son livre *La promesse de l'aube* il décrit sa jeunesse entièrement sacrifiée pour la naturalisation française.

Je fis de mon mieux. J'appelais à ma rescousse d'Artagnan est Arsène Lupin, je parlais français au médecin, je balbutiais des fables de La Fontaine et, une épée imaginaire à la main, je me fendais en avant et sus ! sus ! sus ! [...] je fredonnais La Marseillaise et donnais très exactement la date de naissance du Roi-Soleil (Gary 1980 : 137)

Gary s'est souvent demandé d'où venait cette fascination pour la France et la culture française de la part de sa mère et qui devenait de plus en plus un véritable amour. Après des décennies de réflexions, il cessa de se battre pour trouver une réponse logique en mentionnant dans son œuvre autobiographique « [qu'] il reste enfin l'explication la plus simple et la plus vraisemblable, c'est que [sa] mère aimait la France sans raison aucune, comme chaque fois que l'on aime vraiment » (Gary 1980 : 270).

En poursuivant l'impact des parents sur le choix de la langue littéraire d'un écrivain, il est essentiel de tenir compte de tous ceux qui sont nés dans une famille mixte. René de Obaldia est né à Hongkong et il a hérité sa langue maternelle littéralement de sa mère française étant donné que son père était panaméen. Par conséquent, le français lui venait de façon naturelle quand il a décidé de faire des études en France (Delbart 2005 : 155). Contrairement à Obaldia, Eugène Ionesco ayant des parents roumains, ne rencontre que pendant leur fuite en France la culture et la langue française. Même si leur séjour d'une décennie fut forcé par l'éclat de la guerre en Roumanie, Ionesco préférait encore le français pour l'écriture bien que la famille soit rentrée au pays d'origine (Delbart 2005 : 156). À son retour en Roumanie, il dut évidemment négliger le français pour sa scolarisation mais c'était exactement ce processus d'apprentissage et de réapprentissage qui l'intéressait en écrivant (Bonney 1966 : 23).

De la même façon que Ionesco s'intéressait à l'apprentissage de la langue au fil de l'écriture, quelques écrivains ont été inspirés de traduire des textes produits par les artistes français ou, pour aller plus loin, traduire leur propre travail en français lui-même. L'écrivain tchèque Milan Kundera a procédé de cette manière jusqu'au moment où il a commencé de rédiger directement en français (Delbart 2005 : 169). Dans son œuvre de

1999 *La ligne et l'ombre* Silvia Baron Supervielle décrit la procédure impliquée dans la traduction en français ce qui est résumé dans l'extrait suivant.

Celui qui n'éprouve pas le besoin de sortir de sa langue en utilisant celle-ci ou un autre, pour en inventer une nouvelle qui ne réponde qu'à son étrange monde, n'est que l'imitation d'un écrivain. Une langue est l'univers d'un auteur : elle n'appartient qu'à lui. Née de lui, elle vit par lui, meurt avec lui. Un écrivain emprunte des langues pour s'exprimer, mais en vérité sa langue véritable émane de son regard, de sa manière, de son pas. Il a pour mission de convertir cette langue en un langage imagé et tissé par lui seul. (Supervielle 1999 : 75).

Une autre idée poussant les écrivains à un déménagement dans un pays francophone est le fait que le français n'ait pas seulement la réputation d'une langue élitaine avec une plus large diffusion mais porte aussi la connotation d'une langue « sans tabous » (Delbart 2005 : 162). Le français apporte l'idée de la Révolution et de l'amour libre sans lien à la religion, contrairement à l'italien, ce qui donne aux écrivains une liberté comparable à celle mentionnée plus haut en relation avec la censure et la liberté d'expression. Eduardo Manet, Vassilis Alexakis et Hector Bianciotti ont tous choisi le français comme leur langue littéraire en raison d'au moins une de ces raisons évoquées (Delbart 2005 : 163).

En outre, cette nouvelle liberté peut également changer l'identité de l'écrivain vu que cette langue acquise a posteriori est encore vierge et intouchée par les codes moraux et les oppressions de l'ancienne société (Delbart 2005 : 200). Cette rupture complète, non seulement spatiale mais aussi linguistique, donne alors la possibilité d'un nouveau départ dans la vie. La psychanalyste, philologue et féministe bulgare Julia Kristeva évoque dans *E comme écrire* sa relation de guérison avec l'écriture en français.

L'écriture est ma religion, une expérience de pardon, un don de sens par-delà le non-sens. Écrire : c'est ainsi que je me pardonne d'avoir abandonné les sombres dorures des icônes byzantines, les lourdeurs rocailleuses de mon slavons natal, tout en essayant de traduire en français maints conflits, forcément identitaires, cette « balkanisation » des personnes et des nations désormais en cours partout dans le monde, et d'en rire en français. Car écrire en français est immanquablement une façon de rire (Kristeva 2000 : 63) [...] Écrire en français serait donc traduire la souffrance en goût de vivre. (Kristeva 2000 : 64).

En outre, Delbart ajoute que le français offre « [l]es notions de rigueur et de clarté, héritières des grammairiens de Port-Royal et de la tradition cartésienne » (Delbart 2005 : 182). Ces sont « la clarté logique du français, l'impeccable précision du vocabulaire, la

netteté de la grammaire » (2000 : 70) qui ont également inspiré Kristeva. Inspiré par le poème *Le Cimetière mann* de Paul Valéry, l'écrivain libanais d'expression française Salah Stétié introduit la métaphore d'un français possédant le *fruité* grâce auquel cette langue se distingue des autres. Stétié poursuit ce raisonnement métaphorique dans l'extrait suivant en utilisant les champs lexicaux de la nature touchant les sens humains.

Plus que toute autre langue, ce qui distingue le français, c'est son fruité. Un fruité profond et simple comme celui d'une pomme reinette. Il est des langues, plus que le français, solennelles, il en est de plus mélodieuses peut-être ou de plus capables de rêve : il n'en est point de plus riches en parfum, de plus délicates en saveur.
(Stétié 2000 : 11)

Serge Rezvani, écrivain et peintre né à Téhéran, continue cette idée en comparant le français à un moyen d'exprimer une écriture intelligente (Delbart 2005 : 183). Ces sont les grands philosophes français Descartes, Stétié Rosseau, Sartre, Camus, Beauvoir, Lévi-Strauss et Bordieu qui prouvent cette hypothèse avec leur savoir extraordinaire et leur travail de pionnier dans les domaines de l'humanisme, de l'existentialisme, du féminisme, de la sociologie et du structuralisme.

Enfin, l'appropriation d'une langue étrangère pourrait en même temps présenter une forme de réconciliation avec la langue maternelle. Comme illustré dans les paragraphes précédents, la langue seconde donne la chance de prendre ses distances par rapport à tous les impressions et émotions négatives en lien avec la langue primaire (Delbart 2005 : 202). Le français devient donc un moyen de dissoudre les traumatismes profondément ancrés et un outil pour aboutir à des réflexions plus globales et moins affecté par les sentiments attisés par le pays natal. À terme, ces réflexions autonomes amènent la découverte de soi-même ou un rapprochement de la compréhension de sa véritable identité. Michel Del Castillo, écrivain d'expression française né à Madrid, soutient cette affirmation dans son texte *De père français* disant « [qu'il a fait] du français une langue rêvée où [il a pu], mot après mot, renaître à [lui]-même » (Del Castille 1998 : 140). Cette forme de réconciliation est également au centre des œuvres psychanalystes de Samuel Beckett ce que Pirlot et al. expliquent comme suit.

Choisir la langue de l'autre aboutit à se couper des ressources offertes par la langue maternelle et ainsi de creuser la distance entre les mots et les choses et

entre soi et soi; donc de se rendre en quelque sorte étranger à soi-même. (Pirlot et al. 2011 : 441)

3.2. Correspondances textuelles

Il est évident qu'il n'est pas réaliste de dire qu'il est possible de produire un résumé complet de tous les œuvres publiés par les écrivains d'expression française et de trouver des similarités explicites en ce qui concerne le thème central et les caractéristiques structurelles. Cela représenterait déjà une tâche irréalisable étant donné qu'il faudrait également considérer la multitude de genres de texte et les raisons différentes motivant ces écrivains qui ne sont pas toujours exprimées dans leurs œuvres. Néanmoins, *Les exilés du langage* de Delbart a essayé de proposer quelques pistes de lectures afin de répondre à la recherche des éléments communs des textes produits par ceux qui les ont écrits dans une autre langue que leur langue maternelle. Les points communs présentés serviront ensuite de base à l'analyse du travail littéraire de l'écrivaine canadienne Nancy Huston.

3.2.1. Les leitmotives

Le premier élément discernable dans la multitude de textes publiés par les écrivains de français langue seconde est le sentiment de voyage. Ce voyage est décrit à l'aide de descriptions démographiques et socioculturelles détaillées qui rappellent au lecteur le travail de paysagiste et qui illustre visuellement non seulement des pays d'origines mais aussi souvent les nouveaux lieux de résidence. En conséquence, le lecteur se sent invité et amené dans un voyage lointain conduisant parfois même jusqu'au monde intérieur et aux pensées conscientes de l'écrivain (Delbart 2005 : 175). Comme un voyage demande l'action de s'éloigner, un jeu entre la distance et la proximité commence entre les lignes du récit. L'extrait suivant de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Rachid Boujedra exemplifie la distance que le narrateur prend avec les Français émigrés en utilisant les pronoms possessifs de la troisième personne plurielle et non pas la première personne plurielle (Bonn 2016 : 149).

[...] avec leurs bicoques recouvertes de papier goudronné tramé en papier à cigarette au bout de quelques heures de pluie diluvienne ou de quelques jours de crachin interminable ; avec leurs toits toujours en train de se décoller et qu'il faut amarrer à l'aide de grosses pierres afin qu'ils tiennent une nuit (Boujedra 1986 : 143) [...] avec leurs odeurs de thé frelaté, de houblon acide et entrecuise nauséabond ; avec leurs gosses scrofuleux fourvoyant leur malice dans les dédales de la mythologie assimilationniste [...] (Boujedra 1986 : 145).

De plus, le thème du voyage ne touche pas seulement le contenu mais aussi assez souvent les titres des œuvres. *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, *Le voyageur sur la terre* et *Les pays lointains* de Julien Green, *Adieu* de Naïm Kattan, *L'exode* de Benjamin Fondé, et *Nord Perdu* de Nancy Huston ne sont qu'un aperçu (Delbart 2005 : 176).

Par ailleurs, le voyage décrit ne doit pas toujours impliquer le mouvement et le déplacement physique. Il existe également des exemples d'un voyage immobile ce qui, contrairement à ce qui a été mentionné précédemment, consiste en un sentiment d'enracinement et d'arrêt total apportant des résultats psychiques qui vont jusqu'au désespoir.

Les grands représentants de cette immobilité sont probablement les protagonistes de la pièce de théâtre *En attendant Godot* de Samuel Becket. Dans les cas de Vladimir et Estragon cet état fossile ressemble à un retour dans le ventre maternel ce qui explique Durozoi dans son analyse de façon plus détaillée.

Il y a l'adoption de positions fœtales : dans *Godot*, Estragon ne cesse de vouloir dormir, et à chaque fois, c'est sur le flanc qu'il s'allonge, les genoux au menton. [...] La façon toute particulière dont les personnages apprécient la reptation et la position allongée sur le sol participe du même désir. Le calme relatif qu'ils connaissent lors de séjours dans des lieux clos en dit long aussi sur leur nostalgie, l'internement s'accompagnant souvent d'une immobilité au moins passagère qui sera ressentie, non comme une impuissance malheureuse, mais au contraire comme le moment à partir duquel l'existence deviendrait presque supportable. (Durozoi 1972 : 167)

Il va de soi qu'un voyage ou, de façon plus globale, le déplacement total, bref l'exil, implique un certain degré de nostalgie pour tout ce qui a été abandonné. Le choc culturel dépend sûrement de la distance démographique entre le pays natal et l'exil ainsi que les différences sociales et linguistiques mais chaque rupture avec le connu nécessite une

réadaptation ce qui est plus ou moins difficile. Il pourrait également en résulter une désorientation profonde non seulement au niveau spatial mais aussi au niveau psychique (Delbart 2005 : 182). Un thème récurrent dans les textes d'écrivains d'expression française qui touche à cette désorientation est le labyrinthe décrit notamment dans *Labyrinthe des sentiments* de Tahar Ben Jelloun et *Le Labyrinthe illuminé* de René Noyau (Delbart 2005 : 183). C'est avant tout les barrières linguistiques qui peuvent susciter les sentiments d'être enfermé dans un labyrinthe étant donné qu'une nouvelle langue inconnue signifie aussi l'incapacité de lire et avant tout de lire les signes alentours, tels les panneaux, les publicités, les manuels (Delbart 2005 : 184). Cette incommunicabilité est aussi le thème central du récit dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Boujedra. Le protagoniste, un immigré algérien, arrive à Paris avec une seule valise et le lecteur suit son chemin dans le réseau souterrain énorme du métro. Comme l'immigré ne parle pas le français, il ne peut ni demander de renseignement aux personnes qui passent tout près de lui, ni déchiffrer les signes qui l'entourent ce qui rappelle également une situation labyrinthique. L'étrangeté de ce nouveau pays et cette nouvelle langue déclenche un sentiment de détresse et le personnage principal donne l'impression qu'il se sent condamné à ne jamais trouver sa vraie destination. Dans l'œuvre de Boujedra la valise du protagoniste est « l'expression même de son voyage qu'il avait projeté de réaliser » (1986 : 78) et le métro est décrit comme un réseau de lignes « se réfractant à l'infini » accompagné par les couloirs « se déroulant les uns dans les autres à n'en plus finir » (1986 : 79). Le narrateur complète l'ambiance désespérée répandue par cette image labyrinthique ainsi que le désarroi provoqué par la différence linguistique dans l'extrait suivant.

Non, mais il est fou, c'est sûr ! Il ne sait pas ce qui l'attend car, certes, si le labyrinthe est une épreuve en soi, il n'y a pas que ça. [...] il aurait entre-temps appris la langue – il a un mauvais accent, les femmes ne lui auraient pas jeté un sort... Non, mais pour qui il se prend ! Il se croit sauvé parce qu'il a traversé le tunnel non sans embûche, à coup sûr ! L'idiot ! Il n'a rien appris. (Boujedra 1986 : 180).

3.2.2. Les thèmes centraux

Selon Delbart, un grand nombre des textes produits par les écrivains d'expression française mais venus d'ailleurs touche plus ou moins concrètement à des thèmes comme « le moi, la mère [et] le langage » (Delbart 2005 : 187). Ces trois notions apparaissent souvent ensembles dans les textes étant donné qu'elles s'influencent mutuellement jusqu'à un certain degré.

3.2.2.1. Le Moi

Une question existentielle qui émerge dans quelques textes français produits par les individus plurilingues et pluriculturels est celle de « Qui suis-je ». L'écrivain se trouve donc dans la recherche « du moi authentique » (Delbart 2005 : 187) ce qui n'est pas seulement poursuivi dans les œuvres autobiographiques mais également dans les œuvres de fiction en envoyant les protagonistes sur cette quête. Grâce à toutes ces influences linguistiques et culturelles, l'identité de l'écrivain devient un mélange assez complexe qui le rend presque impossible à distinguer du vrai moi. Cette quête d'identité « se manifeste déjà chez [les] auteurs par la multitude des personnages qui se métamorphosent, se travestissent, sont animés de sentiments ambivalents, frappés de folie ou de schizophrénie » (Delbart 2005 : 187) ce qui rappelle de nouveau, entre autres, *Le Schizo et les Langues* de Wolfson ou le roman *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston qui offre au lecteur le point de vue de trente personnes qui se trouvent ensemble écoutant l'œuvre homonyme de Jean-Sébastien Bach. L'extrait suivant illustre également le dialogue interne de l'un des protagonistes qui présente des réflexions sur sa propre identité.

Ce que je suis au fond, c'est ce que j'aimerais bien savoir. Il me semble que je ne suis absolument rien et que je pourrais être absolument n'importe quoi. Tout ce que les gens projettent sur moi je l'assume, j'essaie de deviner quelle image de moi leur ferait le plus plaisir, et de la renvoyer. Le pire, c'est que ça marche. (Huston 1994 : 61)

Un autre écrivain qui a présenté la capacité de se métamorphoser est Romain Gary qui n'a pas seulement créé le pseudonyme Émile Ajar mais qui a aussi demandé à son petit-cousin Paul Pavlowitch de le personnifier. Lorandini résume donc la vie de l'auteur comme

« entourée d'un halo mythique continuellement alimenté par l'auteur lui-même, au moyen de jeux de dédoublement, de falsifications, de confessions et de démentis qui, issus de sa vie publique, sont devenus matière romanesque » (2011 : 26). Elle va même plus loin en disant que Gary « rejette toute définition identitaire stable » (Lorandini 2011 : 44).

Par ailleurs, les écrivains plurilingues offrent fréquemment des éléments autobiographiques dans leurs récits et l'intensité de leur apparition change d'œuvre en œuvre. Ces autobiographies ou ces œuvres possédant des traces biographiques Huston appelle « l'écriture du moi » (2005 : 202). De nouveau, il faut se souvenir du fait que l'écriture dans une langue seconde qui n'est pas maîtrisée au même niveau que la maternelle offre une voix distanciée et plus objective. À cause de cette distance émotionnelle, Djébar y ajoute dans un interview que « presque inévitablement, même sans le vouloir, l'autobiographie devient une fiction » (Gauvin 1997 : 23). De cette façon, un dédoublement du « je » se rend place : le je-auteur et le je-narrateur (Delbart 2005 : 202).

3.2.2.2. La Mère

Comme déjà mentionné plus haut dans le chapitre abordant la catégorie des sédentaires, l'abandon de la langue maternelle peut indiquer entre autres une trahison de la mère suite à un moment ou une période traumatique ressenti par l'écrivain à une certaine étape de sa vie. Cette relation entre la langue primaire et la mère peut être comprise comme suit.

La langue maternelle est à l'origine de la structuration du sujet car elle s'inscrit avant l'organisation langagière au niveau des racines sensorielles et corporelles du sujet. Autrement dit, elle fait référence à l'univers du rapport corporel à la mère et à tous les contenus perceptuels et émotionnels qui l'entourent » (Kaes et al. 2005 : 144)

En outre, Delbart n'évoque pas seulement les mères trahies mais aussi les mères qui ont trahi leurs enfants (Delbart 2005 : 193). Cela pourrait être expliqué par l'abandon émotionnel ou spatiale de celles qui ont quitté la famille et ont coupé tout contact personnel. Bref, il est possible d'associer « l'énorme proportion d'orphelins, d'enfants

malheureux, abandonnés, maltraités ou sexuellement exploités, qui traverse le corpus » (Delbart 2005 : 194).

Afin de reprendre l'idée du matricide évoqué par Kristeva dans *É comme écrire en français*, la notion de la mère ne peut pas seulement être associée à celle qui a donné la vie mais également à la langue primaire et sûrement aussi à la patrie, aux origines démographiques et culturelles. Vialet ajoute de nouveau à cette compréhension de la mère que « le meurtre réel ou symbolique de la mère, mort de la mère ou mort de la langue et du système de valeurs de la mère » (2010 : 261) sont à un même niveau. Tous les trois sont alors parfois aperçus comme interchangeables et ils peuvent tous susciter des sentiments traumatiques ce qui est établi par cet extrait.

[...] j'ausculte le cadavre toujours chaud de ma mémoire maternelle. Non pas involontaire, ni inconsciente, mais je dis bien maternelle : parce qu'à la lisière des mots musiqués et des pulsions innommables, au voisinage du sens et de la biologie que mon imagination a la chance de faire exister en français – la souffrance me revient, Bulgarie, ma souffrance. (Kristeva 2000 : 69)

Elle personnifie le concept abstrait de la mémoire à l'aide de la formule « cadavre chaud » ce qui fait penser à un matricide non accompli. La mère qui est la langue maternelle a été abandonnée mais elle sommeille encore dans le corps de l'individu plurilingue et lui rappelle le chagrin déjà refoulé. Enfin, Kristeva introduit le chaînon manquant, son pays de naissance, qui complète le triangle entre la mère, la langue et la patrie.

En outre, *Vaste est la Prison* d'Assia Djébar, le troisième volet du *Quatuor algérien*, fait également du matricide un thème de discussion. Le roman *Quatuor algérien* appartient à un genre hybride mélangeant l'autobiographie ainsi que la fiction. Les deux narratrices de *Vaste est la Prison* découvrent le monde français et la liberté et le désir qu'apporte la langue française. Selon Vialet, leur langue primaire, l'arabe, incarne le patriarcat et la soumission de leur société et cette « projection négative sur l'arabe maternel va de pair avec le meurtre symbolique de la mère » (2010 : 252). De l'autre côté, le colonialisme français exerce aussi une influence sur le matricide linguistique étant donné que le pouvoir colonial introduit la scolarisation obligatoire en français ce qui a pour but de « dégager les

enfants de l'influence des mères autochtones, non francophones, autrement dit, pour "interdire" et "immoler" symboliquement la mère » (Violet 2010 : 251).

3.2.2.3. Le Langage

Le bi- ou plurilinguisme de l'écrivain est perceptible de la part de l'auteur à deux niveaux du texte : le style et le contenu. D'un côté, les écrivains de français langue seconde présentent des caractéristiques linguistiques concernant, par exemple, la grammaire ou le choix du vocabulaire, de l'autre, ils introduisent le plurilinguisme dans leur récit. Compte tenu de cette tendance, Gauvin résume que « [l]e commun dénominateur des littératures émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents » (2000 : 8).

Il n'est donc pas rare que des personnages qui parlent plusieurs langues apparaissent dans le récit. Ce plurilinguisme peut se manifester par des difficultés de se faire comprendre à cause d'une barrière linguistique ou un malentendu et par des réflexions que les protagonistes ou le narrateur révèlent concernant leur usage de la langue étrangère (Delbart 2005 : 198). En conséquence, le récit inclut souvent aussi des raisonnements métalinguistiques qui illustrent les troubles mentaux suscités par le plurilinguisme qui éventuellement compliquent la production linguistique. Dans *Sans la miséricorde du Christ* de Hector Bianciotti présente la protagoniste qui illustre non seulement des conflits identitaires mais aussi des réflexions linguistiques. Adélaïde Marèse, fille de parents italiens, née en Argentine, obtient un emploi d'institutrice en France et s'y installe. La France devient donc son exil qui offre des nouvelles chances mais également des difficultés. Elle décrit dans le dialogue suivant la tension qu'elle éprouve entre la langue française et la langue espagnole et comment sa vie a changé dès qu'elle commence à parler le français quotidiennement.

-Il y a longtemps que je vis ici. J'ai l'impression... comment dire ? d'un rétrécissement... ce mot peut sembler péjoratif... Non rien de tel. C'est très difficile à dire... En espagnol, tout semble être à l'extérieur, et en fait, tout est à l'extérieur [...] vous non plus, vous n'êtes pas français, vous pourrez peut-être me

comprendre...Vous parlez, en plus, ma langue natale ; mais ce n'est pas la même chose d'avoir appris les mots d'une langue que d'en avoir nommé les choses pour la première fois [...]

-Vous alliez me dire quelque chose sur les mots...

-Oui...maintenant, cette langue que j'avais apprise, que tout au moins j'avais apprise à lire, par moi-même, comme un défi, comme quelqu'un qui cherche une porte de sortie...cette langue m'a accueillie...Je ne sais pas si je suis entrée en elle mais elle est entrée en moi...le croyez-vous ? Je ne marche pas de la même façon, je me tiens autrement, je sens autrement...Tout est devenu plus réservé, plus discret, plus intime. (Bianciotti 1987 : 46)

En outre, Delbart ajoute que la polyphonie joue également un rôle central dans la narration de plusieurs romans francophones (Delbart 2005 : 202). Tout d'abord dans l'ouvrage *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, la polyphonie est un élément de la construction romanesque mais c'est *Esthétique et théorie du roman* de Mikhaïl Bakhtin qui a proposé des perspectives fondamentales concernant l'usage littéraire de la polyphonie (Calabrese-Steinberg 2010 : 60). Selon la définition bakhtine, la polyphonie se compose « d'une pluralité de voix et de consciences distinctes de l'intention auctoriale » (Parisot 2006 : 204) ce qui veut dire que « [l]e dialogue entre le discours de l'auteur et des narrateurs » (Parisot 2006 : 205).

Outre de la démultiplication des points de vue, Kristeva s'intéresse à l'intertextualité apportée par la polyphonie et elle considère ce phénomène comme une interdépendance textuelles qu'elle compare à une construction semblable à une mosaïque (Parisot 2006 : 216). Les textes sont tributaires les uns les autres et l'intertextualité dans les œuvres francophones se présentent souvent en forme de « citations, d'allusions, de références culturelles et d'autocitations » (Delbart 2005 : 203) ce qui est notamment dominant chez Beckett ainsi que dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston. Une conséquence éventuelle de la polyphonie est la fragmentation du discours provoquée par la discontinuité, l'écriture partiellement illogique ne suivant aucun sens chronologique, les structures morcelées (Delbart 2005 : 203). Il en résulte un sentiment d'étrangeté qui émerge de la lecture et qui rappelle de nouveau au lecteur une situation labyrinthique déjà mentionné plus tôt (Delbart 2005 : 204).

Par ailleurs, Delbart élucide la récurrence des certaines figures dialectiques comme l'épanorthose, l'oxymoron, la stichomythie et la répétition qui soulignent cette fragmentation du discours (2005 : 215). L'épanorthose qui consiste en la reformulation de ce qui était déjà dit afin de le renforcer ou de l'affaiblir, peut aussi être considérée comme une forme d'autocorrection (Delbart 2005 : 216). Delbart prend un extrait de *Macbett* de l'écrivain romain Ionesco afin d'exemplifier cette autocorrection qui commence par une amélioration et finit par une détérioration.

Je n'ai rien sollicité. Il a payé, il a bien payé, il m'a plus ou moins bien payé, il ne m'a pas trop mal payé les services que je lui ai rendus, que je devais lui rendre, puisqu'il est notre seigneur. (Ionesco 1972 : 98).

L'oxymoron, une figure antithétique qui combine deux expressions d'un sens complètement opposé, appuie de nouveau l'incommunicabilité mentionnée ci-dessus en lien avec le sentiment d'être captif dans un labyrinthe. Cette forme de contradiction met l'accent sur la supposition que « la langue est faillite » (Delbart 2005 : 216) étant donné que l'écrivain n'écrit pas dans sa langue maternelle et les malentendus sont des conséquences naturelles.

Une autre conséquence ou effet secondaire de la polyphonie est la musicalité. La langue et la musique ont en commun d'être toutes les deux des productions sonores qui suivent des systèmes d'accent. Ainsi, la prosodie dans un discours parlé, peut être comparée à la mélodie d'un chant. De la même façon, la musique chinoise, qui consiste principalement en une succession de quintes, sonne inhabituelle, extraordinaire ou bizarre à l'auditeur qui n'est que familiarisé à la musique diatonique occidentale. Cette comparaison fonctionne alors également pour les langues étrangères étant donné que l'oreille humaine est accoutumée à la propre langue mais quand elle entend une langue étrangère pour la première fois, elle ne peut que distinguer une combinaison sonore inconnue (Delbart 2005 : 206). Les poèmes dadas, par exemple, jouent avec la sonorité de la langue ce qui est notamment prédominant dans le poème *L'amiral cherche une maison à louer* de Huelsenbeck, Janco et Tzara qui est basé sur les différences sonores de l'allemand, l'anglais et le français. Ce poème écrit par deux écrivains d'origine roumain et suisse, ressemble d'abord à un enchaînement de bruits mais en l'examinant, il est possible de déceler les différentes paroles prononcées et chantées tour à tour.

4. Termes récurrents

Quelques termes peuvent être identifiés comme récurrents dans les œuvres publiées par les écrivains de français langue étrangère. C'est notamment dans les textes qui reflètent les origines, l'identité, le plurilinguisme et le processus de déménagement et qui offrent des traces autobiographiques que deux termes sont souvent mentionnés et discutés : l'exil et l'étrangeté. Comme ces deux termes ou plutôt ces concepts nécessitent une discussion plus profonde afin d'expliquer leur sens diversifié, leur explication servent donc à l'analyse littéraire suivante.

4.1. L'exil

La première source qui est alléguée afin de définir le terme *exil* est le dictionnaire ce qui donne la sémantique générale partagée par la majorité des lecteurs. La première définition dépeint l'exil comme une « situation de quelqu'un qui est expulsé ou obligé de vivre hors de sa patrie » ou un « lieu où cette personne réside à l'étranger » et l'expression qui est le plus souvent associée à cette explication est « être condamné à l'exil » (Larousse.fr). Le deuxième sens évoqué n'est pas très loin du premier vu que les deux apportent une connotation négative et que le deuxième n'ajoute qu'un sentiment d'admiration et de nostalgie envers la patrie en disant que l'exil est une « situation de quelqu'un qui est obligé de vivre ailleurs que là où il est habituellement, où il aime vivre » et que c'est le « lieu où il se sent étranger, mis à l'écart ». En somme, cela donne l'impression que l'exil est un état forcé dont l'on souhaite s'évader et la personne concernée ressentit une notion d'impuissance, d'emprisonnement et d'altérité.

Fins soutient et élargit cette définition proposée par le dictionnaire en disant que l'exil est accompagné par des processus de métamorphose et de déracinement. La métamorphose est la conséquence du sentiment d'altérité attesté par « la figure de l'étranger qui malheureusement peut perdre le sens du collectif et le mode d'appartenance avec lui-même et avec le monde qui l'entoure » (Fins 2017 : 2). Vu que l'exil se trouve entre deux ou plusieurs lieux, il se développe en un non-lieu impossible à définir

spatialement ce qui renforce l'impression de non-appartenance éprouvée par l'exilé (Nuselovici 2013 : 6).

En outre, la métamorphose peut provoquer une crise identitaire et susciter la quête du soi ainsi que la recherche de sens. Fins conclut cette pensée en comparant la quête d'identité à une errance ce qui fait penser de nouveau au labyrinthe évoqué par Delbart.

Nous comprenons alors que si l'exil est une perte, l'errance est un abandon où l'étranger suit une ligne de fuite qui ne se soucie de rien, une désorientation qui ne sait jamais où elle va parce qu'une blessure secrète, souvent inconnue de lui-même, le propulse dans l'errance. (2017 : 2).

L'abandon de la langue maternelle est un facteur décisif qui a une influence sur l'existence de l'errant migratoire ce qui rappelle le protagoniste de Rachid Boujedra où le migrant devait d'abord s'habituer à la langue étrangère pour trouver la sortie du labyrinthe de l'exil (Fins 2017 : 2).

Par ailleurs, ces sont surtout les écritures migrantes qui discutent des différentes conceptions subjectives de l'exil et de l'aspiration à l'appartenance (Lalagianni et Moura 2014 : 6). C'est notamment pendant l'ère postcoloniale qu'une grande quantité d'œuvres littéraires ont été publiées qui traitent de la migration et de l'exil dans les pays méditerranéens afin de surmonter, grâce à l'écrit, le chagrin et la souffrance que la colonisation et les guerres d'indépendance qui suivirent ont provoqués (Lalagianni et Moura 2014 : 8). L'écriture offre un moyen de réconciliation afin de créer dans l'exil un espace heureux, dit transitoire, qui unit la vie passée dans la patrie et le présent à l'étranger (Lalagianni et Moura 2014 : 7). La littérature devient donc un exil intime qui touche au travail psychanalytique que l'on retrouve dans les œuvres de Kristeva, Dostoïevski ou encore Duras (Fins 2017 : 3).

Contrairement à cette image négative, une connotation positive s'est également développée qui distingue l'exil forcé de l'exil volontaire. En considérant l'étymologie du mot « exil », il apparaît un sens de bipolarité étant donné que l'exil combine les expériences de départ avec celles d'arrivée (Nuselovici 2013 : 5). Les deux parties, « ex » signifiant le passé et « sal » correspondant au futur s'unissent et c'est cet ensemble qui transforme un sentiment nostalgique en une perspective d'espoir (Nuselovici 2013 : 5). Par ailleurs, l'exil représente une expérience rappelant la signification première qui veut

dire épreuve ou essai dont celui, qui y survit, gagnera de nouvelles perspectives qui déclencheront des réflexions et contribueront au savoir (Nuselovici 2013 : 7). Il en résulte que l'exilé grandit socialement quand il passe l'épreuve de l'exil ce qui inclut la transformation et l'adaptation culturelle et souvent aussi linguistique, par ailleurs, il évolue spirituellement en accumulant les nouvelles règles de conduites prescrites par la société étrangère et en apprenant une nouvelle langue.

4.2. L'étrangeté

D'autres termes qui reviennent souvent dans les réflexions concernant la langue et l'identité dans les publications des écrivains plurilingues qui ont choisi le français comme leur moyen d'expression sont *l'étranger* et avant tout *l'étrangeté*. Le mot *étranger*, qui est à la fois substantif et adjectif, est dominé par une dichotomie entre ce qui se trouve à l'intérieur et ce qui se trouve à l'extérieur au niveau spatial, national, social ou aussi éprouvé par un individu. D'un côté, la définition à laquelle la majorité des gens se réfère exprimerait probablement la non-appartenance « à la nation où on vit ou par rapport à laquelle on se place » (larousse.fr). En poursuivant cette pensée, cette notion peut même être élargie à l'ensemble des pays étrangers.

De l'autre, le mot *étranger* peut également exprimer une absence de familiarité et de reconnaissance provoquant un sens de l'incompréhension allant parfois jusqu'à l'indifférence chez un individu (larousse.fr). C'est cette compréhension qui mène au mot *l'étrangeté* qui est caractérisée par la bizarrerie et l'altérité suscitées par l'inconnu. Freud souligne cette atmosphère créée par l'étrangeté dans son œuvre *Das Unheimliche* de 1919 dont le titre a été traduit en *l'inquiétante étrangeté* par Bonaparte. Il combine l'étrangeté avec des sentiments principalement chargés d'une connotation négative comme l'angoisse, la peur et l'effroi (Freud 1933 : 6). Freud s'y appuie sur l'idée de Jentsch disant que l'inquiétante étrangeté est basée sur « l'incertitude intellectuelle » et que « plus un homme connaît bien son ambiance, moins il recevra des choses et des événements qu'il y rencontre l'impression de l'inquiétante étrangeté » (Freud 1933 : 8).

Les mots allemands *heimlich* et *unheimlich* que Freud utilise dans son œuvre, décrivent encore une fois une dichotomie qui explique la tension introduite par l'étrangeté. *Heimlich* peut référer à la maison et au sens large le mot exprime la familiarité et l'intimité se développant jusqu'au caractère secret excluant tout ce qui se trouve en dehors ce qui fait penser à la phrase « à huis clos » (Freud 1933 : 9). À l'opposé de *heimlich*, le mot *unheimlich* signifiait à l'origine être sans patrie ou le manque de quelque chose de familier. Il s'agissait ainsi du contraire direct de *heimlich*, mais au fil du temps, le sens a changé (Freud 1933 : 9). À cause de l'incertitude qui vient avec la non-familiarité, *unheimlich* s'est transformé en inquiétante comme ce qui peut être éprouvé dans une maison hantée (Freud 1933 : 24) ou avec une personne imprévisible (Freud 1933 : 25). En 1950 Essdik Jeddi a traduit des textes du philosophe arabe du X^e siècle Abû Hayyân Al-Tawhîdî qui avait déjà presque mille ans auparavant fait des réflexions sur le rôle de l'étranger et de l'exil ce que manifeste l'extrait suivant.

L'étranger, c'est celui qui est absent alors même qu'il est présent; il est celui-là qui se trouve présent au sein de son absence. L'étranger, c'est celui que tu ne saurais connaître si tu le voyais, c'est celui que, si tu ne le voyais, tu ne chercherais pas à connaître. N'as-tu pas entendu le poète dire: «Comment se consoler sans parentèle et sans patrie / Comment se consoler sans coupe et sans commensal / Comment se consoler sans le refuge d'un abri»? [...]

L'étranger est celui dont le sentiment d'étrangeté entraîne l'anxiété auprès de son entourage. Il vit une insoutenable étrangeté du fait qu'il perçoit son habit sécurisant comme disloqué. Et il éveille l'effroi et l'anxiété auprès de son entourage parce que le brûlent le ressentiment et l'affliction logeant au fond de lui-même. (al-Tawhîdî, A. H. & Jeddi 2011 : 35)

Kristeva utilise également le concept freudien *d'inquiétante étrangeté* et poursuit les réflexions autour des possibilités offertes par l'étrangeté. Elle défend l'avis que l'individu devrait laisser la notion inquiétante transmise par l'altérité derrière soi et s'ouvrir à l'inconnu (Fins 2017 : 4). Son œuvre *Étrangers à nous-mêmes* de 1988 explique son idée d'une étrangeté enrichissante comme l'illustre le passage ci-dessous.

Étrange, en effet, la rencontre avec l'autre – que nous percevons par la vue, l'ouïe, l'odorat, mais n'« encadrons » pas par la conscience (...) Étrange aussi, cette expérience de l'abîme entre moi et l'autre qui me choque (...) Le choc de l'autre, l'identification du moi avec ce bon ou mauvais autre qui viole les limites fragiles du moi incertain, seraient donc à la source d'une inquiétante étrangeté dont l'aspect

excessif, représenté en littérature, ne saurait caché la permanence dans la dynamique psychique 'normale' (Kristeva, 1988, rééd. 1991 : 276)

Cette ouverture qu'elle propose vise avant tout l'ouverture linguistique et littéraire disant qu'une langue étrangère qui est distante de la langue maternelle pourrait créer un *exil intime* afin d'explorer le vrai soi (Fins 2017 : 4). Selon elle, c'est avant tout l'identité narrative dans la littérature qui permet de « retrouver le soi » (Fins 2017 : 5). Un exemple qui illustre la philosophie de Kristeva est celui de la romancière et essayiste iranienne Chahdortt Djavann qui se concentre sur l'identité double chez les individus pluriculturelles et plurilinguistiques qu'elle décrit comme « être d'ici et être d'ailleurs » (Alfaro 2013 : 17). Dans son autobiographie fictive *Comment peut-on être français ?* de 2006, Djavann présente un narrateur qui est arrivée à Paris, son exil politique, et qui s'est emparé d'un sentiment d'étrangeté et d'étrangéité suscités par la nouvelle langue et culture étrangère qu'il essaye de maîtriser (Alfaro 2013 : 18).

5. Nancy Huston

Nancy Huston est une écrivaine française d'origine québécoise qui s'intéresse à la question de plurilinguisme et d'identité pluriculturelle et leurs influences sur la psyché. Installée à Paris depuis les années 80, elle exerce sa profession avec une dévotion intense et une passion énorme.

5.1. Traces québécoises et américaines au fond de la Française d'aujourd'hui

Nancy Huston est née le 16 septembre 1953 à Calgary, une ville située en Alberta au Canada (Huston 2007 : 160). Étant donné que Calgary se trouve dans une région canadienne dans laquelle la majorité de la population parle l'anglais comme langue première, Nancy Huston a grandi dans un environnement anglophone. Huston décrit Calgary dans son texte *Les Prairies à Paris* (Huston 1995 : 226) avec les mots suivants :

Plus spécifiquement, je viens de la gigantesque et minuscule province d'Alberta : 660 000 km² par contraste avec les 550 000 de la France ; 1,8 millions d'habitants par contraste avec les 55 millions de Français ; soit trois Albertains par kilomètre carré, comparés aux 100 Français. Même à l'intérieur du pays assez fade qu'est le Canada, l'Alberta est une province particulièrement fade.

À l'âge de six ans, sa mère a quitté la famille, une perte qui aura une influence énorme sur son comportement social et ses troubles d'identité (Huston 1999 : 116). Son père, qui s'est remarié avec une Allemande, l'a envoyée en 1959 pour un séjour en Allemagne afin de faire la connaissance avec la famille de la nouvelle belle-mère qui a contribué ainsi à une fascination et en même temps à un surmenage face à étrange et à la langue inconnue (Huston 1999 : 196). Elle s'est soudainement retrouvée à Immerath, un petit village dans l'ouest de l'Allemagne, à une heure de la frontière belge (Huston 2004 : 74). Pour une fille de six ans, le voyage était une expérience accaparante étant donné que le trajet s'est déroulé uniquement en train et bateau. Elle a décrit ce séjour dans son œuvre *Nord Perdu* comme un mélange entre l'étrangéité et menace ce qu'illustre l'extrait suivant :

Le soir de notre arrivée, dans la maison qu'occupait la famille de ma nouvelle mère dans l'école du village où mon nouveau grand-père était instituteur, ma nouvelle grand-mère nous avait préparé un festin : charcuteries diverses et inouïes (langue, pâté de foie, fromage de tête), salades de choux et de betteraves, œufs au vinaigre, pains noirs, fromages durs et miasmatiques... Absolument tout ce qui se trouvait sur la table m'était étranger, pour ne rien dire des gens assis autour de la table, ni de la langue dans laquelle ils se parlaient... Etranger- et aussi pour cette raison, menaçant. Je ne sais le dire autrement. (Huston 2004 : 74).

Pendant son enfance, sa vie a été dominée par d'innombrables déménagements qui ont contraint les cinq enfants à quitter régulièrement leurs voisins et leurs camarades de classe et à revivre les rites d'initiation à l'école plusieurs fois. La religion représentait à l'époque une possibilité de refuge même si elle ne pouvait pas s'identifier à une religion spécifique étant donné que sa famille avait une histoire religieuse assez hybride.

Mon grand-père paternel était pasteur, pour commencer ; la sœur de mon père était missionnaire au Népal, et ces deux parangons de la vertu chrétienne pesaient lourdement sur mon père. Ma mère était protestante elle aussi, mécréante depuis longtemps, je crois. [...] Donc quand ils se sont mariés, ils ont fait une sorte de « compromis » : la cérémonie s'est tenue à la très libérale et moderniste église unitarienne, et c'est là que, au fil des ans, leurs trois enfants ont été baptisés. (Huston 1999 : 57).

Finalement, son père amena la famille à Wilton, New Hampshire, aux États-Unis (Huston 1999 : 85). Même si la famille ne s'est installée qu'en 1986, quand elle avait déjà treize ans, Huston oeuvre un examen rétrospectif plutôt positif de leur jeunesse à New Hampshire dans son oeuvre Nord Perdu (Huston 2004 : 25). Trente ans plus tard, elle retourne dans cette seconde patrie qu'elle apprécie apparemment plus que sa patrie québécoise (Huston 2004 : 26). Après avoir éprouvé ces ruptures sociales permanentes, elle a commencé des études à l'université Sarah Lawrence, à New York.

En 1973, à l'âge de vingt-et-un an, elle décide de faire des études à l'étranger et son choix se porte sur Paris. Au début, elle croyait que le séjour à Paris ne durait qu'un an mais elle s'y est finalement installée en permanence (Huston 1999 : 116). Son passage à l'École des hautes études en sciences sociales a certainement contribué au début de sa carrière littéraire vu qu'elle avait le grand honneur d'être étudiante du philosophe, critique littéraire et sémiologue français Roland Barthes (Busby 2013, thecanadianencyclopedia.ca/fr). Sa fascination pour la philosophie et les grands philosophes Kant, Nietzsche, Descartes etc.

ont suscité une aversion pour la vie religieuse promue par sa belle-mère allemande extrêmement pieuse (Huston 1999 : 59).

Entre 1980 et 1990, Huston s'est plongée dans les études féministes et a fondé le journal *Histoires d'Elles* avec Leïla Sebbar dans lequel une vingtaine de femmes discutaient non seulement de l'émancipation et des inégalités sociales, économiques et politiques mais aussi de choses plus banales susceptibles d'intéresser leur public féminin (Knutson 2011 : 254). Dans un récit rétrospectif, Huston explique le but et le résultat de ce journal avec les mots suivants :

Le journal, qui veut relever le défi de « parler de tout », depuis la guerre Irak-Iran jusqu'au salon de coiffure au coin de la rue, vivra quatre ans. Quatre années de réunions enfumées, bruyantes, conflictuelles, intenses, affectueuses... Et aujourd'hui je reste rêveuse devant les images grotesques que l'on fabriquées après coup des « militantes MLF », viragos animées par le ressentiment et l'esprit de vengeance. (Huston 2004 : 126)

Sa participation au Mouvement de Libération des femmes à la fin des années 70 l'inspira dans l'écriture de *Jouer au papa et à l'amant* en 1979 et *Dire et interdire : éléments de jurologie* en 1980.

Elle s'est mariée au linguiste, philosophe et sémiologue français d'origine bulgare Tzvetan Todorov (Busby 2013, thecanadianencyclopedia.ca/fr) qui est devenu le père de ses deux enfants, Léa et Sacha. En 1993, quand son fils avait cinq ans, Huston a pris la décision de retourner au Canada afin de faire la paix avec son passé et en même temps de présenter sa famille française dans la vie ancienne de leur mère qui sommeille en elle (Huston 2001 : 237). Pendant ce séjour elle a ainsi commencé à écrire son œuvre *Cantique des Plaines*. La même année, elle reçoit le grand prix du roman canadien francophone. Au cours d'une conférence à Saint-Denis en 1994, elle partage le fait que les Québécois n'ont pas tous vanté ses mérites que certains détracteurs la faisaient se sentir comme une « anglophone récalcitrante » (Huston 2001 : 264).

En 2010, elle divorce de son mari Tzvetan Todorov et démarre une relation avec l'artiste suisse Guy Oberson, qui est son compagnon. L'université de Liège en Belgique a honoré Nancy Huston du titre de docteur honoris causa en 2007. Elle a reçu ce titre dans la

catégorie « À quoi sert la littérature » à côté d'autres écrivains comme Benoît Denis, Paul Auster et Pascal Durand (Université de Liège 2007, <https://www.ulg.ac.be>).

5.2. Travail littéraire

Huston est une écrivaine qui donne l'impression qu'elle n'a jamais cessé d'écrire étant donné qu'elle a publié des travaux littéraires presque chaque année et parfois même plusieurs fois par an. Son travail littéraire s'étend de romans, essais, traductions grâce auxquels elle s'est fait un nom dans le monde littéraire jusqu' aux pièces de théâtre, nouvelles, livres jeunesse et ouvrages illustrés lesquels sont aussi nombreux mais moins reconnus. En 1981, son premier roman écrit en français *Les Variations de Goldberg* a été publié (Huston 2007 : 160). C'est le mort du grand sémiologue Roland Barthes, qui l'a inspirée dans l'écriture de son premier texte de fiction (Huston 2004 : 50). Son œuvre la plus récente est parue cette année, *In Deo*, qui est un ouvrage illustré en collaboration avec Guy Oberson.

Depuis les années 80, sa création littéraire s'est accrue pour dépasser presque une centaine de romans, traductions, nouvelles, essais et livres jeunesse. Néanmoins, ces sont avant tout ces romans et ses essais apportant une critique sociale et abordant des sujets comme le féminisme, l'émancipation, l'identité, l'exil, le plurilinguisme et l'étrangéité qui ont contribué à son succès et l'ont fait gagner des prix littéraires (Dvořák 2004 : ix). Un thème central qui se répète dans plusieurs de ses œuvres est son tiraillement intérieur causé par sa diversité linguistique et culturelle et qui contribue à son identité morcelée (Balint-Babos 2012 : 43). Les textes traitant ce sujet sont avant tout les collections d'essais *Désirs et Réalités* de 1995 et *Âmes et Corps* de 2004, l'essai *Nord Perdu* de 1999 ainsi que la correspondance *Lettres parisiennes* de 1986 avec Leïla Sebbar, une écrivaine française d'origine algérienne qui analyse la question de l'exil dans ses œuvres (Balint-Babos 2012 : 43).

Très vite, elle décide de traduire elle-même ses œuvres, qui sont en majorité en français, dans sa langue maternelle ce qui revient à une traduction du soi. Cette constante

traduction du soi l'a inspirée à produire de textes bilingues qui sont dès le début écrits en deux langues en parallèle comme *Limbes/Limbo : Un hommage à Samuel Beckett* (Dvořák 2004 : ix). L'un de ses textes rares qu'elle a écrit d'abord en anglais est *Plainsong* lequel a paru en 1993 (Busby 2013, thecanadianencyclopedia.ca/fr). Cette fiction a été publiée sous le nom *Cantiques des Plaines* un peu plus tard la même année et *Le Conseil des Arts du Canada* lui a décerné le prix littéraire du Gouverneur général (Busby 2013, thecanadianencyclopedia.ca/fr).

Sa fascination pour les écrivains d'identités pluriculturelles, plurilingues et extrêmement complexes qui ont choisi de publier en français et qui suivent un chemin vers l'exploration du soi se concentre avant tout sur le dramaturge, écrivain et poète irlandais Samuel Beckett, mais elle s'intéresse également au réalisateur, romancier et scénariste d'origine russe Romain Gary. En 1995, elle dédie l'essai *Tombeau de Romain Gary* à l'œuvre littéraire de Romain Gary dans lequel elle rend hommage à ses identités fluides se reflétant dans sa capacité de s'adapter aux Français jusqu'à devenir l'un d'eux et à ses pseudonymes multiples sous lesquels il a publié plusieurs œuvres (Dvořák 2004 : x).

Dans un bon nombre de récits, Huston cache des traces biographiques qui tournent autour d'autrui ce que Gallagher explique plus précisément dans l'extrait suivant.

Et en plus de se livrer à une relation fortement dialogique avec autrui, l'auteure se voue à explorer la jonction de plusieurs espaces complexes : l'écriture et la vie, la biographie et l'autobiographie, la création et la procréation, le corps et l'esprit, le français et l'anglais, le Canada et la France, les États-Unis et le Canada, et, enfin, la langue et l'identité, pour n'en citer que quelques-uns. (Gallagher 2004 : 25)

Ces extraits de son autobiographie apparaissent surtout dans les œuvres *Nord Perdu* et *Lettres Parisiennes* qu'elle a écrits quand elle avait entre 33 et 45 ans. Un autre sujet que Huston traite dans certains de ses textes littéraires relevant des passages autobiographiques est l'abandon de la mère. Elle compare souvent cet abandon avec le fait qu'elle s'est détournée de sa langue maternelle, l'anglais ce qu'elle explique dans les œuvres *Cantique de plaines* et *A Tongue Called Mother* (Dvořák 2004 : xii).

Au-delà des *Cantiques de plaines*, elle a gagné le prix Contrepoint pour *Les Variations Goldberg*, le prix Concourt des lycéens et le prix du Livre Inter pour son roman *Instruments*

des ténèbres et le prix Louis-Hémon de l'Académie du Languedoc pour *La virevolte* (Dvořák 2004 : ix).

À l'aide d'une analyse plus profonde du travail littéraire de Nancy Huston, il est possible de discerner des points communs qui semblent être les thèmes principaux qui occupent l'écrivaine. La partie suivante se concentre sur les travaux pour la plupart non-fictifs qui soulignent la supposition que le plurilinguisme ainsi que la pluriculturalité exercent une influence non négligeable sur l'identité et la création littéraire de l'écrivaine. Les œuvres *Nord Perdu*, *Douze France*, *Lettres Parisiennes*, *Tombeau de Romain Gary*, *Limbes/Limbo* ainsi que quelques essais de la collection *Désirs et Réalités* servent de base à l'analyse suivante qui vise à déceler et élucider les traces littéraires de thèmes et concepts adressés dans les parties précédentes de ce travail. Alors que *Nord Perdu*, *Douze France*, *Lettres Parisiennes* et les essais dans *Désirs et Réalités* présentent les réflexions de Nancy Huston autour des thèmes de l'exil, du plurilinguisme et de la multiculturalité qui font avancer sa quête d'identité, *Tombeau de Romain Gary* et *Limbes/Limbo* rendent non seulement hommage à ses écrivains préférés, Romain Gary et Samuel Beckett, mais illustrent également le concept de la polyphonie et l'idée du refus de s'identifier à une certaine culture.

6. Le rôle de l'exil et de la langue dans l'œuvre de Nancy Huston

Même si la biographie de Huston révèle qu'elle a changé deux fois de pays, une fois quand son père l'a amenée aux États-Unis et une seconde fois lorsqu'elle a décidé de faire ses études en France, il est nécessaire de comprendre que la première représente plus ou moins l'exil forcé alors que la deuxième était un choix volontaire. Ce choix n'a pas seulement offert la possibilité de créer sa propre vie loin de sa famille québécoise mais aussi de se retrouver avec soi-même dans une nouvelle culture et une nouvelle langue. Son premier mari, Tzvetan Todorov exilé de Bulgarie, ajoute même une quatrième composante aux influences culturelles qui tournent autour de l'identité de Huston. La question « qui suis-je ? », qui se pose à la suite de l'hybridité et de la double appartenance que la culture française apporte en pénétrant sa propre identité canadienne, est souvent un leitmotif central dans son travail littéraire.

6.1. L'exil dans *Nord Perdu*

L'essai *Nord Perdu* que Huston a publié en 1999 est divisé en quatorze sous-chapitres qui portent tous des titres en forme de substantifs décrivant les étapes psychiques selon lesquelles l'exilée avance à la recherche du soi. Cette œuvre, un mélange entre l'autobiographie et le discours philosophique, suit les traces de son enfance au Québec et donne des aperçus de son exil en France et des difficultés qu'elles rencontrent dans la vie quotidienne. Huston invite le lecteur à un voyage dans ses mémoires et donne des exemples très concrets de son passé afin de justifier ses réflexions existentielles. L'essai ressemble à un monologue intérieur en forme de courant ou flux de conscience à la première personne en raison d'une ponctuation qui ne correspond pas aux règles et qui introduit souvent des pauses intentionnelles pendant la lecture, des ellipses fréquentes et une alternance rapide entre le présent et le passé ainsi que les lieux canadiens et français qui donnent l'impression que le texte est inondé par les ruptures des pensées. C'est la raison pour laquelle Benert recommande de ne pas confondre *Nord Perdu* avec un texte documentaire mais de le regarder comme un texte littéraire ce qu'elle justifie comme suit :

En d'autres termes, en cas de références parcellaires, le risque existe que celles-ci ne permettent de saisir la foncière ambiguïté de l'essai houstonien, fondée sur la présence simultanée d'une multitude de voix cacophoniques énoncées par un unique je. (Benert 2016 : 1).

Selon Benert, il faut aussi considérer l'essai de Huston comme une œuvre appartenant à la « poétique de la migrance » (2016 : 2) ce qui est caractérisée par l'histoire de migration de l'écrivaine ainsi que par un discours réflexif qui tourne autour de la quête de l'identité et l'hybridité de l'identité multiple.

6.1.1. Le déracinement

Huston explique le choix de son titre *Nord Perdu* dès la première page qui se réfère d'un côté aux directions géographiques qui permettant l'orientation et de l'autre elle établit une connexion avec sa patrie. Elle joue avec le fait qu'une boussole indique toujours le Nord magnétique ce qui a créé l'expression idiomatique « perdre le nord » (Huston 1999 : 12) qui exprime non seulement qu'un individu a perdu l'orientation, mais aussi dans un sens plus élargi, « perdre la raison ». Cette désorientation rappelle de nouveau l'impression de se trouver dans un labyrinthe ce que plusieurs écrivains exilés décrivent dans leurs textes comme l'exploration de la véritable identité. En outre, elle utilise le point cardinal afin d'indiquer ses origines qu'elle a laissé derrière elle. En effet, le Canada, est souvent surnommé « Le Grand Nord » en raison de sa vaste superficie et de la nature qui s'étend sur la majorité du pays. Huston explicite cette notion comme suit :

Le Nord, j'en viens. En français, chaque fois qu'on y fait allusion, on précise qu'il est grand. On l'affuble même, souvent, d'une lettre majuscule. Personne ne dit, parlant de moi : elle vient du petit Nord. Toujours du grand. Sa grandeur compense, dans l'imaginaire français, son vide. Il est immense mais ne contient rien. Des arpents de neige. Des millions d'hectares de glace. (Huston 1999 : 13).

Dans son essai *La Rassurante Étrangeté* paru dans la collection *Désirs et Réalités* elle illustre encore une fois l'image du vide que ce vaste pays grave dans la tête de ses interlocuteurs quand elle explique qu'elle vient du Canada. Alors que beaucoup d'individus débordent de fierté à ce moment-là et profitent de cette chance pour présenter leur patrie, Huston révèle que cela « n'évoque pas grand-chose dans [son esprit] non plus » (1981 : 199). Elle se considère comme une Canadienne qui n'a jamais été touchée par le patriotisme ce qu'elle a déjà remarqué pendant son enfance dont « la réalité

albertaine lui semblait d'une fadeur et d'une homogénéité écoeurantes » (Huston 1981 : 200).

Ensuite, Huston introduit un anticlimax en utilisant une gradation de termes négatifs qui commence par quitter la patrie, la perdre, l'abandonner et qui finit par la trahir (1999 : 15). Le lecteur éprouve par conséquent un sentiment de regret ou plutôt de honte exprimée par l'écrivaine concernant son déménagement en France vu que le Canada a quand même « laissé sur [elle] sa marque indélébile » (Huston 1999 : 16). Dans l'essai *Je ne suis pas fière...*, elle partage avec le lecteur sa position d'une manière provocante en confessant franchement qu'elle n'est pas fière d'être canadienne parce qu'elle ne réussit pas à s'identifier avec ce qu'elle appelle la culture « cow-boy » (Huston 1990 : 210). La seule chose qui présente selon elle un parallèle entre elle-même et ses ancêtres colonisateurs qui ont déménagé de l'autre côté de l'Atlantique, c'est le fait de « refaire [leur] vie [et de] s'inventer une existence à partir de zéro » (Huston 1990 : 211).

Quand elle décide de retourner au Canada, ce que Balint-Babos appelle son « retour aux sources » (2012 : 47), avec son fils afin de lui introduire dans les racines et ses souvenirs d'enfance, la nostalgie qu'elle éprouve initialement se transforme assez vite en frigidité ce que Huston décrit dans son essai *Pour un patriotisme de l'ambiguïté*. C'est avant tout le point de vue infantile et non-filtré de son fils Sacha âgé de 5 ans, le « vrai Français » de la famille Huston-Todorov, qui fait réapparaître le retour à l'aversion envers le Canada de sa mère. C'est déjà au début du voyage que la scène suivante a lieu :

Quand on sort de l'hôtel pour se promener dans les rues de Calgary, mon fils Sacha déclare de but en blanc: "C'est nul ici." Je lui en veux, mais, à part moi, je trouve qu'il a raison. examinons les éléments constitutifs de cette nullité. (Huston 1993 : 239).

Elle se demande même si c'est possible de « s'identifier positivement à la fadeur » (Huston 1993 : 238) ce qui souligne encore une fois son incapacité de s'identifier à sa patrie. Ce sont surtout les impressions visuelles comme l'architecture et l'iconographie en forme des publicités ainsi que le langage qu'elle observe autour d'eux qui alimentent son aversion personnelle. L'ambiguïté qu'elle annonce dans le titre de l'essai s'explique donc à l'aide de « l'oscillation entre l'émotion des retrouvailles et la nostalgie, le rejet plus ou moins évident du lieu de naissance » (Balint-Babos 2012 : 48). Enfin, l'aversion gagne le

la bataille entre les émotions opposées et éteint toutes rétrospectives positives vu qu'«il n'y a aucun amour du passé, aucun respect de l'histoire » (Huston 1993 : 239).

Le retour à la patrie de Huston ne correspond pas du tout au concept de la nostalgie que Milan Kundera définit dans son œuvre *L'ignorance* même si l'écrivaine se réfère souvent à la philosophie kundrienne. À première vue déjà, il est évident que Huston ne ressent pas cette nostalgie que Kundera décrit comme une « souffrance causée par le désir inassouvi de retourner ». (Kundera 2003: 11) quand elle se trouve de nouveau au Canada. En fait, le retour est la raison pour laquelle l'écrivaine se sent mal-à-l'aise et cela lui donne l'impression de n'y appartenir plus. En se comparant avec d'autres expatriés, elle était « jalouse de la nostalgie des autres exilés, cette exquise douleur, et aussi de leur indignation, de leur gaité et de leur solidarité » (Huston 1991 : 220). En outre, Kundera évoque dans son œuvre la comparaison entre sa protagoniste, une immigrée en France, et l'épopée antique de la voyage d l'Odyssée. Il utilise les mêmes étapes que l'Odyssée passe pendant son voyage- le départ, l'épreuve et le retour- mais dans *L'ignorance*, la protagoniste réagit avec un étrangeté similaire à la retour dans la patrie que Huston même si l'émigration se basée sur la choix libre de Huston ce qui n'était pas le cas dans la narration de Kundera comme « [son] émigration n'a pas été [son] affaire, [sa] décision, [sa] liberté, [son] destin » (Kundera 2003:152).

6.1.2. L'inné, l'enfance et leur influence sur l'identité

Malgré son rejet de l'environnement canadien qu'elle ressent pendant son voyage à Calgary, les endroits où elle a passé son enfance, la nature, la nourriture ainsi que les classiques des chansons américains suscitent quand même chez elle un sentiment de proximité et d'habitude (Huston 1999 : 26). Ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est le fait que dans l'essai *Pour un patriotisme de l'ambiguïté* de 1993 qu'elle a écrit l'année de son retour au Canada, l'essai met l'accent sur le vide qu'elle a ressenti et donne une impression négative de l'ensemble de ce voyage. Contrairement à cette image, Nord Perdu, qu'elle a publié six ans après, présente initialement ces séjours dans son propre passé d'une manière nostalgique et plus positive étant donné que la famille lui donne du confort et de l'équilibre moral comme une bouée de sauvetage. Ce changement évoque

chez le lecteur la pensée que l'écrivaine a pris du temps pour se distancier et réévaluer cette expérience ce qu'elle dépeint quand même comme une lutte interne entre deux identités qui n'ont pas l'air de se mêler mais qui renforcent une relation comparable à celle entre l'eau et l'huile ou deux aimants avec les mêmes pôles– ils se repulsent. C'est la nostalgie du passé canadien et la nouvelle culture française qui domine déjà la moitié de sa vie qui essaient de se supprimer mutuellement et créent une tension qui engendre selon Huston un trauma ce qu'elle présente dans l'extrait suivant de *Nord Perdu*.

De même, je n'ai aucun mal à me sentir de plain-plied dans la conversation familiale ; tout m'est proche, facile, reconnaissable. Facile, toutefois, à une condition : que je passe sous silence le fait que depuis un quart de siècle j'ai une vie de l'autre côté de l'océan, une vie dans laquelle je parle une autre langue et écris des livres dans cette langue. C'est facile, oui... Et traumatisant. Car au fond. Si votre propre famille ignore tout de votre vie – sa forme, son contexte, ses préoccupations, ses passions, ses ambitions et ses espoirs...peut-être n'est elle pas si importante que cela. (1999 : 27)

Les parents jouent aussi un rôle d'important dans l'acception de sa propre identité multiple vu que Huston éprouve un certain manque de confirmation de la part de sa famille ce qui lui laisse une sensation de solitude. Sa distance est devenue non seulement spatiale mais aussi sociale parce que les gens qui l'ont vu grandir, ne savent plus ce qui se passe dans sa vie quotidienne en France et au fil du temps, la fascination et la curiosité que cette expatriée canadienne éprouvait, s'est transformée de nouveau en habitude et normalité ce qu'elle mentionne dans la partie *Désorientation* dans *Nord Perdu*.

Ça y est, vous commencez à perdre le nord. [...] C'est à eux que, année après année, vous racontiez et expliquiez tout ce que vous faisiez. Dans votre tête, ils s'étonnaient, commentaient, posaient des questions et admiraient vos réponses. [...] Mais la réalité – dure, comme les réalités ont tendance à l'être -, c'est que vous êtes pour ainsi dire absent de là-bas. Vos ex-proches ne perdent pas leur temps à vous imaginer dans votre nouvelle vie, quelle idée ! (Huston 1999 : 28).

Eh oui, C'est comme ça. Personne n'est impressionné par ce que vous faites. [...] ça y est. Brusquement, irréversiblement, votre témoin intérieur s'évanouit. Vous êtes seul. (Huston 1999 : 29).

Même si la manière dont son passé est géré donne l'impression qu'elle préfère l'ignorer, Huston ne la laisse pas derrière elle et elle se trouve en fait sur un voyage mental constant d'un va-et-vient entre ses deux vies, la patrie et l'exil. Cela intensifie par conséquent la perception d'un individu exilé avec une identité morcelée et les deux cultures qui se

rencontrent établissent un certain degré d'étrangeté vu qu'ils se distinguent. L'étrangeté se développe entre le soi et l'autre ce qui est incarné dans le cas de Huston par l'opposition entre elle-même et sa famille.

L'exil social veut dire qu'entre un versant de votre vie et un autre, il y a solution de continuité. [...] Vous faites l'aller-retour de l'un à l'autre, comme Delaney, comme Annie Ernaux, et ça vous rend malheureux. [...] Par commodité, pour ne pas faire des vagues, vous justifiez tous les malentendus entre vous et votre famille par le « choc des cultures », la difficulté d'expliquer l'une dans les termes de l'autre. Mais, insensiblement, votre âme aussi, et pas seulement votre corps, s'est éloignée de son point de départ. (Huston 1999 : 24)

Néanmoins, même si l'esprit s'est éloigné du passé, il reste une marque sur l'âme qui ne peut jamais être enlevée. La marque indélébile que le Canada a placé sur l'expatriée est son enfance qu'elle compare à un noyau de fruit comme « le fruit, en grandissant, ne devient pas creux [...] et [c]e n'est pas parce que la chair s'épaissit autour de lui que le noyau disparaît » (Huston 1999 : 18). Cette métaphore renforce l'importance de l'enfance en ce qui concerne la construction identitaire tenant en compte que c'est souvent cette période dans la vie d'un individu pendant laquelle la personnalité se développe, les traumatismes se forment et le milieu familial peut influencer le futur-comportement social. L'enfance mérite l'association avec le noyau d'un fruit comme elle contribue également à l'expression littéraire parce que « [s]i l'écrivain se coupe de son enfance, de ses racines, de sa mémoire onirique, ancestrale, il se prive de tous ses moyens artistiques » (Derrida, 2005 : 34).

L'histoire de la vie de Huston est marquée d'une série de séparations sociales ce qui a commencé avec le départ de sa mère, la séparation la plus radicale et blessante, à l'âge très jeune. S'ensuivit la séparation du père et de la famille quand elle a déménagé afin d'étudier à New York et la troisième séparation, qui a apporté le plus grand changement, son départ en France (Klein-Lataud 2004 : 40). La séparation de la mère marque la coupure la plus signifiante dans sa vie et l'absence maternelle forme non seulement une expérience traumatisante mais lui donne aussi l'inspiration pour ses réflexions dans les œuvres *la Virevolte* et *Lignes de faille*. Selon Kristeva, l'exilé peut être compris comme un enfant sans mère ce qui provoque entre autres l'impuissance, la détresse et un sentiment de solitude dans ce nouvel environnement étrange rappelant de nouveau une situation labyrinthique.

Une blessure secrète, souvent inconnue de lui-même, propulse l'étranger dans l'errance [...] incompris d'une mère aimée et cependant distraite, discrète ou préoccupée, l'exilé est étranger à sa mère. Il ne l'appelle pas, ne lui demande rien. (Kristeva 1991 : 14-15)

Dans *Nord Perdu* Huston se réfère aux discours philosophiques de Kundera, Beckett et Kafka qu'elle regarde comme les représentants de l'idée que les mères et la famille se trouvent à la base de l'identité (1999 : 66). Elle critique alors la philosophie sartrienne disant que l'individu choisit l'identité d'une manière « rationnelle, entièrement libre et autonome » (Huston 1999 : 66). Au lieu de Sartre, Huston s'appuie sur l'hypothèse proposée par Kundera qui se réfère au sens du mot islandais qui traduit la famille comme étant une « obligation multiple » (Huston 1999 : 67). L'influence de la parenté génétique ne doit pas être négligée en ce qui concerne la formation de l'identité vu qu'il ne laisse pas seulement d'empreintes sur la propre apparence physique mais aussi sur les gestes, les mimiques et même le comportement. C'est à l'aide du vieillissement qu'elle décèle les traces de sa grand-mère dans ses propres rides ce qui n'est pas la seule chose que l'inné désire conquérir – « il veut l'âme aussi » (Huston 1999 : 71). Les origines parentales, culturelles et géographiques sont gravées dans l'âme et par conséquent également dans l'identité ce qui limite selon Huston la liberté et l'idée de l'auto-engendrement sartrienne et ce ne sont que les désirs qu'elle considère comme épargnés par l'influence de l'inné (Huston 1999 : 73).

6.1.3. L'identité multiple de l'exilé

Elle pose donc la question « qu'est-ce qui a de l'importance ? » dont la réponse serait plus facile à donner pour les sédentaires étant donné que c'est souvent le milieu social et familial qui constituent la dimension affective qu'ils évoquent en connexion avec cette question (Huston 1999 : 86). En 2014 une étude européenne a été menée dans 25 pays avec le but d'élucider les valeurs qui contribuent à la satisfaction personnelle et leur relation avec l'indicateur de développement humain. Cette étude a révélé que la sécurité et la bienveillance, sont les valeurs qui préservent et promeuvent les relations humaines dans le milieu social de l'individu, représentant les facteurs décisifs selon les interrogés en ce qui concerne leur satisfaction générale. Par ailleurs, il n'est pas possible de déceler de divergence selon le statut économique du pays (Sortheix et Lönnqvist 2014 : 288). Les exilés, cependant, sont séparés de la famille et de leur ancien milieu social et c'est avant

tout la distance spatiale qui complique fréquemment l'interaction ce qui transforme la distance spatiale en distance émotionnelle ce que Huston illustre comme suit :

Et les années continuent de passer. Vos parents vieillissent, vos frères et sœurs changent de boulot, de partenaire, font des enfants, se marient, divorcent, vous n'arrivez plus à suivre, certes vous enregistrez les faits mais vous ne vous y identifiez plus comme autrefois (Huston 1999 :88)

Ces réflexions la guident directement à la réponse de sa question que tout est « relativement relatif » ce qui lui donne l'impression que « l'amour est relatif, la parenté, aléatoire, et le patriotisme, un attachement arbitraire » (Huston 1999 : 90). Encore une fois les idées présentées par Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes* ressemblent très fortement à la relativité mentionnée par Huston en comparant l'extrait ci-dessus avec celui-ci.

L'étranger se fortifie de cet intervalle qui le décolle des autres comme de lui-même et lui donne le sentiment hautain non pas d'être dans la vérité, mais de relativiser et de se relativiser là où les autres sont en proie aux ornières de la monovalence (Kristeva, 1991 : 16)

[...] l'étranger a tendance à estimer qu'il est le seul à avoir une biographie, c'est-à-dire une vie faite d'épreuves [...] où les actes sont des événements, parce qu'ils impliquent choix, surprises, ruptures, adaptations ou ruses, mais ni routine ni repos. (Kristeva, 1991 : 17)

L'exil installe une barrière imaginaire entre le passé canadien et le présent français ce qui met l'enfance à l'écart et invente une double-existence « une ici, et une là-bas » (Huston 1999 : 20). Ces deux existences ne s'unissent pas étant donné que cela crée deux réalités qui sont séparées et ne se chevauchent pas ce qui influence l'intersubjectivité du discours quotidien illustré dans le passage suivant.

Ici, vous taisez ce que vous fûtes. L'enfance, les comptines, la nourriture, les écoles, les amis d'enfance, la nourriture, les écoles, les amis d'enfance, personne ne connaît, ce n'est pas la peine, vous n'allez pas les assommer en leur faisant un cours sur l'ouest du Canada (Huston 1999 : 20).

[...] même si je n'en parle jamais, je le garde quelque part enfoui au fond de mon cœur. De ma mémoire, je ne puis le perdre. *Là*, vous taisez ce que vous faites. Eh oui ! Ce que vous pensez, dites, lisez, voyez dans la vie de tous les jours depuis des décennies n'a aucun intérêt pour les gens de chez vous. Parce qu'ils ne connaissent pas, ce n'est pas la peine, vous n'avez pas envie de leur expliquer en long et large [...] (Huston 1999 : 21).

Selon Huston, l'enfance et l'âge adulte ne peuvent pas être en échange simultané et restent toujours séparés (Huston 1999 : 22). Cet écart résulte en un détachement et la réalité commence à se brouiller devant les yeux de l'expatriée qui se trouve occasionnellement dans des situations où elle ne réussit plus à différencier la réalité de l'imagination. Elle compare ce sentiment avec l'image d'un personnage appartenant à la mimesis d'un texte littéraire qui donne un analepse de son passé :

Je peux m'identifier à la « Nancy » qui a vécu tout cela, mais seulement comme je m'identifie à un personnage de roman. Je ne la reconnais pas comme étant « moi ». (Huston 1999 : 100).

Cela donne aussi l'impression au lecteur que tout ce que Huston mentionne sur son enfance au Canada est raconté sous la forme d'une focalisation externe. Elle devient elle-même le narrateur extradiégétique comme la version présente d'elle-même ne faisait plus partie de cette vie passée. Dans ces idées se manifeste aussi le concept de double-identité qui est un terme récurrent dans les textes de Huston et avec lequel elle s'identifie le plus quand elle essaie de désigner sa propre identité. Elle introduit de nouveau une dichotomie comparable à celle de « ici et là-bas » mentionnée précédemment mais cette fois les deux pôles sont « soi-même et l'autre soi-même ».

Chaque exilé a la conviction, profondément ancrée dans son subconscient tout en étant régulièrement dénoncée comme une aberration par sa conscience, qu'il existe une partie de lui-même, ou pour mieux dire un autre lui-même, qui continue de vivre là-bas. (Huston 1999 : 109) [...]

De nouveau Huston s'appuie à la fin de l'essai sur la théorie que Kundera présente dans ses œuvres en disant qu'« il est tout simplement inadmissible que l'on ne dispose que d'une seule vie » (Huston 1999 : 115).

6.1.4. L'exil français – arriver, s'adapter, s'intégrer mais quand même s'écarter

Une autre question à laquelle l'expatrié en France est généralement confronté, qu'il se la pose lui-même ou que quelqu'un d'autre la pose, est celle de « vous sentez-vous Française maintenant ? » (Huston 1999 : 17). C'est à cette question qui se consacre une grande partie du *Nord Perdu* ainsi que d'autres essais réflexifs publiés par Huston et même si elle donne une réponse déjà au début du *Nord Perdu*, la justification de ce regard

sur son statut dans la société française résonne dans plusieurs textes hustoniens qui abordent les thèmes de l'exil et de l'identité de l'écrivain pluriculturel et plurilingue. Huston explique que « même si [elle vit] en France depuis plus longtemps que, par exemple, [ses] enfants, [elle ne sera] jamais aussi française qu'eux » (1999 : 16). Dans *La Rassurante Étrangeté* paru en 1981 elle admet que l'exil permanent en France n'était pas un choix initialement mais que ses propres désirs ont vaincu l'influence de ses racines ce qu'elle explique à l'aide d'un dialogue qu'elle tient probablement avec elle-même étant donné qu'il n'est pas clair si ce sujet a déjà fait part d'une conversation rencontrée en réalité.

« Quand est-ce que vous retournerez chez vous ? – Mais jamais. » Quel chez-moi ? Pourquoi l'arbitraire lieu de ma naissance aurait-il des droits sur mes désirs actuels ? Pourquoi ne m'inventerais-je pas mes propres racines ? (Huston 1981 : 201).

Selon elle, cette multiculturalité qu'elle personnifie signifie le mélange entre la culture canadienne et la culture française ce qui amène au concept d'une « culture propre » et que l'identité des immigrants ressemble à une mosaïque de cultures qui se rencontrent (Huston 1999 : 84).

Même si *Nord Perdu* dévoile peu d'informations sur son processus de naturalisation française, elle ajoute des détails à cet égard dans *Douze France* qu'elle a écrit seulement quelques mois plus tôt. Dès son arrivée le 3 septembre 1973, elle est captivée par l'architecture et les théoriciens français vu qu'elle a débuté son apprentissage chez Barthes pendant ses études. Elle décrit l'influence que Barthes a exercé sur son travail dans l'extrait suivant :

Roland Barthes. Cet homme à la fois fin et désabusé m'a appris à lire – des textes, mais aussi le monde comme texte ; à porter une attention maniaque aux mots et à leurs messages sous-jacents. (Huston 1999 : 125).

Ce qui la fascine chez Barthes est le fait que son travail déstructure la langue française et son caractère prestigieux. Quand elle écrit qu'il a « systématiquement destituée, décapitée, dépecée » (Huston 1999 : 48), elle se sert de nouveau d'un anticlimax pour renforcer l'importance de la philosophie de Barthes ce qui donne au lecteur l'impression que la bataille que Barthes a menée contre la langue ressemblait à celle entre un chevalier et un dragon dans une légende. En outre, il a poussé ses étudiants à développer une

certaine méfiance envers la langue et à élucider le mythe qui se cache derrière l'énoncé (Huston 1999 : 49).

Pourtant, ce n'est pas seulement la haute culture française et les courants philosophiques qui ont influencé la transformation personnelle de Huston, elle est également touchée par la différence culturelle à l'égard du comportement social. Le persiflage, par exemple, qu'elle voit comme une tradition parisienne, est un trait de caractère français qui ne lui plait pas nécessairement mais qu'elle exerce quand même sans vouloir se l'approprier complètement (Huston 1999 : 129). En outre, Huston souligne dans *Douze France* que l'intégration dans un pays est aussi accompagnée par une banalité croissante qui vient avec le changement de l'inconnu palpitant en un sentiment de familiarité ou de routine :

La nouveauté confère à n'importe quel pays étranger un attrait automatique : le moindre détail de la vie quotidienne devient passionnant, simplement parce qu'il est inhabituel. Tous les êtres nous paraissent cultivés et raffinés, du simple fait qu'ils maîtrisent bien l'idiome étranger... On n'est vraiment intégré à un pays que lorsqu'on parvient à s'y ennuyer, et à reconnaître que certains de ses habitants sont aussi médiocres que les plus médiocres chez soi. (Huston 1999 : 126)

Après avoir rencontré cette aversion forte envers sa patrie dans les essais de Huston, cette concession est une véritable surprise pour le lecteur. Ce changement d'opinion amène à une perspective plus objective et avant tout mûrement réfléchie ce qui manque de temps en temps quand Huston décrit la vie au Canada, un pays avec un système social, une culture et une économie assez stable et comparable avec celui de la France.

6.1.5. Le démarche du plurilinguisme

C'est évident que l'intégration en France l'a aussi forcée à acquérir la langue française ce qui l'a transformée en un individu bilingue. Son arrivée en France s'avère plus difficile qu'elle ne se l'était imaginée en raison de la barrière linguistique ainsi que de la complexité renforcée par les fortes différences entre le français quotidien par rapport au français scolaire. Elle admet que la langue de l'exil l'a tout d'abord rendue timide.

[J]e serai confrontée à l'abîme qui sépare le français scolaire, livresque, fantasmatique qui est le mien, et le français vivant tel que les Français le parlent. Les enfants, surtout, me terrifient : des grappes d'enfants babillant de façon incompréhensible dans le métro, dans les cours de récré : comment se peut-il que

des petits morveux sachent parler si bien, si vite, alors que moi, en dépit de mes diplômes, je n'arrive plus à coller trois mots ensemble ? (Huston 1999 : 121).

Dans *Nord Perdu*, Huston introduit la distinction entre les vrais et les faux bilingues ce qu'elle définit selon la durée de leur acquisition ainsi que leur niveau linguistique. Les vrais bilingues acquièrent la deuxième langue dès l'enfance et il est possible de dire qu'ils sont forcés à maîtriser et à automatiser cette langue pour faire face à la vie quotidienne suite à une immigration pour des raisons géographiques, historiques ou politiques (Huston 1999 : 53). Contrairement aux vrais bilingues, les faux bilingues, auxquels elle s'associe elle-même, n'ont pas encore atteint l'étape de l'automatisation de la langue ce qui complique son utilisation spontanée comme Huston l'exemplifie avec sa propre expérience :

Quand les monolingues perçoivent un objet familier, son nom leur vient automatiquement à l'esprit. Pour moi, le nom qui vient dépend de la langue dans laquelle je suis en train de réfléchir (Huston 1999 : 54)

En plus, l'âge de l'apprentissage joue également un rôle important concernant la facilité de l'acquisition car le cerveau d'un enfant retient plus à l'égard de la quantité et de la durée que celui d'un adulte. Huston utilise la métaphore d'une éponge pour illustrer que le savoir à l'âge d'un enfant « pénètre [la mémoire] et s'y accumule » alors que la capacité cognitive d'un adulte ressemble à une passoire (Huston 1999 : 58) ce qui est assez connu étant donné que c'est une expression familière utilisée fréquemment non seulement en français mais aussi, par exemple, en l'allemand et en anglais.

Évidemment, l'opacité initiale d'une langue devient compréhensible à l'aide de l'exercice et du contact réel en forme d'interaction quotidienne. Malheureusement, l'âge avancé du bilingue peut augmenter le fait que la langue seconde tombe de plus en plus dans l'oubli ce qui conduit aux mêmes problèmes qu'à la phase initiale de l'acquisition ce qu'elle justifie comme suit :

[...] il nous arrive de contempler avec effroi la perspective d'une vieillesse commune quasi autistique. Dans un premier temps, la langue française nous quittera peu à peu et nos phrases seront constellées de trous de mémoire. [...] Nous sommes frappés par la place spécifique que réserve notre mémoire aux substantifs : ce sont eux que, dans la langue étrangère, l'on perd en premier. [...] Les substantifs sont pareils à des ancres qui nous rattachent fermement au sol du

réel ; sans eux, nous dérivons à la surface de l'eau, ballottés par le vague des verbes et des adjectifs. [Huston 1999 : 56].

La relation entre les deux langues co-vivantes chez un individu est assez complexe étant donné que leur échange peut les enrichir mais aussi les bloquer selon ses connaissances linguistiques, ses capacités cognitives et la fréquence à laquelle il les utilise. Huston introduit par conséquent la métaphore illustrant que parler sans réfléchir serait pour elle comme « fouill[er] au hasard dans le tiroir » sans savoir que l'on en sort (Huston 1999 : 55). Elle compare cet usage aléatoire de la langue avec l'instabilité linguistique évoquée dans *Le Schizo et les langues* de Wolfson et elle souligne l'effroi que la muette et la stupeur provoquent quand les mots ne viennent pas à l'esprit (Huston 1999 : 55). La recherche de l'expression appropriée devient une obsession ou même, ce qu'elle appelle, une « paranoïaque réflexion » (Huston 1999 : 59). Encore une fois Huston utilise une anticlimax afin de renforcer le destin tragique des exilés en disant qu'en tant qu'immigré «[o]n s'adapte. [o]n fait ce qu'on peut. [o]n devient fou» (Huston, 1999 : 40).

En outre, elle mentionne que ses langues, le français et l'anglais, ne forment pas nécessairement une symbiose mais que leur relation ressemble plutôt à « une lutte quasi physique à l'intérieur de [son] cerveau d'où [involontairement] la langue maternelle sort victorieuse » (Huston 1999 : 59). Cela souligne le fait que les langues sont en fait « hiérarchisées » (Huston 1999 : 61) selon leur degré de formalité, les participants de la conversation et les connaissances préalables du sujet. Par ailleurs, l'affection personnelle décide aussi quand l'une ou l'autre langue est préférée ce que Huston illustre à l'aide de sa propre expérience :

[...] la langue française (et pas seulement ses mots tabous) était, par rapport à ma langue maternelle, moins chargée d'affect et donc moins dangereuse. (Huston 1999 : 63)

Ensuite, Huston montre sa compréhension de la relation entre la langue et la musique que Delbart a également évoquée dans *Les exilés du langage* en connexion avec le fait que les sons inconnus de la langue étrangère sont comparables à une chanson ou à un instrument inconnu (2005 : 206). Afin d'illustrer comment elle comprend l'association entre la langue et la musique, elle prend les deux instruments, le piano et le clavecin qu'elle a appris à des étapes différentes de sa vie, et les assimile aux langues. Elle

introduit donc la comparaison que l'acquisition d'une autre langue pourrait être comprise comme le fait de jouer un autre instrument. Étant donné qu'elle a grandi au Canada, un pays bilingue français-anglais, elle a déjà rencontré le français occasionnellement avant son émigration et c'est cette proximité des deux langues qui se reflète également dans son choix d'instruments qui sont tous deux des instruments à clavier.

L'anglais et le piano : instruments maternels, émotifs, romantiques, manipulatifs, sentimentaux, grossiers, où les nuances sont soulignées, exagérées, imposées, exprimées de façon flagrante et incontournable. Le français et le clavecin : instruments neutres, intellectuels, liés au contrôle, à la retenue, à la maîtrise délicate, une forme d'expression plus subtile, plus monocorde, discrète et raffinée. (Huston 1999 : 65).

Cette neutralité que le français personnifie pour Huston la libère dans son travail littéraire et dans la créativité linguistique. La langue étrangère est un écran blanc sur lequel l'individu n'a pas encore laissé des traces et c'est cet avantage qui a convaincu Huston d'utiliser le français comme outil de son expression littéraire.

[...] cela me conférait une immense liberté de l'écriture – car je ne savais pas par rapport à quoi, sur fond de quoi, j'écrivais. (Huston 1999 : 64)

La lâcheté de mes attaches originelles, à laquelle est venu s'ajouter mon exil choisi, me permet de me glisser dans la peau de tout le monde et de n'importe qui (Huston 2007 : 153)

Cependant, la neutralité apportée par la nouvelle langue pourrait également susciter une liberté par laquelle l'écrivaine est dépassée étant donné qu'elle ne peut pas encore définir cette nouvelle part française de son identité littéraire. Par ailleurs, ce manque de reconnaissance et la quête du soi influencent le texte sous forme de ruptures de styles étant donné qu'un propre style est aussi associé à la découverte de soi-même. En 2016, une recherche de l'université de Toulouse basée sur le travail dans un atelier d'écriture avec des étudiants de FLE a même pris quelques extraits de *Nord Perdu* afin d'inspirer les étudiants à trouver leur propre style littéraire à l'aide de l'autocorrection en forme de trois étapes : l'écriture – réécriture- publication (Domp martin-Normand 2016 : 239). Les extraits de *Nord Perdu* qui servent à stimuler l'écriture traitaient de sujets comme l'infantilisation (Nord Perdu 1999 : 77) et l'opacité (Nord Perdu 1999 : 79) afin d'expliquer aux étudiants que l'apprentissage d'une langue étrangère était toujours accompagné par un sentiment de l'étrangeté.

Dans le manifeste *Pour une littérature-monde* sous la direction de Michel le Bris, Huston a publié l'essai *Traduttore non è traditore* qui traite de l'influence de l'écrivain plurilingue sur l'ouverture du champ littéraire, ce qu'elle comprend comme étant la véritable tâche et le devoir de l'écrivain. Elle demande à l'écrivain plurilingue et pluriculturel d'utiliser sa double-identité comme outil pour extraire cette duplicité des lignes du texte et la transporter dans le monde ce qu'elle explique dans l'extrait ci-après :

Un vrai écrivain n'écrit ni pour être célèbre ni pour décrocher un prix ni pour s'enrichir ni pour dire ce qu'il pense ni pour enseigner la vérité aux autres ni pour améliorer le monde. Il écrit pour agrandir le monde, pour en repousser les frontières. Il écrit pour que le monde soit doublé, aéré, irrigué, interrogé, illuminé, par un autre monde, et qu'il en devienne habitable. (Huston 2007 : 153).

En essayant de tirer une conclusion de toutes les réflexions que Huston présente dans *Nord Perdu, Douze France, Désirs et Réalités* et d'autres essais à l'égard de l'identité multiple de l'écrivain plurilingue et pluriculturel en comparaison avec les monolingues, il devient évident qu'elle essaie de déstructurer le rôle de la langue maternelle. Son expérience personnelle montre qu'une langue étrangère pourrait avoir un impact si fort qu'elle « annule[rait] le caractère naturel de la langue d'origine » et par conséquent, Huston se détourne de l'idée d'appartenir à une seule origine (Huston 1999 : 43). Caldéron ajoute à cette conclusion que la langue est évidemment une construction sociale dont l'importance pour l'individu est souvent influencée par le milieu social qui l'entourne. La langue maternelle n'est pas innée ou élue par l'individu, elle est enseignée par la société comme Caldéron le décrit :

Quand une personne parle une seule langue, elle a l'impression que sa langue maternelle est unique, parfaite et éternelle. Mais en apprenant d'autres langues, alors cette personne prend conscience que chaque langue est aléatoire, presque accidentelle et qu'elle est le produit d'un groupe et d'une culture parmi des centaines. (Caldéron 2007 : 21)

6.1.6. Le masque linguistique

Le lecteur aussi rencontre plusieurs fois dans les travaux de Huston l'image du masque en connexion avec l'idée de l'identité multiple. Chez Huston ainsi que chez Kristeva, quand l'expatrié s'installe dans son nouveau pays, il se trouve dans une situation inconnue et afin de s'intégrer il faut « faire-semblant » d'appartenir à cette nouvelle

culture. C'est la raison pour laquelle l'exilé se trouve très rapidement jouant le rôle d'un acteur dans le théâtre de l'exil (Huston 1999 : 30). L'exilé traverse une métamorphose qui nécessite un certain degré de refoulement de ses traits personnels extérieurs ainsi qu'intérieurs qui a pour but l'adaptation à son nouvel environnement ce que Huston explique comme suit :

Dans le théâtre de l'exil, on peut se « dénoncer » comme étranger par son apparence physique, sa façon de bouger, de manger, de s'habiller, de réfléchir et de rire. Petit à petit, consciemment ou inconsciemment, on observe, on s'ajuste, on commence à censurer les gestes et les attitudes inappropriés... Mais le plus gros morceau [...] c'est bien évidemment la langue. (Huston 1999 : 31).

À l'égard de cette transformation, il faut souligner qu'il ne suffit pas d'improviser la nouvelle identité vu qu'il s'agit d'un processus continu et infini de « l'imitation conscient » du nouveau milieu culturel ce qui nécessite un certain talent afin d'arriver à l'idéal (Huston 1999 : 32). Huston propose même deux conditions préalables qui pourraient améliorer l'imitation : être une femme ou encore mieux - une comédienne - comme la capacité de s'adapter est ancrée dans leur identité (Huston 1999 : 32).

En ce qui concerne cette transformation partiellement forcée, Klein-Lataud regarde l'image du masque évoquée par Huston avec une notion d'artificialité provoquée par un changement personnel incomplet ou « imparfait » par manque d'enracinement (2007 : 107). Il faut considérer que le masque n'est pas constamment porté par l'exilé et c'est avant tout la faiblesse linguistique qui le trahit rapidement. Dans l'extrait suivant Huston joue consciemment avec le fait qu'elle-même parle et écrit le français des exilés. Elle-même aussi « joue la francophone » (Huston 1999 : 38) et elle cache intentionnellement une faute de grammaire ou « un phrasé atypique » :

Une petite trace d'accent [...] une mélodie, une phrasé atypiques.. une erreur de genre, une imperceptible maladresse dans l'accord des verbes... Et cela suffit. Les Français guettent... ils sont tatillons, chatouilleux, terriblement sensibles à l'endroit de leur langue (Huston 1999 : 33).

En outre, quand un individu passe la majorité de sa vie en exil, la langue étrangère modifie également sa langue maternelle, malheureusement souvent dans un sens négatif. La nouvelle langue cause parfois même la dégénérescence de la langue primaire et la mutile avec des nouvelles caractéristiques linguistiques ce qui entraîne le ridicule comme

Huston le montre dans l'extrait d'un dialogue imaginé avec un « vrai canadien d'expression anglaise » :

C'est ça, ta langue maternelle ? [...] Mais enfin, c'est pas possible ! Tu as un accent ! Tu n'arrêtes pas d'introduire dans ton anglais des mots français. C'est ridicule ! Tu fais semblant ou quoi ? [...] Parle normalement ! (Huston 1999 : 39).

Elle explique cette évolution négative de la langue maternelle en illustrant que le revêtement constant sous la forme d'un masque pourrait étouffer la « peau » linguistique d'origine qui est cachée par ce masque. C'est la raison pour laquelle elle « devient blême, flasque, bouffie » (Huston 1999 : 39) ce qui signifie que la langue maternelle sera mutilée.

6.2. Deux perspectives différentes sur l'exil dans *Lettres Parisiennes*

Lettres Parisiennes – Histoires d'exil est une collection de lettres, publiée en 1986, qui contient la conversation de deux écrivaines vivant à Paris : Nancy Huston et Leïla Sebbar. Elles ont commencé à s'écrire le 11 mai en 1983 et ont fini leur projet le 7 janvier 1985 après avoir échangé trente lettres. Toutes les deux sont mères, écrivaines de métier et viennent d'un pays francophone- Huston vient du Canada et Sebbar d'Algérie. Toutefois, elles se distinguent sur bien des points. La langue primaire de Huston est l'anglais alors que celle de Sebbar est l'arabe mais elles échangent leurs idées en français. Ensemble, elles ont fondé le journal *Histoires d'Elles* promouvant l'esprit d'émancipation et soutenant le mouvement féministe de 1977 à 1980. À l'époque des correspondances, elles se connaissaient déjà depuis dix ans (Huston & Sebbar 1986 : 5).

Dans leurs lettres, elles essayent de répondre à la question concernant ce que le déménagement géographique ainsi que le changement linguistique et culturel signifient pour elles et elles présentent leurs regards envers le terme « exil ». Leur choix d'échanger leurs idées sous forme de lettres manuscrites, même si elles auraient pu également se rencontrer ou se téléphoner, est basé sur le fait que l'écriture leur donne le temps pour réfléchir et, par conséquent, élargit leur raisonnement (Huston & Sebbar 1986 : 5). Cette conversation intime entre les deux femmes exilées donne des impressions si profondes de leur vie, de leur identité, de leurs convictions et de leur conception du monde que le lecteur se sent intégré dans le discours lui-même.

6.2.1. Leïla Sebbar

Leïla Sebbar, fille d'un Algérien et d'une Française, est née le 19 novembre 1941 dans la ville d'Aflou qui se trouve dans l'ouest algérien. C'est une écrivaine d'expression française dont le travail littéraire ressemble à celui de Huston à l'égard de sa diversité de genres. Au nombre de ses œuvres, on compte des essais, des nouvelles, des romans, des carnets de voyage, des récits d'enfance ainsi que des textes autobiographiques. Les œuvres de Sebbar auxquelles la plus grande attention a été accordée sont la trilogie autour de la protagoniste *Shérazade* qu'elle a publié entre 1982 et 1992, *La Seine était Rouge* de 1999, *Je ne parle pas la langue de mon père* de 2003 et *L'arabe comme un chant secret* de 2007 (Laronde 2009 : 15). Elle compte parmi les pionnières de la littérature beur et de l'écriture de la migration et son travail se concentre sur la question de l'exil, la relation entre l'Orient et l'Occident et les théories féministes et l'émancipation, avant tout par rapport aux femmes maghrébines. En outre, ses œuvres sont partiellement marquées par l'essai de réécrire l'histoire franco-algérienne. Sebbar a fait des études en Lettres modernes à l'université parisienne La Sorbonne et peu après, elle est devenue elle-même professeur de Lettres (Laronde 2009 : 27).

6.2.2. La pratique épistolaire

Les lettres ont été en majeure partie rédigées à Paris vu que cette ville est celle de leur domicile. Néanmoins, elles en ont aussi rédigé quelques-unes pendant des séjours dans d'autres régions françaises comme le Berry, la Dordogne ainsi que la Corse. Leur conversation écrite est un mélange entre des réflexions philosophiques autour de l'exil, de l'identité multiple, et de la migration et les tâches et les soucis quotidiens de deux mères. Huston et Sebbar se sont écrit à intervalles réguliers durant environ un mois mais elles n'ont pas publié la totalité des correspondances comme Sebbar le souligne dans une interview concernant leur projet :

Nous nous sommes engagées dans une correspondance réelle, nous habitons toutes les deux Paris et nous nous sommes vraiment écrit des lettres, envoyées par la poste de 1983 à 1985, je crois, régulièrement. Nous avons le projet de les publier, si cela nous paraissait intéressant. Parfois nous écrivions des lettres où nous disions que cela

était inutile (elles n'ont pas été publiées), nous n'étions pas tout à fait d'accord sur la définition de l'exil, de nos exils. (Kian et Sebbar 2004 : 129)

Lettres Parisiennes est donc un texte authentique ou semi-authentique présenté sous forme de dialogue qui contient l'écriture du soi accompagné par les traces autobiographiques de deux écrivaines. En outre, l'interstice temporel a encouragé leur productivité étant donné que l'attente de la réaction à venir de l'une a poussé l'autre à écrire une réponse relativement vite (Persson 2012 : 53). Persson y ajoute que l'interstice dans *Lettres Parisiennes* personnifie une fracture, une division et « une séparation du moi en deux en ce qui concerne l'identité culturelle et linguistique qu'une position intermédiaire entre deux bords » (2012 : 53). L'interstice, cependant, ne caractérise pas seulement le genre mais aussi l'identité de Sebbar et Huston qui sont, toutes les deux, tiraillées entre deux langues et deux pays.

En ce qui concerne la représentation du dialogue, la correspondance inclut quelques éléments qui représentent les caractéristiques d'une conversation sous forme de lettres. Elles s'adressent directement l'une à l'autre à la deuxième personne du singulier ce qui montre la proximité entre les femmes, deuxièmement elles se posent des questions et elles ouvrent occasionnellement une sous-conversation à l'aide d'une parenthèse (Persson 2012 : 57). La parenthèse est souvent placée au second rang par rapport au texte qui l'entoure mais Persson y attache pourtant une valeur plus grande parce qu'il la voit comme « un outil dans la construction dialogique de l'identité » (2012 : 57). Cette pratique n'est presque qu'utilisée par Huston et elle l'emploie afin d'ajouter des informations supplémentaires qui aident l'adressée ainsi que le lecteur à suivre et comprendre ses réflexions. Les parenthèses contiennent des descriptions géographiques et biographiques et servent également comme une extension de l'opinion présentée, ce que l'exemple ci-dessous illustre :

Ma mère est partie (elle a longtemps vécu à l'étranger : d'abord les U.S.A., ensuite l'Espagne, l'Angleterre) et mon père a épousé une Allemande (je me rends compte, à écrire cette phrase, que dans ma vie ce sont les femmes qui ont d'abord incarné l'exotisme, l'européanisme, la possibilité de « vivre ailleurs »). (Huston & Sebbar 1986 : 57).

En outre, la fragmentation du discours à l'aide d'épanorthose, d'oxymoron, d'auto-correction et d'autres figures de style antithétiques que Delbart a décrites dans *Les exilés du langage* est aussi présent dans *Lettres Parisiennes*. En lisant lettre après lettre, il est possible de remarquer que les idées sont occasionnellement négociées d'une lettre à l'autre ou même à l'intérieur d'une seule ce qui renforce l'image de l'identité double, fragmentée, partagée entre le moi et l'autre-moi d'exilée plurilingue et pluriculturelle (Persson 2012 : 57). Dans la quatrième lettre, par exemple, Huston admet qu'elle n'éprouve pas le « mal du pays » envers le Canada et qu'elle n'a « plus d'autre chez [soi] que Paris » (Huston 1986 : 22). Deux pages plus tard, elle raconte son voyage au Canada et elle se contredit en présentant des sentiments très opposés à ceux mentionnés précédemment :

Et dans l'avion [...] je pleure, Je pleure d'avoir à quitter ces êtres qui me connaissent et me comprennent, au fond, mieux que les Français ne le feront jamais. (Huston & Sebbar 1986 : 24).

De retour à Roissy, je hais la France. L'accent des Parisiens (surtout par contraste avec celui des Québécois) est grinçant, pincé, et snob. (Huston & Sebbar 1986 : 25)

Ce dialogue fragmenté est la raison pour laquelle Laronde classifie *Lettres Parisiennes* de texte « à mi-chemin entre l'essai, la réflexion philosophique et le journal intime à deux voix » (2009 : 17).

En outre, l'écriture dialogique s'imprime aussi dans l'œuvre en ce qui concerne les descriptions de caractère et les prédictions d'opinion et de réaction qu'elles se donnent l'une et l'autre. À l'aide de cette « technique comparative » (Persson 2012 : 58), elles renforcent les similarités et les différences à l'égard de leurs origines, leurs sentiments, leurs qualités et leur enjeu linguistique. Dans la seizième lettre, Huston décrit sa perception concernant la dimension de leur amitié et elle constate ceci :

Et pendant tout ce temps j'ai été sensible surtout à nos différences, à tout ce qui nous séparait : les origines et les apparences, oui, mais aussi les élans, les goûts, les choix : tu avais des gestes et des jugements sûrs, individuels, idiosyncratiques, moi je me sentais toujours un peu flottante et incertaine [...] (Huston et Sebbar 1986 : 100)

Enfin, le genre épistolaire dans *Lettres Parisiennes* symbolise l'opposition à l'aide d'une alternance de l'interstice et du dialogue "parce qu'il est polysémique, justement, et ambivalent, signifiant à la fois de séparation et de lien, d'écartement et de rapprochement, de souvenir et d'oubli [ce qui renforce que] l'exil est aussi un espace régénérateur et créateur de jonction, d'associations, d'ancrages" (Laronde 2009 : 24).

6.2.3. Différences historiques et politiques

La différence culturelle la plus frappante en comparant les deux écrivaines est celle de la situation politique du pays natal par rapport à celle par la France. Le Canada ainsi que l'Algérie, une fois colonisés de la France, ont avancé d'une manière très différente au sens politique, économique et social.

Premièrement, le Canada a été colonisé de 1663 à 1763 alors que l'Algérie est devenue une colonie française plus de soixante ans après la décolonisation canadienne en 1830 et le pays a été décolonisé en 1962 seulement (Klaus 1999 : 79). Même si la Nouvelle France, qui était à l'époque le territoire français du Québec d'aujourd'hui, comptait seulement 65.000 d'habitants en comparaison avec le million du territoire colonisé par les Anglais, la défaite n'a pas influencé la croissance de la population parlante le français à plus de 8 millions d'habitants. Au Québec aussi bien qu'en Algérie, les autochtones dans les deux pays n'ont cependant pas assisté à l'injustice coloniale sans résistance avec la révolte algérienne au XIX^e siècle sous Abd-el-Kader et la Révolte des Patriotes entre 1837 et 1838 au Canada (Klaus 1999 : 79).

Plus de quatre-vingt-dix pourcents de la population québécoise de nos jours parle le français tandis que seulement environ trente pourcents d'habitants savent parler le français en Algérie. La guerre algérienne qui durait de 1954 à 1962 a également influencé la démarche de la littérature algérienne d'expression française même si cela représentait une relation paradoxale en considérant que ce signifiait pour les nationalistes la trahison ainsi que l'alliance avec la culture coloniale (Klaus 1999 : 80). Ce conflit linguistique trouve ses origines dans le fait que les dialectes arabes et berbères ont souvent été dévalorisés par rapport au français qui personnifie le prestige, une diffusion plus grande et parfois

même une langue de libération. Klaus décrit ce développement d'attitude du côté des écrivains comme suit :

Le conflit linguistique naît justement du fait que la langue maternelle est humiliée, écrasée. La langue du colonisateur est en même temps la voie royale de la promotion sociale, ce qui était également le cas de l'anglais au Québec encore dans les années 1960 et au-delà (1999 : 81).

Ces conflits linguistiques renforcent également la perception de la littérature algérienne d'expression française la considérant comme une littérature d'errance ce qui a été déjà mentionné par Delbart en connexion avec la crise d'identité des écrivains plurilingues et pluriculturels (2005 : 183).

Le Québec, après avoir survécu à une « double-colonisation » (Klaus 1999 :80) par les Anglais ainsi que par les Français, exprime son indépendance à l'aide de la littérature notamment entre 1960 et 1970. Les écrivains canadiens d'expression française y ont trouvé un espace artistique qui permet de réécrire l'identité québécoise et facilite l'appropriation (Klaus 1999 : 83). Même si la littérature d'expression française venant de l'Algérie et du Québec se ressemble en ce qui concerne la valeur accordée à l'histoire du pays, les écrivains algériens ont provoqué plus de résistance avec leurs œuvres. Cette opposition tient au fait que l'état algérien a prononcé la censure des écrivains français dans les années 70 (Klaus 1999 : 84). La situation était encore plus difficile pour les écrivaines d'expression française en Algérie étant donné que le régime traditionnel influencé par l'Islam percevait les femmes qui écrivaient et qui exprimaient leurs pensées comme un scandale.

En ce qui concerne la politique linguistique, les deux pays se différencient visiblement à l'égard de la place qu'ils attribuent à la langue française. Au Québec, c'est la loi 101 introduit en 1977 qui garantit l'inaliénabilité du français, ce qui explique que le français reste encore aujourd'hui la langue nationale (Klaus 1999 : 85). Contrairement au Québec, le gouvernement algérien a promulgué l'arabe comme la seule langue officielle renforçant ainsi la résistance contre l'influence du colonisateur français. Néanmoins, il reste la tendance de l'élite jouissant des privilèges de la scolarisation, alors que l'Algérie compte vingt pourcents d'analphabètes, à continuer de pratiquer l'héritage linguistique du pouvoir colonial (Klaus 1999 : 85).

6.2.4. Le rôle de l'enfance et de l'origine chez Sebbar et Huston

C'est déjà au début de *Lettres Parisiennes*, dans la première lettre, que Sebbar essaie de mettre en évidence que leurs origines se distinguent au niveau culturel ainsi qu'au niveau économique. Cette comparaison souligne l'opposition forte entre l'Orient et l'Occident qui donne aux écrivaines des conditions de vie très différentes - facilitant l'intégration dans l'exil pour l'une et la compliquant pour l'autre. Sebbar explique son opinion dans l'extrait suivant mais en même temps ne la représente pas comme sa position finale vu qu'elle demande que Huston présente aussi son point de vue :

[...] tu te rappelles, d'assimiler et d'utiliser les codes les plus complexes, sans s'y conformer totalement, sans servilité. Peut-être la différence tient au fait que ces femmes, dont tu fais partie à mes yeux, ont été policées par des siècles de culture, culture d'origine européenne, j'entends, culture dominante, alors que les réfractaires dont je serais en partie – avec d'autres femmes du « tiers-monde », pays en voie de développement, pays en sous- et mal-développement – auraient été maladivement contaminées par les effets de la colonisation. Qu'en penses-tu ? Toi, Nancy, que j'appelle « l'Anglo-Saxonne » pour moi-même, femme du Nord, blanche aux yeux clairs, délicate et raffinée, à la fois souple et rigide. (Huston et Sebbar 1986 : 10)

En outre, Sebbar illustre l'ambiguïté de la personnalité de Huston qui se trouve sous la tension entre la convergence et la divergence intensifiée par l'oxymoron de les deux états physique « souple et rigide ». Il est possible de déceler un certain degré de négation dans la réponse de Huston envers l'opinion de Sebbar. Selon elle, la perception que chacune a des origines et ses conditions préalables facilitant l'intégration dans l'exil, inscrites dans ses caractéristiques physiques n'est qu'un cliché (Huston et Sebbar 1986 : 11).

Par ailleurs, les connaissances que les deux femmes ont prises l'une de l'autre sont limitées à leur temps passé en France et sont transmises à l'aide d'une langue étrangère dans le cas de Huston, le français. Leur relation est donc marquée par un sentiment de l'étrangéité et de l'opacité comme la langue étrangère, qui est leur outil de communication ne peut jamais reproduire entièrement ce qu'elles ont vécu et éprouvé pendant leur enfance respective (Huston et Sebbar 1986 : 34).

Dans quelques lettres, Huston et Sebbar partagent donc des souvenirs de leur enfance au Québec et en Algérie qui les aident à gagner une compréhension plus profonde de leurs différences. Sebbar a grandi dans un environnement privilégié en raison de son père

communiste, qui était instituteur, (Huston et Sebbar 1986 : 50) et sa mère française ce qui la fit développer plus ou moins son bilinguisme très jeune. Elle était entourée par l'école et la littérature vu que la famille habitait toujours dans les bâtiments scolaires clôturés. Même si l'Algérie est sa patrie, elle se sentait déjà très jeune comme capturée entre deux mondes – celui de la culture arabe et celui du colonisateur. Sebbar décrit ce tiraillement intérieur et ce manque de sentiment d'appartenance dans l'extrait ci-dessous :

Fille d'un père en exil dans la culture de l'Autre, du Colonisateur, loin de sa famille, en rupture de religion et de coutumes, fille d'une mère en exil géographique et culturel – ma mère avait quitté dans le drame une famille de Dordogne pour suivre un Arabe dans un pays lointain -, j'ai hérité, je crois, de ce double exil parental une disposition à l'exil, j'entends là, par exil, à la fois solitude et excentricité. (Sebbar et Huston 1986 : 51).

Ses parents appartenaient à la population algérienne intellectuelle ainsi que révolutionnaire en ce qui concerne leur confession et leurs convictions politiques. Même si la majorité de la population était musulmane, ces parents, un musulman et une catholique non pratiquants, s'identifiaient à l'athéisme (Huston 1986 : 51) ce qui a également influencé la conviction de Sebbar. La religion est devenue pour elle un sujet qui ne la touche pas du tout, qui a gagné un statut comparable à celui du tabou - elle n'en parle pas (Huston et Sebbar 1986 : 52) - ce qui l'a écartée encore plus des enfants de son âge.

Pour Huston, cependant, comme déjà mentionné précédemment, la religion représentait pendant son enfance un refuge hybride inspiré par son père chrétien, sa mère protestante et sa belle-mère catholique (Huston et Sebbar 1986 : 57). Ses convictions rassemblaient donc la famille recomposée mais elle a quand même retiré individuellement des valeurs essentielles des trois religions assez similaires. Néanmoins, il a déjà été évoqué qu'Huston s'est détourné de la religion et s'est tournée vers la philosophie pendant son adolescence (Huston et Sebbar 1986 : 59).

Même si Sebbar ainsi que Huston ont eu, chacune, le privilège de grandir dans une famille de classe moyenne et de partir en exil choisi et volontaire afin de poursuivre leurs études à Paris, Sebbar s'identifie plutôt aux enfants des réfugiés politiques ou économiques de leur patrie. Comme elle ne s'est jamais sentie complètement intégrée dans sa patrie l'Algérie, ces enfants deviennent sa « mythologie » et lui donnent un sentiment de

proximité. Elle considère leur situation comme un tiraillement entre la France et le monde de leurs parents ce qui ressemble à la vie des exilés comme elle-même le vit. Ils ne seront jamais intégrés à cent pourcent même si ces enfants sont nés en France car les origines de leurs parents prédominent malheureusement parfois dans la perception générale. Sebbar essaie d'expliquer leur désespoir qui déclenche aussi souvent leur propension à la violence comme suit :

Les enfants de l'immigration feront violence à la France comme elle a fait violence à leurs pères ici et là-bas. Ils sont sans mémoire mais ils n'oublient pas, je crois. Ils auront, avec la France, une histoire d'amour mêlée de haine, perverse et souvent meurtrière. Ils ne sont pas vraiment de leur pays natal, la France, ni du pays natal de leur père et mère. Ils sont dans des banlieues, ils ont un pays : les blocs et les tours de l'immigration, la pauvre jungle des villes...(Huston et Sebbar 1986 : 62).

Huston reprend ce lien que Sebbar établit entre son propre destin et celui des enfants de la seconde génération d'immigrés et souligne le fait que les opinions des deux écrivaines divergent visiblement sur ce point. C'est avant tout la guerre d'Algérie pendant laquelle Sebbar a grandi qui rend la relation avec son pays d'exil, la France, plus difficile et plus complexe que celle de Huston.

Ton passé est inextricablement lié à la politique, à la guerre d'Algérie, à la tension entre Français et Arabes que tu retrouves encore, articulée différemment, dans les H.L.M. de la banlieue parisienne. Il y a chez toi cette violence, et ce n'est pas un choix, c'est une donnée ; elle est un attribut de tes yeux au même titre que leur couleur foncée [...]

Je n'ai rien de tout cela. Mon pays, sans être dépourvu de problèmes politiques, ne m'a pas fourni ce cadre haut en couleur, cette scène striée d'antagonismes, cette longue histoire sanglante. (Huston et Sebbar 1986 : 76).

Dans ce passage, le lecteur a peu à peu le sentiment que Huston corrige son rejet de l'idée de Sebbar disant qu'elle porte le « Vieux Monde sur le visage, sur le corps » (Huston et Sebbar 1986 : 11). Après avoir déjà présenté quelques textes de Huston, il devient clair que l'écrivaine montre la tendance de souvent réévaluer son opinion ce qui donne l'impression qu'elle a besoin de temps afin d'approfondir ses réflexions et chaque pensée fait partie d'un puzzle plus grand et si complexe qu'il faut occasionnellement remplacer un morceau. Ce puzzle représente, dans son cas, son identité multiple.

6.2.5. L'exil français vu à travers les yeux d'une Algérienne et d'une Canadienne

Comme le sous-titre du texte *Histoires d'exil* le trahit, la conversation épistolaire se concentre sur le développement d'une image illustrant le terme abstrait de « l'exil ». Leur compréhension de l'exil et leurs idées à cet égard se complètent, s'écartent et se superposent. Il est essentiel de prendre en considération que *Lettres Parisiennes* est l'un des premiers textes de Huston abordant ce sujet, treize ans avant *Nord Perdu*, son œuvre sur l'identité double et l'exil le plus connu. Les lettres échangées avec Sebbar marquent donc le début de sa quête du moi-authentique de l'exilé et les réflexions se chevauchent partiellement avec celles trouvées dans *Nord Perdu*.

Sebbar ouvre déjà dans la première lettre la discussion autour de leur conception de l'exil mais elle commence avec la question « qui serais-je sans l'exil ». Très vite, il devient clair qu'elle ne serait plus la même personne si elle avait décidé à l'époque de rester en Algérie. Sebbar l'explique à l'aide de l'image du sac à main qui est rempli avec des choses qui varient selon le pays dans lequel il est utilisé :

Un examen rigoureux de nos sacs à main révélerait je pense deux ou trois choses de ce que je ne peux nommer autrement que l'exil. Si j'étais sur ma terre natale, terre de naissance, de renaissance, je n'aurais pas le même sac ni les mêmes choses dedans. On pourrait le croire plein à craquer, le sac de quelqu'un toujours prêt à partir, rempli pour un exode possible à tout instant, une déportation le fusil dans le dos, un départ à l'improviste... Mais non, je n'aime pas partir [...] (Huston et Sebbar 1986 : 8)

Le sac à main pourrait être également compris comme une métaphore pour l'identité où les objets à l'intérieur seraient les expériences et les mémoires qui se distinguent naturellement selon les pays et les cultures. Par ailleurs, les effets psychologiques de la guerre algérienne résonnent dans l'extrait ce qui aboutit au désir de partir. Elle y ajoute que sa vie aurait pris une autre direction si elle était restée en Algérie comme elle le mentionne peu après dans la troisième lettre :

Si j'étais restée dans le pays de mon père, mon pays natal avec lequel j'ai une histoire si ambiguë, je n'aurais pas écrit, parce que faire ce choix-là, c'était faire corps avec une terre, une langue, et si on fait corps, on est si près qu'on n'a plus de regard ni d'oreille et on n'écrit pas, on n'est pas en position d'écrire. (Huston et Sebbar 1986 : 19).

Sans la conscience d'être en exil, sans avoir éprouvé l'exil, elle ne serait jamais devenue l'écrivaine qu'elle est en France. L'exil est pour elle l'inspiration qui nourrit son besoin d'altérité et de distance afin de percer le moi profond, intime, les pensées cachées tout en bas. En outre, l'exil français n'était pas une expérience inconnue à Sebbar étant donné qu'elle se sentait comme si elle s'y trouvait déjà pendant son enfance, grandissant dans une école française, ayant une mère française, isolée du reste de la population algérienne (Huston et Sebbar 1986 : 82).

L'exil géographique, à l'inverse, peut également susciter la nostalgie pour la patrie qui glisse inexorablement dans la mélancholie de l'oubli quand l'individu passe trop de temps dans un pays qui n'est pas celui de son enfance. Les deux écrivaines réalisent au plus tard devenant mères que ces mémoires sont un « héritage précieux » (Huston et Sebbar 1986 : 86) pour la génération familiale qui les suivent. Même si Huston a une relation difficile avec sa mère qu'elle n'a pas souvent vue après le divorce de ses parents, elle lui demande de lui donner les chansons enfantines lui remémorant de son enfance canadienne « pour que la langue française ne les efface pas complètement de [sa] mémoire » (Huston et Sebbar 1986 : 72). Sebbar, qui est mère de deux fils, envie Huston pour sa fille Léa avec qui elle peut ramener le passé afin de lui faire passer sa propre culture. Sebbar explique l'influence du manque d'un héritage arabe ainsi que l'absence d'une héritière dans les extraits suivants :

Pour moi, rien ne me rappelle à cette autre langue, la langue de mon père, sinon ma propre vigilance [...] je me trouve en danger d'analphabétisme. Analphabétisme de l'émotion. (Huston et Sebbar 1986 : 78)

Léa t'a gardée de la nostalgie [...] je crois que je serais allée en Algérie si j'avais eu une fille. Je me serais sentie moins hors de raconter, montrer, faire entendre. Une fille de sept ans, surtout pas une adolescente ni un nourrisson qui m'aurait empêchée de regarder le monde, mon pays natal. (Huston et Sebbar 1986 : 79).

Le sexe de l'enfant facilite clairement l'identification et la reconnaissance de ses propres origines auprès de sa descendance étant donné que « c'est déjà se trouver bien loin de soi, femme, d'avoir des fils et de vivre avec trois personnes d'un autre sexe » (Huston et Sebbar 1986 : 82).

Un autre sentiment qui accompagne souvent l'exil et le désespoir provoqué par la révélation que l'exilé éprouve quand la légèreté initiale se transforme en une assimilation résignée. Un certain M., qui est très probablement le mari de Huston, Tzvetan Todorov, comme il a dix ans de plus d'expériences dans l'exil ce qui correspond exactement aux données biographiques de Todorov, l'a introduite dans son modèle de l'exil à trois couches. Huston résume les trois phases par lesquelles presque chaque exilé passe ci-dessous :

Selon lui, pendant les premières années de vie à l'étranger, on se déleste allégrement de son passé, on est sans poids, euphorique, capable de tout ; on assimile avec une rapidité grisante la culture, la langue, l'histoire et les péripéties politiques de son nouveau pays. On est étonné – et fier – de l'aisance avec laquelle on arrive à absorber une telle quantité d'information.

Ensuite – en général peu de temps après la naturalisation [...] il y a un retour en force du refoulé (ce serait ma « phase » actuelle). On se souvient soudain de tout ce qu'on a abandonné, du caractère irrévocable de la perte et de l'appauvrissement inévitable qu'elle entraîne. Le pays d'adoption, d'un paradis apprivoisé, se transforme subitement en prison. On n'en voit plus que les défauts.

[...] [C]ette deuxième phase cède le pas à son tour à une troisième, à laquelle il donne le nom de « désespoir serein ». Cela consiste à savoir qu'on ne sera jamais parfaitement assimilé à son pays d'adoption et jamais non plus dans un rapport d'harmonieuse évidence avec son pays d'origine. (Huston et Sebbar 1986 : 195)

Cette description de l'itinéraire mental et social de l'exilé renforce le fait qu'une assimilation totale n'est qu'un rêve. Les champs lexicaux de cette description sont aussi dichotomes que l'identité d'exilé partagée entre deux nations : d'un côté, c'est l'euphorie accompagnée par l'aisance et la naturalisation, de l'autre, se trouve la résignation suivie par le désespoir. Huston s'identifie évidemment à la deuxième phase même si elle décrit peu après que le tiraillement entre deux identités, deux cultures et deux langues était, comme le lecteur le retrouvera aussi dans *Nord Perdu*, la cause qui a suscité sa crise identitaire. Elle l'a surmontée à l'aide de l'écriture et des lettres échangées avec Sebbar parce que la réflexion consciente et structurée facilitait le processus de guérison (Huston et Sebbar 1986 : 208). Néanmoins, en ce qui concerne la perception publique de son identité multiple autoproclamée, les critiques ne voient qu'une écrivaine française comme il reste peu des traces qui trahissent sa double culture (Huston et Sebbar 1986 : 133). La fin de sa crise ainsi que le jugement du public laissent penser que Huston se trouve dans

une étape que Todorov a oublié d'inclure et qui surpasse la troisième phase du « désespoir serein » (Huston et Sebbar 1986 : 195) – l'étape de l'acceptation et de la valorisation de sa propre hybridité qui permet à l'exilé d'être fluide, de porter des masques différents, de s'exprimer individuellement. Elle se compare de nouveau à l'égard de cette perception avec Sebbar en disant « je ne suis pas un écrivain de l'immigration, ni enfant de l'immigration...Je ne suis pas un écrivain maghrébin d'expression française » (Huston et Sebbar 1986 :133) ce qui met en évidence que la facilité de la naturalisation d'un exilé dépend aussi de ses origines.

La différence principale qui distingue les deux écrivaines, c'est le fait que le français n'est qu'une langue étrangère pour Huston et non pour Sebbar. Sebbar a toujours été entouré par le français – dans le milieu familial grâce à sa mère et à l'école – et elle le maîtrise plus que l'arabe. Sa réaction face à la déclaration de Huston affirmant que la presse et les critiques font une différence entre les deux exilées qui n'est que basée sur leurs origines et leur apparence montre que Sebbar se sent mal comprise. Par ailleurs, cette erreur d'appréciation provoque aussi une indignation de la part des « vrais » écrivains maghrébins d'expression française ce qu'elle explique comme suit :

Chaque fois que j'ai à parler de moi écrivant des livres, j'ai à me situer dans mon métissage, à répéter que le français est ma langue maternelle, à expliquer en quoi je ne suis pas immigrée, ni beur, mais simplement en exil, un exil doré certes mais d'un pays qui est le pays de mon père et dont j'ai la mémoire, vivant dans un pays qui est le pays de ma mère, de ma langue, de mon travail, de mes enfants mais où je ne trouve pas vraiment ma terre [...]

[J]e ne suis pas immigrée, ni enfant de l'immigration ... Je ne suis pas un écrivain maghrébin d'expression française ... Je ne suis pas une Française de souche ...Ma langue maternelle n'est pas l'arabe...Ces remarques reviennent, lancinantes, lorsqu'il y a, du côté du public, des Maghrébins intellectuels en transit, en exil ou en immigration qui ne réussissent pas à m'identifier et qui m'agressent, les droits j'introduis dans mes livres des Arabes alors que je ne parle pas l'arabe [...] (Huston et Sebbar 1986 : 133)

Contrairement à Huston, Sebbar n'éprouve pas le fait d'être divisée entre deux mondes mais elle ne se sent à sa place « place nulle part » (Huston et Sebbar 1986 : 130). Elle se qualifie elle-même de femme non-attachée ni aux caractères héréditaires « en amont », ni aux influences de l'exil « dans le présent » (Huston et Sebbar 1986 : 132). Il devient donc évident qu'elle se trouve dans la troisième phase et elle fait comprendre à

Huston ainsi qu'au lecteur que leur essai d'assimilation n'était qu'une utopie et qu'elle ne partage pas nécessairement l'opinion qu'elles se soient créées une double-identité grâce à l'exil. Elle périphrase cette pensée dans l'extrait suivant de la dix-neuvième lettre :

Ce que nous avons cherché plusieurs années durant, à travers des projets prétextes, nous ne l'avons pas trouvé. Nous étions dans la nostalgie et la nostalgie fait mourir à petits coups sournois. Nous avons cru un artifice naïf qui n'a rien remis en place, rien recrée, rien crée que peut-être la déception, la tristesse. (Huston et Sebbar 1986 : 130).

Bien que Sebbar dépeigne une impression plutôt négative de la vie de l'exilé, elle mentionne qu'il existe trois choses qui la gardent de la folie : l'écriture, l'école et le livre. Cette affection pour la littérature et l'écriture est comparable à celle de Huston qui révèle aussi que les mots lui donnent « une distance ironique par rapport aux catastrophes de la vie quotidienne » (Huston et Sebbar 1986 : 44). Ce sont aussi les grands philosophes et les écrivains qui les inspirent et les rassurent, comme une bouée de sauvetage. On sait déjà de *Lettres Parisiennes* et *Nord Perdu* que l'écrivaine franco-canadienne est influencée par Nietzsche, Kant, Aristote, Descartes, Virginia Woolf, Romain Gary et Samuel Beckett. Sebbar, contrairement à Huston, ne mentionne que des femmes historiques comme Isabelle Eberhardt, Aurélie Tidjani, Hester Stanhope, Alexandra David-Néel et avant tout Jeanne d'Arc, qui ont toutes une chose en commun : elles étaient des aventurières qui avaient des idées féministes et le voyage au fond de leur cœur. Même si Sebbar est athéiste, c'est l'histoire de Jeanne d'Arc qui l'a touchée le plus. Ce le voyage en forme de guerre a suscité une transformation spirituelle que Sebbar a également traversée à cause de son exil français. Elle résume les actes révolutionnaires et indépendants de Jeanne d'Arc comme suit :

[E]lle n'a pas attendu, elle n'a pas répété le geste domestique, elle est partie pour la guerre avec, inscrit en lettres d'or, Jésus Maria sur sa bannière. Elle n'est jamais revenue au pays natal. Dieu, la guerre, le roi l'ont bouleversée et transfigurée. (Huston et Sebbar 1986 : 66).

Huston, cependant, regarde Jeanne d'Arc comme un « emblème du patriotisme, nationalisme, donc forcément la haine (en l'occurrence des Anglais) » (Huston et Sebbar 1986 : 74). En outre, Huston remarque qu'elle n'a pas vraiment d'héroïne, si ce n'est Woolf, étant donné qu'elle ne peut pas s'identifier aux femmes qui ont utilisé la violence

et supprimé leur instinct maternel afin de conquérir leur quête (Huston et Sebbar 1986 : 73).

Au sujet de ce qui protège Sebbar du tiraillement psychologique, il reste encore à expliquer l'importance qu'elle a accordée à l'école. C'est le « lieu de savoir » comme elle l'appelle dans lequel elle se sent le moins ambiguë étant donné qu'elle joue un rôle fixe – celui de l'enseignante de la langue qui guide ses élèves à la révélation linguistique (Huston et Sebbar 1986 : 131). Les deux écrivaines ne s'accordent de nouveau pas sur ce point vu que Huston considère le travail pédagogique comme stressant et elle se sent uniquement à l'aise quand elle enseigne dans sa langue maternelle, l'anglais (Huston et Sebbar 1986 : 122).

Pour conclure leur réflexion autour des termes de « l'exil » et de « l'identité multiple », Sebbar et Huston se mettent d'accord sur le fait qu'elles font partie des exilés privilégiés vivant dans un exil volontaire, intégrés relativement facilement en comparaison avec ceux, qui n'ont pas choisi de quitter leur patrie, qui ont été forcés de l'abandonner en raison de la situation économique ou d'une persécution politique, religieuse ou raciale. Par ailleurs, il existe également des exilés qui acceptent leur double identité « avec naturel ou même avec indifférence » (Huston et Sebbar 1986 : 209) ce qui clarifie que leur exil est en même temps un fantasme, une construction imaginée afin d'expliquer l'échange perpétuel entre appartenir et se distinguer. Huston compare leur expérience à l'aide de l'image de résurrection – l'abandon ou mort du pays natal a permis une réincarnation dans l'exil suivi par « une autopsie du cadavre [d'expatrié]» (Huston et Sebbar 1986 : 210).

7. Les écrivains qui servent de modèle à Huston

L'étude précédente des œuvres hustoniennes qui traitent les sujets l'exil, le plurilinguisme et l'identité multiple élucide également les influences littéraires qui ont inspiré l'écriture et les réflexions de Huston. Les deux noms qu'elle mentionne le plus dans son travail et auxquels elle a dédié deux textes sont Romain Gary et Samuel Beckett qui sont considérés comme les précurseurs de l'auto-traduction, du plurilinguisme littéraire et de l'identité multiple dans la littérature française du XX^e siècle. Les deux appartiennent aux « Corps étranger dans la littérature française » (Huston 2001 : 25) et leur « impureté dérivant de leur statut identitaire et linguistique les relie à Nancy Huston par une fratrie littéraire réunissant les écrivains déplacés [et] disloqués » (Sperti 2014 : 72). Les « frères » (2018 : 249) de Nancy Huston comme Wilhelm les appellent, l'ont incitée à publier *Tombeau de Romain Gary* en 1995 et *Limbes/Limbo*, un hommage à Samuel Beckett en 2000, qui servent de base à l'analyse suivante. C'est leur rébellion contre les normes du système littéraire, leur rôle dans la construction du genre autobiographique et leur ambiguïté se reflétant dans leur plurilinguisme et leur identité qui ont non seulement modelé l'imaginaire de Huston mais aussi sa création littéraire.

7.1. Tombeau de Romain Gary

L'étude *Tombeau de Romain Gary* dissout les frontières du genre et crée une nouvelle forme de texte que Kristeva appelle « roman-fleuve » (1991 : 25). Selon Gallagher, les œuvres complètes de Huston incluent plusieurs de ces romans-fleuves auxquels appartiennent aussi *Lettres Parisiennes* et *Nord Perdu* (2004 : 28). Le roman-fleuve ouvre les limites du genre, permet d'explorer « l'identité dédoublée » de l'individu plurilingue et pluriculturel et facilite l'aliénation du soi (Kristeva 1991 : 25). Dans cet hommage à Romain Gary, Huston s'adresse à l'écrivain décédé à la deuxième personne du singulier ce qui ressemble de nouveau, accompagné par le je-narratif, à l'atmosphère amicale du style épistolaire dans *Lettres Parisiennes*.

En outre, l'étude présente de manière chronologique les étapes biographiques de Gary interrompues occasionnellement par les remarques subjectives de Huston et quelques

citations des œuvres de Gary. *Tombeau du Romain Gary* est un essai déguisé en hommage biographique et la fusion des deux genres est « caractérisée par l'indéfinition » (Almeida 2007 : 75) basée sur la fluctuation entre les deux genres. Par ailleurs, le tombeau dans le titre ajoute une notion ironique vu que Gary ne souhaitait pas être enterré. À sa demande, il a été incinéré puis les cendres ont été dispersées dans la mer ce qui implique que le tombeau imaginaire du titre est en fait vide parce que, selon Huston, Romain Gary n'est pas mort (1995 : 98).

Ses descriptions et reconstructions de la vie de Gary déréalisent son existence et la transforment en une sorte de mythe qui complète « le fantasme identitaire de Romain Gary et ses dédoublements à travers les pseudonymes et les langues » (Sperti 2014 : 72). La question centrale qui traverse l'étude « Romain Gary, existe-t-il vraiment ? » (Huston 1995 : 15) souligne ce fantasme que Huston crée autour de l'écrivain. Cependant, Huston n'était pas le précurseur en mystifiant la vie de Gary étant donné que l'écrivain lui-même y a contribué considérablement, rappelant l'opinion de Lorandini :

[L]a vie de Romain Gary a été entourée d'un halo mythique continuellement alimenté par l'auteur lui-même, au moyen de jeux de dédoublement, de falsifications, de confessions et de démentis qui, issus de sa vie publique, sont devenus matière romanesque (2011 : 26).

7.1.1. Romain Gary et l'autobiographie

Romain Gary, de son vrai nom Roman Kacew, est né en 1914 à Vilnius et c'est en 1980 à Paris qu'il met fin à ses jours. La vie de Gary est caractérisée d'une certaine fluidité - rien n'est stable ; le changement l'accompagne constamment. Il déménage de Russie, en Pologne, puis en France et aux États-Unis ; il parle le russe, le français et l'anglais ; il est aviateur pendant la guerre, diplomate, romancier, réalisateur, scénariste ; il a publié ses textes sous plusieurs pseudonymes (Amsellem 2008 : 7). Après avoir reçu le prix Goncourt en 1956 pour *Les racines du ciel*, Gary décide de contourner les règles du système littéraire et crée le pseudonyme Émile Ajar. En 1974, il publie *Gros Cailin* sous ce nom, suivi par *La Vie devant soi* en 1975 grâce auquel il devient le premier écrivain à recevoir le prix Goncourt pour la deuxième fois. Sa notoriété est avant tout basée sur le fait qu'il ne dévoile pas immédiatement son masque mais qu'il demande à son petit-cousin

Paul Pavlowitch de jouer le personnage d'Émile Ajar devant la presse (Lorandini 2011 : 26).

Son autobiographie est aussi morcelée que sa vie vu qu'elle s'étend à quatre œuvres : *La promesse de l'aube*, *La nuit sera calme*, *Pseudo* et *Vie et mort d'Émile Ajar* (Lorandini 2011 : 27). En outre, dans ces œuvres, Gary a essayé de décomposer les structures textuelles ainsi que le contenu du genre autobiographique. Gary n'a pas publié ses textes autobiographiques dans le but de construire son propre testament littéraire qui entrerait éventuellement un jour dans le patrimoine culturel de la France (Lorandini 2011 : 31). L'objectif, cependant, était d'étudier et d'élucider son identité plurielle à l'aide de réflexions intimes comme il le souligne, sous son pseudonyme, dans la dernière partie autobiographique de *Vie et mort d'Émile Ajar* :

La vérité est que j'ai été très profondément atteint par la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité. Une fringale de vie, sous toutes ses formes et dans toutes ses possibilités que chaque saveur goûtée ne faisait que creuser davantage. Mes pulsions, toujours simultanées et contradictoires, m'ont poussé sans cesse dans tous les sens, et je ne m'en suis tiré, je crois, du point de vue de l'équilibre psychique, que grâce à la sexualité et au roman, prodigieux moyen d'incarnations toujours nouvelles. Je me suis toujours été un autre (*Vie et mort d'Émile Ajar* 1981 : 29)

C'est dans *Promesse de l'aube* de 1980, que le lecteur suit les premiers quarante ans de sa vie incluant le processus difficile de sa naturalisation française dirigée avant tout par sa mère. En outre, l'œuvre contient les traces autobiographiques de blessures psychologiques profondes qui ont influencé sa conception du terme « identité ». Un événement décisif eut lieu à une cérémonie militaire où il fut le seul parmi trois cents élèves-observateurs à se voir refuser le titre d'officier (Gary 1960 : 282) en raison de sa naturalisation trop récente (Gary 1960 : 284). Cet échec a éclairci le fait que la nationalité française n'est qu'une construction relative et instable que l'exilé essaie d'imiter. Malheureusement, l'exilé se rend compte très vite qu'il est condamné à échouer en raison de son hybridité culturelle qui ne lui permettra jamais une naturalisation française à cent pour cent. Après avoir réalisé que « la France était faite de mille visages, qu'il y en avait de beaux et de laids, de nobles et de hideux » (Gary 1960 : 288), Gary a compris qu'il pouvait choisir lui-même l'apparence de son masque français.

7.1.2. L'amour de la mère

Mina Owczynska, la mère de Romain Gary, est une figure centrale de sa vie notamment dans son parcours professionnel et artistique. Les valeurs qu'elle lui a apprises dès son enfance l'accompagnent pendant toute sa vie, personnifiées par un fantôme qui le hante quand il ne tient pas ses promesses (Gary 1960 : 402). Cette pauvre artiste juive a investi toute sa vie dans la carrière de son fils – elle lui a payé des cours de violon, d'escrime, de dessin pour finalement reconnaître son talent pour la littérature.

Dans *Tombeau de Romain Gary* Huston évoque également la relation entre Gary et sa mère, marquée par une dévotion totale qui se poursuit pendant toute la vie de sa mère ainsi que post mortem. Mina a donné la première impulsion au développement du mythe tournant autour de Gary ce qui explique pour Huston son obligation à vie de « racheter les souffrances que [Mina] avait endurées » (Huston 1995 : 21). Gary présente une auto-analyse de sa dévotion à sa mère dans *La promesse de l'aube* qui sert de réponse à toutes les critiques qui pourraient aller trop loin dans l'interprétation de leur relation en mettant sa dévotion au même niveau qu'un fantasme incestueux (Gary 1960 : 89). La tendresse qu'il éprouve pour sa mère n'est qu'un amour fraternel qui est élémentaire et qui est, selon lui, inné en chaque individu. C'est la raison pour laquelle sa psychanalyse cachée dans son œuvre n'essaie pas d'élucider « le destin d'un seul être aimé » mais tente de généraliser ses expériences à « la destinée de l'homme » (Gary 1960 : 93).

Contrairement à Huston qui a été attirée par la langue française en raison d'une absence maternelle et à Kristeva qui compare l'abandon de la langue maternelle avec une matricide imaginée, Gary a découvert sa francophilie grâce à sa mère qui lui avait déjà prédit ou même dicté à l'âge de neuf ans qu'il « sera ambassadeur de France » (Gary 1960 : 56). La forte francophilie de la mère, dont il ne pouvait pas s'expliquer l'origine, personnifie pour lui la dévotion totale pour un pays et c'est cet amour qui l'a encouragé pendant son service militaire à combattre pour la France. Huston, qui est visiblement inspirée elle-même par cette fascination pour la France, souligne dans son œuvre que Gary traite Charles de Gaulle « de la même fidélité féroce dont [il fait] preuve à l'égard de [sa mère] » (Huston 1995 : 28). Gary mentionne à cet égard dans *Promesse de l'aube* qu'il n'avait jamais entendu quelqu'un d'autre parler de la France d'une telle force que sa

mère et que le général de Gaulle (Gary 1960 : 116). Huston continue cette pensée et explique l'idéalisme que les deux incarnent pour Gary :

C'étaient des fous, des « esperados » indécrottables qui, dans une position de faiblesse et de défaite apparemment sans appel, avaient osé croire en, et se battre pour, la beauté de leur rêve. (Huston 1995 : 29)

Une autre qualité que Gary a héritée de sa mère est « la manie de fabriquer les légendes » (Huston 1995 : 18) vu que c'est elle qui l'avait incité de créer cette légende qu'il personnifie et c'est grâce à elle qu'il avait adopté le pseudonyme de Romain Gary qui sonnait plus français. Elle lui a aussi donné des outils pour développer son imagination en créant une épopée dans laquelle Gary se battait contre trois dieux que sa mère, avait déjà rencontrés et qu'elle ne pouvait pas vaincre. L'extrait suivant donne un bref aperçu de leur rôle :

Il y a d'abord Totoche, le dieu de la bêtise [...] sa ruse préférée consiste à donner la bêtise une forme géniale et à recruter parmi nous nos grands hommes pour assurer notre propre destruction. (Gary 1960 : 18).

Il y a Merzavaka, le dieu des vérités absolues [...] il y a si longtemps qu'il préside à notre destin, qu'il est devenu riche et honoré ; chaque fois qu'il tue, torture et opprime au nom des vérités absolues, religieuses, politiques ou morales, la moitié de l'humanité lui lèche les bottes avec attendrissement ; cela l'amuse énormément, car il sait bien que les vérités absolues n'existent pas, qu'elles ne sont qu'un moyen de nous réduire à la servitude [...]

Il y a aussi Filoche, le dieu de la petitesse, des préjugés, du mépris, de la haine [...] c'est un merveilleux organisateur de mouvements de masses, de guerres, de lynchages, de persécutions, habile dialecticien, père de toutes les formations idéologiques [...] (Gary 1960 : 19).

C'est trois dieux représentent les vices humains qui poussent les gens à commettre des actes d'une cruauté incompréhensible. Malheureusement, ces trois personnifications de la faillibilité ne font pas d'exception selon la civilisation humaine vu qu'il existe encore d'autres vices, ou « dieux », qui sont « plus insidieux et masqués », bref « difficiles à identifier » (Gary 1960 : 19). Néanmoins, son enfance difficile et sa participation à la Deuxième Guerre Mondiale l'ont également inspiré pour son premier roman *Éducation Européenne* qui renforce le fait que « l'art a besoin de l'horreur » (Huston 1995 : 67). En outre, cette période dans sa vie l'a aussi influencé dans la construction de son masque cachant le « vrai » Romain Gary comme un mur protégeant contre les ennemies.

7.1.3. Gary et l'identité multiple

Gary a déjà servi de modèle à nombreux écrivains qui s'intéressaient au concept de l'identité multiple vu qu'il possédait le talent de se réinventer et de se contredire perpétuellement. Son existence comme « un être protéiforme à la limite, parfois de l'incohérence » se reflète non seulement dans ses pseudonymes, ses professions et son esprit bourlingueur mais aussi dans son expression linguistique. Dans *Tombeau de Romain Gary*, Huston entre dans un dialogue imaginé dans lequel elle s'adresse à l'écrivain de manière directe et familière et présente des hypothèses concernant les langues qu'il maîtrise :

« Quelle langue parles-tu ? La langue maternelle, bien sûr, c'est à dire un mélange probablement assez ahurissant maintenant de russe, de yiddish, et de polonais, en plus du français surement approximatif qui est le dialecte de vos fantasmes à deux. Mais pour être un grand écrivain et ambassadeur de France, il te faudra maîtriser à la perfection la langue de ton nouveau pays. Tu t'y applies. Tu y arrives. (Huston 1995 : 22)

Les deux écrivains ont en commun le plurilinguisme et leur capacité de maîtriser une langue étrangère à une telle perfection, qu'ils pénètrent l'Olympe de la littérature française. Ils ont même, tous les deux, réussi à surpasser leurs camarades d'origine française dans la course pour un prix de l'académie Goncourt. En outre, Huston mentionne que la littérature a sauvé Gary de la schizophrénie à laquelle l'individu plurilingue et pluriculturel est enclin (Huston 1995 : 23). Cela élucide une autre similarité entre Huston et Gary vu qu'elle renoue et s'identifie avec cette pensée quatre ans après *Tombeau de Romain Gary* dans l'œuvre *Lettres Parisiennes*. Elle se réfère aussi à cet égard à une interview que Gary a accordé en 1973 dans laquelle il révélait que c'est uniquement la littérature et la féminité qui donnent du sens à sa vie (Huston 1995 : 39).

Une autre qualité de Gary qui fascine Huston est la non-appartenance et le refus d'appartenir à une seule identité que l'écrivain personnifie. Elle évoque l'image de la peau que Gary utilise dans *Pseudo*, qu'il a écrit sous le pseudonyme Emil Ajar, afin de souligner que ce sentiment de non-appartenance crée du malaise, un sentiment qu'elle connaît elle-même assez bien. La seule différence entre les deux est le fait que Gary présente une préférence pour l'altérité et son existence nomade ce que Huston essaie d'interpréter comme suit :

Tu tiens à être mal dans ta peau ; tu n'es pas dans ta peau et tu as besoin de constamment éprouver et raviver ce malaise, cette friction entre toi et le monde, toi et la langue que tu parles, toi et la vie. (Huston 1995 : 38)

Gary aime jouer avec le fait que l'homme moderne ressent toujours le besoin de catégoriser et classer tout ce qui l'entoure. Comme il refuse d'être classifié comme un écrivain d'un certain champ ou d'être appelé « citoyen du monde » et « cosmopolite », ou tout simplement d'être marqué par une empreinte de classification générale, il se réinvente à l'aide de ses pseudonymes. Ce qui a débuté comme un outil afin d'ironiser le système littéraire ou d'ironiser les contraintes de la société, a dégénéré très vite et l'ironie est devenue la réalité de Gary. Il illumine ce processus de réincarnation de ses pseudonymes dans son œuvre *Pseudo* :

Après avoir signé plusieurs centaines de fois, si bien que la moquette de ma piaule était recouverte de feuilles blanches avec mon pseudo qui rampait partout, je fus pris d'une peur atroce : la signature devenait de plus en plus ferme, de plus en plus à elle-même pareille, identique, telle quelle, de plus en plus fixe. Il était là. Quelqu'un, une identité, un piège à vie, une présence d'absence, une infirmité, une difformité, une mutilation, qui prenait possession, qui devenait moi. Émile Ajar. Je m'étais incarné. (Gary 2004 : 81)

Huston reprend cette évolution personnelle de Gary et la dépeint à l'aide de la métaphore suivante utilisant les propriétés physiques du feu :

Si Gary signifiait « brûle ! », Ajar c'est la braise : or la braise et non seulement ce qui reste du feu juste avant de s'éteindre, elle est aussi plus brûlante, plus ardente encore que la flamme (Huston 1995 : 81).

Selon elle, son choix d'inventer des pseudonymes n'est donc pas une mutilation du Gary « original » mais plutôt une progression positive et une extension du soi. Cette capacité a essentiellement contribué à son statut légendaire que Huston développe également dans *Tombeau de Romain Gary*. Elle introduit la comparaison la plus radicale de tous les mythes créés autour de l'écrivain quand elle compare son nomadisme et son enfance sur les routes avec la vie de Jésus (Huston 1995 : 17). Néanmoins, elle reconnaît que ce Jésus que Gary incarne n'est pas celui de la miséricorde mais celui de l'ironie et de la raillerie d'un homme qui rassemble les vices humains :

Tout se passe comme si toi, Romain Gary, tu avais décidé de faire l'impossible pour être un deuxième Jésus, mais le bon cette fois-ci, c'est-à-dire le mauvais, pour que nous soyons moins humiliés par la comparaison. Un Jésus aux tares

flagrantes. Un Jésus ambitieux, dragueur, flagorneur, beau parleur, avide de succès et de récompense. Un Jésus humain, non seulement parce qu'il souffre et saigne, mais parce qu'il bouffe et baise, jouit et trahit, se morfond, s'arrache les cheveux, se fait mal, fait mal aux autres, s'en fout, en meurt. Un Jésus sans père et sans paradis, qui aurait définitivement résorbé en lui (c'est-à-dire en l'homme) et Dieu et le Diable ; et la pureté et la putasserie. (Huston 1995 : 95)

Romain Gary représente alors pour Huston l'idéal de l'identité plurilingue et pluriculturelle qui accepte sa propre fluidité et l'utilise à son avantage. Néanmoins, elle comprend en même temps le chagrin, la folie et l'incompréhension que la non-appartenance et le manque d'origine apportent tôt ou tard ce qui, entre autres, a poussé Gary jusqu'au suicide. Il reste toujours le sentiment de friction entre les langues et les cultures inscrites chez un individu et son identité et leur suppression totale demande une volonté extraordinaire qui n'est peut-être qu'un rêve qu'une utopie.

7.2. Limbes/Limbo – un hommage à Samuel Beckett

Limbes/Limbo, comme le titre le trahit déjà, est une œuvre bilingue écrite en anglais et en français, publiée par Huston en 1998, qui appartient au genre de l'auto-traduction. Cette œuvre présente une forme de production de texte qu'elle n'a jamais partagé avant avec ses lecteurs étant donné que *Limbes/Limbo* leur demande de suivre simultanément un texte dans deux langues qui s'opposent. La raison pour laquelle elle a choisi d'écrire ce texte après avoir publié la majorité de ses travaux en français était sa fascination pour l'un de plus grands représentants de la tradition d'auto-traduction, Samuel Beckett, qui a également quitté sa patrie irlandaise et cherché l'exil en France ce qui l'a transformé en un individu bilingue anglais et français.

Dans cette œuvre, Huston « s'auto-traduis[t] dans [un] monologue bilingue où le narrateur s'adresse à lui-même, au lecteur et à Beckett » (Wilhelm 2006 : 60). Elle rend ainsi hommage à Beckett sous plusieurs formes : elle évoque ses œuvres ainsi que les protagonistes qui y apparaissent et occasionnellement, elle essaie aussi d'imiter sa façon d'écrire. Huston s'adresse aussi une fois de manière directe à Beckett dans un dialogue imaginé et lui confesse quel rôle il joue dans sa vie et dans sa création littéraire :

Beckett, mon frère, mon pied. Me sentir enfin (mot mochissime, sentir) proche de vous. Enfin votre langue est devenue limpide à mon, quoi, mon cerveau, cœur, pied. S'il y a deux langues, il y a une infinité de langues, et, pire, bien pire, mal pire, les béates béances entre les mots. (Huston 1998 : 27)

Les deux sont connectés par le fait qu'ils se trouvent dans un « marécage de l'entre-deux » (Huston 1998 : 23) ce qu'elle emploie afin d'illustrer leur existence en limbes, leur état vague provoqué par leur bilinguisme construit par l'exil.

7.2.1. L'auto-traduction

Même si Conrad et Nabokov peuvent être considérés comme les pionniers de l'auto-traduction, c'est grâce à l'œuvre littéraire de Beckett que cette forme spéciale de traduction a reçu les faveurs de la part de spécialistes de la littérature et de la traduction. Beckett a commencé en 1946 de traduire ses œuvres qu'il a écrites d'abord en français et de les réécrire dans sa langue maternelle, l'anglais. Néanmoins, ce n'est qu'après le mort de Beckett, en 1998 que l'auto-traduction a commencé à être traitée comme une discipline propre dans *the Routledge Encyclopedia of Translation Studies* ce qui a défriché le chemin pour cette partie du champ de la traduction qui a atteint son paroxysme pendant les années 2010 (Goulart Almeida & de Vasconcelos Magalhães Veras 2017 : 103). D'autres opinions scientifiques comme celle de Chatzidimitriou, cependant, ne renoncent toujours pas à l'idée que l'auto-traduction est synonyme du bilinguisme même s'il existe assez d'écrivains bilingues qui n'ont pas choisi de se traduire eux-mêmes (2009 : 22). Les auto-traducteurs littéraires, quand même, montrent non seulement des similarités dans leur travail mais aussi dans les thèmes que leurs œuvres bilingues traitent comme Wilhelm l'explique :

Leurs écrits illustrent des thèmes communs, parmi lesquels le langage, l'exil, le déracinement, la naissance, la mort et l'absurdité de l'existence. (2006 :60)

Huston a débuté dans la tradition de l'auto-traduction en 1981 quand elle a produit une version française de son premier roman *Les Variations Goldberg* afin de contrer le refus de la version anglaise de la part d'éditeurs. La première fois qu'elle a intentionnellement choisi de traduire son propre travail, c'était en 2001 quand elle a publié *Plainsong*, la traduction anglaise de son œuvre *Cantiques des Plaines* parue en 1993, qui symbolise le

signal du départ pour une série d'auto-traductions. Ce n'est qu'en 2007 dans son essai *Traduttore non è traditore* qu'elle commente la complexité du processus de l'auto-traduction :

C'est une expérience fastidieuse et frustrante, d'irritation contre les dictionnaires, contre mon propre cerveau, contre les langues elles-mêmes, d'être si rétives à coopérer et à se ressembler, de refuser obstinément de communiquer entre elles, de se fondre l'une dans l'autre, de se mêler et de se marier l'une à l'autre. (Huston 2007 : 158)

Dans ce passage, il est essentiel de comprendre que Huston souhaite que les deux langues, l'anglais et le français, vivent en symbiose à l'intérieur de sa conscience. Ce mélange apporte souvent, avant tout chez les enfants bilingues qui utilisent deux langues dans un énoncé, une connotation négative vu qu'il existe encore le préjugé général disant qu'une utilisation simultanée pourrait les dégénérer. Néanmoins Huston regarde le mariage entre les deux langues comme l'idéal bilingue ce qui est encore plus difficile à atteindre pour elle-même étant donné qu'une langue est sa langue maternelle ou sa langue forte et l'autre, la langue de l'exil, reste encore et toujours la langue faible même si elles ne diffèrent que de façon minime. En considérant donc que l'auto-traduction est un travail demandant un grand investissement de l'écrivaine, au niveau du temps et au niveau cognitif, il devient évident que la majorité des auteurs emploient un traducteur. Pour l'écrivaine franco-canadienne, cependant, ce travail vaut beaucoup parce qu'elle revit sa propre œuvre dans une autre langue ce qui devient comparable à un processus de guérison ou de réconciliation rapprochant les deux langues. Elle explique cette expérience dans l'extrait suivant :

[P]arce que quand c'est fini, quand c'est vraiment terminé, quand, après tout ce dur labeur, le livre prend enfin forme et réussit à exister dans l'autre langue, eh bien, là je me sens mieux, là je me sens guérie, parce que c'est le même livre, il raconte les mêmes histoires, suscite les mêmes émotions, fait entendre la même musique (Huston 2007 : 159)

L'aspect de la musique que Huston y mentionne rappelle l'idée de Delbart que les langues étrangères et ses sonores inconnues sont d'abord perçues par l'individu comme une musique étrange (Delbart 2005 : 206). Par conséquent, le processus de l'auto-traduction aboutit à une harmonie entre les mélodies différentes des langues et c'est cette expérience qui provoque la révélation que traduire « n'est pas trahir, c'est un espoir pour

l'humanité » (Huston 2007 : 160). L'auto-traduction élargit l'horizon de l'individu bilingue, le transformant en un individu plus ouvert à la multiculturalité du monde (Falceri 2014 : 63).

7.2.2. L'auto-traduction dans *Limbes/Limbo*

Limbes/Limbo, l'œuvre de Huston, représente une façon unique ou même révolutionnaire d'auto-traduire étant donné que la version originale du texte emploie l'anglais et le français simultanément et les unit ce qui se distingue alors de la tradition de l'auto-traduction qui nécessite un texte dans une seule langue à la base de la traduction dans une autre. Cette technique d'écriture transforme cette œuvre en un texte basculant entre l'écriture bilingue et l'auto-traduction (Danby 2004 : 84). La décision de séparer les deux langues, l'anglais à droite et le français à gauche d'une page, ne sert qu'à la simplification de la lecture qui permet au lecteur monolingue ainsi qu'au lecteur bilingue de retrouver le chemin du courant de conscience de Huston (Waite 2015 : 103).

Selon Waite, *Limbes/Limbo* pourrait être considéré comme une œuvre idéale pour le lecteur bilingue vu que le texte n'est pas une traduction stricte et rigide mais incarne plutôt une transformation plus innovante et plus créative permettant à l'écrivaine de créer deux versions différentes d'un seul contenu (Wilhelm 2006 : 12). En outre, la traduction de Huston souligne également les problèmes linguistiques que le traducteur rencontre pendant le processus de traduction à l'égard des mots et des expressions qui ne possèdent pas d'équivalent dans les deux langues. Confrontée à un tel dilemme, Huston trouve sa solution dans une attitude d'acceptation et, par conséquent, présente au lecteur des traductions qui varient extrêmement en ce qui concerne la correspondance des contenus (Waite 2015 : 104). L'exemple le plus illustrant se trouve dès le début de l'œuvre où Huston oppose ses définitions personnelles de limbo en anglais et de limbes en français. La version anglaise « Get it in Ing-lish. Shoved Wedged. Lodged in the language like a bullet in the brain. Undelodgeable. Untranslatable » (Huston 1998 : 6) s'oppose au texte radicalement réduit « Carramba ! Encore raté ! » (Huston 1998 : 7) en français.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier que chaque langue est associée à une ou plusieurs cultures et incarne donc aussi la charge culturelle ce qui renforce le fait qu'il existe des expressions qui sont impossible à traduire le sens littéral. Un exemple qui élucide cette

condition préalable apportée par les langues impliquées est « Miss Muffet is close to the spider » (Huston 1998 : 8) qui se transforme en « comme le Petit Chaperon rouge est proche du loup » (Huston 1998 : 9). Huston y joue avec le fait que Miss Muffet est une comptine célèbre recitée pour les enfants dans les familles anglophones, inconnue en France, contrairement au conte du Petit Chaperon. Néanmoins, les deux représentent des contes pour enfants avec des protagonistes féminins qui sont menacées par une créature inhumaine ce qui construit alors une analogie entre les deux exemples (Waite 2015 : 104).

À cela, il faut ajouter qu'une langue n'est pas seulement chargée des valeurs et des particularités d'un pays mais qu'un individu charge aussi individuellement des diverses émotions sur chaque langue qu'il a appris. Même si Huston admet dans *Nord Perdu* publié un an après *Limbes/Limbo* que les jurons français lui viennent plus facilement qu'en anglais vu qu'ils n'ont pour elle « aucune charge affective particulière » (Huston 1999 : 63), son auto-traduction inclut curieusement plus de mots forts dans la version anglaise. Deux exemples concrets se trouvent dès le début du courant de conscience : premièrement, Huston remplace « who gives a shit » (Huston 1998 :12) avec « on s'en fout » (Huston 1998 :13) qui est moins chargé et deuxièmement elle traduit « a brain that can't bloody well can it, wound up like a bloody mechanical toy » (Huston 1998 :12) en « un cerveau qui n'arrive pas bon Dieu à se taire, qu'on a remonté bon Dieu tel un jouet mécanique » (Huston 1998 :13).

Une autre qualité linguistique avec laquelle Huston joue dans *Limbes/Limbo* est la différence phonétique entre les langues ce qui se manifeste dans l'emploi d'onomatopées et de la figure de style de l'assonance. L'écrivaine utilise fréquemment des expressions onomatopéiques dans son œuvre qui illustrent des bruits brusques et forts comme ceux provoqués par une explosion ou le claquement soudain d'une porte afin de souligner la brusquerie avec laquelle les deux langues lui échappent et reviennent pendant un énoncé. Il est évident que chaque langue possède un répertoire différent d'onomatopées vu que leur existence est associée aux voyelles et aux consonnes existants dans cette langue ce qui explique que « every now and then a glimmer of an idea but – wham ! bang ! dead ! » (Huston 1998 : 12) se transforme en « de temps à autre une lueur, une idée puis plaf ! gaffe ! crève ! » (Huston 1998 : 13). En outre, Huston change de temps en temps le

sens de l'énoncé pour maintenir l'assonance d'une langue à l'autre comme le passage suivant indiquant l'origine fluide de Beckett et ses effets négatifs exemplifie :

[I]f I can be Irish and then French I could just as well be Danish or a dog, why choose, how choose, it's all the same to me, it all comes down to the same thing, a catastrophe, every choice is a Fall [...] it's exhausting to go on striving for resemblance, verisimilitude [...] (Huston 1998 : 10)

[S]i je peux être irlandais et puis français je pourrais aussi bien être chinois ou chien, pourquoi choisir, choir, cela revient au même, tout revient au même, la catastrophe (Huston 1998 : 11) [...] c'est éreintant de toujours chercher la ressemblance, la vraisemblance [...] (Huston 1998 : 12)

Le même principe est à la base de la divergence de contenu entre « Blam, black, Doom, Done » (Huston 1998 : 14) et « Niet, noir. Finit. Foutu » (Huston 1998 : 15) étant donné que Huston y accorde plus d'importance au maintien de la rime qu'au sens original.

Tous ces jeux de mots, ces références interculturelles, ces particularités linguistiques demandent du lecteur bilingue des connaissances profondes des deux langues afin d'être capable de découvrir et comprendre les différences entre les deux versions du texte et les raisons qui se cachent derrière leur emploi (Waite 2015 : 106). Ce monologue intérieur sous forme de courant de conscience dépeint la manière avec laquelle Huston apprécie les langues, leur pouvoir créatif et leur potentiel pour guider l'écrivaine dans l'inconscient (Danby 2004 : 95).

8. Résumé

Grâce aux approches de classification plus ouvertes dessoudant le lien entre la langue française et la nation, qui ont débuté dans les années 90 avec le terme de littérature-monde de Le Bris, les écrivains ayant grandi en-dehors de l'hexagone ou des territoires francophones qui ont choisi ensuite d'écrire leurs textes en français ont reçu plus d'attention. Même si leur langue maternelle n'est pas le français, ils l'ont choisie comme leur moyen d'expression pour des raisons différentes. Les uns sont sédentaires dans un pays français ou francophone et les autres vivent la vie des nomades mais ayant tout de même, à une ou plusieurs fois reprises, vécu dans des territoires de langue française.

Alors que les sédentaires utilisent le français plus souvent afin de s'assimiler à ceux qui les entourent dans leur vie quotidienne ou afin de se libérer du poids que leur langue maternelle et leur communauté linguistique leur fait supporté. D'un côté, la langue seconde ou étrangère devient donc un outil afin d'explorer ses propres racines, d'affirmer son identité et de réussir une diffusion plus grande de ses idées ce qui motivent aussi les représentants de la littérature beur. De l'autre, certains essaient de nier leurs origines linguistiques, ce que Kristeva appelle le matricide, au motif que le français est souvent considéré comme une langue prestigieuse ce qui montre, par exemple, le cas d'écrivains flamands de la Belgique ou d'écrivains chinois. Les nomades, cependant, qui n'ont souvent pas volontairement choisi leur exil aux pays francophones mais qui interprètent quand même leur nouvelle langue comme une chance. La rupture spatiale et linguistique leur offre l'occasion d'échapper à la censure et aux tabous qui règnent éventuellement dans leur pays natal et facilite un processus de guérison mentale, la découverte de soi-même ainsi qu'un changement d'identité.

Par ailleurs, la comparaison de tous ces écrivains bi- ou plurilingues par Delbart explicite le fait que le tiraillement entre deux ou plusieurs langues résonne aussi fréquemment dans la narration de leurs œuvres. Cette position écartelée entre deux langues, deux pays et deux cultures se manifeste dans le motif récurrent du labyrinthe, thématisé dans de nombreux textes en renforçant l'idée d'une identité multiple. Ce sont trois piliers - le moi, la mère et le langage - d'une importance primordiale qui influencent leur perception et leur attitude envers leur pluralité. Les œuvres de Huston analysées dans le cadre de ce travail

ont eux aussi montré ces trois piliers d'une manière plus ou moins évidente. Huston présente des réflexions à l'égard du rôle de la mère en lien avec l'abandon de la langue maternelle et le rejet du pays natal dans *Nord Perdu* mais souligne dans *Tombeau de Romain Gary* que l'amour de la mère pourrait également avoir des effets positifs sur la formation de l'identité. Dans ses quatre œuvres, donc aussi dans *Lettres Parisiennes* et dans *Limbes/Limbo*, analysées plus profondément, elle présente des idées concernant le soi-multiplié et l'extension du soi à l'aide de la langue étrangère et de l'exil. Le troisième pilier, le langage, est avant tout thématisé dans *Limbes/Limbo* qui donne un aperçu de l'échange entre les langues acquises par un individu et comment elles influencent la perception du monde et le contenu de l'énoncé.

En épluchant la sélection de textes publiés par Huston, on constate que l'œuvre *Nord Perdu* explique sa fascination pour son exil en France, qui ressort d'une situation familiale instable, de l'abandon de sa mère et du déménagement de la famille aux États-Unis qui a également contribué au rejet de son pays natal. Néanmoins, son choix d'exil n'était pas une décision consciente et même si l'exil offre la possibilité de se distancier et de guérir les blessures que son passé, le changement social, linguistique et géographique lui donne le sentiment de l'étrangeté. Ainsi, l'écrivaine franco-canadienne devient un individu à l'identité multiple vivant une double existence divisée entre son passé canadien et son présent français. Le tiraillement psychique se manifeste dans ses textes sous la forme d'un courant de conscience présentant des idées contradictoires, des rétrospectives fréquentes et des ellipses.

De plus, Huston répète plusieurs fois que son bilinguisme ressemble une lutte à l'intérieur d'elle-même entre les deux langues ce qui lui donne l'impression de devenir folle ou de se trouver dans un labyrinthe. Elle utilise donc la métaphore du masque linguistique et culturel qu'elle change avec son environnement comme une actrice le fait qui participe au théâtre d'exil. Elle souligne quand même que porter un masque de façon constante pourrait également modifier la langue maternelle étant donné que la continuité renforce l'habitude de la langue étrangère et étouffe graduellement la langue maternelle. La conclusion que Huston en tire dans *Nord Perdu* est que les concepts de patrie, d'exil et de langue maternelle sont marqués d'une relativité et, selon elle, la conséquence est que cette instabilité annule donc leur caractère naturel.

Néanmoins, l'œuvre épistolaire *Lettres Parisiennes* co-écrite avec Leïla Sebbar montre que la perception de l'exil et l'assimilation dans le nouveau pays dépendent de l'origine de l'individu, du milieu social dans lequel il ou elle a grandi et du degré de volontariat avec lequel l'exil a été choisi. Tous ces points représentent les raisons pour lesquelles Huston personnifie une exilée privilégiée en comparaison avec Sebbar en ce qui concerne leur intégration et leur naturalisation dans la société française. Même si Sebbar devrait être avantagée par le fait que le français est sa langue maternelle, elle garde l'apparence de l'écrivaine immigrée dans les critiques littéraires en raison de sa nationalité algérienne car l'histoire de colonisation et l'image de la pauvreté en résultant influencent les préjugés à l'égard de son statut en France, en comparaison avec l'écrivaine canadienne Huston. Elles partagent cependant leur amour pour la littérature et l'écriture, qui incarnent leur bouée de sauvetage et leur offrent la possibilité de dépasser les expériences négatives apportées par l'exil et les protègent de la folie provoquée par leur pluralité linguistique et culturelle. En même temps, elles tombent d'accord sur le fait que leur image de l'exil causant un tiraillement psychique entre deux pays et deux langues n'est qu'un fantasme individuel qui ne concerne pas chaque exilé de la même manière.

Toutes ces idées présentées dans les œuvres de Huston en relation avec l'identité multiple de l'individu plurilingue et pluriculturel ont avant tout été inspirées par deux géants de la littérature-monde : Romain Gary et Samuel Beckett. D'un côté, Huston montre sa fascination pour l'écrivain franco-lituanien et son refus d'être catégorisée selon des normes dans *Tombeau de Romain Gary*. Selon elle, Gary personnifie le modèle de l'identité fluide ce qui est le résultat de la division psychique provoquée par la tension entre la patrie et l'exil. Son travail diversifié à l'aide des pseudonymes multiples, qui agissent comme une extension enrichissante du soi, influence Huston dans son opinion face à Gary, le couronnant comme le champion de l'identité multiple. De l'autre, l'œuvre *Limbes/Limbo*, l'hommage à Samuel Beckett, se penche sur l'idée selon laquelle il existe un bilingue idéal qui, comme Beckett l'illustre dans ses travaux, qui réussit à ce que les deux langues vivent en symbiose, s'enrichissent et trouvent leur équilibre, facilitant leur utilisation simultanée. Ce concept a également influencé l'auto-traduction dans *Limbes/Limbo* qui explicite le fait qu'une traduction rigide n'est qu'une utopie en raison du

chargement culturel et émotionnel ainsi que des différences linguistiques entre les différentes langues.

En conclusion, l'exil offre à Huston la possibilité de se réconcilier avec son passé dans sa patrie, et l'écriture en sa nouvelle langue, le français, lui donne un moyen de se distancier émotionnellement du chagrin provoqué par le lest de son passé ainsi que par l'assimilation incomplète dans le nouveau pays. À part ces conséquences positives de l'exil, la pluriculturalité et le bilinguisme de l'exilée provoque le sentiment d'être tiraillé entre deux mondes, c'est de là que vient l'idée de l'identité multiple. Enfin, il faut prendre en considération le fait que Huston n'a plus publié une œuvre traitant de ces thèmes depuis les quinze dernières années ce qui pourrait laisser penser qu'elle se sent plus assimilée et plus intégrée en France, ou qu'elle a accepté de vivre en pluralité, en acceptant le concept de l'identité multiple de l'individu plurilingue et pluriculturel comme le destin de l'exilée.

9. Bibliographie

Primärliteratur :

- Huston, Nancy. 1994. *Les Variations de Goldberg*. Paris : Actes Sud.
- Huston, Nancy. 1995. *Tombeau de Romain Gary*. Paris : Actes Sud.
- Huston, Nancy ; Sebbar, Leila. 1986. *Lettres Parisiennes : Histoires d'exil*. Paris : J'ai Lu.
- Huston, Nancy. 1998. *Limbes/Limbo : un hommage à Samuel Beckett*. Paris : Actes Sud.
- Huston, Nancy. 2001. *Désirs et Réalités : Textes Choisis 1978-1994*. Montréal : Leméac.
- Huston, Nancy. 2004. *Nord Perdu suivi de Douze France*. Paris : Actes Sud.
- Huston, Nancy. 2007. « Traduttore non è traditore ». In Le Bris, Michel ; Rouaud Jean, Almassy, Eva (eds.). *Pour une littérature monde*. Paris : Gallimard, 144-160.

Sekundärliteratur :

- Académie française. *Biographie de Julien Green*. <http://academie-francaise.fr/les-immortels/julien-green?fauteuil=22&election=03-06-1971> (3 oct. 2019).
- Al-Tawhîdî, A. H ; Jeddi, E. 2011. « L'étrangeté de l'étranger / Les Signes ou la symbolique du Divin (al-ichârât al-ilâhiyya) d'Abû Hayyân al-Tawhîdî. Extrait traduit du livre du Xe siècle. Texte arabe pour l'impression établi par Abderrahman Badawî ». *Éditions de l'Université Fouad Ier, le Caire*, 1950, Tome I, 78-84. *Spirale*, (237), 34–35.
- Amsellem, Guy. 2008. *Romain Gary: Les métamorphoses de l'identité*. Paris : L'Harmattan.
- Baetens, Jan. 2006. *Slam !: Poèmes sur le basket-ball*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- Balint-Babos, Adina. 2012. « Nancy Huston : Penser l'identité multiple ». *Cahier Franco-Canadienne de l'ouest* 24(1), 41-55.
- Baneth-Nouailhetas, Émilienne. 2006. « Le poscolonial : histoires de langues ». *Hérodote* 120, 48-76.
- Baron Supervielle, Silvia. 1999. *La ligne de l'ombre*. Paris : Le Seuil.
- Baron Supervielle, Silvia. 2000. « Changer de langue : une arme de création ». In Alphant, M. ; Corpet, O. *L'espace de la langue*. Paris : Édition du Centre Pompidou, 16-22. .
- Benert, Britta. 2016. « Plurilinguisme et migrations dans Nord Perdu de Nancy Huston », *Carnets* 7 (2), 1-11.
- Bianciotti, Hector. 1987. *Sans la miséricorde du Christ*. (2^{ème} édition). Paris : Folio.
- Bonnefoy, Claude. 1966. *Entre la vie et la rêve : Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris : Belfond.

- Bonn, Charles. 2016. « Topographie idéale pour une agression caractérisée de Rachid Boujedra . Roman de l'émigration, de la ville ou de l'écriture ». *Lectures nouvelles du roman*. Paris : Classique Garnier, 139-159.
- Boujedra, Rachid. 1986. *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Paris : Folio.
- Busby, Brian John. 2013. *Biographie de Huston Nancy*. <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/huston-nancy>. (3 oct. 2019).
- Calabrese-Steimberg, Laura. 2010. « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste ». *Slavica bruxellensia* 6, 60-64.
- Caldéron, Jorge. 2007. « Où est l'Ouest dans Nord perdu de Nancy Huston? ». *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* 19(1), 9-25.
- Chatzidimitriou, Ioanna. 2009. « Self-Translation as Minorization Process: Nancy Huston's "Limbes/Limbo" ». *SubStance* 38(2), 22-42.
- Chira, Rodica-Gabriela. 2010. « Identités multiculturelles et possibilités de communication reflétées dans un texte littéraire ». *The Journal of Linguistic and Intercultural Education*, 2010, Vol.3, pp.175-185.
- Croiset, Sophie. 2009. « La transidentité de Dai Sije et Shan Sa ». *Trans* (8). À tu et toi. <http://trans.univ-paris3.fr>.
- Cuq, Jean-Pierre. 1991. *Le français langue seconde. Origines d'une notion et implications didactiques*. Paris : Hachette F.L.E., coll. « Références ».
- Danby, Nicole. 2004. « The space between : self-translator Nancy Huston's Limbes/Limbo ». *La linguistique* 40(1), 83-96.
- Delbart, Anne-Rosine. 2005. *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs*. Limoges : PULIM.
- Delbart, Anne-Rosine. 2010. « Littérature en français : je dis ton nom. Une littérature-monde face au dilemme irrésolu entre la littérature française et la ou les littérature(s) francophone(s) ? » In Harahoui-Ghebaou, Yamilé (ed.). *Littérature-monde : enjeux et perspective*. Alger : Actes du colloque d'Alger, 100-110.
- Del Castillo, Michel. 1998. *De père français*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1970. « Préface » In Wolfson Louis. *Le Schizo et les langues*. Paris : Gallimard.
- Derrida, Jacques. 2005. *Apprendre à vivre enfin: entretien avec Jean Birnbaum*, Paris : Galilée.
- Domp martin-Normand, Chantal. 2016. « Écrivains plurilingues et étudiant de FLE : Rencontres et résonances » *Carnets : revue électronique d'études françaises* 7(2), 234-250.
- Durozoi, Gérard. 1972. *Beckett*. Paris : Bordas, coll. « Présence Littéraire ».
- Dvořák, Marta Jane. 2004. « Introduction ». In Dvořák, Marta ; Koustas, Jane (eds.). *Vision-Division : L'oeuvre de Nancy Huston*. Ottawa : University of Ottawa Press, iv-xiii.

- Falceri, Giorgia. 2014. « Nancy Huston, self-translation and a transnational poetics ». *Ticentre* 2, 51-66.
- Fins, Adelaide Gregorio. 2017. « L'exil intime qui nous fonde », *Carnets* 10(2), 1-11.
- Freud Sigmund. 1919. *Das Unheimliche*. Traduit par Bonapart, Marie. 1933. Paris : Gallimard.
- Gallagher, Mary. 2004. « Nancy Huston ou la relation proliférante ». In Dvořák, Marta ; Koustas, Jane (eds.). *Vision-Division : L'oeuvre de Nancy Huston*. Ottawa : University of Ottawa Press, 23-35.
- Gary, Romain. 1980. *La Promesse de l'aube*. (Édition définitive). Paris : Gallimard.
- Gary, Romain. 2004. *Pseudo*. Paris : Folio.
- Gauvin, Lise. 1997. *L'écrivain à la croisée des langues*. Paris : Khartala.
- Gauvin, Lise. 2000. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal.
- Goulart Almeida, Sandra Regina ; de Vasconcelos Magalhães Veras, Julia. 2017. « From Samuel Beckett to Nancy Huston : A poetics of self-translation ». *Ilha do Desterro* 70(1), 103-112.
- Guillén, Belén Artunedo. 2009. « La 'littérature-monde' dans la classe de FLE : passage culturel et réflexion sur la langue ». *Synergies Espagne* 2. 235-244.
- Huston, Nancy. 1994. *Les Variations de Goldberg*. Paris : Actes Sud.
- Huston, Nancy. 1995. *Tombeau de Romain Gary*. Paris : Actes Sud.
- Huston, Nancy ; Sebbar, Leïla. 1986. *Lettres Parisiennes : Histoires d'exil*. Paris : J'ai Lu.
- Huston, Nancy. 1998. *Limbes/Limbo : un hommage à Samuel Beckett*. Paris : Actes Sud.
- Huston, Nancy. 2001. *Désirs et Réalités : Textes Choisis 1978-1994*. Montréal : Leméac.
- Huston, Nancy. 2004. *Nord Perdu suivi de Douze France*. Paris : Actes Sud.
- Huston, Nancy. 2007. « Traduttore non è traditore ». In Le Bris, Michel ; Rouaud Jean, Almasy, Eva (eds.). *Pour une littérature monde*. Paris : Gallimard, 144-160.
- Ionesco, Eugène. 1972. *Macbett*. Paris : Folio.
- Kaes, René; Correa, Ruiz O.; Douville, O.; Eiguer, M.-R; Moro, A; Revah-Lévy, F.; Sinatra, F.; Dahoun, E.; Lecourt. 2005. *Différence culturelle et souffrances de l'identité*. Paris: Dunod.
- Kian, Soheila; Sebbar, Leïla. 2004. "Une Entrevue avec Leïla Sebbar: L'écriture et l'altérité." *The French Review* 78(1), 128–36.
- Klaus, Peter. 1999. « Littérature et identité (nationale) dans les cultures francophones contemporaines : un parallèle surprenant dans la création littéraire algérienne et québécoise ». *Tangence* 59, 78-86.
- Klein-Lataud, Christine. 2004. « Langue et Lieu de l'écriture ». In Dvořák, Marta ; Koustas, Jane (eds.). *Vision-Division : L'oeuvre de Nancy Huston*. Ottawa : University of Ottawa Press,

- Klein-Lataud, Christine. 2007. « Langue et Imaginaire ». *Traduction, terminologie, rédaction* 20(1), 99-111.
- Knutson, Elizabeth M. 2011. « Writing In Between Worlds : Reflections on Language and Identity from Works by Nancy Huston and Leïla Sebbar ». *Symposium* 65(4), 253-270.
- Kristeva, Julia. 2000. « E comme écrire en français ». In Cerquiglini, B. ; Corbeil, J.-Cl ; Klinkenberg, J.-M. ; Peeters, B (eds.). *Le français dans tous ses états*. Paris : Flammarion, 63-73.
- Kristeva, Julia. 1991. *Étrangers à nous-mêmes*. (2^{ème} éd.). Paris : Fayard.
- Lalagianni, Vassiliki ; Moura, Jean-Marc. 2014. *Espace méditerranéen : écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*. Amsterdam : Rodopi.
- Laronde, Michel. 2003. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan.
- Le Bris, Michel. 1992. « Fragments du Royaume ». In Alain Borer (ed.). *Pour une littérature voyageuse*. Bruxelles : Éditions Complexe, 120-140.
- Le Bris, Michel. 2007. « Pour une littérature-monde en français ». In Le Bris, Michel ; Rouaud Jean, Almasy, Eva (eds.). *Pour une littérature monde*. Paris : Gallimard, 23-54.
- Lorandini, Francesca. 2011. « On est toujours piégé dans un je. Le choix autobiographique de Gary-Ajar ». *Tangence* 97, 25-44.
- Mabanckou, Alain. 2007. « Le chant de l'oiseau migrateur ». In Le Bris, Michel ; Rouaud Jean, Almasy, Eva (eds.). *Pour une littérature monde*. Paris : Gallimard, 55-66.
- Martens, David. 2010. « Les littératures francophones au révélateur de la pseudonymie ». *Les Lettres Romanes* 64(3-4), 371-384.
- Micone, Marco. 1986. « La parole immigrée ». In Boismenu, Gérard ; Mailhot, Laurent ; Rouillard, Jacques (eds.). *Le Québec en textes : Anthologie 1940-1986*. Montréal : Boréal, 551-552.
- Nuselovici, Alex. 2013. « L'exil comme expérience », *Fondation Maison des sciences de l'homme* 43, 1-11.
- Parisot, Yolaine. 2006. « La polyphonie dans le roman haïtien contemporain : regards croisés, dédoublés, occultés ». *Revue de l'Université de Moncton* 37(1). 203-224.
- Pirlot, Gérard ; Costa Fernandez, Elaine ; Guerraoui, Zohra ; Cupa, Dominique. 2011. « Réflexions sur l'usage de langues dans l'évaluation psycho(patho)logique appliquée à la création littéraire (S.Beckett, J.Green, V.Nabokov) ». *L'évolution psychiatrique* 76, 433-447.
- Persson, Ann-Sofie. 2012. « L'Interstice, le dialogue et la migration : Pratiques épistolaires (auto)biographiques dans Lettres Parisiennes. Autopsie de l'exil de Nancy Huston et Leïla Sebbar ». *Nouvelles Études Francophones* 27(1), 51-65.
- Sortheix, Florencia M. ; Lönnqvist, Jan-Erik. 2014. « Personal Value Priorities and Life Satisfaction in Europe: The Moderating Role of Socioeconomic Development » . *Journal of Cross-Cultural Psychology* 45(2), 282 -299.

- Sperti, Valerie. 2014. « Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston ». *Tradução em Revista* 16(1), 69-82.
- Stétié, Salah. 2000. « La preuve par le fruit ». In Alphant, M. ; Corpet, O. (eds.). *L'espace de la langue*. Paris : Éditions du Centre Pompidou-Édition de l'Imec, 11-15.
- Université de Liège. 2007. Doctors Honoris Causa en 2007. https://www.ulg.ac.be/cms/c_28884/fr/rentree-academique-2007-2008. (6 oct. 2019).
- Violet, Michèle E. 2010. « “La nuit de la langue perdue”: Défaite et legs de la mère dans Vaste est la prison d’Assia Djebar ». *Canadian Review of Comparative Literature* 37(3), 245-265.
- Waite, Genevieve. 2015. « Nancy Huston’s Polyglot Texts: Linguistic Limits and Transgressions ». *L2 Journal* 7(1), 102-113.
- Wilhelm, Jane Elisabeth. 2018. « Le Frère littéraire: la figure de Romain Gary pour Nancy Huston ». *Nottingham French Studies* 57(3), 249-261.
- Wilhelm, Jane Elisabeth. 2006. « Self-Translation as Minorization Process: Nancy Huston's "Limbes/Limbo" ». *Palimpsestes - Traduire l'intertextualité* 18, 59-85.

10. Abstract Deutsch

Seit der Einführung des Begriffes „littérature-monde“ von Le Bris gegen Ende des 20. Jahrhunderts, kam es zu einem liberaleren Umgang mit dem französischen Literaturkanon, wodurch seither auch solche SchriftstellerInnen Anerkennung erhalten, die ihre Werke aus verschiedensten Gründen in Französisch verfassen, obwohl dies nicht ihre Muttersprache ist. Eine dieser AutorInnen ist die Kanadierin Nancy Huston, die seit ihrem 23. Lebensjahr in Paris ihr Exil gefunden hat und die Mehrheit ihrer Werke in ihrer Zweitsprache Französisch publiziert.

Aus diesem Grund beschäftigt sich diese Arbeit mit dem Titel „l'identité plurilingue et pluriculturel“ mit dem Einfluss des Exils auf das Leben einer Autorin und der Frage, welchen Effekt die aus dem Exil entstandene Mehrsprachigkeit und Multikulturalität auf dessen Identitätsvorstellung, dessen Psyche und dessen literarisches Werk ausübt. Mithilfe eines deduktiven Ansatzes, der hauptsächlich auf dem Werk „Les exilés de langage“ von Delbart basiert, werden im Theorieteil verschiedenste SchriftstellerInnen, deren Herkunft und deren Motivation bezüglich ihrer Wahl, Französisch als ihre literarische Sprache zu adoptieren, vorgestellt, welche als Vergleichsbasis für den qualitativen Analyseteil von Hustons Werken dienen. Die Werke *Nord Perdu*, *Lettres Parisiennes*, *Tombeau de Romain Gary et Limbes/Limbo* werden in Hinblick auf Hustons Konzipierung und Verständnis des Begriffes „Exil“, ihren Einbürgerungsprozess in der französischen Gesellschaft, und die psychischen Auswirkungen ihrer Mehrsprachigkeit und ihrer Multikulturalität, beleuchtet.

Einerseits, zeigt das Ergebnis der literarischen Analyse, dass das Exil für ein Individuum positive Effekte wie etwa die Möglichkeit, sich von seiner eventuell traumatischen Vergangenheit zu distanzieren und einen Heilungsprozess zu beginnen, erzielen kann. Andererseits kann ein Exilant auch aufgrund von mangelndem Zugehörigkeitsgefühl eine Identitätskrise entwickeln, die von der gespaltenen Position zwischen zwei Kulturen und zwei Sprachen gesteigert werden kann, wenn die eigene Pluralität nicht akzeptiert wird.