

Migrations et transmigrations féminines chez Nancy Huston et Audrey Niffenegger

Métaphores comparées de la quête identitaire

Résumé

Deux romancières d'outre-Atlantique pour qui la migration est une source d'inspiration puissante ; deux modes d'écriture apparemment opposés : tel sera le point de départ de ce qui se propose d'être l'étude comparative de textes dont les ressemblances et les dissemblances invitent à s'interroger sur l'importance du genre (genre littéraire et *gender*) dès lors qu'il s'agit de penser les interactions entre migration et identité. Si Nancy Huston (née en 1953), la célèbre Canadienne installée à Paris, qui écrit en français et en anglais, est également connue pour ses essais (*Nord perdu*, 1999, *Ames et corps*, 2004), où son expérience personnelle d'expatriée est l'objet d'une affirmation identitaire spécifique par rapport à ceux qu'elle nomme plaisamment les « impatriés », il en va tout autrement de l'Américaine Audrey Niffenegger (née en 1963), qui écrit dans sa langue et son pays d'origine et pour qui la migration ne relève pas de l'autobiographie mais de la pure fiction (*The Time Traveler's Wife*, 2003, *Her Fearful Symmetry*, 2009). Deux approches dont on examinera la complémentarité : celle de l'essayiste, qui analyse les rapports entre migration et écriture, établissant, en fonction de leur situation – et de la sienne – une taxonomie des écrivains dont l'identité peut être, selon ses termes, polarisée, pulvérisée ou divisée ; celle de la romancière, qui imagine une intrigue remettant en question la croyance même en l'existence d'une identité individuelle... Une démarche commune aux deux auteures : qu'il s'agisse de Nancy Huston et de l'identité migrante « divisée » et revendiquée comme telle, ou bien d'Audrey Niffenegger qui outrepassa l'identité polarisée / pulvérisée pour franchir le pas de la migration à la transmigration, ce qui les unit est la recherche assidue d'une transmédialité, dont l'analyse comme pratique « migratoire » révélera peut-être la fonction qu'elle peut exercer dans la quête identitaire au féminin. Fonction métaphorique comme l'est aussi, imperceptiblement, celle de la poésie et de la musique, convoquées et invoquées pour entrer en résonance avec les thèmes romanesques, suscitant ainsi des effets d'échos qui sont autant d'équivalents sonores des jeux de miroirs de la gémellité, dont le motif hante les textes et traduit entre les lignes un « trouble » identitaire associé à celui que la migration peut induire.

Zusammenfassung: Weibliche Migrationen und Transmigrationen bei Nancy Huston und Audrey Niffenegger. Ein Vergleich von Metaphern der Identitätssuche

Zwei Romanschriftstellerinnen von jenseits des Atlantiks, für die die Migration eine mächtige Inspirationsquelle darstellt; zwei anscheinend entgegengesetzte Schreibweisen: Das ist der Ausgangspunkt dieser vergleichenden Untersuchung von Texten, deren Ähnlichkeiten und Unterschiede dazu aufrufen, sich über die Bedeutung von Genus (literarisches Genre und *Gender*) im Zusammenhang mit der Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Migration und Identität Gedanken zu machen. Während Nancy Huston (geboren 1953), die berühmte in Paris lebende Kanadierin, die auf Französisch und Englisch schreibt, auch für ihre Essays bekannt ist (*Nord perdu*, 1999, *Ames et corps*, 2004), in denen ihre persönliche Erfahrung als Expatrierte zum Gegenstand einer Identitätsbekundung wird, die sich in spezifischer Weise zu denjenigen verhält, welche sie scherzend als »impatriés« (im Vaterland Lebende) bezeichnet, verhält es sich ganz anders mit der Amerikanerin Audrey Niffenegger (geboren 1963), die in ihrer Sprache und in ihrem Herkunftsland schreibt und für die die Migration nicht Teil ihrer Lebensgeschichte, sondern Gegenstand der reinen Fiktion ist (*The Time Traveler's Wife*, 2003, *Her Fearful Symmetry*, 2009). Zwei Herangehensweisen, deren Komplementarität zu untersuchen sein wird: die der Essayistin, die die Beziehungen zwischen Migration und Schreiben analysiert und eine Taxonomie der Schriftsteller erstellt, deren Identität ihren Worten zufolge polarisiert, pulverisiert oder geteilt sein kann – in Abhängigkeit von der Situation des jeweiligen Schriftstellers und auch ihrer eigenen; die der Romanschriftstellerin, die sich eine Handlung ausdenkt, welche den Glauben an die Existenz einer individuellen Identität in Frage stellt... Ein den beiden Autorinnen gemeinsames Verfahren: Ob es sich um Nancy Huston und die geteilte, und als solche reklamierte, Migrantenidentität handelt oder um Audrey Niffenegger, die die polarisierte/pulverisierte Identität überschreitet, um von der Migration zur Transmigration zu gelangen – was sie miteinander verbindet, ist die konzentrierte Suche nach einer Transmedialität, die, wenn man sie als »migratorische« Praxis analysiert, vielleicht die Funktion, die sie bei der weiblichen Identitätssuche erfüllen kann, erhellen mag. Es ist eine metaphorische Funktion, so wie auch kaum wahrnehmbar jene der Dichtung und der Musik es ist, die aufgerufen und angerufen werden, um mit den Themen der Romane in ein Resonanzverhältnis gesetzt zu werden, wobei Echowirkungen entstehen, die klangliche Äquivalente der Spiegelwirkungen im Zusammenhang mit dem Zwillingsthema sind. Dieses Thema taucht in den Texten immer wieder auf und lässt zwischen den Zeilen jene Identitätsstörungen, welche mit den durch die Migration verursachten Störungen verbunden sind, lesbar werden.

La tentation est grande de rapprocher deux romancières d'outre-Atlantique, Nancy Huston et Audrey Niffenegger, pour qui la migration est une source d'inspiration puissante et la quête identitaire une thématique récurrente. De prime abord, tout les oppose pourtant. Si Nancy Huston (née en 1953), la célèbre Canadienne installée à Paris, qui écrit aussi bien en français qu'en anglais, est également connue pour ses essais (*Nord perdu*, 1999, *Ames et corps*, 2004), où son expérience personnelle d'expatriée est l'objet d'une affirmation identitaire spécifique par rapport à ceux qu'elle nomme plaisamment les « impatriés », il en va tout autrement de l'Américaine Audrey Niffenegger (née en 1963), qui écrit dans sa langue et son pays d'origine et pour qui la migration ne relève pas de l'autobiographie mais de la pure fiction (*The Time Traveler's Wife*, 2003, *Her Fearful Symmetry*, 2009).

Deux modes d'écriture apparemment divergents que l'on choisit de mettre en regard : tel sera le point de départ de ce qui se propose d'être l'étude comparative de textes dont les ressemblances et les dissemblances invitent à s'interroger sur l'importance du genre (genre littéraire et *gender*) dès lors qu'il s'agit de penser les interactions entre migration et identité. Deux approches dont on examinera la complémentarité : celle de la romancière-essayiste canadienne, qui analyse les rapports entre migration et écriture, établissant, en fonction de leur situation – et de la sienne – une taxonomie des écrivains dont l'identité peut être, selon ses termes, polarisée, pulvérisée ou divisée ; celle de la romancière-plasticienne états-unienne, qui imagine une intrigue remettant en question la croyance même en l'existence d'une identité individuelle. Une démarche commune aux deux auteures : une recherche de la transmédialité à tout prix, dont l'analyse comme pratique « migratoire » révélera peut-être la fonction qu'elle peut exercer dans la quête identitaire.

1 Nancy Huston ou l'identité migrante « divisée »

Chez Nancy Huston, la migration s'entend dans son sens habituel, d'exil volontaire, le sien, après avoir quitté son Canada natal et les États-Unis de sa prime jeunesse pour se rendre en France afin d'y poursuivre des études littéraires et finalement ne plus en repartir. Cet élément biographique devient alors l'objet de sa réflexion et d'une écriture fortement autobiographique, que ce soit sur le mode de l'essai ou celui de la fiction. L'auteure implicite qui s'y révèle est une figure dont l'identité est définie, et revendiquée, dans sa dualité, tandis que l'œuvre se place délibérément sous le signe de la division, linguistique (entre le français et l'anglais) et générique (entre théorie et fiction,

littérature et musique, texte et image, écrit et oral). La migration revêt ainsi un autre sens, figuré, celui du déplacement poétique qui s'opère pour *créer* dans un incessant va-et-vient entre deux pôles.

Dans son article intitulé « Le Déclin de l'identité ? », Nancy Huston esquisse une typologie des écrivains en fonction de la position qu'ils adoptent « en matière d'identité nationale ou culturelle ».¹ Elle envisage trois catégories distinctes : « je voudrais me pencher plus particulièrement sur trois types d'écrivains contemporains, que j'appellerai les polarisés, les pulvérisés et, enfin, les divisés ».² Elle commence par « l'un des extrêmes du spectre identitaire » représenté par les auteurs qui puisent leur inspiration dans leur sol et pour lesquels l'enracinement est primordial : leur identité est par conséquent « polarisée » ; puis elle passe à « l'autre extrême du spectre, à savoir la démultiplication démente des identités (ou l'identité pulvérisée) » ; enfin, elle définit celui qui se situerait – comme elle, on le devine ensuite – entre ces deux extrêmes et qu'elle nomme « l'écrivain divisé » :

Entre ces deux extrêmes (les écrivains à l'identité polarisée et à l'identité pulvérisée), une nouvelle espèce d'écrivain est apparue depuis un siècle environ, que je propose de baptiser l'écrivain divisé. Pour être un écrivain divisé, il ne suffit pas de changer de pays (comme Henry James) ou de langue (comme Jan Potocki) : il faut en souffrir. En d'autres termes, il faut que ce déplacement remette en cause votre identité en tant que telle et devienne le thème principal, lancinant, de votre existence.³

On note que ce qui distingue l'écrivain dit « divisé » est la *souffrance* occasionnée par la perte des repères identitaires inhérente à la migration. Aussi cette dernière, fût-elle choisie, est assimilée à un exil imposé et douloureux : « ces écrivains ne sont ni enracinés ni déracinés ; souvent, du reste, ils perçoivent l'idée même de racines comme une illusion, voire une métaphore dangereuse. Ils ne sont ni sédentaires ni nomades. Ils sont exilés ».⁴ C'est l'inconfort même de leur situation qui les pousse à écrire, leur difficulté à être qui fait d'eux des écrivains :

On me demande régulièrement : « Comme ça, vous êtes aussi à l'aise en anglais qu'en français ? » – et on croit à une boutade lorsque je réponds : « Non, aussi

¹ Nancy Huston, « Le déclin de l'identité ? », in : *Liberté* 39/1 (1997), p. 12-28, ici p. 12 (republié dans : N. H., *Ames et corps*, Montréal, Leméac et Arles, Actes Sud, 2004, p. 49-65).

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

mal à l'aise ». Mais ce n'est pas une boutade. Si on est à l'aise, on n'écrit pas : un minimum de friction, d'angoisse, de malheur, un grain de sable quelconque, qui crisse, grince, coince, est indispensable à la mise en marche de la machine littéraire.⁵

La migration est vécue comme un événement par lequel se produit l'irréparable, puisqu'elle induit un état permanent de quête identitaire, une quête désespérée qui ne connaît pas de fin : « ils disent qu'il ne pourra plus jamais y avoir, pour nous autres privilégiés malheureux, d'identité facile, évidente, donnée une fois pour toutes. [...] Que je est un autre, irrémédiablement ».⁶ L'écrivain migrant se trouve ainsi engagé sur un chemin semé d'embûches, condamné à un parcours qui passe par la remise en question permanente. Ce n'est pas la voie de la facilité et c'est précisément ce qui lui donne son prix et, contre toute attente, confère à celui qui l'emprunte un statut privilégié, les épreuves qu'il traverse prenant une valeur quasi-initiatique.

Chez Nancy Huston romancière, cette « division » se manifeste aussi de multiples manières dans l'écriture et la technique narrative.⁷ La plus patente est le choix pour l'anglophone de naissance d'écrire en français, qui l'inscrit dans la littérature exophone⁸ et corrobore sa déclaration : « j'ai le cœur et le cerveau fendus comme les sabots du Malin. Anglais, français ».⁹ C'est dans la langue étrangère que se rejoue le voyage initial de son exil et que l'écriture trouve sa justification.¹⁰ Tout aussi significative est l'auto-translation à laquelle elle a recours, réécrivant le plus souvent en anglais ses textes rédigés d'abord en français, ou même, dans un cas certes unique mais exemplaire, composant un roman concomitamment dans les deux langues, comme elle l'a fait pour *Instruments des ténèbres*, roman « divisé » lui aussi, séparé en deux parties, dont l'une, le « carnet Scordatura », censé retranscrire le journal fictif d'une anglophone, fut rédigé d'abord en anglais puis traduit par l'auteure

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷ Voir l'ouvrage au titre évocateur de Marta Dvorak/Jane Koustas (dir.), *Vision / division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses de l'Université, 2004.

⁸ Sur la question de la littérature exophone, voir Jean-Pierre Castellani/Maria Rosa Chiapparo/Daniel Leuwers (dir.), *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Tours, Université François Rabelais, 2001.

⁹ Nancy Huston, *Instruments des ténèbres*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 26.

¹⁰ Cf. « For Huston, writing in the foreign language, as an initial attempt to rewrite the first voyage (the incipit of her permanent exile), became, simply, writing » (Elizabeth M. Knutson, « Writing In Between Worlds : Reflections on Language and Identity from Works by Nancy Huston and Leïla Sebbar », in : *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures* 65/4 (2011), p. 253–270, ici p. 261).

pour l'édition française de 1996, avant qu'elle ne se livre à l'exercice d'auto-traduction inverse pour l'édition anglaise parue l'année suivante.¹¹

Sa posture d'écrivain translingue va de pair avec des choix thématiques et des modes de caractérisation qui rendent pertinente la notion d'« *imagination* translingue », pour reprendre la formule de Steven Kellman¹² et font la part belle à la figure du double. Au-delà du passage d'une langue à l'autre, c'est en effet l'imaginaire tout entier de l'auteure qui est marqué du sceau de la dualité, comme en témoigne, parmi beaucoup d'autres, le roman précédemment cité. Les jumeaux séparés après leur naissance, Barbe et Barnabé, mettent en évidence le rôle du double dans la construction identitaire de l'auteure implicite : lorsqu'ils se retrouvent, la gémellité contrariée par la séparation révèle son potentiel spéculaire : pour Barbe, dès qu'elle est face à son jumeau, « c'est comme si elle se regardait elle-même dans la surface d'un étang ».¹³ La gémellité est non seulement d'« instrument » de la connaissance de soi mais aussi la condition même de la survie : lorsque Barbe est condamnée à mort, Barnabé prend sa place sur le bûcher et se sacrifie pour qu'elle reste en vie. En l'occurrence, l'intervention du double masculin de la supposée « sorcière » sauve le féminin, dans une perspective genrée coutumière à la romancière, connue pour ses analyses souvent provocatrices de la condition féminine. Ces dernières se donnent à lire dans ses écrits autobiographiques, où le trouble identitaire provoqué par la grossesse est proprement vertigineux : « un autre corps occupe et modifie le mien [...]. Suis-je encore moi ? »¹⁴ Elles apparaissent aussi dans ses romans, à travers des personnages de femmes confrontées à la domination masculine. Comme le souligne David Bond, « très souvent [...] il s'agit moins, dans le cas de ces femmes, d'être fragmentées que d'être divisées en deux personnalités distinctes qui entrent en conflit, d'un dédoublement de l'être, qui menace l'unité et la stabilité de l'individu ».¹⁵

La traduction, comme le rappelle Jane Elisabeth Wilhelm, a souvent été assimilée au rôle de la femme, rôle ancillaire par rapport à l'autorité de l'écrivain créateur dont le pouvoir est identifié au principe masculin, ce qui

¹¹ Nancy Huston, *Instruments of Darkness*, Toronto, Little, Brown and Co, 1997.

¹² Steven G. Kellman, *The Translingual Imagination*, London, University of Nebraska Press, 2000.

¹³ Nancy Huston, *Instruments of Darkness*, p. 53.

¹⁴ Nancy Huston, *Journal de la création*, Paris, Seuil, 1990, p. 21.

¹⁵ David J. Bond, « Nancy Huston : identité et dédoublement dans le texte », in : *SCL / ELC* 26/2 (2001), p. 54-70, ici p. 59.

donnerait à l'auto-traduction chez Nancy Huston une valeur subversive du point de vue du genre comme construction sociale.¹⁶

Que la création ait, comme la langue, à voir avec le maternel, est signifié par la citation que fait Nancy Huston de Julia Kristeva : « On peut penser [...] que, pour une femme, cette [...] mise à mort qui sous-tend toute création artistique, tout changement de forme et de langage suppose un affrontement à ce qui garantit l'identité de manière archaïque et génétique, l'image maternelle ».¹⁷

2 Audrey Niffenegger : de l'identité polarisée/pulvérisée à la (trans)migration

Her Fearful Symmetry (2009), second roman d'Audrey Niffenegger, rendue célèbre en 2003 par son premier opus, *The Time-Traveler's Wife*, porté à l'écran en 2009 par Robert Schenke (sorti en France sous le titre *Hors du temps*), aborde sur le mode fictionnel, pour ne pas dire fantastique, la question de l'identité féminine à travers une histoire de famille et de filiation, plus précisément de deux générations de jumelles, qui se joue dans des va-et-vient entre le Nouveau Monde et l'ancien et révèle des rapports interpersonnels complexes entre sœurs, mères et filles, tantes et nièces, hommes et femmes.¹⁸ Julia and Valentina Poole sont deux adolescentes qui vivent dans leur famille américaine « sans histoire » jusqu'au jour où elles apprennent qu'elles sont héritières d'une tante anglaise dont elles ignoraient jusque-là l'existence et qui vient de décéder en leur léguant son appartement de Londres, où elles sont contraintes de se rendre et de vivre pendant un an, selon les dernières volontés de la défunte. Deux particularités : le logement donne sur le cimetière de Highgate et les jeunes filles sont ce que l'on appelle des « jumelles en miroir », tout comme l'étaient leur mère et leur tante...

L'intrigue se déroule pour l'essentiel dans la capitale britannique, dans un logement du quartier de Highgate qui jouxte le cimetière du même nom.

¹⁶ Jane Elisabeth Wilhelm, « Ecrire entre les langues : traduction et genre chez Nancy Huston », in : *Palimpsestes* 22 (2009), p. 205-224.

¹⁷ Nancy Huston, *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 75.

¹⁸ Audrey Niffenegger, *Her Fearful Symmetry*, New York, Scribner, 2009 ; pour la traduction française, à laquelle renverront tous les extraits cités : Audrey Niffenegger, *Les jumelles de Highgate*, trad. Marie-France Girod, Paris, Oh ! Editions, 2009 ; premier roman : Audrey Niffenegger, *The Time-Traveler's Wife*, San Francisco, MacAdam/Cage, 2005, *Le Temps n'est rien*, trad. Jean-Pascal Bernard et Nathalie Besse, Paris, Michel Lafon, 2005.

Ce dernier sert de cadre à une *ghost story* dans laquelle migration et gémellité sont les deux composantes principales d'un récit qui pose la question de l'identité sur plusieurs plans.

L'identité polarisée telle que la définit Nancy Huston semble être celle qui caractérise à première vue les personnages du roman qui, certes, ne sont pas écrivains (à une exception près), mais se définissent néanmoins par leur appartenance à un sol, un enracinement, symboliquement figuré par le cèdre multiséculaire du cimetière de Highgate, dont les branches illustrent l'édition originale du roman. Audrey Niffenegger exploite les stéréotypes nationaux en décrivant le comportement de ces jeunes américaines de la banlieue nord de Chicago qui débarquent à Londres et cherchent à s'orienter dans la ville, ses rues, ses boutiques, son métro, tandis que leurs conversations téléphoniques avec les parents restés en Illinois rappellent *the American way of life* qui les a façonnées. La manière dont les jeunes filles se positionnent par rapport aux deux pôles bien différenciés de Lake Forest (Etats-Unis) et de Londres (Grande-Bretagne) signale les transformations que le changement de pays induit dans leur parcours identitaire, infléchi par les interactions avec le microcosme de leur petit immeuble, où chaque occupant représente un cas de figure particulier dans la relation au pays d'origine. Elspeth, la tante décédée, est la jumelle de leur mère et a continué de vivre à Londres tandis que sa sœur partait se marier et fonder une famille aux États-Unis ; elle semble manifester un attachement extrême à cette maison, au delà de son dernier souffle, puisqu'elle y attire ses nièces par testament et que sa présence continue de s'y faire sentir. On devine que le motif de la maison hantée, d'abord discret dans le roman, n'est pas convoqué à des fins fantastiques mais dans un autre but, qui reste longtemps mystérieux et éprouve la patience du lecteur sur quelque 400 pages, avant de révéler toutes ses facettes. L'histoire de fantômes prend tout son sens dans la migration géographique qui est à l'origine du déroulement très particulier d'une intrigue qui présente l'intérêt d'associer l'étrange et l'étranger.

L'un des voisins des jumelles, Martin, est un verbicruciste qui souffre d'une anxiété pathologique et de troubles obsessionnels compulsifs et vit cloîtré, calfeutré, même, chez lui, dans un appartement aseptisé, par peur irraisonnée de la contamination extérieure, ce qui contraint sa femme, Marijke, originaire des Pays-Bas, à effectuer sa migration à l'envers et à regagner Amsterdam pour se protéger d'un mari qu'elle aime pourtant toujours mais avec qui le quotidien est devenu invivable à cause des exigences dictées par le mal qui le ronge (le trouble anxieux généralisé qui provoque sa mysophobie). L'autre voisin, Robert, est un jeune homme tourné vers le passé : très affecté par

la mort d'Elspeth dont il était le compagnon, il vit dans la nostalgie de cet amour mais aussi dans la nostalgie de l'Angleterre victorienne, représentée par le cimetière de Highgate qui en est un vestige remarquable et qu'il fréquente assidûment puisqu'il y officie comme guide et y mène des recherches pour une thèse dont le sujet le passionne mais dont la rédaction s'avère particulièrement ardue pour lui.

En réunissant les personnages dans cette maison qui jouxte le cimetière, la romancière fait de ce dernier le catalyseur des peurs secrètes des uns et des autres ; au fil des chapitres, les identités, de « polarisées », deviennent en quelque sorte « pulvérisées » par la mise en présence des habitants anglais et des nouvelles venues américaines. Des interactions se produisent qui causent des changements graduels d'habitudes, de perceptions, de mentalités. L'écriture de la romancière américaine traduit ces influences culturelles réciproques en mêlant la tradition anglaise de la *ghost story* et du roman gothique à celle du récit de maisons hantées typiquement américain né dans la seconde moitié du XIX^e siècle, comme le rappelle Stéphanie Sauget :

Aux Etats-Unis, les spiritualistes transforment radicalement la conception des demeures hantées traditionnellement par des revenants de la tradition païenne ou des démons ou âmes déchues de la religion chrétienne et inventent un nouveau type de « hantise », une fréquentation plus naturelle et décomplexée des morts avec les vivants.¹⁹

C'est à « une fréquentation [...] décomplexée des morts avec les vivants » qu'assiste effectivement le lecteur. Il y est introduit progressivement jusqu'au chapitre éloquent intitulé « Ghostwriting », où il est très littéralement question d'« écriture fantôme » (alors que le terme anglais est habituellement utilisé dans son sens figuré pour désigner le fait d'écrire pour quelqu'un d'autre), de l'écriture à laquelle se livre le fantôme d'Elspeth qui trace des lettres dans la poussière qui s'est déposée sur les meubles de son appartement :

Elspeth was working with dust. She couldn't think why she had not understood before the communicative powers of dust. It was light and she could move it easily ; it was the ideal medium for messages. [...] Dust was a megaphone that could amplify her distress call. [...] What to say, now that she finally had the chance ? « *Help, I'm dead.* » No, they can't do anything about that. It's better not to seem too pathetic.²⁰

¹⁹ Stéphanie Sauget, « Des maisons hantées en Amérique au XIX^e siècle », in : *Transatlantica* [en ligne] 1 (2012), p. 6, mis en ligne le 04.04.2013, URL : <http://transatlantica.revues.org/5914> (consulté le 15.04.2013).

²⁰ Audrey Niffenegger, *Her Fearful Symmetry*, p. 223 : « Elspeth était en train d'utiliser la poussière. Elle se demandait pourquoi elle avait mis tant de temps à s'apercevoir du pouvoir de

Se faire connaître de ses nièces et surtout reconnaître de Robert, tel est le défi qu'elle parvient à relever, en apportant la preuve de son identité par le contenu de son message qui établit une connivence avec Robert en mentionnant la date de leur première rencontre. Il s'ensuit une séance de ouija improvisée qui, par un effet de focalisation interne sur Elspeth (ses pensées sont livrées en italique dans le texte) n'a rien d'impressionnant pour le lecteur. Identité «pulvérisée» pour elle qui est redevenue poussière, pour Robert également, dont tous les repères habituels éclatent : « I'm going to fall apart, Elspeth. I can't – I don't know what to feel. »²¹

Didi-Huberman a de belles pages sur la nature paradoxale de la poussière, la créativité qu'elle favorise mais aussi son caractère potentiellement anxio-gène : « la poussière réfute le néant. Elle est là, tenace et aérienne, impossible à supprimer complètement, envahissante jusqu'à l'angoisse, jusqu'à l'étouffement ».²² On songe à l'appartement de Martin, d'où toute poussière est bannie et qui offre un contraste symbolique intéressant avec celui d'Elspeth où la poussière n'a pas été chassée, ce qui rend possible la communication avec son esprit. La valeur métatextuelle de l'opposition entre le logement du verbicruciste qui ne laisse rien au hasard et s'évertue à tout protéger, à tout nettoyer dans un hypercontrôle permanent, d'une part, et celui d'Elspeth où la poussière a droit de cité, d'autre part, se laisse deviner dans l'ontologie selon Didi-Huberman de l'œuvre d'art comme hantise :

Si les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie, c'est que l'image, mieux que toute autre chose probablement, manifeste cet état de survivance qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement. L'image serait à penser comme une cendre vivante.²³

L'image ou, en l'occurrence, le texte, commence au rebours des choses de la vie : le récit s'ouvre sur le mot « fin », avec un chapitre premier intitulé

communication de ce matériau. La poussière était légère et elle pouvait se déplacer sans peine : c'était le médium idéal pour des messages. [...] La poussière était un mégaphone capable d'amplifier ses appels de détresse. [...] Qu'allait-elle raconter, maintenant qu'elle avait enfin l'instrument pour le faire ? *Au secours, je suis morte.* « Non, les jumelles n'y peuvent rien. Mieux vaut ne pas être trop pathétique » (trad. Marie-France Girod, p. 305).

²¹ *Ibid.*, p. 226 : « Je vais m'effondrer, Elspeth. Je ne peux... je suis désorienté » (trad. Marie-France Girod, p. 309).

²² Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p. 55.

²³ *Ibid.*, p. 16.

The End, jouant avec la formule que l'on attend en clôture de roman, ce qui s'avère totalement pertinent, puisque le décès d'Elspeth qui est présenté marque la fin (de sa vie) et le début (d'une histoire de fantôme), comme dans le théâtre antique où le fantôme est un « personnage qui était vivant dans une tragédie et qui revient mort dans le prologue d'une autre tragédie pour la faire démarrer » :²⁴ Audrey Niffenegger crée un personnage à la fonction similaire avec Elspeth, qui inverse le cours attendu de l'histoire narrée et la conception courante de l'existence par son statut de « revenante », sous forme d'esprit d'abord, puis physiquement, en s'appropriant le corps de Valentina, la jumelle asthmatique, la plus fragile (celle qui n'est certainement guère amie avec la poussière elle non plus), lors d'un épisode d'incorporation qui apparente le roman à un « système théâtral clos où le spectacle s'engendre lui-même ».²⁵

Le thème de l'identité pulvérisée, qui s'impose de plus en plus au fil des pages, va trouver son expression la plus spectaculaire dans le chapitre qui transcrit la « dernière lettre »²⁶ d'Elspeth, laissée dans l'un de ses journaux intimes à l'intention de Robert :

My name is Edwina Noblin.

I switched identities with my twin, Elspeth, in 1983. It was mostly her doing, but I couldn't undo it without making her very unhappy. And I certainly was not blameless. [...]

I've told you lots of stories about Elspeth and me impersonating each other. But you never saw us together – we were so alike, such a perfect pair. And we knew each other so intimately. When we were young we hardly differentiated between ourselves ; if Elspeth got hurt, I would cry.²⁷

²⁴ Pierre Katuszewski, *Ceci n'est pas un fantôme*, Paris, Kimé, 2011, p. 32.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Non point le chapitre intitulé « The Last Letter » qui suit, en début de roman, « The End », et qui contient la dernière lettre d'Elspeth à sa sœur avant son décès, mais celle qui vient beaucoup plus tardivement révéler un terrible secret.

²⁷ Audrey Niffenegger, *Her Fearful Symmetry*, p. 316 : « Je m'appelle Edwina Noblin. J'ai échangé mon identité avec celle de ma jumelle, Elspeth, en 1983. C'est elle qui en a pris l'initiative, mais je ne pouvais revenir dessus sans la rendre très malheureuse. Et j'avais ma part de responsabilité. [...] Je t'ai déjà raconté pas mal d'épisodes au cours desquels Elspeth et moi nous sommes fait passer l'une pour l'autre. Tu ne nous as jamais vues ensemble ; sache que nous étions vraiment semblables, une paire parfaite. Et chacune connaissait l'autre comme elle-même. Quand nous étions enfants, nous avions du mal à faire la distinction entre nous ; si Elspeth se faisait mal, je pleurais » (trad. Marie-France Girod, p. 424).

On note que l'échange des prénoms entre les jumelles est décrit en termes d'« identité », ce qui réduit celle-ci à l'état-civil, comme le confirme le commentaire qu'Audrey Niffenegger prête au personnage d'Elspeth née Edwina qui, bien que privée de son prénom d'origine, ne semble pas en avoir souffert, puisqu'elle déclare que cela n'a pas dû faire de réelle différence dans sa vie : « So that's how I became Elspeth. I don't think it altered the course of my life too much ».²⁸ Pourtant, en émigrant aux États-Unis, la fausse Edwina n'emportait pas qu'un prénom de substitution mais aussi les petites jumelles (Julia et Valentina) que la vraie Edwina avait mises au monde et, avec elles, une identité d'épouse et de mère aux dépens de sa sœur, ce qui est loin d'être aussi anodin que la vraie Edwina le laisse entendre dans sa lettre. L'intrigue dément totalement cette assertion par le motif même de la hantise : l'esprit de la vraie Edwina est décrit comme « prisonnier » de l'appartement, suggérant ainsi son attachement, certes inconscient, à ne pas quitter ce monde sans s'être assurée que la vérité sur son identité soit rétablie, voire que justice soit faite... La technique narrative entretient une oscillation entre différents points de vue par des effets de focalisation interne sur plusieurs personnages auxquels s'ajoutent de subtils glissements de perspective sur le plan temporel. Ainsi la lettre de révélation *post mortem* introduit une double lecture du point de vue de la vraie Edwina, selon que l'on considère le moment où elle a rédigé la lettre – de son vivant, alors qu'elle se savait condamnée par un cancer – ou bien le moment où elle est lue – après son décès –, où l'on peut admettre que la question de l'identité à titre posthume ne se pose plus dans les mêmes termes et que l'importance de l'état-civil, de l'identité sociale, devient toute relative. Ce qui n'en finit pas de hanter le récit, en revanche, est le drame humain qui s'est joué lors de l'échange d'identités, mettant pour toujours entre les deux sœurs auparavant inséparables l'immensité de l'Océan Atlantique et coupant le lien affectif des toutes premières semaines entre Julia et Valentina bébés (elles ont alors quatre mois) et leur mère « biologique », serait-ce pour être élevées par une mère de substitution *apparemment* identique sur tous les plans, y compris génétique. La conséquence manifeste en est l'âme sans repos de la vraie Edwina après son décès, une âme migrante qui erre entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts, et qui saisit l'occasion de se réincarner dans un

²⁸ Audrey Niffenegger, *Her Fearful Symmetry*, p. 317 : « Voilà donc comment je suis devenue Elspeth. Je ne crois pas que cela ait beaucoup influé sur le cours de mon existence » (trad. Marie-France Girod, p. 426). Changement de nom aussi insignifiant *et* signifiant que celui de la femme mariée lorsqu'elle substitue à son patronyme son nom d'épouse.

autre corps laissé *vacant*, celui de Valentina l'asthmatique qui, afin d'échapper à la relation gémellaire symbiotique dans laquelle elle étouffait littéralement, avait émis le souhait que son âme soit *provisoirement* séparée de son corps... Sa *vraie* mère exauce ce vœu et c'est lorsque l'expérience s'avère irréversible pour Valentina que la mère réintègre aussitôt le monde des vivants dans l'enveloppe corporelle de sa fille, en une inversion spectaculaire et pour le moins macabre de la mise au monde initiale ; cela lui permettra par la suite de concevoir un autre enfant avec Robert et de réparer de cette manière sa première maternité *manquée*, puisque largement déléguée à sa sœur, en devenant cette fois-ci mère à part entière. La transmigration s'inscrit dans la logique d'un roman où la gémellité se constitue en «matrice» d'étrangeté.

3 La transmédiatité en partage comme métaphore de la quête identitaire ?

Insuffler vie à un corps inanimé comme le fait la vraie Edwina peut être comparé à ce que réalise la romancière en animant ses personnages pour dépasser elle aussi la distinction *Körper/Leib*, de même que le processus d'incorporation peut être assimilé à l'emprunt de corps étrangers que sont les citations et références intertextuelles et l'intermédiatité (qui combine plusieurs média dans une même œuvre), tandis que la transmigration trouve son équivalent dans le recours à la transmédiatité (comme transfert dans un autre médium des caractéristiques d'une œuvre réalisée dans un certain médium) et qu'à la quête identitaire des personnages semblent correspondre les expériences d'une artiste qui se cherche à l'ère de la postmédiatité.²⁹ Cela vaut tout autant pour Nancy Huston que pour Audrey Niffenegger. De même que la première aime à se définir comme « entre deux langues », son œuvre, tout comme celle de la seconde, se situe entre deux arts, littérature et musique pour elle, arts plastiques et littérature pour Audrey Niffenegger, une artiste polyvalente qui a débuté par la gravure et la peinture et qui évoque souvent par le texte et/ou par l'image la problématique de l'identité féminine, que ce soit grâce au *graphic novel*, dans lequel elle excelle, ou par le roman dans sa forme plus traditionnelle, comme c'est le cas avec *The Time-Traveler's Wife*, qui reprend sur le mode fantastique le motif de la patiente épouse dont le mari est un éternel voyageur et qui, telle Pénélope, attend le retour de son

²⁹ Selon l'analyse de la postmédiatité par Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 2000.

Ulysse. Le recours à l'intertextualité plaçait déjà ce roman sous le signe de l'étranger que l'on est à soi-même, grâce à son épigraphe, « Love after Love », un poème du Caribéen Derek Walcott, lui-même personnellement concerné par l'expérience de la gémellité et de la migration. Après avoir cherché l'amour en l'autre, y compris dans sa propre image, le poème dit l'aboutissement de la quête : l'amour de soi.³⁰ L'épigraphe de *Her Fearful Symmetry* introduit quant à elle une dimension autre que littéraire et évoque un parcours initiatique plus sombre, une expérience de mort imminente sur fond d'amour malheureux et de LSD telle que la chantaient les Beatles dans *She Said She said* :

She said, « I know what it's like to be dead.
I know what it's like to be sad. »
And she's making me feel I've never been born.

Cette épigraphe qui convoque le souvenir de la musique qui accompagne ces paroles est en totale conformité avec le titre du roman, *Her Fearful Symmetry*, qui fait écho à la formule contenue dans les vers bien connus du « Tigre » de William Blake (graveur lui aussi), tant par le sens que par le rythme :

Tiger, tiger, burning bright,
In the forest of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy *fearful symmetry*?

Si l'adjectif possessif « thy » est changé en « her » pour signifier une identité féminine, la référence initiale au tigre reste dans les mémoires et demeure pertinente dans un roman où la transmigration n'est possible que par l'entremise d'un félin, certes domestiqué, un chaton baptisé par Julia et Valentina « The Little Kitten of Death » et trouvé dans le cimetière de Highgate. « Apprivoi-

³⁰ Derek Walcott, *Sea Grapes* (1976), in : D. W., *Collected Poems*, New York, Farrar, Straus and Giroud, 1986, p. 328. « L'amour après l'amour » : « Le temps viendra / où, avec allégresse, / tu t'accueilleras toi-même, arrivant / devant ta propre porte, ton propre miroir / et chacun sourira du bon accueil de l'autre. / Tu diras : assieds-toi ; mange. / Tu aimeras de nouveau l'étranger qui était toi. / Donne du vin. / Donne du pain ; redonne ton cœur / à lui-même, à l'étranger qui t'a aimé / toute ta vie, que tu as négligé / pour un autre, et qui te connaît par cœur. / Prends sur l'étagère les lettres d'amour / les photos, les mots désespérés ; / détache ton âme du miroir. / Assieds-toi. Régale-toi de ta vie » (*Raisins de mer*, trad. Claire Malroux, Essertines, Demoures, 1999, p. 55).

ser la panthère », ³¹ c'est aussi pour Amin Maalouf l'acceptation de l'identité dans sa multiplicité afin qu'elle soit assumée et non plus « meurtrière ». Titre polysémique, intertextuel, métaphorique, qui joue en outre de la quasi-homophonie *symmetry/cemetery* pour conférer en quelque sorte au cimetière de Highgate le rôle de personnage éponyme du roman. La Française Fred Vargas, qui écrivait presque au même moment qu'Audrey Niffenegger un roman policier inspiré lui aussi par le cimetière de Highgate, avait fait de même en désignant celui-ci comme « un lieu incertain ». ³² Elle-même jumelle d'une sœur dont elle partage le pseudonyme « Vargas », l'auteure développe une intrigue à partir d'une situation initiale somme toute similaire, celle du père inconnu et d'une migration familiale qui rend possible l'abolition de la distinction entre les vivants et les morts, mais elle rend compte de cette dernière par le vampirisme légendaire et historique mentionné dans les sources auxquelles elle s'est abreuver. La comparaison entre les deux romans fait apparaître la spécificité de *Her Fearful Symmetry*, dont la finalité n'est pas la résolution d'une énigme policière mais l'exploration de l'identité dans tous ses états, cette identité divisée, dont la gémellité offre la métaphore :

Si la fiction gémellaire nous fascine, c'est probablement parce qu'elle nous parle [...] de ces deux vérités ineffables, de ces duels intimes où s'affirme notre identité au risque de se perdre : le couple avec ses fluctuations et sa diversité, le double, cette expérience propre à notre espèce, cette distance à soi-même qui nous fait objet et sujet, juge et complice selon les degrés de la lucidité et de l'illusion que comportent les révélations et les falsifications du miroir. ³³

En prenant de surcroît le cas bien particulier de jumelles « en miroir », qui sont physiquement symétriques l'une de l'autre, Audrey Niffenegger met l'accent sur la relation spéculaire, celle-là même à laquelle est invité le lecteur chaque fois que sont mis en regard, dans l'édition originale illustrée, le texte et des photographies en noir et blanc de l'imposant cimetière paysager de Highgate dont la végétation luxuriante et les monuments funéraires de style victorien érigés à partir de sa création en 1839 viennent remplir les pages jaunies du roman, traversées par les branches spectrales de l'arbre tutélaire de la partie dénommée « Circle of Lebanon », arbre des origines, puisqu'il se dressait en

³¹ Titre de la dernière partie de l'ouvrage d'Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1999.

³² Fred Vargas, *Un Lieu incertain*, Paris, Viviane Hamy, 2008.

³³ René Zazzo, *Le Paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock, 1984, p. 82.

ce lieu avant que le cimetière n'existe, et qu'il renvoie le lecteur au mystère de l'arbre généalogique des jeunes jumelles.

L'idée du cercle est également introduite par une référence intertextuelle qui fait «image» : celle du poème de John Donne « A Valediction : Forbidding Mourning » dans lequel le *conceit* se construit à partir de la comparaison de l'amour qui unit le mari et la femme malgré l'éloignement avec les deux branches du compas, qui demeurent à jamais solidaires et ne se séparent partiellement que pour mieux tracer le cercle parfait.³⁴

L'image mentale «illustre» ce qui est pour René Zazzo le propre de l'expérience gémellaire et l'étrangeté de la rencontre avec son «double» :

Nous avons affaire à une perception réelle qui est le défi à notre identité. Je ne peux pas être deux dans le même temps, je ne peux pas être à la fois ici et ailleurs. A ma place et en face de moi, ici et de l'autre côté du miroir. [...] Mais les psychologues ne nous ont-ils pas appris que le sentiment d'identité requiert, entre autres choses, la représentation visuelle de notre corps, et cette représentation, ne la désigne-t-on pas aussi comme une image, mieux, comme un *double mental* ?

Alors puisque nous avons l'expérience de cette image, de ce double, pourquoi sommes-nous étonnés, perturbés, quand ce double prend forme visible ? C'est justement parce qu'il est visible. Nous admettons éventuellement sans émoi l'au-delà, ou un au-dedans des âmes, mais nous serions effrayés par la rencontre d'un fantôme, sauf à n'en pas croire nos yeux.³⁵

Pour Audrey Niffenegger, le va-et-vient entre texte et image permet ce jeu entre le visible et l'invisible, le proche et le lointain, le même et l'autre, que son roman explore à travers le thème du double et ses variations, à partir de la migration de la fausse Edwina de Londres vers la banlieue de Chicago et de ses conséquences personnelles et familiales en matière d'identité. L'auteure américaine a accompli le chemin inverse et si elle ne s'est pas installée à Londres, du moins y a-t-elle séjourné à plusieurs reprises pour saisir l'atmosphère de Highgate, allant jusqu'à travailler comme guide pour les visiteurs du cimetière, ce qui a modifié sa propre identité.

Nancy Huston, pour sa part, a quitté définitivement l'Amérique du Nord pour la France (Paris et le Berry), où elle se consacre à l'écriture et à sa vie d'épouse et de mère. L'intermédialité est pour elle une manière privilégiée de dire sa division d'expatriée mais aussi de la cultiver : « Je m'aperçois que cette

³⁴ Audrey Niffenegger, *Her Fearful Symmetry*, p. 180 sq. C'est Martin qui depuis Londres envoie deux strophes de ce poème à sa femme dont c'est l'anniversaire et qui est loin de lui depuis qu'elle a regagné son pays natal.

³⁵ René Zazzo, *Le Paradoxe des jumeaux*, p. 160.

division dont j'ai pu souffrir, aujourd'hui j'y tiens et je veux la préserver ».³⁶ Aussi l'inscrit-elle dans la forme de ses œuvres, souvent génériquement hybrides. Il est de plus en plus fréquent qu'elle revisite ses œuvres littéraires en vue de leur transposition musicale et/ou théâtrale :³⁷ *Instruments des ténèbres*, par exemple, dont la narratrice new-yorkaise du XX^e siècle « migre » en imagination dans le Berry du XVII^e siècle pour rencontrer son « double » en la personne de Barbe, a donné lieu à partir de 2006, dix ans après la parution du roman, à une adaptation pour la scène inspirée par la musique de Biber, référence intermédiaire qui structure le roman et participe à sa polysémie ; ce qui se présente comme une simple « lecture-concert » est en fait beaucoup plus que cela : on assiste à la naissance d'une œuvre nouvelle, rebaptisée *Tendres ténèbres*, dont le changement d'identité est patent. Il s'agit désormais d'une œuvre théâtrale et musicale pour voix (voix parlée de Nancy Huston récitante et voix chantée d'une soprano), divers instruments (selon les versions, orgue, violon, cistre, tuba, serpent).³⁸ Le texte du roman est remanié pour la scène, avec des découpages importants (de 30 à 40 pages) pour parvenir à un temps de lecture d'une heure quinze, comme celle de la musique à qui est dévolu le même temps ; or la durée totale du spectacle n'étant que de deux heures, les moments où texte et musique se superposent représentent 30 minutes de l'ensemble. Ce procédé permet de dépasser la division non seulement entre texte et musique mais aussi, symboliquement, celle des deux cultures de Nancy Huston, comme le font aussi les improvisations de jazz sur instruments baroques dans l'esprit de Charpentier, qui abolissent la scission entre passé et présent (l'avant et l'après migration), de même que la coprésence de l'anglais et du français (l'auto-translation simultanée) grâce au sur-titrage réalise l'union des deux langues.

Le premier roman écrit directement en français par Nancy Huston, *Les Variations Goldberg* (1981) – construit sur le modèle de l'œuvre de Bach en autant de chapitres que celle-ci comporte de variations –, avait déjà fait l'objet d'un

³⁶ Nancy Huston, « Le déclin de l'identité », p. 24.

³⁷ Voir Angélique Fare, « Le rapport à la musique dans le théâtre musical et les lectures-concerts de Nancy Huston », in : Muriel Plana/Frédéric Sounac (dir.), *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 145-158.

³⁸ Pour l'adaptation de janvier 2013, salle Gaveau : Nancy Huston, texte et voix, Guillemette Laurens, chant, Odile Edouard, violon, Freddy Eichelberger, orgue, Michel Godard, tuba et serpent. Musiques d'Heinrich Ignaz Franz von Biber (« Annonciation », « Le Christ au mont des oliviers », « Crucifixion »), de Marc-Antoine Charpentier (« De lamentatione », « Kyrie », « Passacaille-Magnificat »), d'Henry Purcell (« O solitude », « O let me weep »), Jean-Sébastien Bach (« Bist du bei mir »), François Couperin (« Zaïñ »), Tarquinio Merula (« La Nanna »), Michel Godard et Freddy Eichelberger (improvisations).

traitement similaire dans une adaptation musicale devenue les *Pérégrinations Goldberg*, sur scène et au disque. Ses partenaires étaient ceux qu'elle gardera par la suite, le joueur de serpent et jazzman Michel Godard ainsi que le claveciniste baroque Freddy Eichelberger, avec qui elle a découvert les joies de la transmédiatité. Le terme de «pérégrinations», qui vient remplacer les «variations» du titre initial, attire l'attention sur l'itinérance de l'auteure expatriée et l'exploration de l'identité féminine qui l'accompagne, via une focalisation interne sur le personnage de la claveciniste Lilian Kulainn, puis sur d'autres personnages dont chacun représente une facette de sa personnalité. Comme elle l'explique elle-même : «j'ai choisi neuf chapitres sur les trente-deux que comporte le roman : des voix très contrastées, et Michel et Freddy sont venus dialoguer avec tous ces «moi» différents ». ³⁹ Ceci se vérifie effectivement dans le choix des passages du roman qu'elle a retenus, en particulier le premier et le dernier chapitre, nommés tous deux *Aria* comme les premier et dernier mouvements de l'œuvre de Bach. Il y est question de l'instrument sensément idéal, celui qui émet une seule note, un *mi* unique comme l'est l'identité à laquelle aspire celle qui a élu comme patrie d'adoption le pays du clavecin :

Un *mi* de cristal s'est produit, comme si je venais de souffler sur un verre de Dionysos. Il est resté quelque temps suspendu dans l'air, je l'ai laissé s'évanouir, et de nouveau j'ai appuyé sur le *mi*, enchantée. Ensuite sur le *mi* de l'octave au-dessus. Mais... il n'était pas plus aigu que le premier. Il était strictement identique. La même perfection : pas une autre mais la même.

La voix de Nancy Huston disant ce texte avec ce je-ne-sais-quoi dans sa diction qui révèle son identité première d'anglophone et le *mi* sonore qui ponctue le discours créent une expérience sensible plus riche que celle de la lecture seule : intonation, tempo, timbres, intensité des sons perçus renforcent la dimension autobiographique et universelle du message écrit, roman ou essai. « Ils disent, enfin, qu'être deux, même si c'est inconfortable, même si cela vous rend parfois nostalgique, voire dépressif, vaut mieux que d'être un (le mot identité, comme chacun sait, vient du latin *idem*, même)... » ⁴⁰ la prédilection des écrivains «divisés» pour l'identité protéiforme affleure à la fin des «pérégrinations» aussi, mais c'est la temporalité musicale de l'interprétation de l'œuvre et de son audition qui la révèle par le concert (ou le disque) des *Pérégrinations Goldberg*, en faisant de l'écart qui, dans le texte, est

³⁹ Préface du livre-disque : Nancy Huston, *Les Pérégrinations Goldberg*, Paris, naïve/Auvidis, 2000, p. 9.

⁴⁰ Nancy Huston, « Le déclin de l'identité », p. 26.

accepté douloureusement, le principe vital de l'identité comme multiplicité. Le temps qui sépare l'aria introductive de l'aria *da capo* finale chez Bach et dans l'œuvre musicale créée par Nancy Huston permet la prise de conscience de cette multiplicité :

Je voulais que l'horizon mélodique se rétrécisse aussi, qu'il se referme autour de moi. Le *mi*. Un instrument où il n'y aurait que des *me*. « Moi », et personne d'autre. Tout cela, c'est moi qui l'ai imaginé, en effet. Sauf qu'il n'y a pas de moi qui soit *que* moi.

Pour conclure, on peut rapprocher le point de vue de Salman Rushdie sur la migration, que Nancy Huston cite dans son essai sur l'identité, et la remise en question de la séparation des genres et des média pour transcender les limites, autrement dit le recours à la transmédialité comme métaphore de la quête identitaire :

En clair, l'une des conséquences de la migration c'est que chaque aspect de la vie du migrant est remis en question [...]. Littéralement tout ce qui concerne votre culture d'origine et votre système de croyances et du reste votre personnalité est remis en question, car [...] les racines du soi, classiquement, sont censées se trouver dans le lieu d'où l'on vient, la langue que l'on parle, les gens qu'on connaît, et les traditions que l'on pratique. Et lorsqu'on migre [...], on perd ces quatre racines à la fois et on est soudain obligé de trouver une nouvelle façon d'enraciner son idée de soi.⁴¹

Transmutation du vécu en fiction, de l'écrit en oral, du texte en musique, du récit en image, de l'invisible en visible, autant de modes d'écriture de la migration, littérale ou métaphorique, pour des auteures «divisées» entre deux pôles, qu'ils soient géographiques ou psychologiques : (nouvelle) façon d'enraciner son idée de soi lorsque son pays c'est l'écriture.⁴²

⁴¹ *Ibid.*, p. 26 sq.

⁴² « Ils construisent, reconstruisent, sur la page, un monde où il leur est possible de respirer, de vivre. Leur pays c'est l'écriture », *ibid.*, p. 26.

Textes cités

- David J. Bond, « Nancy Huston : identité et dédoublement dans le texte », in : *SCL / ELC* 26/2 (2001), p. 54–70.
- Jean-Pierre Castellani/Maria Rosa Chiapparo/Daniel Leuwers (dir.), *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Tours, Université François Rabelais, 2001.
- Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.
- Marta Dvorak/Jane Koustas (dir.), *Vision / division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses de l'Université, 2004.
- Angélique Fare, « Le rapport à la musique dans le théâtre musical et les lectures-concerts de Nancy Huston », in : Muriel Plana/Frédéric Sounac (dir.), *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 145–158.
- Nancy Huston, *Journal de la création*, Paris, Seuil, 1990.
- Nancy Huston, *Désirs et réalités. Textes choisis 1978–1994*, Arles, Actes Sud, 1995.
- Nancy Huston, *Instruments des ténèbres*, Arles, Actes Sud, 1996.
- Nancy Huston, *Instruments of Darkness*, Toronto, Little, Brown and Co, 1997.
- Nancy Huston, « Le déclin de l'identité ? », in : *Liberté* 39/1 (1997), p. 12–28, republié dans : N. H., *Ames et corps*, Montréal, Leméac et Arles, Actes Sud, 2004, p. 49–65.
- Nancy Huston, *Les Pérégrinations Goldberg*, Paris, naïve/Auvidis, 2000.
- Pierre Katuszewski, *Ceci n'est pas un fantôme*, Paris, Kimé, 2011.
- Steven G. Kellman, *The Translingual Imagination*, London, University of Nebraska Press, 2000.
- Elizabeth M. Knutson, « Writing In Between Worlds : Reflections on Language and Identity from Works by Nancy Huston and Leïla Sebbar », in : *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures* 65/4 (2011), p. 253–270.
- Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 2000.
- Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1999.
- Audrey Niffenegger, *Le Temps n'est rien*, trad. Jean-Pascal Bernard et Nathalie Besse, Paris, Michel Lafon, 2005.
- Audrey Niffenegger, *The Time-Traveler's Wife*, San Francisco, MacAdam/Cage, 2005.
- Audrey Niffenegger, *Her Fearful Symmetry*, New York, Scribner, 2009.
- Audrey Niffenegger, *Les Jumelles de Highgate*, trad. Marie-France Girod, Paris, Oh ! Editions, 2009.
- Stéphanie Sauget, « Des Maisons hantées en Amérique au XIX^e siècle », in : *Transatlantica* [en ligne] 1 (2012), mis en ligne le 04.04.2013, URL : <http://transatlantica.revues.org/5914> (consulté le 15.04.2013).
- Fred Vargas, *Un Lieu incertain*, Paris, Viviane Hamy, 2008.

Derek Walcott, *Sea Grapes* (1976), in : D. W., *Collected Poems*, New York, Farrar, Straus and Giroud, 1986.

Derek Walcott, *Raisins de mer*, trad. Claire Malroux, Essertines, Demoures, 1999.

Jane Elisabeth Wilhelm, « Ecrire entre les langues : traduction et genre chez Nancy Huston », in : *Palimpsestes* 22 (2009), p. 205–224.

René Zazzo, *Le Paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock, 1984.

