

## Dialogue ou « faire-semblant »?

Eileen Lohka

Volume 19, Number 1, 2007

Nancy Huston : dialogues transculturels

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/019334ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/019334ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (print)

1916-7792 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lohka, E. (2007). Dialogue ou « faire-semblant »? *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 19(1), 81–90. <https://doi.org/10.7202/019334ar>

Article abstract

This paper proposes to show how Nancy Huston's characters are marginalized aliens in their own milieu / country. Chamelion-like, they wear a mask even when they seem to participate fully in the life of their community. We will use Eric Landowski's concepts on belonging and Pierre Ouellet's work on community to show how what passes for dialogue – or the lack thereof – exacerbates the sense of «make-believe» to which Nancy Huston refers in *Nord perdu*.

## Dialogue ou «faire-semblant»?\*

par

Eileen Lohka  
University of Calgary

### RÉSUMÉ

Cet article se propose d'explorer jusqu'à quel point les personnages de Nancy Huston sont des étrangers du dehors, même lorsqu'ils évoluent dans leur propre pays. L'auteure campe des personnages marginaux, exclus sous leur apparence de caméléons: non seulement sont-ils souvent exclus de leur communauté, ils portent un masque même lorsqu'ils semblent participer pleinement à la vie sociale de leur milieu. Nous nous baserons sur l'interprétation d'Éric Landowski sur l'appartenance ainsi que celle de Pierre Ouellet sur la communauté, pour démontrer que le dialogue (de sourds) exacerbe l'impression de «faire-semblant» qui se dégage des romans de Nancy Huston.

### ABSTRACT

This paper proposes to show how Nancy Huston's characters are marginalized aliens in their own milieu / country. Chameleon-like, they wear a mask even when they seem to participate fully in the life of their community. We will use Eric Landowski's concepts on belonging and Pierre Ouellet's work on community to show how what passes for dialogue – or the lack thereof – exacerbates the sense of «make-believe» to which Nancy Huston refers in *Nord perdu*.

---

\* Version remaniée d'une communication présentée au colloque *Nancy Huston: dialogues transculturels / Transcultural Dialogues* qui s'est tenu au Mount Royal College, à Calgary les 20 et 21 mai 2004.

«Chaque fois qu'on rentre dans un roman, on est sur un balai  
de sorcière, on va ailleurs, on est quelqu'un d'autre.»

Nancy Huston<sup>1</sup>

Cet article se propose d'explorer jusqu'à quel point les personnages de Nancy Huston sont des étrangers du dehors, même lorsqu'ils évoluent dans leur propre pays. L'auteure campe des personnages marginaux, non seulement souvent exclus de leur communauté, mais aussi qui portent un masque même lorsqu'ils semblent participer pleinement à la vie sociale de leur milieu. Nous nous baserons sur l'interprétation d'Éric Landowski sur l'appartenance ainsi que celle de Pierre Ouellet sur la communauté, pour démontrer que le dialogue (de sourds) exacerbe l'impression de «faire-semblant» qui se dégage des romans de Nancy Huston.

Selon Pierre Ouellet de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM), «la *communauté* n'est pas fondée sur l'idée de propriété ou d'appartenance, selon des relations d'inclusion et d'exclusion [...]» (Ouellet, 2002, p. 9). Il remonte à l'étymologie latine originelle *cum munus*, pour exposer sa thèse. Le mot *munus* a trois sens: dette, don aussi bien que vide. Ainsi, la communauté serait «ce qui nous manque et qu'on se donne mutuellement, en échangeant “nos manques” [ou nos vides] justement, en communiquant ou en partageant nos besoins, nos désirs, nos droits et nos devoirs [...]» (Ouellet, 2002, p. 9). Il en ressort que la communauté ne se crée que ponctuellement, au fil de l'énoncé, de l'échange de signifiants (du don) entre individus puisque l'énonciation est un acte d'intersubjectivité – *entre soi et l'autre*. Le discours devient dès lors l'univers partagé, communautaire, le temps, ou oserions-nous dire l'espace, de l'énonciation.

Si l'on se fie à l'interprétation de Pierre Ouellet, la communauté romanesque de Nancy Huston n'en est pas une. Ses personnages évoluent, au fil de ses écrits, dans un monde semble-t-il raisonnable, mais se donnent rarement la parole. Dans le cadre de cet article, j'utiliserai seulement trois de ses romans pour m'expliquer: *Cantique des plaines*, *Dolce Agonia* et *Une adoration*. Prenons *Cantique des plaines* par exemple. Tout dialogue est en fait un discours transtemporel, construit rétrospectivement de toutes pièces par Paula<sup>2</sup>, à partir de vieilles feuilles jaunies écrites par son grand-père Paddon, lesquelles

feuilles jaunies comportent des réflexions incomplètes sur le Temps et ne parlent aucunement des relations humaines entre Paddon et sa femme ou Miranda, entre autres. Ces «dialogues» soulignent en fait le silence qui domine le monde de Paddon. Ses relations familiales se déroulent principalement en discours indirect libre. Seule Miranda possède une voix, accordée par Paula soit, et s'exprime à la première personne de façon constante, faisant résonner la tradition orale des peuples autochtones et métis. Et graduellement, la maladie paralyse la femme, la mémoire, la voix. Cette paralysie affecte également Paddon qui semblait sur le point d'appartenir à une communauté: «Voilà ce que tu allais enfin pouvoir dire, Paddon» (Huston, 1995, p. 84). Le choix du temps verbal, traduisant l'espoir déçu, indique que, sans Miranda, le dialogue se fracture de nouveau pour laisser place au soliloque écrit sur les feuilles jaunies, monologue incomplet, troué, poussiéreux. Monologue ré-inventé par une jeune fille qui, elle-même ne parle à personne, sauf à son grand-père mort.

Dans *Dolce Agonia*, une communauté d'orfèvres du langage, philosophes, professeurs, écrivains et poètes, collègues universitaires rarement à court de paroles, sont rassemblés autour d'un repas traditionnel pour célébrer l'Action de Grâce. Des bribes de conversation surviennent inopinément, surtout lorsqu'il s'agit d'allouer des tâches domestiques, de discuter du temps – une tempête de neige emprisonne les protagonistes – ou de délibérer de décisions à prendre suite à ladite tempête. Des mots vides, sans effet et sans effort. Par contre, les échanges créateurs de sens, les émotions profondes et les discussions auxquelles on s'attendrait parmi ces amis de longue date surviennent rarement. En examinant le dialogue de plus près, on se rend vite compte que tout énoncé significatif, toute ouverture, se produit de façon interne. Le «dialogue» se conduit à l'intérieur des personnages, dans un silence éclatant, sur fond de cliquetis de verres, dans un monde ouaté d'une neige qui estompe tout bruit. Le roman abonde de phrases telles que: «Cette perspective lui étant réellement effrayante, Beth décide d'aller ailleurs dans sa tête» (Huston, 2001, p. 383) ou «Il [Aron] décide d'épargner les autres en conduisant les deux parties de la dispute dans sa tête...» (Huston, 2001, p. 407). Quoique le discours polyphonique donne la voix à chaque protagoniste, la seule voix à se faire réellement entendre de façon persuasive

est celle de Dieu, un Dieu omniscient, marginal à la diégèse, un Dieu qui fait office de chœur grec. Comme les protagonistes le reconnaissent, les conversations s'achèvent «en queue de poisson» (Huston, 2001, p. 419) parce que le silence remplace l'échange: «[...] tous se tiennent là un moment, immobiles, ensemble mais séparés» (Huston, 2001, p. 451).

Dans son roman intitulé *Une adoration*, paru en 2003, Nancy Huston se fie au même schéma narratif. Un lieu public, au centre même de l'espace dit communautaire, sert de scène à un théâtre de sourds. Un procès public, en présence semble-t-il de toute la communauté, se résume à une série de monologues, ou au mieux de dialogues par personne interposée, laquelle personne est invisible et inaudible. En effet, les interpellations ou réfutations des témoins s'adressent à un juge absent, féminin comme le Dieu de *Dolce Agonia*, sans jamais recevoir de réponse, formant un «dialogue» à trois voix, dont une est totalement muette. De plus, le personnage central au récit est mort assassiné, sa voix appropriée et recrée par les «témoins» au procès. Protagoniste ou actant, Cosmo, l'acteur, le clown qui peut «deven[ir] chacun de ses personnages» (Huston, 2003, p. 99), comble de l'ironie, «perdait le langage. *Cosmo perdait le langage*» (Huston, 2003, p. 369).

Si l'on revient donc au sens étymologique du mot communauté, tel que prôné par Pierre Ouellet, on se retrouve devant des personnages asociaux, dont les énoncés ne comblent aucun vide, ne créent aucun lien d'appartenance à un groupe dans le temps et l'espace de l'énoncé, puisqu'ils ne constituent nullement un acte d'intersubjectivité – *entre* soi et l'autre. En fait, ce semblant d'échange humain souligne le clivage entre les différents personnages qui forment la «communauté» villageoise du roman. Les liens familiaux sont pervertis, les «jeux» entre Franky et sa sœur Fiona, aux noms étrangers, révèlent les relations dysfonctionnelles prévalentes dans le roman. On constate également un éclatement du *topos* avec l'intervention de la romancière et du *chronos* avec celle de Don Juan, sans parler du fait que le témoin principal, Elke, assure qu'elle est morte depuis longtemps, comme le sont tous les personnages – éclatement chronologique qui reprend le schéma narratif de *Cantique des plaines* et de *Dolce Agonia*. Un élément carnavalesque est introduit lorsqu'un arbre et même le couteau

du crime témoignent, parlent. Il s'accentue dans le renversement de rôles: le juge reste absent, les témoins se font juges et jurés, la meurtrière accuse, juge.

Les codes ou conventions à la base du schéma communicatif de Roman Jakobson (1987)<sup>3</sup> sont ainsi totalement pervertis. Quoique les signes et signifiants restent stables, le contact nécessaire à la communication, soit-il physique ou psychologique, est essentiellement absent: le transfert de destinataire à destinataire est tronqué; le message se transmet dans le vide, éviscéré de tout sens communicatif ou intersubjectif. L'échange énonciateur à la base du développement identitaire à l'intérieur d'un système social (communautaire) est dénaturé, faisant des personnages houstoniens des acteurs, des prétextes aux réflexions philosophiques de l'auteur. Il semblerait que le seul médium dans lequel un échange se produise relève du théâtre, à partir de l'abri d'un masque protecteur.

Nancy Huston elle-même fonctionne, vit à l'abri d'un masque protecteur. Établie en France, sa deuxième langue devient langue vernaculaire familiale dans un couple où les partenaires ne parlent pas l'idiome de l'autre. Dans *Nord perdu*, l'auteure admet qu'elle ne sera jamais «française» parce que son enfance ne s'est pas déroulée en France, poursuivant son dialogue pour soumettre que celui qui choisit de quitter son pays à l'âge adulte, pour conduire le reste de sa vie dans une culture et une langue étrangères, accepte de «s'installer à tout jamais dans l'imitation, le faire-semblant, le théâtre» (Huston, 1999, p. 30). De la même manière, ses personnages vivent en porte-à-faux, en marge de la société, étrangers au monde dans lequel ils évoluent.

Éric Landowski (1997), dans *Présences de l'autre*, avance l'opinion que les individus se meuvent constamment vers une norme sociétale, utopique et instable, aux frontières poreuses, alors que d'autres s'en éloignent, dans un double mouvement centrifuge et centripète. Des quatre catégories iconiques qu'il dénombre, le caméléon et l'ours sont les figures qui nous intéressent le plus dans le contexte houstonien. En effet, venant du dehors (ou vivant en marge), le caméléon désire se faire admettre afin de prendre le savoir ou d'assimiler les critères de repérage du groupe modèle. Il veut appartenir pleinement au groupe. De ce fait, il existe ainsi un élément de calcul à tous ses

mouvements intentionnels; c'est un imposteur qui se déguise, qui emprunte le masque de l'identité de Monsieur ou Madame Tout le Monde. L'ours, dans le sens inverse, choisit de s'éloigner du groupe communautaire auquel il ne se sent pas (ou ne veut pas) appartenir. Le masque, dans son cas, relèverait plutôt de la dérision, de la contrefaçon, d'un désir en somme *d'être contre*. L'ours se sent souvent supérieur aux individus du groupe dont il veut se dissocier.

Les personnages houstoniens se meuvent dans cette marge sociétale, même lorsqu'ils font partie du groupe normatif: d'abord, parce que leur message ne se transmet pas à leurs interlocuteurs avec lesquels ils ne développent que peu de rapports intersubjectifs, comme nous l'avons vu, mais aussi parce qu'ils évoluent sur une scène, personnages de carton-pâte affublés d'un masque qui finit par devenir – oserais-je dire remplacer? – leur identité.

Dès son enfance, dans un monde «de solitude indicible» où

[...] les êtres humains étaient éparpillés à travers des espaces vides et plats à l'infini, ici une maison puis plus rien à perte de vue, là une autre maison puis rien rien [...] luttant séparément pour survivre, incapables de communiquer les uns avec les autres [...] (Huston, 1995, p. 30),

Paddon «choisi[t] une attitude distante afin de ne pas [s]e sentir exclu» (Huston, 1995, p. 154). Paddon mène sa vie en dehors de sa propre personne, agissant comme s'il «jouai[t] tous les rôles dans un théâtre de marionnettes» (Huston, 1995, p. 134). Paula juge qu'il vit «une vie de remplacement [...] Suppléant quelqu'un d'absent», une vie où tout n'est qu'*ersatz* (Huston, 1995, p. 169). Le seul moment où Paddon parle, forme une communauté et vit – au lieu d'exister – est avec Miranda, une exclue elle-même de par son statut de métisse «exilée» sur la réserve. Il passe d'ours, en marge de la vie rurale, agricole albertaine – philosophe achronique préoccupé par la temporalité – à caméléon, étranger du dedans essayant, comme l'avance Simone de Beauvoir (1965), de s'approprier l'âme de la région à travers la femme. À travers les narrations de Miranda, les faits historiques eux-mêmes servent de masque pour ancrer la réalité présente. Ce qu'ils bâtissent à deux, Miranda et Paddon, c'est une réécriture

du passé par la voix du colonisé. Paddon, du groupe normatif des colons blancs, s'en exclut encore une fois, sans pour cela s'incorporer au groupe des colonisés, sauf sur le plan abstrait, intellectuel. Lorsque la voix de Miranda se tait, une voix recrée au troisième degré par une focalisation externe ce qui reste de la vie de Paddon, son livre inachevé. Comme le constate sa petite-fille, «tu appris à vivre au jour le jour et à marcher très doucement sur la mince croûte de normalité qui s'était formée sur la plaie purulente de tes espoirs» (Huston, 1995, p. 263). Cet homme qui refuse obstinément «d'échanger des banalités ou de fournir le moindre renseignement» (Huston, 1995, p. 255) sur lui-même, porte sa «frustration comme une armure de glace» (Huston, 1995, p. 259). C'est à Paula que revient la tâche, «le poids atroce» de créer ce personnage, «douze hommes différents dont aucun n'était celui que tu aspirais à être» (Huston, 1995, p. 214).

Dans *Dolce Agonia*, Dieu établit de prime abord les règles du jeu. Les personnages du roman «donnent l'impression singulière d'être dotés de libre arbitre, d'autonomie, d'une volonté propre...», mais «c'est une illusion» (Huston, 2001, p. 13). L'interruption systématique de la narration après chaque chapitre, par l'insertion d'un chapitre extradiégétique en italique, souligne le sentiment qu'a le lecteur d'observer un spectacle de marionnettes, ou alors les figurants d'un tableau de la Dernière Cène, puisque les participants sont au nombre de douze autour de leur hôte Sean, comme les disciples autour de Jésus. Dans ce roman, c'est le langage lui-même qui agit comme masque. Tout en faisant semblant d'appartenir, *of going through the motions* comme diraient les Anglais, les mots qui s'échangent cachent silencieuse tourmente intérieure et superposition de vies<sup>4</sup> réelles et imaginaires / imaginées. Le français standard des conversations externes masque le vernaculaire, entremêlé de langues étrangères (l'anglais par exemple), de bribes de chansons et d'intertextes canadiens dans les monologues internes. Ainsi se préserve la solitude d'une «communauté» d'ours individuels qui se parlent sans faire l'effort de se comprendre, rattachés au passé de leur mémoire interne, suivant la discussion présente «en pointillé» (Huston, 2001, p. 440)<sup>5</sup>.

Quant à Cosmo, personnage réinventé à travers un discours indirect libre imbriqué dans le discours direct d'une déposition, le lecteur, comme le protagoniste absent lui-même,



a du mal à distinguer l'homme du clown sur scène. Son nom est estompé en faveur d'un pseudonyme qui trahit son incertitude identitaire. En effet, «Cosmo avait pris la décision [...] de *n'être, lui-même, personne*, mais de porter en lui le monde des autres, de tous les autres [...]» (Huston, 2003, p. 230). Sous ses dehors de caméléon, celui qui veut jouer le rôle de Monsieur Tout le Monde, de tout le monde, reste à tout jamais ours – hors temps, hors espace, hors contexte. Mort ou vivant, à faire semblant de ne pas être lui, il *n'est* plus:

[...] moi je n'ai plus la moindre idée de qui je suis ni où je vais ni surtout pourquoi [...] *Je n'arrive plus à être Cosmo!* [...] Je me fais l'effet d'un imposteur, de quelqu'un qui cherche à se faire passer pour Cosmo [...] je réussis encore à donner le change, à jouer mon rôle [...] (Huston, 2003, p. 330-331)

L'échange de faux-semblants finit par devenir partie intégrante de l'interaction, l'homme sur scène mis en abîme *ad infinitum*, le rôle prenant corps pour transcender l'homme:

[...] ses personnages le quittaient et il n'était plus que lui-même... Il devait reprendre *sa voix, son allure, sa personnalité* [...] Comme si c'était *cela*, le vrai lui! Comme si le vrai lui n'était pas le géant polymorphe, transcendant et auréolé de lumière, qui venait de leur apparaître sur scène! (Huston, 2003, p. 163)

Bien entendu, le métier s'avère métonymie pour l'homme clivé de son village par sa célébrité. Même ses relations avec Elke n'aboutissent qu'aux «images obsessionnelles flottantes» (Huston, 2003, p. 274) du «*fou d'histoires*» (Huston, 2003, p. 245) qui, au lieu de parler à Elke, «se parlait tout seul» (Huston, 2003, p. 323). De ce fait, convient Elke, «[i]l n'a jamais trouvé sa place dans la société» (Huston, 2003, p. 323). En fait, Cosmo doit mourir pour vivre, réduit à sa voix sur une cassette et à une vidéo de ses spectacles. La «communauté» créée par l'échange entre êtres humains est pervertie par le fait que le «dialogue», une fois de plus, n'est que théâtre, écho imprimé sur des cassettes. Et Elke d'assurer le juge que c'est *cela* le vrai lui, des enregistrements où «*Cosmo vit! Il vit de tant et tant de manières...*» (Huston, 2003, p. 385). Les sentiments se transmettent – si nous pouvons employer un tel mot – dans l'absence de la mort.

L'écriture houstonnienne est avant tout une écriture d'expatriée. L'écrivaine est consciente de la rupture entre l'adulte au «masque francophone» (Huston, 1999, p. 68) et l'enfant de l'Alberta, consciente de la culpabilité qu'elle ressent à avoir quitté famille, pays et langue, à s'être exclue de son passé. En effet, en filigrane dans ses romans, se devine une autre communauté, celle du passé: vie de Paddon (re)créée par Paula, celle de Cosmo (re)créée par les témoins, celles des invités de Sean créées par Dieu et par leurs souvenirs internes, celle de Nancy Huston en Alberta, (re)créée par des bribes d'intertexte et de paysages référentiels. Comme les «communautés» vides / vidées de sens par le non-discours et le faire-semblant, celle-ci, celle du passé, est vide, vide de sens parce qu'elle n'existe pas, ne peut exister dans le présent – comme l'Alberta de Nancy Huston aujourd'hui. En outre, l'entre-deux inhérent à la vie quotidienne d'une expatriée se retrouve dans l'incertitude identitaire de ses personnages, dans la façon dont Nancy Huston joue avec l'ambiguïté textuelle et contextuelle de ses romans. Comme tous les exilés «[r]iches de leurs identités accumulées et contradictoires» (Huston, 1999, p. 18), Nancy Huston admet qu'elle est, comme ses personnages, «tour à tour, mille personnes différentes» (Huston, 1999, p. 106). La «passion dévorante de Cosmo pour le théâtre» fait écho à sa créatrice: pour lui, la scène «n'était [...] ni un passe-temps ni un gagne-pain mais un besoin vital, viscéral» (Huston, 2003, p. 273). J'aimerais avancer l'opinion que, pour Nancy Huston, inventer des personnages mi-ours mi-caméléon, des masques parlants, constitue *son* besoin vital, sa façon de vivre son altérité et de tisser des liens, si ténus soient-ils, avec le passé anglo-canadien dont elle (s')est coupée. Formée par Roland Barthes, il lui est quelquefois difficile de «doter ses personnages de noms propres et, par la suite, faire semblant d'y croire» (Barthes, 1972, p. 49).

#### NOTES

1. «Nancy Huston, romancière et essayiste: l'entremêleuse», propos recueillis par Mona Chollet, dans *Périphéries*, juin 2003 [http://www.peripheries.net/article171.html].
2. «[J]e sais que j'invente tout cela au fur et à mesure», dit-elle (Huston, 1995, p. 209).

3. «The ADDRESSER sends a MESSAGE to the ADDRESSEE. To be operative the message requires a CONTEXT referred to, graspable by the addressee, and either verbal or capable of being verbalized; a CODE fully, or at least partially, common to the addresser and addressee; and, finally, a CONTACT, a physical channel and psychological connection between the addresser and the addressee, enabling both of them to enter and stay in communication» (nous soulignons; Jakobson, 1987, p. 66).
4. Chloé, comme Paddon, flotte sur une surface – un masque – de normalité alors que sa «vie» réelle subsiste dans l'éternelle reconstruction de ses relations avec son frère décédé, dysfonctionnelles comme celles de Franky et Fiona dans *Une adoration* (Huston, 2003).
5. Ou encore: «Mais elle [Katie] n'écoute pas la conversation; ses pensées sont coincées dans la chambre sur Power Street» (Huston, 2001, p. 410); «[Brian] n'écoute plus du tout la conversation mais erre à nouveau dans le ravin du fleuve Sa Thây» (Huston, 2001, p. 412).

#### BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1972) *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 187 p.
- BEAUVOIR, Simone de (1965) *Le deuxième sexe* (tome I: «Les faits et les mythes»), Paris, Gallimard, 395 p.
- HUSTON, Nancy (1995) *Cantique des plaines*, Arles, Actes Sud, 318 p.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Nord perdu suivi de Douze France*, Arles, Actes Sud, 130 p.
- \_\_\_\_\_ (2001) *Dolce Agonia*, Arles, Actes Sud, 500 p.
- \_\_\_\_\_ (2003) *Une adoration*, Arles, Actes Sud, 399 p.
- JAKOBSON, Roman (1987) *Language in Literature*, Cambridge, Belknap, 548 p.
- LANDOWSKI, Éric (1997) *Présences de l'autre: essai de socio-sémiotique II*, Paris, PUF, 250 p.
- OUELLET, Pierre (dir.) (2002) *Politique de la parole: singularité et communauté*, Montréal, Éditions Trait d'union, 273 p.