

Mère entre filles et danse La Virevolte de Nancy Huston /
Christiane Chaulet Achour. — Extrait de : Revue des lettres
et de traduction. — Vol. 10 (2004), pp. 239-256.

Notes au bas des pages.

I. Femmes dans la littérature. II. Huston, Nancy, 1953-.... —
Critique et interprétation. III. Romancières canadiennes.

PER L1037 / FL164183P

MÈRE ENTRE FILLES ET DANSE

LA VIREVOLTE DE NANCY HUSTON

Christiane CHAULET ACHOUR
Université de Cergy-Pontoise - France

Pour les lecteurs familiers de l'œuvre de Nancy Huston, dans son volet romanesque ou plus autobiographique, le traitement de la relation "maternité-écriture" ne peut surprendre. On peut dire, sans excès, qu'il hante son écriture et qu'il mériterait une étude plus systématique que celle de cette contribution analysant un seul roman.

Néanmoins, le choix du corpus, pour ce dossier consacré à la relation particulière mère-filles, allait de soi: le roman de 1994, *La Virevolte*¹ en propose une dérangeante illustration. La mention de ce titre vient tout naturellement dans les réponses de l'écrivaine lorsqu'elle est interrogée sur la «disparition» de sa propre mère dans sa vie:

"Oui, elle a fondé une autre famille (...) Le lien que j'avais, petite, avec ma mère était un lien d'absence, exclusivement nourri d'imaginaire et d'évocations à travers ses lettres, ses mots (...) C'est pour cela que je suis devenue écrivain, parce qu'il y avait dans ma vie quelque chose d'incompréhensible qui requérait un immense et perpétuel effort d'imagination pour tenter de le comprendre. Dans *La Virevolte*, je me suis efforcée de me mettre à la place d'une mère qui abandonne ses enfants. Ecrire permet de tout voir en face..."².

Il n'est pas indifférent, me semble-t-il, que ces "enfants" soient justement deux filles. L'entremêlement de ces choix de l'écrivaine - une mère dans la création et une mère de deux filles -, a déterminé mon option d'analyse. Car, non seulement Nancy Huston y affronte un thème

(1) Le roman a été publié conjointement chez Actes Sud et au Canada, Leméac éditeur.

(2) Entretien par Catherine Argand, Nancy Huston, «La catastrophe a eu lieu dans l'enfance, le reste c'est du gâteau», *Lire*, mars 2001, p. 35.

obsessionnel "création et procréation", mais elle le démonte et le détaille en changeant de focalisation concernant ses personnages, allant de la mère aux filles pour essayer de comprendre et de nous faire comprendre la dissociation dans la vie de Lin, mère et danseuse avec passion.

Dès l'échange de lettres avec Leïla Sebbar, édité en 1986, cette préoccupation de la conciliation presque impossible entre les tâches maternelles, domestiques et ménagères et une occupation "personnelle" de femme, revient avec insistance chez l'une et l'autre. Ainsi Leïla Sebbar écrit dans sa Lettre VII:

"Tenir l'équilibre, négocier tout le temps, être vigilante pour ne rien perdre de soi, des autres qu'on a faits, de l'autre, du lien quotidien domestique, des gestes... Parfois on se dit qu'on va rester couchée, qu'on ne va plus se lever, que le devoir maternel, familial ne sera plus devoir, que la morale du partage, du service..., qu'on brade tout ça. On se le dit, on ne le fait pas, on en souffre si rien n'existe à côté, **une zone secrète, autonome, où on ne soit pas en exil de soi-même**. Parce que j'aimerais qu'on parle aussi de ces autres exils où nous sommes, tant que dure l'histoire des femmes"³.

Nancy Huston ne répond pas directement à ce sujet mais rappelle, par exemple, la déclaration de Simone de Beauvoir qui disait "n'avoir pas voulu d'enfant parce que ç'aurait été l'unique relation de sa vie qu'elle n'aurait pas *choisie* en connaissance de cause"⁴. Ailleurs elle souligne la désapprobation qu'elle rencontre chez une autre femme parce qu'elle donne sa fille Léa à garder pendant les vacances. La grand-mère de la nourrice trouve cette mère scandaleuse:

"De mon temps, c'était impensable des choses pareilles, qu'une mère abandonne ses enfants à une autre femme – et pendant les vacances, en plus!" De plus en plus souvent, je me fais la réflexion que **la maternité est un immense réseau de culpabilisation tous azimuts**: "Nous en avons bavé, nous nous sommes sacrifiées, il est donc normal que vous en baviez à votre tour – voyez ce que c'est, ce n'est pas de la tarte, hein? On croit que c'est bien mignon les petits enfants, mais après il faut assumer ses responsabilités, et adieu la jeunesse...!"⁵.

(3) Nancy Huston, Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*, B. Barrault, 1986, rééd. J'ai Lu, 1999, p. 40. C'est moi qui souligne.

(4) *Op. cit.*, p. 45.

(5) *Op. cit.*, p. 56. C'est nous qui soulignons.

Bien d'autres citations de cet ouvrage pourraient être reprises qui témoigneraient de ce débat qui ne débouche que rarement sur des solutions équitables de répartition, entre les deux membres du couple parental, des activités d'intendance et de présence familiale et de l'activité à l'extérieur, qu'elle soit professionnelle ou artistique.

En 1990, Nancy Huston poussait plus loin sa prospection dans son *Journal de création* qu'elle écrit alors qu'elle attend son second enfant:

"Ceci sera mon Journal de la création. Journal de bord de ma grossesse, mais réflexion aussi sur l'autre type de création – à savoir l'art - et sur les liens possibles ou impossibles entre les deux.

A vrai dire, il y a non pas deux mais trois manières distinctes de concevoir la création...

Création I

(...)

savoir écrit transmis d'homme en homme:

AINSI FUT CREE L'HOMME

En sept jours

Création II

(...)

amnésie cordons coupés étranglement

savoir oral transmis de femme en femme:

AINSI FUT CREE L'HOMME

En neuf mois. (...)⁶

Se dessine déjà la logique qui veut que Lin, la mère-danseuse, ait deux filles car la transmission de femme en femme sera alors, nécessairement, à l'ordre du jour.

Cette œuvre explore plus avant que *Lettres parisiennes* la négociation des tâches et occupations entre la famille et l'extérieur en analysant les relations de couples réels où la création, sous une forme ou une autre, est un enjeu.

Mais c'est dans le roman, *La Virevolte*, que cette négociation affronte jusqu'au bout de sa logique le choix nécessaire de la mère-femme-artiste

(6) Le texte complet ne peut être cité. Mais il est à mettre en regard de l'accouchement qui ouvre le roman que nous étudions, dans son expression de réalisme cru et son refus d'une description autre que physique et pleine de sang.

et de la transmission à ses filles acceptée puis refusée car elle compromettrait le don de Lin à la danse. Le choix de deux filles permet de poser la question de la transmission, de femme en femme, et de nuancer ce qui peut apparaître, à une première lecture, comme une scission entre maternité/sexualité (toujours associées) et intellectualité/"artisticité".

Pour mieux se repérer, quelques généralités peuvent être données sur le roman. Il se déploie en deux parties dont les titres privilégient le point de vue de la danseuse, celui qui "trionphe" en quelque sorte dans le déroulé de l'histoire. Mais éléments du discours, les titres soulignent aussi la contradiction de Lin -de toute femme? -: "la soliste" désigne la jeune femme heureuse puis engluée dans sa vie familiale; "la compagnie", son choix de rupture par rapport à la famille et donc son choix de solitude. Dans la première partie, les dix années de vie "normale", c'est-à-dire conjugale et familiale, sont racontées avec la naissance des deux filles. Dans la seconde partie, sont croquées, sur plus de vingt ans, des séquences de la vie de Lin et de celle de son ex-mari et de ses filles.

Sensiblement de la même longueur, elles sont pourtant perçues différemment à la lecture car si l'ordre chronologique est toujours respecté, le temps est moins comprimé dans la première partie: la narration prend le temps de faire comprendre le désarroi de Lin autour de trois pôles traités d'abord en symbiose puis en tension: la maternité, la sexualité et la danse. Ces trois pôles ont en commun une attention extrême au corps. Le récit ne se déroule pas en chapitres mais en fragments assez autonomes d'inégale longueur: cela introduit des ruptures et des silences, sans explication, obligeant le lecteur à s'interroger.

Au commencement, la violence

Le roman s'ouvre sur l'accouchement et la naissance d'Angela:

"Ce corps est sorti d'elle.

- Une fille, disent les personnes dont les mains manipulent maintenant avec adresse, là-bas, les minuscules membres anguleux et les brillantes masses poisseuses des fesses et de la tête velue, puis plongent au fond du gouffre béant qu'est le corps de Lin pour en extraire la forme rouge-noir battante de chair vivante qui n'appartient à personne, ni à elle ni à l'enfant, puis se mettent à la recoudre". (p. 11)

Cette ouverture est à mettre en écho, comme je le signale en note 6, avec la «Création II» du *Journal de création*. Il y a une attention très grande aux détails physiques les moins engageants en un hyperréalisme, marque de l'écriture de Nancy Huston, qui nomme les membres, les parties du corps les plus cachées et sur lesquels la plupart des écritures glissent ou tamisent. Le corps de la mère est "gouffre béant", "maison vide"; le nouveau petit être se comporte avec férocité à la mesure de la violence et de la brutalité qui ont présidé à sa venue au monde. La vie qui s'impose dans l'univers de Lin n'est ni de douceur, ni de sérénité. Le premier geste du bébé est d'aspirer sa mère: les lèvres qui tirent sur le mamelon ont "la férocité du sexe". Les qualifications se font ensuite un peu plus "aériennes": la "pierre dans ses entrailles" est devenue cette "chose si frêle et si fine". Pierre? Naît, sous la plume de la narratrice, l'allusion au conte de la chèvre et de ses sept chevreaux... Lin est le loup et non la chèvre. Entre-dévoration mère/fille? Lin prend conscience de sa méprise:

"Ensuite ils lui remplirent le ventre de pierres avant de le recoudre et quand le loup se réveilla, oh mon *Dieu*... Mais là c'est la pierre qui a été remplacée par un enfant et non l'inverse, et on est en train de recoudre la chair déchirée et Lin est mère". (p. 12)

La référence aux symphonies de Beethoven ne parvient pas à atténuer cette naissance dans la violence où l'ouverture du corps est blessure et "cataclysme". La narration offre ensuite une vision plus apaisée et plus conventionnelle de la maternité qui n'efface pas la force brutale de cet incipit. Lavée, rincée, Angela apparaît, la fille se dévoile:

"Sa tête se niche dans le creux du bras gauche de Lin et ses lèvres se mettent à pomper impérieusement afin de tirer de son sein le pâle liquide qui n'est pas encre du lait". (p. 12)

Mais la dévoration de la fille par la mère ne se suspend pas: elle ne fait que commencer: "Angela avale avec voracité le regard de sa mère". (p. 13)

Ainsi en un ballet de violence, la naissance est sous le signe de la dévoration avec un échange des rôles: la mère-loup dévoratrice (à l'opposé de l'image "positive" de "mère nourricière" qui n'apparaît jamais ici) est devenue la "dévotée" de sa fille.

Qu'en est-il du second accouchement? Il est entièrement sous un éclairage négatif: la comparaison est explicitement faite avec la grossesse et l'accouchement d'Angela. Lorsque le médecin annonce à

Lin qu'elle est enceinte, elle "rayonne". Rayonne-t-elle de la nouvelle ou de la comparaison qu'il utilise pour désigner le cœur du bébé: "C'est le chef d'orchestre pour toute la symphonie de votre grossesse"⁷ (p. 67), la proximité musique/danse/grossesse la stimulant. Mais c'est un bref éclair. La tonalité négative s'impose presque aussitôt:

"Avec Angela la grossesse avait été comme neuf mois d'orgasme: une stimulation perpétuelle de ce centre brûlant de la danse, le long cône vibrant entre sexe et gorge". (p. 67)

Et c'est à posteriori, par comparaison, que l'avant semble merveilleux:

"Avec Angela, elle avait pu danser jusqu'à sept mois (p. 68) (...) Avec Angela dans le ventre, faire l'amour avait été une fête insensée, pour Derek comme pour elle (p. 69)".

Avec Marina, tout est contraire: le corps s'alourdit, souffre, se durcit. Elle ne peut plus danser, elle ne peut plus faire l'amour. Et lorsque l'accouchement arrive, on s'attarde sur la douleur qui avait été passée sous silence pour le premier accouchement. Alors vie et mort, choix entre la mère et la fille commencent à faire leur chemin dans son esprit, subrepticement:

"cette douleur qui semble avoir décidé sa mort
il n'y a pas de mots
c'est l'un ou l'autre, se dit-elle, l'un ou l'autre" (p. 70)

De même alors que la violence de l'arrivée au monde d'Angela avait été compensée par l'attention extrême au bébé, l'irruption de Marina dans sa vie poursuit la thématique de l'entrave, de la contrainte. Marina est une "hurleuse", toujours en colère et en pleurs. Elle rejette sa mère: l'écriture évoque, sans jamais employer le terme, l'anorexie du nouveau-né qui se transformera en anorexie tout court:

"C'est Lin qui la fait pleurer: l'appétit de Marina est réveillé par l'odeur du corps de sa mère, qui dégoutte de lait et de sang et de sueur du matin au soir - alors que, dans les bras fermes et secs de Derek, elle peut oublier la nourriture et se laisser aller au sommeil". (p. 72)

Lin rejette sa fille, de façon brutale et infantile, en un rêve prémonitoire de l'abandon:

"La nuit, Lin rêve qu'elle joue avec Marina. Soudain elle entend hurler un bébé et elle est soulagée de pouvoir se dire: Ce n'est pas mon bébé

(7) On trouvera la négation de cette phrase à la p. 105.

à moi, ce bébé-là n'a rien à voir avec moi, je n'en suis pas responsable, je n'ai pas à m'en occuper, je peux continuer de jouer avec ma gentille petite fille... Pendant ce temps, la vraie Marina hurle à s'en faire éclater les poumons". (p. 72)

Le devenir chaotique de la maternité

La première maternité de Lin n'a pas été une entrave à la danse: le corps a su embrasser dans le même bonheur d'être ces deux expressions. Cette conjonction à laquelle il faut ajouter le vécu de la sexualité est proclamée dès les premières pages. Angela ne l'a empêchée de danser que deux mois et, dès la clinique, Lin reprend ses exercices sous les encouragements d'une infirmière:

"- Vous serez sur les planches en un rien de temps, madame Lhomond (...). Et Lin hoche la tête, radieuse". (p. 15)

A l'inverse, Marina a tout de suite été un empêchement et Lin essaie d'imaginer comment transformer ces sensations en art: "Danser cela: le corps comme matière à déplacer, comme substance stupide et obstinée". (p. 70)

Lorsque Marina la hurleuse la tient éveillée des nuits entières, elle ne peut, dans son désarroi, imaginer transformer en art la dure réalité de la maternité:

"Comment récupérer tout cela, comment s'en servir... Toujours le travail de Lin a consisté à prendre les thèmes les plus ténébreux de la vie et à les transformer en lumière, non pas en les édulcorant mais en les agrandissant, figeant leurs formes fugaces pour qu'elles se cristallisent, les retraduisant ensuite en mouvement: rien ne doit exister qui ne puisse être transfiguré par le corps
Lin se balance en avant en arrière, le visage baigné de larmes". (p. 73)

Quand elle sèvre Marina, elle peut enfin "récupérer" son corps et son temps et revenir à la danse. Mais cette seconde expérience de maternité l'a fortement marquée et lorsqu'elle le fait, quelque chose bloque⁸.

(8) Cette chose qui est en elle et l'empêche de danser comme elle le voudrait, est signalée dans différents passages. Ainsi, lorsque les filles sont parties pour une semaine et que Lin a son temps:

L'échec de la relation mère/fille entre Lin et Marina marque le retrait de la mère et le déséquilibre de la fille. Les références à d'autres danseuses et à leurs rapports à leurs enfants occupent l'espace textuel. Lin lutte contre cette aimantation. Après avoir repensé à la mort des enfants d'Isadora Duncan, Lin s'interroge, angoissée:

"Qu'est-ce que j'ai fait, se dit Lin
Oh mon Dieu qu'est-ce que j'ai fait
La danse déjà si fragile, si dépendante, qui meurt à chaque instant tout
en naissant, la danse déjà l'enfant mortelle de mon corps mortel mais
maintenant ces deux filles aussi, ces fillettes remuantes et respirantes,
qu'est-ce que j'ai fait"⁹. (p. 78)

Pour lutter contre ce choix qu'elle n'arrive plus à assumer, Lin se détourne un temps de la danse, sans le dire, en optant pour le moins gratifiant du rôle maternel, les tâches ménagères. Renvoyant l'employée de maison, elle s'acharne sur la propreté de la maison, sur le repassage. Elle s'alourdit de quotidien pour résister à l'appel de la danse. Malgré cela, Marina continue à réagir avec violence aux moments que sa mère consacre à la danse et multiplie crises et gestes d'hostilité. Les sollicitations de ses filles sont d'un insupportable qui culpabilise Lin. Partie pour danser à New-York, le soir de la représentation, juste avant d'entrer en scène, Derek l'appelle et fait parler les filles: c'est la sollicitation de trop qui arrache la danseuse à sa concentration:

"Maman? Maman, où es-tu? comme si Lin avait joué un mauvais tour
en rétrécissant pour se cacher dans le combiné - maman, reviens à la
maison! s'il te plaît Maman s'il te plaît maman, reviens à la maison! S'il
te plaît! maman je veux te voir! *Maman!*
Brutalement Lin raccroche. Elle tuera Derek, en rentrant". (p. 104)

Le public ne semble pas s'en rendre compte mais Lin sait que "la danse a été abîmée": quelque chose d'irréversible s'est produit mais sa

"et puis elle danse, sans partenaire, le corps ballotté par une houle violente mais la chose ne la quitte pas pour autant, non, elle refuse de s'en aller, quelque chose coince et grince de façon affreuse, quelque chose est impossible" (p. 95)

(9) Notons qu'ici, comme dans d'autres passages déjà cités ou à venir, l'absence de ponctuation tend à souligner le désarroi de Lin et son incapacité à choisir entre son rôle maternel et son rôle d'artiste.

décision n'est pas encore complètement prise, le cordon entre elle et sa famille n'est pas encore coupé. Chaque jour qui passe, avec son lot de gestes incompatibles, accroît le désarroi et la détermination de Lin: "Il faut que ça s'arrête. Quelque chose doit absolument s'arrêter". (p. 110)

La visite des parents de Derek puis la mort de son propre père et le voyage avec Marina, toujours aussi épouvantable aux yeux de sa mère qui ne veut pas comprendre ce qu'elle lui demande de sacrifier, parachève le renoncement de Lin à la maternité: "C'est terminé. Elle est prête" (p. 140). La première partie, "La soliste" s'achève presque sur ces mots.

Lin part et adopte complètement la danse, disparaissant de la vie de Derek et des filles. Après une nuit d'amour avec un jeune chef d'orchestre, elle éprouve le besoin irrépressible de lui jeter à la figure sa double maternité; il fuit, "il recule d'effroi".

"Ses deux enfants sont dans son sac à main. Elle garde leurs photos dans son portefeuille, toujours sur elle, mais elle ne les regarde plus. Elle les a regardées si souvent la première année que maintenant, chaque fois qu'elle pense à ses filles, ce sont ces photos qui surgissent devant ses yeux. Plus aucun souvenir mouvant de leur vie ensemble.

Les petites filles des photos sont figées, intemporelles, toujours souriantes, toujours âgées de sept et quatre ans. La nuit, cependant, elles se débattent furieusement dans le sac de Lin, luttant de toutes leurs forces pour en sortir. Lin entend leurs cris étouffés, sait qu'elle devrait aller les délivrer avant qu'elles ne suffoquent, mais elle est incapable de bouger". (p. 177)

On peut se demander, après ce rappel du parcours de l'éblouissement (mitigé selon nous¹⁰) de la première maternité à la prise de conscience de l'incompatibilité de la maternité avec la création chorégraphique, quels "arguments" la romancière verse au "dossier Lin". Il semble intéressant de regarder du côté des modèles de mères qui ont été les siens.

(10) Ainsi après les premiers temps du maternage, Lin a mis Angela à la crèche qui est le lieu "où grouillent les petits corps" (p. 22). Lorsque Lin rêve, ce sont des cauchemars comme celui qui est isolé en fragment autonome à la p. 29: Lin a voulu revivre la grossesse et a avalé sa fille qui n'est devenue, à force de rôtir, qu'une bouchée: "ce n'est qu'après, alors que c'est trop tard, que Lin se rend compte que cette méthode de fécondation ne marchera jamais et qu'elle a irrémédiablement détruit sa fille".

«Modèles» maternels

Avant d'être mère, Lin a été fille. Bess, la femme de son père, n'est pas sa mère: elle est simplement celle qui l'a élevée avec beaucoup d'affection et en faisant du mieux qu'elle pouvait. A plusieurs reprises, Lin le souligne dans ses monologues intérieurs, ce qui ne l'empêche pas d'éprouver dégoût et pitié pour cette femme: elle lui a porté des jonquilles mais la narration note "la joue flasque de la belle-mère" (p. 38). Lin sait que Bess n'est pas sa mère: sa mère, elle se l'est inventée:

"Où est ma maman?

Lin sait que sa mère s'appelait Marilyn et que c'était une fugueuse. Elle s'était sauvée de la maison à l'âge de dix-sept ans parce que ses parents l'assommaient régulièrement avec des poêles à frirer et des cannes de golf et des fusils de chasse. Elle avait volé une voiture alors qu'elle savait à peine conduire, roulé vers l'est jusqu'à ce qu'elle tombe en panne d'essence, puis fait du stop avec le bidon jusqu'au village le plus proche où elle s'était mise à la recherche d'une station-service. Joe, qui se trouvait par hasard aux pompes ce jour-là, avait été médusé par ses yeux sauvages. Quinze jours plus tard elle était enceinte et quatre ans plus tard elle était morte. Elle était blonde. Elle et Joe avaient été amoureux.

C'est tout ce que Lin sait d'elle". (p. 40-41)¹¹

A Bess, Lin reconnaît de lui avoir révélé, involontairement, sa vocation pour la danse. Mais jusqu'au bout de l'inscription de Bess en texte, la narration fera affirmer à Lin qu'elle n'est décidément pas sa mère: ainsi du souvenir de ses premières règles et des "travaux pratiques" de Bess avec "son gros ventre" et son "gros derrière" et le cri du cœur sur la mère idéalisée:

"Chère Bess. Elle ne faisait pas exprès d'être absurde, ses intentions étaient bonnes. Personne n'est volontairement lamentable et vulgaire. Mais je n'avais pas envie que mes amies la rencontrent et la prennent -horreur!- pour ma vraie mère non, ma vraie mère était blonde, espiègle et belle un elfe, un farfadet le miroitement de la lumière sur l'eau tout ce qui étincelait, tout ce qui dansait était ma mère" (p. 69)

(11) Difficile de ne pas remarquer que Lin abandonne ses filles alors que Marina a sensiblement l'âge qu'elle-même avait au moment de la mort de sa mère. On peut penser que la fatalité de la reproduction est un peu mécanique. Par ailleurs, le prénom donné à la mère, Marilyn, est un clin d'œil appuyé et peut-être moqueur, au rêve américain.

Lin est donc devenue adulte à partir de ce manque de mère. Au lycée, elle, la fille sans mère, s'est liée avec une autre fille sans mère, Rachel qui est sa "jumelle sinistre" (p. 24). Elles sont associées dans le même plaidoyer de la narration qui sonnera durement dans le jugement que le lecteur peut porter sur la décision ultérieure de Lin: "Elles n'avaient jamais eu d'idéaux parce qu'elles n'avaient jamais de mère" (p. 25).

Nous avons vu que celle de Lin est morte alors qu'elle était toute petite; celle de Rachel est bien vivante mais a été écœurée d'avoir une fille alors qu'elle souhaitait un garçon pour remplacer les hommes de la famille "gazés à Birkenau". On constate que l'originalité des deux adolescentes qui se manifeste par leur attirance pour le macabre est imputée au manque maternel, effaçant ainsi toute autre marque de tendresse ou toute autre responsabilité. En épousant Derek, Lin a enfreint leur code de refus du monde:

"Rachel était restée fidèle à leur philosophie partagée: réussir en tout, ne croire en rien. Lin l'avait trahie". (p. 26)

En rappel "de leur ancien amour de la mort, cette propension qui pendant tant d'années avait soudé les deux jeunes filles ensemble", Rachel offre à Angela un pyjama noir (p. 24). Malgré leurs divergences, elles restent indissociablement unies, l'une venant au secours de l'autre - ainsi toute une séquence raconte le sauvetage de Rachel par Lin -, allant jusqu'à la substitution de l'une par l'autre: progressivement mais sûrement, Rachel prend la place de Lin à la maison après son départ, offrant à Derek et aux filles un recours contre l'absence. Celle qui refuse le plus violemment est évidemment Marina:

"Marina scrute Rachel, suit ses moindres mouvements avec des yeux assassins. Elle voudrait prendre un marteau et lui défoncer le visage, où tout est trop pointu et net comparé au visage doux et flou de sa maman; elle voudrait arracher ses cheveux si noirs, d'un noir de corbeau qui envahit ses rêves avec d'affolants battements d'ailés..." (p. 174)

Après la résistance à Rachel, après le ballet qu'Angela danse avec autant de talent que sa mère, Marina choisit, elle, d'appeler Rachel maman et d'adopter son histoire familiale, celle des déportés à Auschwitz. Il y a eu échange de maternité et répartition: Angela reste la fille de Lin, alors que Marina adopte, par dépit amoureux, Rachel qu'elle admire réellement par ailleurs.

c'est là-haut où vole l'esprit, libéré de cet abominable cauchemar de la matière... Je sais que tous ces soi-disant événements sont des illusions - l'eau ne peut pas noyer les gens, et on ne meurt pas non plus de faim si on ne mange pas, du reste on ne naît ni ne meurt jamais, TOUT EST" (p. 77)¹³.

Isadora revient sous la plume de la narration pour accompagner le déchirement de Lin: les pages 89 et 91 sont à lire plus par ce qu'elles disent de la capacité de la danse à porter la souffrance des autres que par les éléments biographiques concernant Isadora Duncan.

Nijinski¹⁴ est, à son tour, intégré au texte plus comme père que comme danseur exceptionnel. Lin est en train de raconter un conte à Angela qui lui pose des questions:

"Ma petite fille s'est mise à chanter, avait griffonné Nijinski dans son carnet secret. Elle fait "Ah, ah, ah". Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire? Je sens que pour elle ça signifie: "Ah, ah! Rien n'est horrible - tout n'est que joie!" (p. 54)

Il est à nouveau cité dans son rôle de père faisant sauter sa fille en l'air, à l'image de Derek en train de s'amuser avec Marina. Cette fois, la danse n'est pas loin, puisqu'il est fait allusion au fameux saut de Nijinski dont l'énergie et l'élan sont restés proverbiaux.

"Votre charmante fille a-t-elle l'intention de vous suivre dans vos pas? Oh! non, rétorqua Nijinski. Son grand-père ne savait que marcher, son père ne sait que danser, mais elle... elle doit voler! Ce disant, il ramassa Kyra et la lança en l'air". (p. 110)

Lin, s'étant consacrée à la danse, donne quinze soirs d'affilée le solo Nijinski et explique son épuisement au jeune chef d'orchestre qui l'accompagne, en rappelant l'état de "pauvre rose froissée" qui était celui

(13) C'est nous qui soulignons pour marquer l'énoncé qui fait écho à l'état de Lin.

(14) Nijinski (Vaslav Nijinsky, 1889-1950). Né à Kiev. Une des étoiles du fameux ballet de Diaghilev qui s'est produit dans toute l'Europe. Le danseur quitte la Russie en 1911. Anna de Noailles écrivit à son propos: "Qui ne l'a pas vu ignorera toujours ce qu'est un adolescent puissant, ivre de force rythmique, terrifiant par le ressort des muscles, comme c'est, pour un enfant dans la prairie, la sauteuse faisant jouer la coudure altière de sa jambe d'acier". Sarah Bernhardt et Stravinsky estimaient qu'en plus il était un remarquable acteur. Les rôles qu'il a créés appartiennent à la légende. Il meurt à Londres, le 11 avril 1950 et il est enterré au cimetière de Montmartre. (Agnès de Mille, *op. cit.*, p. 149)

du danseur lui-même, après ce solo. (p. 175) Désormais, Lin est parmi les plus grands¹⁵. A la fin du récit, on la voit porter sur scène la dernière chorégraphie, restée inachevée de Nijinski, "Les papillons de la nuit", enfantant en quelque sorte le dernier chef-d'œuvre du danseur (p. 231).

Mary Wigman¹⁶, pour sa part, intervient lorsque Lin, exaspérée par la manière dont la mère de Derek condamne son mode de vie, estimant qu'elle sacrifie trop à la danse, la donne en exemple des femmes qui sont trop fières de leurs enfants, à l'instar de Niobé et auxquelles cette fierté porte malheur:

"En 1942 Mary Wigman avait cinquante-six ans, elle ne pouvait plus faire d'enfant mais elle pouvait encore danser, alors elle a dansé pour les femmes de Berlin, les mains appuyées contre son abdomen et une berceuse flottant sur ses lèvres, elle s'est efforcée de protéger la vie en elle mais soudain ses yeux se sont dilatés de peur sa gorge a ravalé son cri son corps a chuté comme frappé par la foudre et ses bras se sont resserrés désespérément autour de son ventre. *Prenez-moi!* dit-elle, *prenez-moi! Mais épargnez mon tout-petit, mon dernier bébé...* et puis il n'y avait plus rien, rien que son corps vide, une jarre vide carbonisée" (pp. 115-116)

C'est à la suite de cet éclat belle-fille/belle-mère qu'est insérée la seule séquence de brutalité de Derek, qui prend sauvagement sa femme, refusant de se laisser "chorégrapheur" par elle (p. 117).

La quatrième chorégraphe, la plus souvent citée sans doute et dont Lin est une des continuatrices semble-t-il, est Martha Graham¹⁷.

(15) C'est durant cette même séquence qu'elle éprouve le besoin de rappeler qu'elle est mère et qu'elle fait fuir son jeune amant.

(16) Mary Wigman, née en 1886 est une danseuse et une chorégraphe allemande qui a tenté dans son pays des expériences semblables à celles de M. Graham et affronté des problèmes analogues. A l'instar de Graham, elle se servait du sol et dansait pieds nus. Ses sujets étaient surtout abstraits ou à base de cérémonies semi-religieuses, de rites, de fêtes.

(17) Martha Graham (1894-1991) est "la figure de proue mondiale de la danse moderne". Danseuse et chorégraphe américaine, elle a créé une technique et un style nouveau. Elle a eu beaucoup d'inventivité, empruntant aux traditions occidentales et orientales. (cf. A. de Mille, *op. cit.*, pp. 157-160): "Historiquement parlant, Graham a eu dans toutes les branches du théâtre contemporain une influence aussi forte que Duncan. Du point de vue technique, son apport en inventions de styles et de pas est le plus important fourni par une seule vie vouée à la danse".

La première mention de Martha Graham est faite lorsque Lin part à la clinique pour le second accouchement et qu'elle a évoqué son mal-être pendant la grossesse et la douleur de l'enfantement:

"Elle plaisante avec Derek au sujet des danseuses de Martha Graham, entraînées jusqu'à l'obsession à la technique de la décontraction-détente, mais dont les accouchements sont notoirement difficiles". (p. 70)

Sa lente prise de conscience que tout ce qu'elle donne à la maternité, elle le prend à la danse, est scandée par le nom de Martha Graham. Ainsi alors qu'elle s'effraie de la façon féroce dont Marina suce son pouce:

"Nous sommes les mères des morts affamés, scandaient les danseuses du Chant profond de Graham. Nous sommes les mères des vivants affamés... Mon seul espoir de surmonter cette peur c'est de l'affronter, l'embrasser, la danser. Danser les mères dont les enfants sont mourants parce que vivants, les mères dont les enfants sont morts". (pp. 111-112)

Toutes les chorégraphies¹⁸ que crée Lin sont inspirées de Martha Graham ainsi que des principes mêmes de son art. Celles qui sont esquissées ont pour thématique centrale, d'une façon ou d'une autre, la maternité:

"Il y a en Lin une nouvelle danse, qui meurt d'envie de naître. Et comme toujours le fait de l'approcher, de laisser proliférer les images, la rend malade de peur. Susie sa jeune danseuse noire pourrait jouer la fille. Elle sera endormie dans un coin de la scène, enroulée dans des mètres et des mètres de tulle d'un blanc très pur. Un bébé emmaillotté... Puis elle se lèvera et se balancera, tournoyant lentement sur elle-même pour dérouler le tulle qui deviendra son voile de mariée. Maintenant elle n'est plus un bébé mais une jeune femme et elle se débat, ligotée, emprisonnée par le voile, une momie bandée vivante pour le mariage. Elle se tord dans tous les sens, la bouche ouverte en un interminable cri silencieux. Et Avital qui joue la mère se précipitera à ses côtés, pressera le corps de sa fille contre le sien et se balancera avec elle tout en l'enlaçant. Les cheveux longs de la mère se prendront dans les pans de tissu -tout cela très lent, très lent-, des larmes ruisselleront le long de ses joues pour se mélanger à la chevelure et au tulle... Mais peu à peu la fille se détache, s'arrache à la mère et se met à danser pour elle-même, libre et souveraine, laissant Avital toute seule tandis que le voile s'enroule autour de son corps à elle, la serrant de plus en plus étroitement... son linceul. Elle s'affaisse sur le sol et meurt." (pp. 30-31)

(18) Elles ne sont pas reprises ici mais devraient l'être dans un article sur l'inscription de la danse dans le roman.

Une telle projection du rapport mère-fille, dès les premières pages du roman, oblige à l'envisager sous un éclairage nouveau: la transmission de mère à fille ne se fait-elle que par la présence et l'éducation quotidienne? Ne faut-il pas que l'art, ici celui de la danse, donne à voir en une symbolique forte, son élan et sa capacité de libérer d'une tutelle, l'enfant, la fille mise au monde?

* * *

Comme on peut le constater, le choix de ce roman a été orienté par l'expérience poussée jusqu'à l'extrême de l'incompatibilité entre maternité et art, entre mère et filles mais aussi de la disponibilité de cet art qu'est la danse pour dire la vie, la souffrance, la joie, la maternité. Si Lin ne peut être mère au-delà d'une expérience de sept ans, elle danse et met en scène la maternité et les mères le reste de sa vie.

Le roman de Nancy Huston nous entraîne, par un motif central, sur des chemins moins classiques de l'opposition mère/fille, création/procréation. Ce "motif" central est le corps, élément essentiel de la danse, de la maternité et de la sexualité. Tout ce que dit la narration passe par le corps, dans ses fonctions les plus triviales et c'est en cela, malgré l'exploration de certains stéréotypes, que le récit est dérangeant. Le corps des bébés est peu ragoûtant, celui des amants, peu poétique que ce soit celui de Lin après son accouchement ou le "sac d'os" qu'est Rachel. Le corps de la danseuse est souffrance et endurance jusqu'à son dysfonctionnement final auquel Lin ne se dérobe pas mais qu'elle met à nouveau en danse, enfantant une nouvelle fois, par son art, la représentation sans concession de la vie:

"Les corps inquiets se tirent et se poussent, pilonnent et frappent, exécutent des gestes d'une indicible tendresse lyrique puis sombrent brusquement dans la brutalité, atteignent des sommets d'harmonie dignes de Michel-Ange puis dégringolent jusqu'aux tripotages de chiottes publiques. Les papillons masqués voltigent par saccades autour de la scène, s'accouplant et se séparant et s'accouplant encore, sous le regard las et blasé de leur maîtresse". (p. 231)

Marina totalement et Rachel, en partie, ont opté pour se mettre à l'écart de ce corps, en le niant et en privilégiant l'esprit. Angela, mieux aimée peut-être par Lin, a su intégrer puis dépasser l'héritage maternel

en se l'appropriant par le théâtre parodique. En effet, elle a gravi toutes les étapes de la recherche de soi, de l'identification [elle a voulu que sa mère lui apprenne à danser, ce que celle-ci a refusé], à l'apprentissage par elle-même et au mimétisme [qui atteint son sommet lors du ballet de New-York], à son élan hors du modèle maternel vers une création bien à elle. Elle devient tellement elle-même qu'à Angela, la narration "offre" un fils et non une fille...

Ce qui est prenant également, c'est que la forme même trouvée est en osmose avec le thème déployé. Si l'on regarde le niveau du récit, ce qui nous est raconté, les chassés-croisés des personnages adultes - Lin, Sean Farrell, Derek et Rachel -, ne sont guère originaux: le mari de l'amie devient l'amant puis le mari; l'amant de l'amie est l'amant de cœur de l'amie... La seconde génération, par contre, met de côté les hommes; elle reproduit le "modèle" maternel choisi, sous-entendant qu'une mère peut se choisir et qu'elle n'est pas seulement "biologique". Angela parodie sa mère-artiste, l'acceptant en la déplaçant; Marina pousse au plus noir les tendances de sa mère élue, Rachel, en devenant une spécialiste de questions philosophiques autour de la Shoah.

Ce sont les corps présents (Lin/Angela) et les corps refusés (Marina/Rachel) des deux couples mère/fille qui donnent son relief au roman: les actrices féminines sont manipulées selon une chorégraphie où les figures s'échangent, se complètent et prennent sens les unes par rapport aux autres. Dans la difficile négociation des rapports mères/filles à notre époque, Nancy Huston joue un ballet qui ne tranche pas véritablement dans l'un ou l'autre sens mais qui montre les difficultés à assumer maternité et création et les voies ouvertes pour inventer de nouveaux rapports au-delà du quotidien et de la culpabilité.