

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE  
SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MOHAMED BOUDIAF - M'SILA

FACULTE DES LETTRES ET DES  
LANGUES  
DEPARTEMENT DES LETTRES ET  
LANGUE FRANCAISE  
N° :.....



DOMAINE : LETTRES ET  
LANGUE ETRANGERES  
FILIERE : LANGUE FRANCAISE OPTION :  
LITTERATURE GENERALE ET  
COMPAREE

**Mémoire présenté pour l'obtention  
Du diplôme de Master Académique**

**Par : Souames Farida**

**Intitulé**

**La figure du dédoublement identitaire : souffrance du  
« je » féminin dans « *Garçon manqué* » de Nina  
Bouraoui et « *Instruments des ténèbres* » de Nancy  
Huston**

**Soutenu devant le jury composé de**

**Mr Maouche Salim    UNIVERSITE MOHAMED BOUDIAF - M'SILA    Président**  
**Dr.Souames Amira    UNIVERSITE MOHAMED BOUDIAF - M'SILA    Rapporteur**  
**Mr Lehimeur Nouredine    UNIVERSITE MOHAMED BOUDIAF - M'SILA    Examineur**

**Année Universitaire 2017/2018**

# *Remerciements*

*Je tiens à remercier vivement ma directrice de recherche Dr. SOUAMES Amira pour son aide méthodologique, ses conseils pertinents et son suivi régulier.*

*Mes remerciements s'étendent aux membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer mon travail.*

*Je tiens également à remercier tous mes professeurs qui m'ont enseignés durant mon cursus universitaire.*

*Je tiens à remercier, spécialement, ma famille pour son aide et son soutien dans l'accomplissement de cette recherche.*

*Farida*

# Dédicace

**Je dédie ce mémoire à toutes les femmes du monde qui souffrent en silence.**

## Résumé :

Notre travail de recherche intitulé : **La figure du dédoublement identitaire : souffrance du « je » féminin dans « *Garçon manqué* » de Nina Bouraoui et « *Instruments des ténèbres* » de Nancy Huston** s'interroge sur la figure du dédoublement engendrerait un déchirement identitaire chez nos deux écrivaines, ce dernier se manifesterait dans le mécanisme de cette l'écriture. Les personnages de nos deux écrivaines devenus doubles éprouveraient un malaise et aspireraient à l'harmonisation d'un sujet sans fissure mais qui finalement acceptent la pluralité comme valeur constituant le soi. Enfin , la crise d'identité chez les personnages de Huston et Bouraoui est aggravée par un sentiment de dédoublement, l'impression d'être scindé en deux personnalités distinctes. Mais ce dédoublement même contient une possibilité de solution au problème de l'identité.

**Mots –clés : figure du dédoublement, je , écriture féminine, douleur , musique, identité, réconciliations, exil et bi -culturalité.**

## المخلص :

تهدف هذه الدراسة المعنوية بـ: " ازدواجية الهوية، ألم الأنا الأنثوي عند الكاتبة الكندية: Nancy Huston في روايتها *Instruments des ténèbres* (آلات الظلمات) والكاتبة الجزائرية الفرنسية Nina Bouraoui في روايتها *Garçon manqué* (المرجلة)" إلى مقارنة هذه الازدواجية أدت إلى التشتت في الهوية ومن هذا المنطلق سنوضح السياق الكتابي الذي يفرضه "الأنا" في هاتين الروايتين ومدى تأثير الألم الناتج عن هذه الازدواجية الشخصية التي تنعكس في الكاتبة.

## الكلمات المفتاحية :

الأنا، الازدواجية، الألم، الكتابة الأنثوية ، الهوية، الموسيقى

# TABLE DES MATIÈRES

## REMERCIEMENTS

dédicace

Résumés

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....02

**CHAPITRE I : Autour des textes** .....07

I .1. Nancy Huston / Nina Bouraoui : croisement de destin, croisement  
d'écriture.....09

I.2. *Garçon manqué, Instruments des ténèbres* : entrecroisement des récits  
entre passé et présent.....11

*I.2.1.* Autobiographie ou autofiction ? .....11

*I.2.2.* *Instruments des Ténèbres* : entrecroisement de récits .....16

**CHAPITRE II : Crise identitaire**.....19

II-1-Définition de l'identité .....20

II .2. Du féminin, de la femme, de la féminité.....24

II .3. Les rapports masculins-féminins.....26

II .4 . « Je » est un (e) autre..... 27

II.5. Crise d'identité : fracture et traces..... 29

II.6. Eclatement du moi ..... 30

II.7. La discordance <sup>1</sup> de l'être dans <i>Instruments des ténèbres</i> .....	31
--	----

**CHAPITRE III : Écriture /musique : échappatoire à une conscience**

tourmentée.....	44
-----------------	----

III .1 . Grossissement du Moi .....	45
-------------------------------------	----

III .2 . La musicalité ou la métaphore de l'être .....	50
--	----

Conclusion générale.....	55
--------------------------	----

Bibliographie .....	59
---------------------	----

# ***INTRODUCTION***

## ***GÉNÉRALE***

*"Pourquoi un être serait-il nécessairement condamné à l'unité ? "*

Georges Gusdorf, *Les écritures du moi, Lignes de vie 1*, Paris : Odile

Jacob, 1991

# Introduction générale

L'œuvre littéraire est comme l'arbre, elle est, d'une certaine manière, implantée et fixe ses racines dans un contexte sociohistorique donné, dans lequel, les écrivains désirent transmettre leur expérience et leur façon de penser à leurs contemporains ou à ceux qui les précèdent, donc il n'est pas étonnant de trouver la même pensée pendant un bref ou un long moment chez deux ou plusieurs auteurs qui s'inspirent d'une façon ou d'une autre de leur vécu qui peut être figuré dans leurs textes.

En effet, la littérature moderne a vu la naissance d'une nouvelle catégorie d'écrivains ou la langue française est le moyen pour exprimer leurs souffrances et crier leurs douleurs au monde entier. On parlera d'une littérature initiée par un groupe de femmes écrivaines. Cette littérature féminine s'est octroyé une place très importante dans le champ littéraire entre écrivaines Beurs, de l'exil ou de l'immigration maghrébine en France ou encore maghrébine d'expression française.

Parmi ces écrivaines, Nina Bouraoui et Nancy Huston nous intéressent particulièrement.

Nina Bouraoui et Nancy Huston : deux auteures qui en apparence n'ont pas assez de liens pour justifier une étude littéraire comparative qui les place en relation étroite. Mais si l'on s'intéresse de près à leur biographie, c'est à partir de cette dernière qu'on pourra comparer leurs vies jalonnées de violences, de souffrances, et surtout de déchirement.

De ce fait l'écriture est, dans les deux cas, le reflet d'un retour en arrière douloureux.

Si nos deux écrivaines se situent de part et d'autre de deux cultures, deux langues c'est pour mieux se rapprocher autour d'un sentiment d'injustice en générale mais aussi l'injustice à l'égard surtout de la petite fille avant qu'elle devient femme, et à l'égard des femmes en général, mais il ne s'agira pas seulement d'une lecture du sexe chez nos deux auteures, mais c'est surtout de l'écriture dont il sera question : une écriture du féminin, une écriture au féminin.

Et si les personnages dans nos deux textes ont l'impression d'avoir une identité en train de se fragmenter pour se construire, c'est vers ce fil tendu que notre étude tentera de se diriger. Voilà pourquoi nous avons choisi d'intituler ce travail de recherche : **La figure du dédoublement identitaire : souffrance du « je » féminin dans « *Garçon manqué* » de Nina Bouraoui et « *Instruments des ténèbres* » de Nancy Huston.**

De ce fait, la problématique majeure qui se pose sera donc : comment les fragments du « je » sont la résultante d'une expérience de vie douloureuse qui a réduit le « soi » en morceaux d'où l'intérêt de se recoudre par l'écriture chez Nina Bouraoui et Nancy Huston ?

Poser la problématique du dédoublement chez nos deux écrivaines revient à formuler les hypothèses suivantes :

- Le dédoublement engendrerait un déchirement identitaire chez nos deux écrivaines, ce dernier se manifesterait dans le mécanisme de cette l'écriture.

➤ Les multiples identités, que Nina Bouraoui a inventées, ne sont qu'un moyen pour fuir un destin inévitable qui aurait pu l'amener à la folie. Nancy Huston refuserait de son côté de créer un sujet unique et de ce fait désirerait constituer pour ses personnages une identité d'elle qui serait à l'image de la sienne.

➤ Pour Bouraoui, écrire la femme, alors qu'elle ne se considère pas comme femme qui est souvent seulement devinée dans une société où on la dissimule.

➤ les personnages de nos deux écrivaines devenus doubles éprouveraient un malaise et aspireraient à l'harmonisation d'un sujet sans fissure mais qui finalement acceptent la pluralité comme valeur constituant le soi.

➤ La crise d'identité chez les personnages de Huston et Bouraoui est aggravée par un sentiment de dédoublement, l'impression d'être scindé en deux personnalités distinctes. Mais ce dédoublement même contient une possibilité de solution au problème de l'identité.

Et pour ce qui est des figures du dédoublement, nous aspirons à démontrer dans notre étude l'impact du dédoublement identitaire dans le processus de l'écriture et nous analyserons en ce sens toute chose qui se présente scindée en deux notamment les personnages, les temps et les lieux.

Afin d'analyser les figures du dédoublement identitaire, nous avons opté pour l'approche qui nous semble être mieux placée que les autres approches pour donner sens aux figures de dédoublement, et du déchirement.

Et pour des raisons purement méthodologiques, nous avons choisi dans ce travail de disposer notre étude qui allie théorie littéraire et analyse en même temps et ce, en vue d'élaborer une étude harmonieuse qui va de pair avec le questionnement principal posé au départ.

Il est à signaler que cette étude n'est qu'une tentative d'approcher les écrits d'une écrivaine - qui, jusqu'à présent reste inconnue chez bon nombre de critique littéraires, de journalistes spécialisés et même chez les lecteurs avertis - entre autre Nancy Huston dans son roman *Instruments des ténèbres* à une autre écrivaine, très connue dans la scène de la critique littéraire qui est Nina Bouraoui à travers son roman *Garçon manqué*.

Pour mettre en évidence le thème du dédoublement identitaire récurrent dans notre corpus, nous avons décidé de recourir à une critique dont les fondements vont de pair avec la nature des sujets traités par Nancy Huston et Nina Bouraoui dans leurs romans. Une Critique thématique s'impose afin d'obtenir une étude efficace et de dévoiler l'originalité et la spécificité de l'écriture.

Cette critique est dite thématique née en 1950, la critique thématique a été globalement assimilée à la nouvelle critique qui a suscité des polémiques acerbes entre tenants et adversaires de la modernité<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cette nouvelle critique s'est surtout développée à l'enseigne de la linguistique, du structuralisme et de la psychanalyse, trois courants par rapport auxquels la critique thématique a toujours entendu préserver son autonomie. Elle est en réalité peu soucieuse de rigueur scientifique. Parmi les figures emblématiques de cette nouvelle critique, on cite: Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard, tous influencés par les travaux de Gaston Bachelard et qui ont découvert la place prépondérante prise par certains thèmes, la présence contraignante de certaines structures, signifiant les uns et les autres la présence d'une manière d'être et d'un projet particulier qu'il s'agit de faire revivre.

Nous allons nous appuyer sur les théories de la critique thématique pour en expliquer les fondements. L'idée prépondérante est que la littérature n'est pas un objet de savoir mais une expérience d'essence spirituelle. Georges poulet dit à cet effet – dans *La conscience critique*, en évoquant son expérience littéraire : « Littérature me paraissait s'ouvrir à mon regard sous l'aspect d'une profusion de richesses spirituelles qui m'étaient généreusement octroyé »<sup>2</sup>. L'approche thématique conteste donc aussi bien la conception classique de l'écrivain parfaitement maître de son projet, que la démarche psychanalytique qui renvoie l'œuvre à une intériorité psychique qui lui est antérieure.

Afin de répondre à la problématique posée au départ, nous diviserons notre travail en trois chapitres.

Nous tenterons dans un premier chapitre intitulé : **Autour des textes** de traiter les éléments extratextuels entre autres la biographie des deux écrivaines et le contexte d'émergence des deux romans de notre corpus : « *Garçon manqué* » et « *Instruments des ténèbres* ».

Dans le cadre du deuxième chapitre intitulé : **crise identitaire**, nous allons voir le processus de fragmentation du « je » chez nos deux écrivaine et comment la crise d'identité des personnages s'aggrave par un sentiment de dédoublement.

Dans un troisième chapitre intitulé : **Écriture /musique : échappatoire à une conscience tourmentée** nous examinerons le rôle de l'écriture et la musique comme tentative de réconciliation et remède aux apories identitaires.

---

<sup>2</sup> POULET, Georges, *La conscience critique*, Paris, édition du Seul, 1967, p. 45.

# CHAPITRE I

## **Autour des textes**

## Préambule

Etudier le contexte et les conditions de production permettent sans doute de mieux affronter le texte, et les éléments extratextuels fournissent un arsenal d'outils qui peuvent approfondir le texte pour faire paraître le sens latent qui échappe souvent du premier regard ou qui pourrait être mal interprété. Donc, il est indispensable d'analyser les éléments biographiques, les références socio-historiques et les conditions de l'émergence de ces produits, afin d'orienter le cheminement de notre quête car : « *Le texte littéraire combine les éléments du système linguistique et symbolique dans un processus de construction / déconstruction ; ce qui lui donne une identité particulière qui se renouvelle à travers l'histoire.* »<sup>1</sup>

Etant donné que le roman est un produit social qui renvoie : « *Au contexte global des phénomènes historiques. Des valeurs des coutumes et des concepts de son époque* »<sup>2</sup>, il est utile de voir le lien qui unit les différentes parties qui participent à la production de ces œuvres littéraires, à l'instar de l'anthropologie, l'Histoire et la sociolinguistique et leur influence sur ces produits objets de notre étude. D'après les propos ci-dessus, l'écriture est considérée comme un acte qui subit, d'une manière consciente ou inconsciente, une influence du contexte sociohistorique qui intervienne dans sa production et sa réception.

---

<sup>1</sup> Texte littéraire : approches plurielles, les cahiers du CRASC (centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle) coordonnés par M. Daoud, éd. Du CRASC, Oran, N° 7, 2004.p. 07.

<sup>2</sup> ZIMA, P.V. *Pour une sociologie du roman littéraire*. Paris, 1011 8, UGE, 1978, p. 51.

Kleiber met l'accent sur le rôle du contexte, quoiqu'il soit linguistique, extralinguistique ou l'ensemble des connaissances qui sont représentés d'une façon mémorielle dans les différents œuvres artistiques, notamment le roman. Tous ces éléments sont appelés à mettre côte à côte le passé et le présent et ainsi découvrir les mystères de la relation qui les rapproche.

### **I.1. Nancy Huston / Nina Bouraoui : croisement de destin, croisement d'écriture**

Nina Bouraoui née en France, passe ses premières années d'enfance, les plus précieuses en Algérie, elle qui porte déjà les prémises d'une autre culture et d'une autre langue. A l'âge de quatorze ans, elle retourne avec sa famille en France (lieu de sa naissance) pour s'y installer définitivement. Ainsi, elle se retrouve entre deux cultures, deux civilisations, deux comportements, deux traditions, deux langues, etc. Donc, dans son roman *Garçon manqué*, elle raconte sa déprime, sa douleur et les malheurs qu'elle a vécus entre ces deux sociétés. Elle raconte avec amertume ce qu'elle a vécu, toute jeune, en Algérie. Elle raconte comment, pour contourner les regards et la violence des hommes, elle a effacé un corps féminin, elle raconte comment elle a caché ce corps sous une silhouette masculine et a épousé le comportement d'un garçon. Cette jeune femme raconte encore comment, en France, elle s'habille en fillette et comment elle retrouve sa féminité et, le racisme français avec. Cet état de fait a créé, chez Bouraoui, rejetée en Algérie comme en France, une crise identitaire. Cette même crise à touché également Nancy Huston Anglophone de l'Ouest du Canada, Mère de deux enfants,. L'auteure est née en 1953 à Calgary (Canada) , a déménagé à Paris à l'âge de vingt ans.

Elle a choisie volontairement l'expatriation elle habite en France, Elle y habite encore aujourd'hui et écrit en français. Elle n'est pas française car elle n'est pas née en France et elle n'ya jamais passé son enfance. Et par conséquence, Huston est remplie d'un sentiment d'instabilité et de vertige. Attirée par le mouvement féministe des années 1970, elle a enseigné pendant six ans (de 1983 à 1989) à l'Institut des Études féministes de l'Université de Columbia à Paris. *Les Variations Goldberg* (1981), son premier roman, est écrit directement en français, langue seconde rapidement adoptée par Huston. Il est suivi d'essais, de livres pour enfants, de scénarios et d'autres romans: *Histoire d'Omayya* (1985), *Trois fois septembre* (1989), *Cantique des plaines* (1993), *La Virevolte* (1994), *Instruments des ténèbres* (1996), *L'Empreinte de l'ange* (1998), *Prodige* (1999), *Visages de l'aube* (2001), *Dolce agonia* (2001) et *Son adoration* (2003). La critique de même que le public se sont intéressés de près aux livres de Huston; notamment, *Instruments des ténèbres* a été en lice pour le Goncourt en 1996 - il a obtenu le Prix du livre Inter et le Prix des lycéens - et *L'Empreinte de l'ange* a remporté, en 1999, le Grand Prix des lectrices de la revue « *Elle* ». Huston a vécu de l'intérieur la dualité dont elle traite dans ses œuvres. Malgré le succès remporté par ses derniers, très peu d'études sont encore consacrées à Huston - la majorité des articles abordant son œuvre sont des comptes rendus critiques ou des entretiens.

## **I.2. *Garçon manqué, Instruments des ténèbres* : entrecroisement des récits entre passé et présent**

### **I.2.1. Autobiographie ou autofiction ?**

*Garçon manqué* trouble par sa sincérité, sa vérité propre. Les masques tombent ; le double référent de la violence politique et institutionnelle et de l'identité sexuelle construite est désigné. L'autobiographie opère une historicisation du récit, énonçant précisément dates et événements. L'œuvre remonte à l'origine : la guerre d'Algérie, le mariage d'une jeune Française de bonne famille avec un « Français musulman », brillant étudiant « sans accent ». Un double discours est rapporté : d'une part celui des grands-parents maternels porteurs d'une hypocrisie sociale qu'ils feignent d'ignorer : « **c'était facile de l'aimer notre gendre. Il n'était pas comme les autres** » (*G.M. p32*) , d'autre part celui de la doxa, ses insultes racistes projetées au-delà de la guerre sur l'enfant métisse, son double fantasme antimaghrébin et antisémite.

L'auteur se garde de nommer les assassins, d'identifier « le » camp des meurtriers. Le cauchemar qu'elle relate dévoile la cruauté de la guerre civile : « La guerre pour tous. » La chevelure blonde de la mère est souillée par les crachats. Partir, quitter son ami Amine, ne plus être les « Pieds-noirs de la seconde génération », mais ne pas oublier cette naissance à l'homosexualité (la vie heureuse ?) quand la jeune fille revêt le pantalon d'Amine.

Si l'ambiguïté et la perte correspond aux origines de l'écriture, il y a un procédé de feed-back : c'est incontestablement à partir de l'écriture que les maux et les troubles peuvent se dire, il faut une certaine maturation des réflexions et des mots pour que naisse la tentative dans les textes de connaissance du soi. L'écriture permet de donner vie, donner une nouvelle naissance mais aussi à l'écriture elle-même, à l'auteur qui ne sait pas nécessairement pour quelles raisons il écrit, mais qui a la conviction qu'il doit écrire.

Les mots écrits se libèrent du corps et permettent à l'auteur de vivre, de se libérer de son enveloppe, de sa condition, et c'est encore plus vrai lorsque l'écrivain est une femme.

En effet, le langage, en tant qu'outil spécifiquement littéraire, est conçu comme une force agissante, un pouvoir violent de négation et de dénaturation, voire un instrument de meurtre :

*« Nous n'y pouvons rien. Nina, verrouillée de l'intérieur. C'est moi qu'il faut sauver. Me faire parler de force. Parle Ahmed ! Parle, Brio ! Seul le langage sauve. Où es-tu Yasmina ? Noyée, écartée, en-dessous. Yasmina étouffe ».*  
(G.M.p64).

Le meurtre de « Yasmina » est ici avant tout un acte de langage, et « l'assassinat » est dû à la substitution du prénom de naissance (inscrit sur sa carte d'identité) par d'autres, Nina en tant que pseudonyme auctorial, et Ahmed et Brio. Cette mise en scène d'une fictionnalisation de soi consomme la séparation d'avec le genre autobiographique, et affine le récit à ceux qui font de « l'aventure du langage » une motivation centrale du récit de soi<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> *CF. Serge Doubrovsky, Fils (Le), Paris, 2001. Serge Doubrovsky est l'inventeur du terme « autofiction ». Voici la fameuse phrase où il distingue autobiographie et autofiction :*

Si l'on lit *Garçon manqué* en restant attentif au déploiement lexical d'une économie de valeurs dichotomiques, ce sont l'ensemble des scènes de travestissement à une nouvelle naissance, qui passe par « l'effacement » d'un corps sexué, et « l'oubli » comme le rejet du désir originel, à savoir le désir hétérosexuel : « *Je me déguise souvent. Je dénature mon corps féminin. Ainsi j'oublie la voix de l'homme. Ainsi j'efface ses mains douces sur mon visage. Ainsi je nie son intention.* » (G.M.p49).

Certes, l'homme auquel il est fait référence désigne l'inconnu qui a tenté de la kidnapper, mais le fait que le personnage reste anonyme est aussi un moyen de désigner l'ensemble des hommes hétérosexuels dont elle rejette « l'intention », autrement dit le désir. La pratique du travestissement, en tant qu'elle *défigure* un sexe et un désir conçus comme originels, est nécessairement représentée dans son immoralité. Plus encore qu'acte de négation du genre et du désir originaux, elle représente l'étendue du règne du mensonge et de l'imposture. Ainsi, il est noté quelques lignes plus loin : « *Je plaque mes cheveux en arrière. Je porte un sifflet autour du cou. Je porte un faux revolver dans ma poche du cou.* » (G.M.p111).

Les performances de masculinité auxquelles s'adonne la protagoniste sont décrites comme des mascarades, des jeux au sein desquels les signes de la masculinité (le revolver) ne sont que de « faux » accessoires. L'inventivité de la protagoniste et de l'auteure-narratrice ne semble donc pas remettre en cause l'essentialité du genre féminin et du désir hétérosexuel.

---

« Autobiographie ? Non. Fiction d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction ».

Par analogie, c'est le travail de fictionnalisation qui échoue à effacer entièrement le réel et les déterminismes de « naissance » et ne peut donc que s'inscrire comme force oppositionnelle. Le désir lesbien et les performances de masculinité semblent rencontrer une résistance substantielle dans un corps sexué et sexualisé « à l'origine ». L'auteure emploie ainsi le langage de l'erreur, du déni et l'image du masque pour rendre compte du désir lesbien dessiné en creux dans les pratiques de masculinisation :

Puis je retrouve l'inconnu. Ses traits derrière mes traits. Son masque sur mon masque. Je me travestis. Seule. Sans ma sœur. Sans Amine. C'est une négation. C'est un jeu. Je montre le secret à l'extérieur de ma chambre. C'est le silence des autres qui révèle l'erreur. (*G.M.p49*).

Définir le désir lesbien comme masque et l'expliquer par le rejet de l'homme est un des arguments homophobes que Judith Butler déconstruit dans *Ces corps qui comptent* en montrant que cette forme de stigmatisation est une manière de réaffirmer la vérité et l'originalité du seul désir hétérosexuel : Ces diagnostics supposent que le lesbianisme résulte d'un échec de la machine hétérosexuelle, de sorte qu'on continue à attribuer à l'hétérosexualité la place de « cause » du désir lesbien : ce désir est représenté comme l'effet fatal d'un déraillement de la causalité hétérosexuelle. De ce cadre d'interprétation, le désir hétérosexuel est toujours vrai, et le désir lesbien est toujours et exclusivement un masque, à jamais faux.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit, p.135.

Cependant, si les performances de masculinité relèvent du domaine de l'inauthentique et sont décrites comme soumises à une causalité première et enracinée - un corps de femme - cela implique que le « je » s'affirme au travers de ces pratiques en résistance à une idéologie naturaliste.

Nina avance ainsi, pendant son enfance, comme une bête traquée, objet de soupçons et d'injonctions contradictoires (« est-elle » ou « elle est » fille, garçon, algérienne, française), et forcée de les intérioriser. De même, sa masculinité laisse soupçonner à la mère d'Amine, selon le préjugé bien connu d'une corrélation entre genre et « orientation sexuelle », que la relation qu'elle entretient avec son fils a des accents homo-érotiques. Par peur « que son fils ne devienne homosexuel », la mère interdit aux enfants de se voir, et les parents, pris eux aussi d'un doute, mettent alors en place un système de genre classiste : Nina ne fréquentera plus que des filles, Amine ira avec les garçons. Traquée de toute part, Nina est forcée de se taire, de dissimuler. Ainsi, Amine restera l'ami-amant caché : *« Non, rien. Je n'en parlerai pas. Ni à Alger. Ni à Saint-Malo. De ce changement. De la volonté de sa mère. Je ne veux pas que mon fils continue à la voir. Je ne dirai rien de ma mauvaise influence. A personne. Je ne dirai rien de cet amour-là. » (G.M.p.67)*

Mais c'est aussi, non seulement parce qu'elle ne se sait pas lesbienne, mais que la relation entre Nina et Amine résiste à l'identification - qu'elle ne sait pas précisément ce qu'elle doit taire. Ici, le but n'est pas de déterminer si la relation entre Amine et Nina a effectivement des accents homo-érotiques, et encore moins de outre les personnages ; mais plutôt de voir en quoi le langage du secret, du mensonge, et de

l'ignorance au travers duquel le « je » s'appréhende est interdépendant d'une remise en cause constante de la détermination de race, de genre, et de sexualité.

### ***1.2.2. Instruments des Ténèbres : entrecroisement de récits***

*Instruments des ténèbres*, représente un retour à une construction et une intrigue plus complexes. Dans ce roman, Huston trace deux histoires alternées de deux femmes. Nadia, écrivaine américaine, recrée la vie de Barbe, jeune Française du 17<sup>e</sup> siècle, tout en notant dans son journal les vicissitudes de sa propre vie. Peu à peu, nous découvrons qu'à trois siècles de distance, ces deux femmes se ressemblent à plusieurs égards.

L'histoire est écrite dans un manuscrit nommé « le carnet Scordatura », un carnet « discordant ». C'est le journal intime de Nadia, écrivaine qui s'est rebaptisée Nada, le rien, car c'est ainsi qu'elle veut qu'on l'appelle, depuis qu'elle a compris « *que I, le je, n'existait pas* ». Nada se présente comme une femme d'une cinquantaine d'années, cynique, indifférente à la vie des autres, divorcée et seul. Sa vie est jalonnée de fantômes, de violences et de souffrances, d'hommes qu'elle aimés et qui ne sont plus là ou ne sont plus rien. Elle écrit, aimerait écrire mais n'y parvient pas. Pour ce faire elle fait intervenir un interlocuteur : le témoin, « un autre je ». Ce dernier est une sorte de démon qu'elle nomme « mon daimon » avec qui elle entraîne plusieurs conversations et qui est son inspirateur. De plus, il ya un secret qui la hante et qui n'a cessé de la détruire, ce secret qui va la rendre si proche de l'héroïne de l'autre récit un secret auquel elle donne le nom de « tom puce ». La deuxième histoire s'intitule « Sonate de Résurrection », du nom de l'œuvre de d'Heinrich Von

Biber ou il utilise une scrodatura, une discordance. Il s'agit du roman qu'écrit Nada en s'inspirant d'un fait réel. Il débute en 1686, lorsqu'une adolescente meurt en donnant naissance à des jumeaux, un garçon et une fille, Barnabé et Barbe. Sans mère pour s'occuper d'eux, la vie paraît dès le début une succession de malheurs. Barnabé est donné au prieur d'Orsan. Barbe a une enfance chaotique, bouleversée par les famines et les épidémies qui la font changer régulièrement de famille. Elle est entraînée dès son plus jeune âge, de maison en maison, tout juste bonne à servir de souillon. Elle ne connaît qu'une brève période de bonheur, auprès d'Hélène l'aubergiste et sa fille Jeanne. Barbe serait tout à fait seule s'il n'y avait, au fond d'elle, l'espoir de retrouver un jour son frère. Les jumeaux grandissent, se rencontrent rarement et se séparent vite, mais éprouvent immédiatement un immense amour l'un pour l'autre. Ils vivent chacun de leur côté, unis toutefois par la pensée de l'autre. Le malheur qui les attend est le fait que Barbe tombe enceinte de l'un de ses employeurs. Elle est alors chassée de la maison où elle travaille et erre à la recherche d'un autre foyer. Elle cache alors sa grossesse, mais son secret ne tardera pas à être connu de tous. Ce sera le jour de son accouchement. Le bébé meurt et Barbe sera condamnée au bucher pour recel de grossesse et infanticide. Une entente secrète entre elle et son frère jumeau fait que ce dernier la remplace et meurt à sa place. Nadia, notre narratrice s'identifie à Barbe, elle partage avec elle les douleurs de femmes et de mères, Et grâce à cette démarche d'association avec son personnage, elle réussit à assumer son passé et se libérer de la figure devenue étouffante de démon.

L'évolution du roman nous montre alors l'entrecroisement des récits, Barbe serait lointaine parente de Nadia mais dans des époques différentes, vivent la même histoire. Nadia se sert du roman qu'elle écrit pour trouver une échappatoire à sa conscience tourmentée ; Peu à peu, les deux récits, celui du carnet Scordatura et la sonate de la résurrection se font écho. L'histoire de Barbe fait resurgir des fantômes du passé ; celui de frère jumeau de Nadia, mort-né, puis d'autres figures dont Nadia a essayé de se débarrasser notamment celle de sa mère violoniste forcée à renoncer à la musique par un mari possessif, un père au caractère difficile. Couple que Nadia devenue Nada ne souhaite que perdre de vue. Et enfin ce « Tom Pouce », fœtus non désiré qui eu le temps de grossir dans son ventre et qu'elle croyait facilement oublier.

A la fin de ce premier chapitre, on se permet de dire qu'il y a plusieurs éléments qui sont intervenus dans la production de ces deux œuvres, à l'instar de la vie des deux auteures.

Et c'est à travers une écriture originelle dans nos romans que nos deux écrivaines ont refusé de créer un sujet unique et de ce fait constituer pour leurs personnages une identité duelle qui serait à l'image des leurs. Ces personnages devenus doubles éprouvent un malaise et aspirent à l'harmonisation d'un sujet sans fissure mais qui finalement acceptent la pluralité comme valeur constituant du soi. Et c'est dans le cadre du deuxième chapitre que nous allons nous focaliser sur ce problème de la crise l'identitaire chez nos deux écrivaines.

# CHAPITRE II

## **Crise identitaire**

## II-1-Définition de l'identité

Le vocable identité, comme celui de l'autobiographie et celui de l'autofiction, est apparu récemment et ce, avec la manifestation de ce que nous appelons couramment les papiers d'identité. Ce terme est très employé dans les communautés modernes et, on entend souvent parler de l'identité culturelle, de l'identité religieuse, de crise de l'identité. D'ailleurs, J.Claude Kaufman a affirmé lors d'une émission sur Canala Académie que :

*« C'est pas extrêmement simple[...], le mot identité est employé d'une manière banale, ordinaire, dans la presse par tout le monde, dans tous les jours et il suffit ,[...], d'ouvrir un journal ou bien d'écouter une émission du radio, on écoute à chaque instant le mot identité: identité culturelle, identité religieuse, crise de l'identité de l'adolescence, l'identité de l'entreprise, c'est un mot de l'époque et c'est très intéressant de faire l'historique de l'utilisation du mot identité »<sup>1</sup>*

Par conséquent, pour cerner le terme identité, il s'avère nécessaire d'en faire l'étude historique. Selon Kaufman : *«les papiers de l'identité sont liés à l'émergence de l'Etat.»<sup>2</sup>* Ceci signifie, comme nous l'avons dit, que l'identité est apparue avec la manifestation des

---

<sup>1</sup> KAFMAN. J. Claude. *Emission proposée par Elodie Coutejoie*. Référence : Foc.207,. Adresse directe du fichier : MP3 :<http://www.canalacademie.com/emission/Foc207.mp3>. Adresse de cet article :<http://www.canalacademie.com/L-identité.htm1/>.Site Consulté le 20/2/2018.

<sup>2</sup> *Idem.*

" papiers d'identité". Ces derniers sont apparus avec l'émergence de l'Etat qui est définie comme : « *une administration qui se sépare du corps social.* »<sup>3</sup>

Kaufman insiste sur la même idée lorsqu'il déclare que :

*« Avant l'Etat, dans une communauté, il n'y a pas besoin de papiers pour que la communauté connaît soi-même, mais à cause de la séparation entre l'Etat et la société, l'Etat a besoin de papiers pour connaître ses administratifs, qui n'a pas de papiers, il n'a pas d'existence. »*<sup>4</sup>.

Dans le dictionnaire du petit Robert, le terme identité signifie : « *caractère de ce qui demeure identique à soi-même.* »<sup>5</sup> Après cette définition, le mot identité reste, encore, flou. Pour Paul Ricoeur : « *Identifier quelque chose, c'est pouvoir faire connaître à autrui, au sein d'une gamme de choses particulières du même type, celle dont nous avons l'intention de parler.* »<sup>6</sup> .Ceci implique que, pour prouver l'identité d'une personne, il faut découvrir ses caractéristiques particulières en la comparant à d'autres personnes qui appartiennent à un groupe social précis, tel que : le sexe, la profession, l'état civile, etc. Le concept de l'identité a une relation directe avec les composantes du Moi (ce qui est propre à moi).

L'identité est donc, un phénomène actif qui subit, à tout moment, de changements. Par ailleurs, Michel Laronde stipule que :

*« Dans le système français, l'identité est l'appartenance juridique à la population qui constitue un Etat et son support est instrumental (la carte nationale d'identité) ; dans le système algérien, l'identité est*

---

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> *Idem*

<sup>5</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert*. Nathan.2003.

<sup>6</sup> RICOEUR. Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris Seuil. 1990. p. 39.

*l'appartenance religieuse ou ethnique à une communauté et son support est mythique (une "allégeance perpétuelle"). »<sup>7</sup>*

Chaque communauté a ainsi, sa propre conception du terme identité. Cette position devient complexe car, si nous rattachons le terme identité aux papiers d'identité, le sens de l'identité restera toujours vague. Les *papiers* d'identité sont un ensemble de renseignements et d'informations qui n'affirment pas ce que nous sommes ni qu'elle est notre identité ?

La carte d'identité n'englobe pas toutes les particularités d'un individu par rapport aux autres individus. Elle contient des « *données qui déterminent chaque personne et qui permettent de la différencier des autres.* »<sup>8</sup>.

Cette notion est rattachée à l'histoire et à la mémoire. Par conséquent, l'individu hérite de l'identité de ses parents et de ses ancêtres. L'identité représente et désigne toutes les caractéristiques et les valeurs communes entre l'individu et l'autre, et entre l'individu et autrui.

De ce fait, nous ne pouvons plus étudier l'identité d'un individu sans le comparer à un autre individu qui appartient au même groupe social car quand nous parlons de l'identité d'un individu, nous pensons que cet individu porte les caractéristiques d'un autre individu. L'autre est ainsi, toujours présent en lui et, comme l'a dit Kaufman : « *On ne peut pas se construire tout seul soi-même, c'est toujours dans l'échange avec les autres, sous le regard des autres qu'on se le construit.* »<sup>9</sup>. Le Dr. Mohamed Meslem a aussi défini le concept identité :

---

<sup>7</sup> LARONDE. Michel. *Autour du roman Beur, Immigration et identité*. L'Harmattan, 2004, p. 144.

<sup>8</sup> [www. Dictionnaire de la langue française.com](http://www.dictionnaire.de-la-langue-francaise.com).

<sup>9</sup> KAFMAN. J. Claude. *Op. Cit.* p.77-78.

*« L'identité en général, c'est la représentation de soi qui permet à l'individu de se définir par rapport à l'autre, c'est le sentiment conscient d'être et d'exister différemment de l'autre dans un cadre de référence où les autres, les choses et les objets sont des facteurs déterminants, c'est donc la différence avec l'autre et la similitude avec soi même qui constituent les variables les plus pertinentes dans la formation de l'identité. »<sup>10</sup>*

L'identité de l'individu est l'image de soi. Ce sont des paramètres qui le différencient de autres et en même temps qui lui sont propre. Ces paramètres sont la preuve de son existence et lui permettent de s'affirmer. La même idée est exprimée par Erikson.

E.H. quand il annonce que :

*« Le sentiment conscient d'avoir une identité personnelle repose sur deux observations simultanées : la similitude avec soi-même et sa propre continuité existentielle dans les temps et dans l'espace, et la perception du fait que les autres reconnaissent cette similitude et cette continuité. »<sup>11</sup>*

En effet, il nous semble que le Dr. Mohamed Meslem et Erikson partagent avec Kaufman l'idée que l'identité de chaque individu se construit à partir des échanges avec les identités des autres personnes ; ils ajoutent aussi une autre idée à celle de Kaufman, celle qui affirme que l'identité de chaque personne se forme à partir de deux expressions qui joignent "l'autre" à "soi-même". Ceci signifie que, l'identité de toute personne, comprend deux parties : le côté qui la rassemble à l'autre, aux autres, d'une part et d'autre part, le côté qui la différencie et qui la diversifie des autres : la partie qui contient ses propres caractéristiques.

---

<sup>10</sup> Dr. MESLEM. Mohamed. *Psychologie et culture : la femme ; la valeur Mystifiée*. Kortoba. 2006. p. 49.

<sup>11</sup> ERIKSON.E.H. *Adolescence et crise, la quête de l'identité*. Flammarion. 1977. p. 49.

En plus, l'identité se réalise au niveau de deux cotés : le côté psychologique qui renvoie au Moi et le côté sociologique qui renvoie à l'Autre, à la société.

A partir de ces définitions citées par Michel Laronde, Erikson et le Dr. Meslem Mohamed, nous déduisons qu'il y a deux concepts : "Similarité" et "Altérité". Ceci veut dire que chaque identité comprend une part individuelle substituée par l'expression "Altérité", et une part sociale substituée par "Similarité".

En effet, les deux dernières définitions de l'identité annoncées par Michel Laronde, nous conduisent à analyser deux autres termes très essentiels dans le discours identitaire : celui de l'identité individuelle et celui de l'identité sociale ou collective. Une identité individuelle qui se projette dans les autres et c'est justement le cas de Nina Bouraoui.

## **II .2. Du féminin, de la femme, de la féminité**

Le féminin et la féminité sont des notions assez floues, tant du point de vue psychanalytique que du point de vue littéraire. Alberto Eiguer, dans L'Eveil de la conscience féminine, fait appel à d'autres travaux pour les définir : « Jean et Monique Cournut ont distingué le féminin de la féminité : le premier est une qualité psychologique présente aussi bien chez la femme que chez l'homme, il est interne ; la seconde est la forme que prend chez la femme ce féminin ; ces expressions sont donc secondes, celles qui se donnent à voir au monde, sans toutefois tout montrer, mais assez pour suggérer à l'homme que chez la femme il y a un féminin à prendre dont il peut jouir. Par moments défensive, la féminité s'érige alors en porte-étendard. ».<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Eiguer, Alberto, L'Eveil de la conscience féminine, Paris, Bayard, 2002, p. 21.

La féminité serait donc purement féminine et inaccessible à l'homme en tant que sentiment et vise vers ça, mais l'être humain pourrait en revanche disposer du féminin ou du masculin (selon le sexe), le vivre. C'est sur ce présupposé que nous nous baserons pour pouvoir nous interroger sur une éventuelle «écriture au féminin» chez des écrivaines mi « femme mi homme ».

Mais il s'agira de déterminer si la présence du masculin en femme du point de vue psychanalytique donne nécessairement accès au masculin dans la littérature féminine. Ceci ne correspond pas à la vision que chaque femme a d'elle-même. Il s'agit pour chacune des femmes et de ne se référer qu'à sa propre perception pour se définir en tant que femme :

« Le discours sur ce qu'est une femme se présente comme une évidence, il est étayé par des arguments, des histoires, des légendes. A partir de là, elle doit à la fois s'approprier ce discours et façonner son propre point de vue. (...) la conscience se façonne dans la révolte. Mais comment défendre son estime de soi et imposer un caractère contre les conventions ? »<sup>13</sup>

Cette question se trouve perpétuellement au cœur de l'écriture Bouraoui et de Huston. A travers cette écriture, elle se place en porte-à-faux par rapport aux conventions sociales et aux conventions textuelles et littéraires.

Quant à Monique Canto-Sperber, elle montre que l'identité féminine ne se forme pas uniquement dans la reconnaissance d'une unité féminine : il est aussi question de séparer en la femme l'être humain de l'être féminin :

« Qu'une femme soit de sexe féminin ne dit rien sur la perception qu'elle aura d'elle-même comme femme. (...) Le rapport à soi d'une femme n'est jamais une

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 22 .

identification sans reste au féminin ; elle consiste plutôt en une forme d'identité par couches [...], à la fois cet être humain particulier que je suis et la femme que je suis. »<sup>14</sup>.

Outre les précisions qu'elle nous donne sur la définition de la femme, cette phrase nous conforte dans une volonté de ne pas évoluer dans une critique systématique de la différence des sexes. Si une femme est femme, il ne faut pas oublier qu'elle est d'abord être humain, et c'est en premier lieu en tant qu'auteure qu'elle doit, selon nous, être abordée.

### **II .3. Les rapports masculins-féminins**

Chez Huston, il s'agit surtout de la séparation, particulièrement celle vécue avec le frère, lorsqu'ils étaient enfants et chez Bouraoui c'est surtout la recherche du garçon souhaité par le père.

On se trouve face à une incompréhension, une barrière qui paraît infranchissable sans le recours à l'écriture. Au delà de cette frontière que l'auteur se doit de dépasser, il semble qu'il y ait une perpétuelle quête de l'Autre, autrement dit de l'autre sexe, souvent à travers l'être aimé. Chez nos deux auteures le lien entre féminin et masculin se fait au sein du même personnage. On perçoit en elle/lui toute l'ambiguïté des rapports entre les sexes, les liens entre masculin et féminin.

Ces deux écrivaines, revendiquent donc, une bisexualité, présente chez les femmes, dans la mesure où ces dernières acceptent la part de masculin qui se trouve en elles.

---

<sup>14</sup> Monique Canto-Sperber, *Identité en question*, Folio , 2002, p. 27.

## II .4 . « Je » est une autre

La part accordée à l'instance réceptrice, autre que le narrateur et le personnage dans *Garçon manqué*, se révèle à partir de bribes textuelles identifiant le type de narrataire à qui s'adresse un "Je" narrateur. Le texte se présente, pour une grande part, à la première personne où le "Je" narrateur oscillant entre le registre fictionnel et référentiel se met en scène sous une autre forme d'énonciation, en l'occurrence "Tu". Cela peut être un choix de l'auteure, car Philippe Lejeune à propos de cette possibilité narrative note : « Qui m'empêcherait d'écrire ma vie en me nommant "tu" ». <sup>15</sup>

Dans le cas de ce récit, ce procédé ne manque pas de susciter un effet de lecture plutôt orienté vers la réflexivité et le dédoublement. Il est à rappeler que lorsque Nina, supposée être auteure, narratrice et personnage s'adresse dans son dialogue intérieur à Amine, son ami d'enfance imaginaire et culturellement marqué par son prénom, se décèle une communication entre deux « Moi », celui du présent et celui du passé laissé en Algérie et qui ne cesse de hanter la narration. Sur cet aspect théorique de la question Philippe Lejeune précise encore que : « *Si je me parle en me disant « tu », je donne en même temps cette énonciation dépliée en spectacle à un tiers, l'éventuel auditeur ou lecteur : celui-ci assiste à un discours qui lui est destiné, même s'il ne lui est pas adressé* ». <sup>16</sup> A ce narrataire intra diégétique s'ajoute un autre, il est signifié par le degré de participation de celui-ci dans l'écriture de l'auteure, et vu comme celui qui connaît son œuvre. Il s'agit d'une figure de lecteur complice et concret qui va adhérer aux jugements et justifications de la narratrice, ici très proche de l'auteure et de l'écrivaine Nina Bouraoui. Il se

---

<sup>15</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, p. 17.

<sup>16</sup> LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris : Seuil, 1980. "Coll. Poétique », p.37.

signale alors comme celui qui incarne ses représentations intérieures en restituant les interprétations idéales attendues. C'est l'autre « Moi » qui fait en sorte de regretter une modalité de la réception de l'œuvre et pour laquelle est proposé un réajustement qui va le contraindre à se réviser :

*Ce n'est pas la honte. Non. Certainement pas. Je n'ai pas honte d'être aussi algérienne. Jamais, d'ailleurs. J'en serai fière. J'en userai. Par provocation. Par arrogance. J'étoufferai mon côté français. Par vengeance de ses silences enfantins. Ces omissions. Ce n'est pas la peur non plus. Je n'ai pas peur des mots, bougnoule, bicot, melon. Je peux les entendre. Les laisser me traverser. Me noyer. Ils me donnent de la force. La force de la haine. La force du combat. La force d'être moi. Non ce n'est pas ça. C'est la gêne. (G.M. p.174).*

Mais cela ne va pas sans un penchant pour la mise en scène de soi dans l'affrontement et l'affirmation d'un lieu d'écriture et d'une parole qui ne sont donc pas passés inaperçus, au vu de l'importance et du nombre de travaux universitaires et des publications médiatiques qui lui sont spécifiquement consacrés. Rosalia Bivona<sup>17</sup>, qui admet le caractère ambigu et ouvert de cette démarche initiée par l'auteure, tente de l'expliquer en l'inscrivant dans un espace littéraire problématique qui requiert, selon elle, une double lecture car :

*« [à] travers l'écriture de Nina Bouraoui on perçoit l'inscription d'un imaginaire dans un espace migrant, qui n'est ni celui des français sur le Maghreb, ni celui des Maghrébins sur eux-mêmes, ni celui des Maghrébins sur la France. L'intérêt de cette écriture est –entre autre- dans l'intégration, sous forme fantasmatique, d'une vision*

---

<sup>17</sup> Rosalia BIVONA est l'une des premières chercheuses à s'être penchée sur l'œuvre de Nina Bouraoui.

*phallique telle qu'on peut la voir dans le regard d'écrivains comme Georges Bataille du côté occidental ou Rachid Boudjedra du côté algérien, mais dans une matière autre, puisque c'est une femme qui parle<sup>18</sup> », note-t-elle.*

*Garçon manqué* révèle rebelle à l'ordre établi par sa manière de scruter minutieusement la marginalité sociale et familiale des femmes en pays musulmans. A ce narrataire intra diégétique s'ajoute un autre, il est signifié par le degré de participation de celui-ci dans l'écriture de l'auteure, et vu comme celui qui connaît son œuvre.

## **II.5. Crise d'identité : fracture et traces**

Que faire de cette personnalité qui se défait en même temps qu'elle se tisse ?  
« **Je suis tout. Je ne suis rien.** » ( *G.M.p19* ) . Polymorphe et polycentrique, l'écriture de Nina Bouraoui se fait instable, irrégulière et passe d'un état à un autre, changeant en permanence de statut générique, de situation identitaire, de point de vue, jusqu'à la confusion totale. En tergiversant, le « je » se perd dans un sens dessus-dessous hallucinatoire, s'agrippant à des bribes de souvenirs qu'il se restitue grâce à la mémoire du corps ou, plus justement, grâce à la mémoire du lieu de sa première vie.

L'éclatement générique, la régression dans le temps mythique, les multiples anachronies et interférences perturbent la linéarité des récits et mettent à mal toute velléité d'homogénéité.

---

<sup>18</sup> BIVONA, Rosalia. « Un symptôme de greffe à l'intérieur de la littérature algérienne d'expression française : Georges Bataille et Nina Bouraoui ». Dans *Revista Complutense de estudios*, n°7, Thélème, 1995, pp.45-51.

## II.6. Eclatement du moi

Si l'on retrouve la question de l'identité également dans les écrits de Nancy Huston c'est donc en premier lieu, le résultat d'une appartenance à un pays qui tente de s'affirmer et en deuxième lieu, la conséquence d'un exil volontaire qu'elle conçoit comme richesse créatrice mais aussi comme déchirure identitaire. Cette déchirure est à l'origine d'un sentiment de dédoublement, d'un éclatement du moi mais aussi d'une pluri-appartenance. Cette nouvelle identité qu'elle doit s'inventer Nancy Huston la trouve dans la création littéraire.

En effet, *Instruments des ténèbres* reflète le goût et le caractère singuliers de l'écrivaine qui, sous la facture classique de « traités », arrache la littérature à son propre terrain pour la mettre à l'épreuve d'autres domaines tels que la science, la philosophie ou l'éthique.

L'émigration est le fruit des multiples changements que connaît notre univers depuis plus d'un siècle. Certains écrivains émigrent pour échapper à la violence et les guerres dans leur sociétés Il y a aussi ceux qui quittent leurs terres natales non pas à cause des guerres et des problèmes de malnutrition mais ils partent juste pour découvrir de nouvelles régions, pour assimiler d'autres cultures et pour se frotter aux autres citoyens du monde.

Nancy Huston comme Nina Bouraoui, figure parmi les écrivains d'expression française dont le sentiment d'exil a eu une répercussion sur leurs productions littéraires. L'exil dans l'œuvre de Nancy Huston se traduit par une recherche incessante et insistante d'une réaffirmation de son identité perdue. En effet, chez

Nancy Huston ainsi que chez tous les autres écrivains de l'exil des années 1980, l'on constate que le phénomène de l'immigration est devenu le thème essentiel de leurs écritures. L'écrivain migrant, tiraillé entre deux situations, exprime le phénomène qu'il vit, soit comme douleur existentielle, soit comme un processus d'acculturation et même comme une perte de la dimension spirituelle. Son écriture se veut fragmentaire et fragmentée parce qu'elle erre de ci de là traînant son « je » ici et là sans repères ni attaches. Le « je » se déplace ; se positionne, se repositionne, s'identifie, « s'anonymise » jusqu'à être tout et son contraire.

## **II.7. La discordance<sup>19</sup> de l'être dans *Instruments des ténèbres***

Nous estimons qu'il est nécessaire de procéder à une analyse titrologique du roman en entier ainsi qu'à ces deux récits internes. Les titres de ce roman ont une référence musicale qui ne cesse de susciter des interrogations. Lit-on ou écoute-t-on *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston ?

Le titre d'*Instruments des ténèbres* est évocateur des *Leçons de ténèbres* de Couperin composé au nombre de trois et pour des voix de femmes en 1714 et 1715. Ces trois voix de femmes pourraient être dans notre roman Nancy Huston elle-même, Nadia et Barbe.

---

<sup>19</sup> La **scordatura** est une manière d'accorder les instruments à cordes (violon, violoncelle, viole, luth, guitare, viole d'amour, etc.) qui s'écarte de l'accord usuel. Cette technique est utilisée à la Renaissance sur les instruments à cordes pincées (luth, guiterne) et les pièces comportant cet artifice sont précédées des expressions *à cordes ravallées*, *à corde avalée* ou *avallée*. L'un des premiers compositeurs à publier une pièce pour violon en scordatura est Biagio Marini, dans son opus 82, en 1629. Cet usage permet d'utiliser des accords inhabituels et modifie la tension des cordes, ce qui produit aussi des effets sonores nouveaux. Cf. *Dictionnaire Robert*.

Par la suite, nous avons le titre du « Carnet *Scordatura* ». Récit intime de la narratrice du roman dont l'intitulé évoque la technique de la *Scordatura* développée par Heinrich Von Biber, compositeur et violoniste autrichien, qui consiste à modifier l'accord habituel d'une ou de plusieurs cordes d'un instrument et qui, de ce fait, va permettre d'élargir la gamme de sons et d'obtenir des combinaisons sonores plus variées et plus originales.

Quant à « La sonate de la résurrection », c'est le titre d'une musique composée par Von Biber à la lumière des paroles de Gilbert Durand qui estime que « c'est dans les interstices de la parole, de l'image littéraire, que vient se glisser, pour la compléter, la musicalité ».

De ce fait, nous comprenons que la musicalité d'*Instruments des ténèbres* est présente dans ce texte pour compléter la parole et l'image littéraire. Pour rendre plus explicite cette idée, nous tenterons une explication du texte qui nous révélera comment la musique complète-t-elle l'œuvre de Nancy Huston.

La figure de la *Scordatura* -discordance- ne cesse de hanter le récit de la narratrice Nadia dans et ce, tout en respectant le principe de la musique sérielle qui est le fait de répéter tout en variant, des figures qui élaborent le cadre structurel du récit. Ainsi, la discordance prend différentes formes, surtout dans « Le carnet *Scordatura* » et elle est continuellement évoquée en toile de fond qui permet au lecteur d'établir un parallélisme structural entre l'œuvre d'Heinrich Von Biber et la création de Nancy Huston.

Quant à Nadia, elle devient en quelque sorte le fil conducteur qui sous-tend toute l'œuvre. Notre narratrice se sert de la définition de la *Scordatura* comme prétexte pour l'élaboration d'un cadre structurel qui servira à organiser son histoire.

En se souvenant du jour où Stella lui explique qu'est-ce que la *Scordatura*, Nadia offre au lecteur cette définition avec une conclusion qui sera le point de départ de tout son récit. Elle dit à ce propos :

Au sens propre, me dit-elle, *scordatura* veut dire discordance. (...)Beaucoup de compositeurs de la période baroque s'amusaient à tripoter l'accord des violes et des violons, montant d'un ton par-ci, baissant par-là, pour permettre au musicien de jouer des intervalles inhabituels, ils étaient insensés. (*Instruments des ténèbres*, p.29).

Ce violon devenu à présent désaccordé, permet à Nadia de s'identifier à lui : dès que Stella me dit cela, je me reconnus. « Me voilà. L'instrument désaccordé, c'est moi » (*Instruments des ténèbres*, p.29)

Accordant beaucoup d'importance à cette discordance, Nadia continue à donner de plus amples détails sur ce fait musical, des détails que seul un musicien peut donner :

L'accord normal des quatre cordes, c'est *Sol, ré, la, mi*, n'est-ce pas ? Bon. Alors dans un premier temps, tu prends les deux cordes médianes et tu les croises derrière le chevalet, ensuite tu les croises encore sur le chevillier, et enfin tu abaisse la corde de la d'un ton à sol. Le résultat de cet ajustement c'est que les première et troisième cordes se retrouvent côte à côte et accordées à l'octave (*ré*), tandis que les deuxième et quatrième cordes sont également côte à côte et accordées à l'octave (*sol*).

(*Instruments des ténèbres*, p.30)

Elle ajoute aussi :

Ainsi, poursuit Stella, la musique étant notée comme si le violon était accordé normalement, le son qui sort de l'instrument n'a rien à voir avec ce qui est écrit sur la partition. On peut, par exemple, suivre sur la portée des notes qui montent tout en s'entendant jouer des notes qui descendent. Ou lire un accord majeur et produire un accord mineur... (*Instruments des ténèbres*, p.30)

Nadia ose même dire que sa mère -qui était musicienne- a vécu un moment d'extase en jouant à une telle discordance :

D'après Stella, le concert de Philadelphie des *Sonates sur les mystères du Rosaire* de Biber fut pour Elisa un moment d'extase pure : elle avait l'impression, par ce décalage inouï entre les notes écrites et les sons produits, de toucher à l'essence même du divin. (*Instruments des ténèbres*, pp.30-31)

Ce sentiment d'extase ne durera pas longtemps pour la mère de Nadia. En effet, le mariage et les cinq enfants qu'elle a eus l'ont presque tuée en la désaccordant :

Mais Elisa la jouait. Avant. Avec Stella. J'essaie de me rappeler...

Quand elle était jeune. Avant qu'on ne la tue. Nous tous, séparément et ensemble : Jimbo, Joanna, Sammy, Stevie et ma pomme. Surtout ma pomme. (*Instruments des ténèbres*, p.31)

Ce désaccord que les enfants ont causé à leur mère apparaît au niveau d'une disparité entre le corps et l'âme :

Mère, Mère... (Mais si le corps et l'âme sont si radicalement transformés, peut-on dire encore qu'il s'agisse de la même personne, peut-on lui donner le même nom ?) (*Instruments des ténèbres*, p.31)

En outre, l'image de l'instrument désaccordé qu'est Nadia et sa mère ne cesse de revenir dans le récit de notre narratrice. Des instruments musicaux à qui on a fait perdre l'accord volontairement interviennent dans l'histoire de Nadia, nous citons le piano de Hölderlin que l'auteur présente comme suit :

- Ça me fait penser au piano de Hölderlin, dit-elle. Tu connais le piano de Hölderlin ?

Je ne connaissais pas. Il semble que la princesse de Hambourg ait offert à Holderlin un piano à queue et que le poète fou, s'emparant de grands ciseaux, en a coupé les cordes... mais pas toutes. Ensuite, s'asseyant au clavier, il s'est mis à improviser, sans jamais savoir quelles notes allaient retentir et lesquelles demeurent silencieuses.

- Ce piano, dit Stella, était à l'image de son âme. (*Instruments des ténèbres*, p.57)

Nadia insiste encore une fois sur sa discordance et cette fois-ci, en racontant son premier contact avec un instrument de musique et qui fut désastreux :

Ce jour-là, j'étais assise sur ses (Eric, l'ami à Elisa) genoux, et une fois le thé terminé, il sortit son instrument et me tendit l'archet. Je me mis à frotter avec maladresse les cordes du violon, en avant en arrière, pendant que lui bougeait ses doigts sur le manche et, stupidement bien sûr, j'étais fière, étonnée, ravie par la beauté des sons qui en sortaient. J'avais l'impression divine de jouer d'un instrument ! Mais quand, je m'en vantai devant mon père, Elisa dit sèchement : « ne sois pas ridicule, Nadia. C'était Eric qui jouait ».

Voilà.

Rien, n'est ce pas ?

Nada. (*Instruments des ténèbres*, p. 61)

Ce fâcheux incident sépare à jamais Nadia de tout instrument de musique. Tout en insistant sur son désaccord, elle dit :

Plus jamais je ne toucherais à un instrument de musique. Et plus jamais je ne serai insouciant. La lame était sous ma peau. C'était ainsi : j'avais cru être heureuse, alors qu'en fait je n'avais été que ridicule. *Scordatura*. On joue une note et c'est une autre qui sort.

Cordes, plume, sourire, cœur- tout chez moi est tordu. Tu avais beau me froter, Mère, je n'arrivais jamais à produire la musique que tu avais envie d'entendre. Pas moyen d'amener le sourire à tes lèvres. (*Instruments des ténèbres*, p.61)

De ce dernier passage « Tu avais beau me froter, Mère, je n'arrivais jamais à produire la musique que tu avais envie d'entendre », Nadia se considère réellement comme un violon qui ne produit pas les sons qu'on attend de lui. Ce sentiment rend notre narratrice coupable du malheur de sa mère et coupable de sa tristesse. Elle se voit d'ailleurs comme la cause de l'arrêt musical de sa mère :

Eric, qui l'avait remplacée comme premier violon dans l'Ensemble, était venu à la maison (il est mort maintenant, tout cela est mort depuis longtemps, tout sauf les dégâts- nada nada napalm- qui en ont résulté). (*Instruments des ténèbres*, p.60)

Napalm ! Cela ne voudrait-il pas renvoyer à l'essence gélifiée utilisée dans les bombes incendiaires ? En effet, Nadia a l'impact de la bombe qu'elle produit sur sa mère, elle le signale encore quelques pages plus loin :

Comme si ces mielleuseries n'avaient rien à voir avec moi -alors qu'en réalité si, elles avaient même tout à voir avec moi puisque, au moment même où Elisa collait un timbre sur l'enveloppe adressé à Fordham Road, le résultat de leurs ébats bourgeonnait déjà dans son ventre, et ce résultat Oh je suis mal, mal, ma main pèse une tonne. (*Instruments des ténèbres*, p. 88).

D'ailleurs le mariage des parents de Nadia n'a été qu'une erreur qui a mis fin à la carrière de l'épouse. L'époux, lui-même désaccordé a contaminé tout le reste de sa famille. Nadia donne même un exemple de la discorde de son père lors d'un concert d'Elisa :

(...) et, s'asseyant au clavier, se lança -avec force gestes parodiques des bras et de la tête- dans une interprétation sauvage et débraillée de *Ramblin 'Rose*. Non content de le jouer, il le chantait aussi. Mal. Et fort. Tandis que son épouse poursuivait son interprétation de l'*Adagio* de Tartini. (*Instruments des ténèbres*, p. 118) .

De même, elle ajoute :

Je suis persuadée que dans son esprit la famille était conçue à l'avance comme le simple prolongement de l'Ensemble baroque. Il y aurait différentes combinaisons d'instruments mais Ronald jouerait toujours le *basso continuo* et elle le premier violon, aidant les autres à s'accorder puis les dirigeants avec son archet.

(*Instruments des ténèbres*, p. 119)

Le père est donc à l'origine de toute la discordance de sa famille et la fin de carrière de sa femme.

D'ailleurs Nadia dit :

Il avait épousé l'oiseau pour étouffer son chant. (*Instruments des ténèbres*, p. 119)

Ce mariage n'était en fait qu'une fausse de note :

Elle ne se sentait pas bien ou elle était encore enceinte à nouveau ou il manquait une corde à son violon. (...) de plus en plus de fausses notes. (*Instruments des ténèbres*, p. 122)

Mis à part le mariage, les discordes de tout genre viennent à l'esprit d'Elisa. Elle pense même que sa rupture d'avec la musique est une punition divine :

« Elisa dut sentir que Dieu l'avait abandonnée ; elle dut se demander pourquoi Il l'avait privée de la musique, sa forme d'adoration la plus intense ». (*Instruments des ténèbres*, p. 168)

Et qu'elle est aussi à l'origine de ses querelles avec son époux :

Elle qui connaissait par cœur les dissonances insensées des Sonates sur *les mystères du Rosaire* de Heinrich Ignaz Franz Von Biber n'arrivait simplement pas à croire que sa réalité était désormais celle- là, et que l'homme qu'elle aimait, tout en continuant à se montrer charmant et spirituel avec des inconnus, était capable de se retourner contre elle, furibard, et de lui lancer une chemise à la figure. (*Instruments des ténèbres*, p. 169)

En fait, tout le mariage était construit sur une fausse note et Nadia en était la cause :

« Leur discorde semblait être un message adressé à moi, le résultat d'une faute que je devais racheter coûte que coûte. » (*Instruments des ténèbres*, p. 175). Elle est elle-même le produit d'une dissonance, par extension, le produit de deux sons qui ne s'accordent pas : « Mes parents étaient *diabolus in musica* fait chair. Et moi, je suis le produit de cette dissonance. *Scordatura*. Sans doute. Sans blague ». (*Instruments des ténèbres*, p. 253)

Et de même que pour sa mère, Nadia se rappelle des dissonances qu'elle a rencontrées dans sa vie et qui deviennent obsédantes. Elle se rappelle un rêve où des notes musicales s'échappaient d'elle :

Rêve dans lequel (...) je suis en train de jouer du violon, mais les notes n'arrêtent pas de se désintégrer, la musique s'effrite et s'effiloche... A la fin il ne reste qu'une seule note, et de petites tomates cerises se mettent à rouler moqueusement parmi les cordes... (*Instruments des ténèbres*, p.252)

De même, elle considère le bébé dont elle a avorté aussi comme une *Scordatura* de plus dans sa vie :

Je ne pus me demander ce que serait devenu notre enfant si on ne l'avait pas tué. *Notre enfant* : la combinaison de cette personne-là et de moi-même ? Un monstre ! Encore une *Scordatura* ! (*Instruments des ténèbres*, p. 259)

La relation de ses parents est aussi une *Scordatura* :

Avait-elle oublié que depuis la dernière fausse couche- innommable, presque fatale, trente ans plus tôt- ils faisaient chambre à part ? *Scordare* : désaccorder. Oublier. (*Instruments des ténèbres*, p. 321)

« Le carnet *Scordatura* » s'achève aussi sur une introduction de plus de l'inscription de la discordance dans le plan de la conception narrative. Elle se manifeste cette fois-ci sous la forme d'une transformation de l'histoire originelle de Barbe Durand qui, au lieu d'accepter son sort, se substitue à son frère et exécute le principe musical de la *fugue* qui a travaillé tout le texte. La *fugue*, c'est aussi la fuite et dans une fugue, la première voix fuit au moment où la réponse arrive, ou bien les deux voix s'entrecoupent se fuyant l'une l'autre au moment où elles se rencontrent. Le personnage de Barbe fuit sa triste vie à la fin du récit de Nadia et cette dernière dit même que Barbe aura une aventure avec Jean-Jacques

Rousseau qui lui apprendra à lire la musique et à chanter, chose qu'il ne lui était pas permise avant.

En parallèle à la discordance de Nadia, les récits d'*Instruments des ténèbres* renvoient aussi à des extraits de comptines pour enfants, des mélodies ou des pastorales. Par ce processus d'imbrication, Nancy Huston privilégie les renvois, les rappels, ou les correspondances à établir entre les différents textes ainsi juxtaposés. Ces extraits sont souvent chantés par Bamabé ou par sa mère Marthe et comme le précise Patricia-Léa Paillot dans son article « cacophonie corporelle dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston<sup>20</sup> », la musique est corollaire de l'imaginaire du corps. Les visions que Bamabé a de sa mère sont toutes associées à la musique qui les génère. Les chants s'immiscent dans une langue défaillante, et ils servent de relais dans un univers où les personnages sont écartés des lignes directes, divisés, séparés même de leur propre corps où la brisure est toujours imminente.

Un dès exemples de pastorales que chantaient Marthe à son fils est :

*Tes moutons, ma bergère, ils sont bien écartés, Ils sont dedans la plaine, on les voit plus aller. Tes moutons, ma bergère, ils sont bien écartés, Ils sont dedans la plaine, on les voit plus aller. - Mes moutons, ils marchent au courant de l'eau.*

*Mon Berger les rassemble, au chant des oiseaux. (Instruments des ténèbres, p. 129)*

Cette même chanson a été reprise par Elisa, la mère de Nadia, et son ami Edmund quelques pages plus loin, signes que les deux récits sont en échos.

Barbe quant à elle, n'a jamais chanté avant sa fuite. Elle se contentait seulement d'écouter les autres. D'ailleurs, le jour de son accouchement qui était la veille de

---

<sup>20</sup> Cité in Vision, division : l'œuvre de Nancy Huston / sous la direction de Marta Dvorak et Jane Koustas. Collection internationale d'études canadiennes, 2004

Noël, Barbe entend les musiques de l'église et qui étaient l'uns des signes du divin :

Une nouvelle fois, Dieu acquiesce : il fait entendre à Barbe les sublimes *Vêpres de la Vierge* que chantent en ce moment précis, accompagnés d'orgues et de trompettes, les moines du prieuré Notre-Dame d'Orsan. (*Instruments des ténèbres*, p.273)

De même, Nancy Huston applique dans ce roman le principe de la musique sérielle où ce même thème de la discordance est développé, modulé et modalisé à plusieurs voix. Nous y retrouve une écriture qu'on pourrait qualifier de contrapuntique (qui compose de la musique à plusieurs parties en superposant les dessins mélodiques). En effet elle agence des récits comme autant de règles, en répondant les diverses « voix » qui élaborent parfois un même motif, mais leurs discours sont décalés les uns par rapport aux autres. Et comme l'explique Patricia-Léa Paillot<sup>21</sup>, la musique est donc la clef de voûte d'un système de correspondances qui efface les frontières entre temps, espaces, codes et conventions littéraires comme la rupture des accords classiques de Biber, les modulations génèrent les mouvements du roman comme des fausses notes.

Effectivement, l'expression « fausse note » revient profusément dans notre roman et qui est apte à représenter le corps en entier dans son refus d'obéir et de se laisser dompter, dans son aptitude à trahir. Et à cause de la structure fragmentaire de la trame narrative, le lecteur doit accepter de rapprocher toutes les fausses notes du récit afin de construire un sens

---

<sup>21</sup> L'Article intitulé « Cacophonie corporelle dans Instruments des ténèbres de Nancy Huston » cité in « Vision et division : l'œuvre de Nancy Huston », op. cit.

Au sortir de ce point, nous pouvons arguer que de la figure de la *Scordatura* d'Heinrich Von Biber qui hante le récit de Nadia n'est qu'une métaphore des identités multiples de Nancy Huston qui n'arrivent pas à s'accorder entre elles et qui ne sont que de fausses notes en échos constants qui ne peuvent pas former un tout cohérent. Ainsi, la musique de laquelle s'est inspirée notre auteure a structuré un récit où tous les éléments d'une même personne n'aboutissent pas à la fusion et où toute spatialité et temporalité sont contaminées par la discordance. Et par extension, écouter un morceau de musique de Von Biber ou lire *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston ne sont que des processus semblables qui mènent l'auditeur ou le lecteur à avoir les mêmes impressions ou les mêmes appréciations.

A la fin de cette analyse de la discordance de l'être chez Huston, nous estimons que c'est le choix de l'estampille musicale qui sera la facture textuelle du roman dont la spécificité et l'originalité mêmes de Biber constituent l'origine. En effet, Nancy Huston dans *Instruments des ténèbres* exploite à merveille le principe même de la *Scordatura* qui consiste à modifier l'accord habituel d'une ou de plusieurs cordes d'un instrument. Elle se permet de modifier l'accord de tous ses personnages en leur attribuant des discordances spirituelles et corporelles : la mère, le père, les enfants, mais aussi les amis et les musiciens.

Pour Huston, le « moi » est une entité fragile et constamment menacée. Ses personnages sont conscients qu'ils pèsent peu face à un monde qui les ignore et les menace.

Certains personnages de Nancy Huston essaient d'utiliser le dédoublement pour atteindre ce type de stabilité. Dans *Instruments des ténèbres*, quand Barbe parle à son frère, elle semble parler à son reflet. Son frère, pour sa part, a des visions de sa

mère morte qui sont une sorte de projection de ses propres désirs et élans mystiques. Quand il parle avec cette vision, c'est comme s'il se parlait. Naturellement, quand il retrouve Barbe, cet autre moi beaucoup plus réel et présent, il n'a plus besoin de la vision de sa mère, qui cesse de lui rendre visite.

Nadia, qui prend le nom Nada pour illustrer le fait d'avoir perdu son identité et qui se compare à «la page blanche» (*Instruments des Ténèbres*, p.369), acquiert une identité en produisant un texte. À la voix intérieure, qui affirme qu'elle ne réussira jamais à se retrouver, elle finit par déclarer qu'au contraire, elle s'est retrouvée : «Nadia, je m'appelle » (*Instruments des Ténèbres*, p.404). Le texte qu'elle a écrit sur la vie de Barbe porte le titre *La Sonate de la résurrection*, ce qui indique que, grâce à son écriture, elle renaît. Elle dit, à propos de ce récit : «Enfin, grâce à *La Sonate de la résurrection* je pourrai abandonner le fantasme de mon frère jumeau comme Témoin parfait» (*Instruments des Ténèbres*, p.404).

Enfin, pour sortir de toutes ces apories identitaires dont souffre nos deux écrivaines, il ya que l'écriture et la musique capables de décrire cette crise identitaire d'un « je » en quête de son intégrité initiale. Ceci nous mène au dernier chapitre de notre travail : écriture /musique : échappatoire à une conscience tourmentée

# CHAPITRE III

**Écriture /musique : échappatoire à une  
conscience tourmentée**

## Préambule

Interroger la configuration du « moi » à partir d'une identité qui s'origine dans un parcours généalogique fondé sur des rapports de rejet et d'amour et qui s'explique dans l'Histoire et l'histoire intime de nos deux écrivaine. Sa recomposition ne peut être que problématique au sein d'une culture qui l'accueille ; notamment lorsque surgissent des discours assignant à l'identité des catégories bien définies.

Cette écriture, de l'entre deux institue une démarche créatrice spécifique qui prend sa place dans l'acte même de l'écriture ; de la double origine à l'être-scindé dans l'écriture.

### III.1. Grossissement du Moi

Ces multiples appartenances conférant à l'écriture son caractère hétérogène ont conduit à questionner la manifestation paradoxale de ces éléments interdépendants. La double appartenance linguistique, nationale, territoriale, culturelle, l'exil, la perte, la déchirure met en scène ce « Moi » trop gros.

En effet, cette séquence narrative n'inaugure pas seulement le roman *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, elle le résume. Comment nous l'avons signalé plus haut : l'identité est le terme pivot de l'énonciation et de l'énoncé « *Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ?* » (*G.M. p. 167*). Ainsi, une rhétorique du sujet est à l'œuvre, un sujet fictif dont le corrélat est la figure de l'auteur qui signe son retour fracassant. Nous ne confondons pas récit de fiction et récit autobiographique ni auteur et narratrice. *Garçon manqué* est un roman raconté à la première personne du singulier féminin. Un « Je » assume la

narration intradiégétique dont l'objet est son-Propre Moi. Au commencement, l'énonciateur demeure anonyme. Mais dès la douzième page, un fragment rapporté entre, des guillemets introduit un prénom : "*à la petite Nina*"(G.M.p.20). Quelques pages plus loin : "*Pour ma grand-mère algérienne. Pour Rabiâ Bouraoui*"(G.M.p.32). Voici que le nom vient compléter le prénom déjà inscrit. A partir de ce moment, le récit sera littéralement envahi par le nom propre.

Le texte sera le support de l'inscription, du ressassement, de la revendication du code onomastique, du nombril onomastique. L'obsession de la double généalogie familiale, algérienne et française, s'énonce en termes d'antithèse : on tombe dans la facilité qui consiste à opposer les noms algériens ou arabes aux noms français.

Et cette opposition ne relève pas simplement de la morphosyntaxe, mais aussi de la sémantique. Parce que dans ce roman, la problématique du nom propre, de l'identité du sujet se pose en termes de stéréotype.

Le stéréotype défini comme la forme générique du déjà-dit et le symbole de la force d'assertion. Le nom propre est le signe d'un signifié plein, fixe et, surtout, permanent : la plénitude de l'être du père et celle de l'être de la mère, voici le premier postulat que le texte énonce. Le nom propre est le garant de l'identité du sujet au sens de l'appartenance nationale, historique. Le sujet issu de l'union de deux entités identitaires posées en termes figés, de façon, quasi caricaturale, est nécessairement un sujet duel ou un sujet divisé :

"Être française, c'est être sans mon père, sans sa force, sans ses yeux, sans sa main qui conduit. Être \ algérienne, c'est être sans ma mère, sans son visage, sans sa ' voix, sans ses mains qui protègent" (*G.M.p.22*)

L'organisation syntaxique et sémantique du discours, qui porte l'obsession de la question : « Qui je suis » »(*G.M.p.22*) se caractérise par le recours à l'antonymie, aux oppositions discursives, à la polysémie facile.

La brièveté des phrases impose un rythme saccadé, fragmenté :

Moi, je suis terriblement libre et entravée. "Tu n'es pas française." "Tu n'es pas algérienne." Je suis tout. Je ne suis rien. Ma peau. Mes yeux. Ma voix. Mon corps s'enferme par deux fois. Je reste avec ma mère. Je reste avec mon père. Je prends des deux. Je perds des deux. Chaque partie se fond à l'autre puis s'en détache. Elles s'embrassent et se disputent. C'est une guerre. C'est une union. C'est un rejet. C'est une séduction. Je ne choisis pas. Je vais et je reviens. Mon corps se compose de deux exils. Je voyage à l'intérieur de moi. Je cours immobile. Mes nuits sont algériennes. [...] Mes jours sont français [...]. Nous sommes entre la France et l'Algérie, pris dans, l'hiver du Sud, une fausse saison. Ici, le soleil est éternel »(*G.M.p.22-23*).

Le texte file cette métaphore de la dualité familiale et identitaire jusqu'à lassitude, jusqu'au pathétique. Le père et la mère deviennent le paradigme identitaire de leurs pays respectifs ! Quant au Moi à qui manque l'identité-donnée, l'identité unique, il se re-présente comme un être double :

« J'ai deux passeports. Je n'ai qu'un seul visage. Les Algériens ne me voient pas. Les Français ne comprennent pas. Je construis un mur contre les autres. Les autres. Leurs lèvres. Leurs yeux qui cherchent sur mon corps une trace

de ma mère, un signe de mon père. "Elle a le sourire de Maryvonne." "Elle a les gestes de Rachid." Être séparée toujours de l'un et de l'autre. Porter une identité de fracture. Se penser en deux parties. À qui je ressemble le plus ? Qui a gagné sur moi ? Sur ma voix ? Sur mon visage ? Sur mon corps qui avance ? La France ou l'Algérie ? ""(G.M.p.22)

La fragmentation de l'identité est en alternance avec le dédoublement :  
*"Je deviens une étrangère par ma mère. [...] je deviens algérienne avec mon père"*(G.M.p.15).

Ce « Moi » trop gros n'en finit pas de grossir, de travailler la forme sémiotique du texte, c'est-à-dire son procès de signification. En effet, *Garçon manqué* se structure en miroirs des quatre parties du roman — Alger, Rennes, Tivoli, Amine — participe d'une esthétique du dédoublement qui ne fait que renforcer ce grossissement de ce « moi » .

Le parallélisme microstructural entre les deux premières parties — la capitale algérienne dont le père est originaire et Rennes, ville natale de la mère — se marque par un renversement diégétique : si, à Alger, il s'agissait de "déguiser" sa peau française, à Rennes la narratrice est appelée à "déguiser" sa peau algérienne ! Les deux dernières parties ont en commun leur forme très brève. Sur le plan macrostructural : Rome se présente comme le dépassement quasi dialectique des deux entités précédentes. Le Moi se dédouble — il n'est plus seulement une entité psychologique et idéologique, il est aussi un corps. La renaissance du « Je » — ce qui s'apparente à un voyage initiatique — passe par la contemplation narcissique et égocentrique de son propre corps qui s'éveille au désir et à la jouissance.

La dernière partie, une lettre-prologue, propose un dépassement du dépassement. Elle énonce une certaine circularité à travers la reprise du prénom Amine, le double masculin de la narratrice et son amour d'enfance, prénom qui apparaît dès la deuxième phrase du roman (p.9).

Cette partie s'énonce comme un résumé de ce qui précède et, aussi, comme une synthèse des contradictions.

La lettre-clausule<sup>1</sup> réunit l'été romain marqué par le désir, l'automne algérien marqué par l'odeur — « *Nous étions fin août, début septembre. Les orangers sentaient encore fort en Algérie. Le jasmin et la glycine aussi* »(G.M.p.196) et le printemps français. La narratrice "se retrouve" grâce (à la réconciliation — symbolique, dira-t-on — de ces trois temps —espaces et grâce à 'la rupture avec Amine que l'écriture transfigure en "un petit tatouage bleu, comme le ciel d'Alger" : *en termes de cliché stylistique, il est difficile de faire mieux*) ! "(G.M.p.195).

Ce roman fourre-tout devient un manifeste du délire de persécution et de la paranoïa. Ainsi, une tentative d'enlèvement à Alger donne lieu à une association fort contestable : "*Quelle nuit ai-je passée après, Amine ? Je ne me souviens pas. C'est un instant blanc. [...] C'est un camp. C'est une concentration* » (G.M.p.49-50).

---

1

La narratrice/protagoniste se projette en tant qu'auteur fictif pour produire un métadiscours sur son projet d'écrire. Là encore, la facilité, au sens de la convention, est de mise :

« *J'écrirai en français en portant un nom arabe. Ce sera une désertion. Mais quel camp devrais-je choisir ? Quelle partie de moi brûler ? [...] Auteur français ? Auteur maghrébin ? Certains choisiront pour moi. Contre moi. Ce sera encore une violence* »(G.M.p.(59).

L'écriture devient vengeance chez Nina Bouraoui . Mais l'identité se fantasme pas à partir de l'état civil de son auteur ; elle se dévoile – ou se voile – dans son substrat.

### **III.2. La musicalité ou la métaphore de l'être**

Parmi les nombreux aspects de modernité retrouvés dans l'œuvre de Nancy Huston, nous retenons les stratégies de mise en forme déployées dans certains de ses textes romanesques en correspondance avec une musicalité qui mérite qu'on s'y attarde. En effet, les romans de Nancy Huston sont souvent qualifiés de polyphoniques par les critiques. Ce terme, même s'il renvoie à une pluralité des voix, il est d'abord un terme relevant du champ lexical de la musique. Dans cette optique, le mot « polyphonie », désigne entre autres la présence de plusieurs parties musicales différentes, d'importance égale, et évoluant individuellement par jeux de contrepoint

Concernant la *fugue musicale* dans le roman, ce qui nous incite à penser à cette technique c'est l'entrelacement des chants de divers personnages et parfois mêmes des multiples voix d'un seul personnage. En vérité, la *fugue* se compose de plusieurs voix

qui se répondent les unes aux autres de sorte que de voix disparates, elles s'entremêlent pour composer un ensemble uni. Cet ensemble, au lieu de faire l'unité du texte, appuie l'idée de discordance avec laquelle il a commencé.

Nancy Huston fait comprendre d'une façon pénétrante et en variant constamment son expression musico-littéraire la complexité de cette polyvalence et de cette polyphonie « métaphorique de l'être ». Dans la méta-expression typique de Huston, il s'agit le plus souvent de la vie d'une musicienne. David A. Powell pense surtout à Liliane dans *Les Variations Goldberg*, mais aussi à Marthe, la mère des jumeaux dans *Instruments des ténèbres*. Tous, des personnages ayant un rapport conflictuel ou paisible avec la musique. Ce rapport est à l'image de celui de Nancy Huston.

En effet, elle-même musicienne, notre auteure entretient une relation assez délicate avec ses instruments de musique. Ils représentent pour elle ce que représentent ses deux langues, tantôt indispensables l'une à l'autre, tantôt secondaires l'une vis-à-vis de l'autre.

C'est ce qu'elle explique d'ailleurs dans son essai *Nord Perdu* :

L'apprentissage de la langue française a coïncidé dans ma vie avec la découverte du clavecin (1971), et deux ans plus tard (1973), l'abandon de ma langue maternelle a été accompagné d'un abandon analogique du piano<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Nancy Huston, (1999). *Nord perdu*, suivi de *Douze France*. Montréal: L'émeac, .., p.64.

Elle explique même la place que tiennent ces deux paires dans sa vie d'aujourd'hui :

*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. Jamais d'explosion, jamais de surprise violente en français, ni au clavecin<sup>3</sup>.

Ce passage explique l'imbrication de l'identité et de la musique dans les romans de Nancy Huston. De même, la musique possède le même statut que l'identité à savoir le rapport conflictuel. Et de ce fait, le travail du lecteur qui lit une œuvre musico-littéraire est donc multiple.

Nancy Huston nous explique dans l'interview *d'El Watan*<sup>4</sup> la présence fréquente de musicalité dans ses écrits et notamment dans *Les Variations Goldberg* :

La structure de ces variations de Bach m'a beaucoup aidée pour ce premier livre. J'écoutais la variation concernée juste avant d'écrire le chapitre correspondant. J'écoute souvent de la musique en écrivant, en mettant des boules Quiès pour que ça me vienne de loin. La littérature est pour moi quelque chose de très auditif. Je relis moi-même à voix haute plusieurs fois mes livres. J'ai envie que chaque mot soit aussi nécessaire dans la page qu'une note dans une phrase musicale. La musique est pour moi un idéal de densité significative. Elle ajoute dans son entretien publié dans le magazine *Lire*<sup>5</sup> :

Je décide toujours de commencer ma journée en perdant un peu de temps et je joue du piano ou du clavecin. Rameau, Couperin, Bach, Schubert. Plus tard, la musique reste

---

<sup>3</sup> *Idem.*, p. 64-65.

<sup>4</sup> Interviewé par Ferhani Ameziane, *op. cit.*

<sup>5</sup> Interviewé par Catherine Argand, *op. cit.*

présente, mais sur disque cette fois. Je l'écoute avec des boules Quiès. Cela me donne la sensation qu'elle vient de très loin. J'aime le classique, le jazz, le blues.

Nancy Huston affirme dans ses interviews écouter ou jouer de la musique habituellement avant d'entreprendre son écriture. Elle agit ainsi afin que le ton soit toujours sur un disque de sa mémoire et qu'il travaille la structure de ses récits. De même, la littérature devient pour elle quelque chose d'auditif où chaque mot correspond à une note musicale. En résumé, la musique est le leitmotiv de l'écriture de Nancy Huston et c'est ce rapport étroit entre la musique et son « moi » intime

Si Huston et Bouraoui ont fini par trouver une solution au problème de l'identité, c'est grâce, donc, à l'acte d'écrire et au pouvoir de la musique. Leur dilemme n'est, au fond, que le dilemme de tous les êtres humains. Nous sommes tous doubles : individus libres et victimes de toutes sortes de forces qui nous menacent, sujets parlants transformés en objets par le discours des autres. En même temps, nous sommes des exilés, des êtres aliénés dans un monde qui ne tient pas compte de nous, et Huston elle-même reconnaît cela quand elle écrit : «Dans l'histoire d'une vie il est toujours question de l'exil, réel ou imaginaire » (*Lettres*, 6).

En tant que femme et écrivaine, Huston est évidemment hypersensible à ces problèmes. Dans ses écrits elle soulève sans cesse la question qu'elle trouve également chez Romain Gary, «celle de *l'identité* au sens le plus mathématique du terme, à savoir, *être un*, coïncider avec soi-même» (*Tombeau*, 14. C'est Huston qui souligne). Mais c'est grâce au fait d'avoir illustré ce problème dans ses écrits qu'elle a réussi à dévoiler la présence du double, à se tenir à distance de celui-ci, et, enfin, à coïncider avec elle-même. Le problème, pour ainsi dire, devient sa propre solution.

# ***CONCLUSION***

# ***GÉNÉRALE***

*« Sois Sage, Ô Ma Douleur, Et Tiens-Toi  
Plus Tranquille ! » Charles Baudelaire*

# Conclusion générale

Nous arrivons au terme de ce travail et revenons à notre question de départ : comment les fragments du « je » sont la résultante d'une expérience de vie douloureuse qui a réduit le « soi » en morceau d'où l'intérêt de se recoudre par l'écriture chez Nina Bouraoui et Nancy Huston ?

Nous avons réfléchi à cette problématique à travers l'écriture de deux écrivaines en l'occurrence Nina Bouraoui dans son roman *Garçon manqué* et Nancy Huston dans son roman « *Instruments des ténèbres* »

Nous avons tout au plus tenté de proposer des chemins qui pourraient nous rapprocher d'une identité en train de se fragmenter pour se construire.

Ce « je » complexe des deux écrivaines en adaptant cette figure de dédoublement. nous démontre l'impact du dédoublement identitaire dans le processus de l'écriture et en ce sens toute chose qui se présente scindée en deux notamment les personnages, les temps et les lieux.

En effet, le dédoublement a engendré un déchirement identitaire chez nos deux écrivaines, ce dernier se manifeste dans le mécanisme de cette 'écriture car les multiples identités, que Nina Bouraoui et Nancy Huston ont inventées, ne sont qu'un moyen pour fuir un destin inévitable. Elles refusent de créer un sujet unique et de ce fait constituer pour leurs personnages une identité duelle qui serait à l'image de la leurs.

Les personnages de nos deux écrivaines devenus doubles éprouvent un malaise et aspirent à l'harmonisation d'un sujet sans fissure mais qui finalement acceptent la pluralité comme valeur constituant le soi. Enfin , la crise d'identité chez les personnages

de Huston et Bouraoui est aggravée par un sentiment de dédoublement, l'impression d'être scindé en deux personnalités distinctes. Mais ce dédoublement même contient une possibilité de solution au problème de l'identité.

Nous avons choisi de commencer par l'étude du contexte d'émergence des deux œuvres de notre corpus, car si l'on retrouve la question de l'identité chez nos deux écrivaines c'est donc en premier lieu, le résultat d'une appartenance à un pays qui tente de s'affirmer et en deuxième lieu, la conséquence d'un exil qu'elle conçoit comme richesse créatrice mais aussi comme déchirure identitaire.

Cette déchirure est à l'origine d'un sentiment de dédoublement, d'un éclatement du moi résultant d'une souffrance féminine et ceci a été l'objet d'étude de notre deuxième chapitre.

Enfin, pour sortir de toutes ces apories identitaires dont souffrent les personnages de nos deux écrivaines, il y a que l'écriture et la musique comme échappatoire à cette crise identitaire d'un « je » en quête de son intégrité initiale.

L'écriture et la musique comme tentative de réconciliation et remède aux apories identitaires et ceci a été l'objet d'étude de notre dernier chapitre de notre travail.

Au terme de cette étude nous nous rendons compte que cette dernière n'est finalement qu'une ouverture à un travail à venir. Une ébauche qui devrait gagner en dimension, en teneur mais aussi en grandeur pour s'approcher le mieux possible du monde des femmes qui souffrent en silence. L'étude de l'écriture et la musique comme tentative de Historisation de la souffrance

## Bibliographie

### Œuvres de Corpus :

BOURAOUI, Nina. *Garçon manqué*. Paris : Stock, 2000.

Nancy Huston *Instruments des ténèbres, Actes du Sud Montréal, 1996*.

### Ouvrages et dictionnaires :

- . BARTHES R., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, 1975 et 1995
- BIVONA, Rosalia. « Un symptôme de greffe à l'intérieur de la littérature algérienne d'expression française : Georges Bataille et Nina Bouraoui ». Dans *Revista Complutense de estudios*, n°7, Thélème, 1995.P.45-51
- -LARONDE. Michel. *Autour du roman Beur, Immigration et identité*. L'Harmattan, 2004.
- CHITOUR. Chems Eddine. *Histoire religieuse de l'Algérie, l'identité et la religion face à la modernité*. ENAG Edition.2002.
- MOESSINGER. Pierre. *Le jeu de l'Identité*. PUF, Coll. Paris. Le sociologue. 2000.
- . MESLEM. Mohamed. *Psychologie et culture : la femme ; la valeur Mystifiée*. Kortoba. 2006.
- -ERIKSON.E.H. *Adolescence et crise, la quête de l'identité*. Flammarion. 1977.
- -*Figures III*. Paris : Seuil 1972, (Coll. Poétique),
- -LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris : Seuil, 1980. (Coll. Poétique).
- -Eiguer, Alberto, *L'Eveil de la conscience féminine*, Paris, Bayard, 2002
- Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991
- -TOUALBI, Noureddine. *L'identité au Maghreb. L'errance*. Casbah. Alger. 2ème édition. 2000.
- Serge Doubrovsky, *Fils (Le)*, Paris, 2001
- Dictionnaire *Le Petit Robert*. Nathan.2003.
- RICOEUR. Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris Seuil. 1990.
- POULET, Georges, *La conscience critique*, Paris, édition du Seul, 1967.
- ZIMA, P.V. *Pour une sociologie du romain littéraire*. Paris, 1011 8, UGE, 1978.

## ➤ Articles

- AMARI, Salima. « Des lesbiennes en devenir : Coming-out, loyauté filiale et hétéronormativité chez des descendantes d'immigrant-e-s maghrébin-e-s ». Dans *Cahiers du Genre*, n° 53, 2012. Pages 55-75.
- BIVONA, Rosalia, « Nina Bouraoui, une écriture de l'entre-deux ». Dans François DEVALIERE (dir.). *Nord-Sud : une altérité questionnée*. Paris, L'Harmattan, 1997. Pages.135-148.
- BIVONA, Rosalia. « L'interculturalité dans "La voyeuse interdite" de Nina Bouraoui ». Dans Mustapha BENCHEIKH et Christine DEVELLOTTE (dir.). *L'Interculturel : réflexion pluridisciplinaire*. Paris : l'Harmattan, 1995. Pages 89-96.
- BIVONA, Rosalia. « Un symptôme de greffe à l'intérieur de la littérature algérienne d'expression française : Georges Bataille et Nina Bouraoui ». Dans *Revista de filologia francesa*.1995, n°7. Madrid : Servicio de Publicaciones Unisersidad Complutense. Pages 45-51.
- BUFFARD-O'SHEA, Nicole. « Ecrivaines de l'im/émigration, écrivaines algériennes : écritures politiques ». Dans Charles BONN, Najib REDOUANE et Yvette BENAYOUN-SZMDT (dir.). *Algérie : Nouvelles écritures*. Paris : L'Harmattan, 2001. Pages 63-73.
- DARMER, Céline, « Nuncy Huston , une enfance mixte». [En ligne] : <http://www.amazon.fr/exec/obidos/tg/feature/-/63663/171-7845551-5405065>
- LEBDAI, Benaouda. « Nina Bouraoui ou l'écriture iconoclaste ». Dans *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. Oran : CRASC, 2010. Pages 207-215.
- YAHIA OUAHMED, Karima. « De la double origine à l'être-deux dans l'écriture de Nina Bouraoui ». Dans *Synergies Algérie*. 2009, n°7. Pages 221- 229.
- YAHIA OUAHMED, Karima. « L'écriture de Nina Bouraoui entre liens et 243

## **Sites internet :**

-www. Dictionnaire de la langue française.com.

- [http://www.canalacadémie.com/ L-identité.htm1/](http://www.canalacadémie.com/L-identité.htm1/)

- <http://www. . Dictionnaire de musique.>

KAFMAN. J. Claude. *Emission proposée par Elodie Coutejoie*. Référence : Foc.207,. Adresse directe du fichier

: MP3 :<http://www.canalacadémie.com/emission/ Foc207.mp3>. Adresse de cet article

:<http://www.canalacadémie.com/ L-identité.htm1/>.Site Consulté le 20/2/2018.