

DU MOI « CRYPTOPHORE » AU MOI IDENTITAIRE DE NADIA : L'ÉCRITURE THÉRAPEUTIQUE DANS LE ROMAN *INSTRUMENTS DES TÉNÈBRES* DE NANCY HUSTON

Teodora Maria POP¹ 

*Article history: Received 27 July 2023; Revised 2 July 2024; Accepted 10 July 2024;
Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.*

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *From “Cryptophoric” Subject to Self-Identity: Therapeutic Writing in Nancy Huston’s Instruments des ténèbres.* The rupture that occurs in the mother-daughter relationship lies at the core of the novels written by Canadian writer Nancy Huston. In this sense, the present paper aims to analyse Nadia’s identity formation, the protagonist of the novel *Instruments of Darkness*, who develops a series of mental traumas as a result of maternal abandonment. Starting from the filial bond and from the maternal characteristics transmitted hereditarily, but also acquired through imitation behaviour, our analysis follows the deconstruction of identity self and the consequences over the psyche of the childhood memories repressed in the Unconscious. The mutations of the psychic structures thus lead to split personality and to the configuration of the cryptophore woman’s typology that repeatedly reconstructs the lived traumas: the loss of the mother, the child and the brother. The article follows the identity crisis of the protagonist until the moment of writing, a creative act that involves the externalisation and awareness of repressed feelings and self-acceptance. Having therefore a therapeutic role, literature is analysed as a possible catalyst in the reconstruction of self-identity.

Keywords: *Nancy Huston, the psychology of trauma, the mother-daughter relationship, identity and otherness, literary catharsis, the therapeutic function of literature*

¹ **Teodora Maria POP** est doctorante en quatrième année d’études à l’Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie, où elle enseigne un cours de langue française. Elle travaille sous la coordination de Simona Jişa sur une thèse dédiée à la poétique des « seuils » de la maternité chez Nancy Huston, abordant différentes approches théoriques (psychocritique, sociocritique, critique psychanalytique). Ses points d’intérêts tournent autour de la littérature francophone du XXI^e siècle. À présent, elle est membre du Centre d’Étude du Roman Français Actuel et de l’Association d’Études Canadiennes en Europe Centrale. Courriel : teodora.pop1@ubbcluj.ro

REZUMAT. *De la eul „criptofor” la eul identitar al Nadiei: scrierea terapeutică în romanul Instruments des ténèbres de Nancy Huston.* Nucleul central al romanelor scriitoarei canadiene Nancy Huston este reprezentat de ruptura ce se produce în relația mamă-fiică. Lucrarea de față își propune în acest sens o analiză a parcursului identitar al Nadiei, protagonista romanului *Instruments des ténèbres*, ce dezvoltă o serie de traumatisme mentale din cauza abandonului matern. Pornind de la raportul filial și de la caracterele materne transmise în mod ereditar, dar și dobândite prin imitarea comportamentului, analiza noastră urmărește deconstrucția eului identitar și consecințele asupra psihicului a amintirilor infantile refulate în Inconștient. Mutațiile structurilor psihice duc spre scindarea personalității și spre configurarea tipologiei de femeie criptoforă ce reconstituie în mod repetat traumele trăite: pierderea mamei, a copilului și a fratelui. Articolul urmărește criza identitară a protagonistei până în momentul scrierii, act creator ce implică exteriorizarea și conștientizarea sentimentelor refulate și acceptarea de sine. Având așadar un rol terapeutic, scrierea este analizată ca un posibil catalizator în reconstrucția eului identitar.

Cuvinte-cheie: *Nancy Huston, psihologia traumatismului, relația mamă-fiică, identitate și alteritate, catharsis literar, funcția terapeutică a literaturii*

Maternité, filiation, transmission ... ce sont les concepts clé de l'écriture romanesque de Nancy Huston, écrivaine contemporaine d'origine canadienne qui s'intéresse notamment aux relations familiales conflictuelles. Profondément marquée par l'absence de sa mère, qui l'abandonne à l'âge de six ans, Nancy Huston place au centre de son univers fictionnel la rupture de la relation mère-fille. C'est le cas de l'un de ses romans les plus appréciés, *Instruments des ténèbres* (1996), que nous nous proposons d'analyser dans cet article, où l'autrice présente l'histoire tumultueuse d'un personnage-enfant qui percevrait douloureusement la séparation de sa mère.

Divisé en deux parties intitulées *Le Carnet Scordatura* et *La Sonate de la Résurrection*, le roman présente simultanément, dans des chapitres intercalés, deux histoires de deux époques différentes. Nancy Huston retrace dans *Le Carnet Scordatura* le parcours de Nadia, une romancière new yorkaise, contemporaine, athée, âgée d'une cinquantaine d'années. Provenant d'une famille nombreuse qui a un père alcoolique et violent, une mère – ancienne musicienne dévouée à la maternité, marquée par ses fausses couches douloureuses, et plusieurs enfants dépourvus de l'amour parental, Nadia raconte dans son journal ses souvenirs traumatisants de l'enfance. Confrontée à la mort de son frère jumeau et témoin des avortements de sa mère, elle refuse à l'âge adulte ses liaisons maternelles et sa maternité. Parallèlement, l'auteure nous présente *La Sonate de la Résurrection*, le roman que Nadia est en train d'écrire sur un couple de

jumeaux séparés dès leur naissance : Barbe et Barnabé – dont la mère est morte en couche et que le père abandonne. L'histoire révèle les tentatives des jumeaux de se retrouver et le désespoir d'une fille du dix-septième siècle qui, pour vivre, est obligée de cacher sa grossesse et tuer son bébé après l'accouchement. Les deux récits arrivent donc à converger sur la même thématique : le développement de l'enfant qui a comme modèle une mère absente, une mère-douleur. Élaboré entièrement autour de la rupture de la symbiose Moi-Mère, le roman mettrait en lumière un personnage avec une construction problématique du Moi, Nadia qui lutte contre ses propres « démons » intérieurs tout en écrivant un roman.

La critique littéraire, qui a déjà ouvert le chemin vers une analyse de la filiation dans le texte hustonien, note que ce roman « s'élève contre les formes de lien » (Paillot 2004, 131) et que celles-ci « créent un carcan étouffant l'individu » (Gaboury-Diallo 2004, 57). Notre hypothèse, qui vient s'y ajouter, traiterait la filiation non seulement comme un fait biologique, mais aussi comme une dimension psychologique. Elle mettrait en avant le rôle du secret transmis à travers les générations, en particulier entre mères et leurs filles, en tant que source génératrice de malheur qui pourrait entraver le développement identitaire de l'enfant. Le sujet que nous aborderons est celui du non-dit, du souvenir bouleversant qui empêcherait l'épanouissement personnel.

Nous comptons partir d'une approche psychanalytique sur la transmission générationnelle du secret et les implications du caractère héréditaire dans le développement psychique de l'enfant, pour pouvoir montrer dans les quatre sous-chapitres suivants comment la construction identitaire de Nadia est retardée à cause des influences générationnelles maternelles et des souvenirs d'enfance gardés secrets. Nous nous intéressons à ce point à ce qui est « tu » dans son histoire familiale, au secret qui conditionne : premièrement – le rapport à la mère, deuxièmement – le désir de devenir mère, troisièmement – la relation fraternelle et quatrièmement – l'écriture. Quatre points-clés qui constitueront les volets de notre analyse et qui expliqueront chronologiquement les étapes par lesquelles passe Nadia afin de se forger une identité. Notre objectif est, d'une part, de créer une relation entre la critique littéraire et l'interprétation psychanalytique pour rapprocher les deux domaines, et d'autre part, d'analyser le parcours identitaire de la protagoniste pour démontrer le rôle thérapeutique de l'écriture, tel qu'il surgit de ce roman.

1. La transmission générationnelle psychique : le secret et la crypte

Puisque Nancy Huston construit uniquement des personnages en quête identitaire, nous avons porté notre attention vers les découvertes cliniques de la reconstruction de soi, concrètement sur « la théorie de la crypte et du fantôme »,

proposée par Nicolas Abraham et Maria Torok² (2014), mais aussi sur le « secret de famille » (1999, 2017) de Serge Tisseron³. Leurs notions appliquées à notre analyse nous aideront à tracer l’itinéraire de la déconstruction et de la construction de soi du personnage houstonien, car nous considérons que le secret gardé en famille, qui fait installer un trauma dans la psyché du sujet, est le principe fondamental du développement identitaire de Nadia.

Selon cette théorie, un événement devient un « secret invouable » lorsque le choc émotionnel, trop brutal et trop violent, ne peut pas être géré convenablement par le psychique. Dans ce cas, le sujet développe un traumatisme mental qui empêche d’en parler. Cette situation, d’habitude entachée de honte (bâtardise, crime, inceste, mort), est enfermée dans la psyché sous forme d’une « crypte », sorte d’enclave au sein du Moi qui isole la souffrance⁴. Constitué d’images, d’émotions et de mots inexprimables, le secret invouable perdure inchangé dans le Moi du sujet et provoque un clivage de la personnalité autour du secret, car une partie de l’identité garde les souvenirs angoissants intacts. Elle correspond au concept de « crypte », définie par Abraham et Torok de la manière suivante :

cette crypte correspond à un lieu défini. Ce n’est ni l’Inconscient dynamique ni le Moi de l’introjection. Ce serait plutôt comme une enclave entre les deux, sorte d’Inconscient artificiel, logé au sein même du Moi. [...] Rien ne doit filtrer vers le monde extérieur. C’est au Moi que revient la fonction de gardien de cimetière (2014, 254-255).

Cette crypte, qui apparaît comme un phénomène psychique autonome liant à jamais le sujet à l’objet perdu, n’obéit à aucune règle du processus de travail du deuil⁵ ou d’assimilation du passé, car le Moi refuse de se rappeler l’événement douloureux et préfère l’enfermer en soi. Les manifestations comportementales qui en résultent – que les psychanalystes appellent « symptômes psychiques » – se

² Abraham et Torok (2014) analysent la transmission générationnelle de la souffrance d’un point de vue pathologique, expliquant les conflits familiaux non-résolus, les vengeances, les pertes, les morts par des maladies psychiques et psychosomatiques. Ils développent les concepts de « crypte » et « fantôme » pour décrire la manière dont une expérience traumatique peut être transmise aux descendants de la famille.

³ Serge Tisseron (1999, 2017) a continué les recherches menées par Abraham et Torok. Il a travaillé particulièrement sur la manière dont « le secret de famille » entraîne l’apparition de l’effet de « fantôme ».

⁴ Certaines composantes vécues de cet événement – par exemple sensorielles, cénesthésiques, motrices ou fantasmatiques – sont enfermées dans une espèce de « vacuole » psychique d’où elles viennent perturber la vie mentale et relationnelle (Tisseron 1999, 106).

⁵ Nous percevons le travail du deuil dans le sens énoncé par Sigmund Freud : un processus psychique progressif de réaction humaine suite à la perte d’une personne aimée. Voir Freud (1917).

traduisent par des phobies, des obsessions, des maladies psychosomatiques ou névrotiques, même par des réactions étranges pour le sujet en question, car il « ne s'y reconnaît pas. Il lui semble être poussé par une force étrangère à dire ou faire des choses qui ne lui correspondent pas » (Tisseron 2006, 29). Tout se passe comme s'il y a un « fantôme » qui agit et parle pour les gens à la manière d'un ventriloque. C'est la conséquence visible du travail du secret dans l'Inconscient.

Les trois psychanalystes prouvent dans leurs études que les enfants des personnes qui développent un tel traumatisme mental en souffrent gravement. D'une part, parce qu'ils sont témoins à des comportements parentaux étranges qu'ils vont, plus ou moins consciemment, imiter. D'autre part, parce qu'ils sont exposés à des « moments de brusque ouverture [de la crypte du parent] [qui] s'avèrent particulièrement propices pour donner libre cours au travail d'un fantôme menaçant d'envahir le Moi [de l'enfant] » (Abraham et Torok 2014, 412). Il s'agit de la « hantise du fantôme » – des répercussions sur les générations suivantes du secret d'un parent. Il est donc possible de transmettre des qualités, des connaissances, voire des valeurs, tout comme des comportements destructeurs et des souffrances. Le psychanalyste Alberto Eiguer met sous la dénomination de « la part maudite de l'héritage » (2011, 6) toute transmission générationnelle qui implique un mal qui hante les générations d'une même lignée, soit qu'il s'agit d'une maladie, soit d'une culpabilité ou d'une obsession. Abraham et Torok estiment que ce passage de l'Inconscient d'un parent à l'Inconscient d'un enfant d'une certaine souffrance, se produit par une transmission intergénérationnelle⁶ qui désigne « les échanges observables entre deux générations en contact physique réel » (Tisseron 2017, 11)⁷ (la relation Nadia-Élisa, dans le cas du roman *Instruments des ténèbres*). Ce processus esquive toute volonté et assure le passage d'un ascendant à un descendant des contenus psychiques invisibles et inconscients (les non-dits, les choses cachées ou interdites à savoir).

Puisqu'« [i]l faut toujours en passer par la mère [...] pour comprendre quelque chose à ce qui se passe chez la femme ; ce qui se structure chez elle ou ce qui n'arrive pas à se structurer » (Perrier 1978, 220), nous analyserons dans la partie suivante le traumatisme d'Élisa pour pouvoir démontrer comment se manifeste la hantise du « fantôme » dans l'Inconscient de Nadia et comment « la crypte » de la mère influence le parcours identitaire de sa fille.

⁶ Abraham et Torok (2014) proposent deux formes de transmission psychique du fantôme : « la transmission intergénérationnelle » et « la transmission transgénérationnelle », en mettant l'accent sur le contact direct ou indirect des membres d'une même famille. Étant donné que Nadia est en contact direct avec sa mère, nous nous intéressons dans cette analyse uniquement à la transmission intergénérationnelle.

⁷ Tisseron (2017) résume au début de sa recherche les deux formes de transmission générationnelle développées par Abraham et Torok.

2. Mon *anti-mater* : la relation Nadia-Élisa ou la crypte enfantine

Violoniste et musicienne douée, Élisa est la mère de Nadia et l'épouse de Ronald. Ses traumatismes apparaissent après le mariage, une fois la naissance du premier enfant et des tâches maternelles qui l'obligent à renoncer progressivement à la vie d'artiste, or « [l]e plaisir qu'elle prenait à faire de la musique était une chose aussi intime et sacrée que sa croyance en Dieu » (Huston 1996, 13). Cependant, les facteurs principaux qui contribuent à la remettre à sa place de femme au foyer sont la honte et l'humiliation provoquées par son mari, qui, ivre et furieux, accapare le piano de la salle du concert d'Élisa pour jouer une chanson qu'il aime, tandis que son épouse essaie désespérément de poursuivre son interprétation. C'est la fin de sa carrière d'artiste.

La maternité n'est pas non plus un refuge pour la mère qui donne naissance à sept enfants, dont certains sont morts. Élisa passe par plusieurs fausses couches douloureuses qu'elle doit cacher chaque fois par peur de la violence de son mari qui ne désire plus d'enfants et n'assume pas son rôle paternel. Les avortements détruisent tellement la psyché de la mère qu'elle tombe dans la folie : « les bras raides, enfoncés entre ses genoux, les mains nouées, elle se balançait de droite à gauche en hurlant » (Huston 1996, 71). Après ces actes désespérés qui ne sont que les conséquences visibles du secret inavouable, Élisa s'enfonce dans le mutisme : elle « se mit à tomber dans une sorte de transe d'inattention » avec « le regard plongé dans le vide, les yeux vitreux » (Huston 1996, 51). Les grossesses entravées, la perte des bébés et la souffrance cachée créent donc une crypte dans l'Inconscient de la mère.

Selon Tisseron, quand « un parent tente de cacher un événement douloureux qui le préoccupe [...] son enfant le pressent toujours » (2017, 3). La douleur de la mère mobilise immédiatement l'attention de la petite Nadia, étant ressentie comme un obstacle à la communication et à l'amour maternel. Une relation mère-fille réussie se définirait par interaction, partage ou confiance. Or, la relation Nadia-Élisa s'est dès le départ établie dans le non-dit. Animée par le désir de comprendre, la fille essaie d'observer le comportement de sa mère, puisque ce qui ne s'exprime pas par des mots, se manifeste sous une autre forme, à travers des mimiques ou des gestes. Elle voit sa mère « ramper, se vautrer, trembler, chialer, vomir, frémir » (Huston 1996, 81), des symptômes physiques visibles du traumatisme psychique. De plus, chaque fois que la petite Nadia essaie d'attirer l'attention d'Élisa, par sa première poésie écrite ou ses premières idées philosophiques, elle se heurte à la froideur, à l'ironie et aux réponses caustiques de sa mère. En traitant Nadia comme une adulte, mais une adulte coupable de la perte de sa carrière de musicienne, Élisa ne réalise pas qu'elle décourage tellement sa fille qu'elle favorise l'apparition de l'insécurité

et la perte de confiance en soi de Nadia, des indications qui mènent implicitement vers la déconstruction identitaire. Eliacheff et Heinich parlent dans ce sens d'un véritable assassinat psychique de la fille en affirmant que :

En ne reconnaissant jamais la moindre qualité – ni physique ni psychologique – à sa fille, en critiquant systématiquement ce qu'elle est ou ce qu'elle fait, la mère s'assure que dans ce couple mère-fille hautement dissymétrique, la rivalité ne pourra jamais affleurer, tant la fille est réduite à néant (2002, 164).

Ces souvenirs marquants de sa mère, que Nadia appelle « des images au formol », « des souvenirs qui ne changent pas, ne bougent ni ne s'évanouissent, mais restent là, alignés sur une étagère dans ma tête, muets et horribles » (Huston 1996, 71), ne sont que des « souvenirs-écrans » (Freud 1948, 51-59). Selon Freud, ce sont des réminiscences infantiles, remémorées à chaque occasion, qui viennent de l'Inconscient par l'action du refoulement en infligeant la culpabilité. Étant la fille aînée de la famille, c'est elle qui a dû aider Éliane à effacer les traces des fausses couches avant que son père n'arrive à la maison. Voyant donc sa mère souffrante, étant le témoin de la mort des bébés, Nadia commence à sentir une culpabilité envers sa mère dont elle n'est pas responsable, mais qui favorise la formation de la crypte au sein du Moi : « mais était-ce ma faute, Mère ? *Était-ce ma faute à moi ?* »⁸ (Huston 1996, 74). L'absence de la communication, le rejet, l'interdiction de savoir, le manque d'attention et d'amour transforment la petite Nadia dans « l'enfant sans cœur » (Huston 1996, 135). Nous constatons à ce point que la construction identitaire de la protagoniste semble être problématique dès son enfance.

La crise identitaire s'accroît à l'adolescence. Le travail du fantôme dans les profondeurs de l'Inconscient est maintenant symptomatique et la transmission intergénérationnelle – visible, car le secret inavouable et irrespirable pour la mère fait son retour chez la fille sous forme d'une maladie psychosomatique⁹ qui produit des symptômes tout à fait spontanés. Nadia souffre d'insomnie, d'angoisse, d'addiction à des substances toxiques et d'accès de furie. Les symptômes sont si puissants qu'elle a maintes fois des pensées suicidaires : « de nouveaux élans vers la mort, dont un avec passage à l'acte, suivi d'une longue convalescence chez Laura dans le Centre de la France » (Huston 1996, 371).

Le processus de déconstruction de Nadia vise également un clivage identitaire. Elle choisit de se rebaptiser en niant son existence : « Je me suis moi-même nommée, ou plutôt renommée. Mes parents m'avaient appelée Nadia et

⁸ En italiques dans le texte de Nancy Huston.

⁹ Une maladie psychosomatique est une affection où les problèmes psychologiques provoquent des symptômes physiques réels.

quand il m'est devenu clair que *I*, le je, n'existait pas, je l'ai éliminé. Dorénavant mon nom [...] c'est : Nada. Le néant. » (Huston 1996, 12-13). D'une part, cette opération dirige le psychisme de l'enfant vers une division en deux unités contradictoires : l'unité « refoulée » qui garde la mémoire de la mère intacte et l'unité « manifeste » qui tente constamment de revivre la souffrance et de se détacher, en même temps, du souvenir de la mère. Il en résulte ce clivage, qui, contrairement au refoulement – qui protège contre les dangers qui viennent du dedans, contre les traumatismes qui risquent d'ouvrir des brèches dans la personnalité (Tisseron 2017, 70). La mère est donc vue comme un danger, et puisqu'elle constitue plutôt une destruction qu'une construction pour l'enfant, le psychisme de Nadia essaie d'enfermer tout souvenir maternel. C'est pourquoi elle fait des rêves « abominables » voyant sa mère se désintégrer. Elle arrive même à commettre un acte de matricide symbolique, une négation de la mère, en affirmant que : « nous ne sommes plus mère et fille... Quel égoïsme. » (Huston 1996, 228). Éliisa est donc rejetée, déçue au stade de mère *non grata*, d'une *anti-mater*. En l'absence du repère maternel à suivre mais en présence d'un fantôme qui travaille l'Inconscient, l'identité de Nadia risque d'être anéantie : « qui suis-je ? » (Huston 1996, 166) se demande-t-elle plusieurs fois.

D'autre part, ce clivage identitaire de la protagoniste correspond à la rupture Moi-Inconscient, Moi-Mère (dans la majorité des cas où la mère est l'objet perdu) (Abraham et Torok 2014, 381). Puisque, l'unité originaria mère-enfant, la complémentarité filio-maternelle ou le *païdo métér*¹⁰ (Abraham et Torok 2014, 396), a été brisée, Nadia est obsessionnellement à la recherche de la figure maternelle. Stella, sa nourrice, sa « chère énorme irremplaçable Stella, [sa] grosse bonne *yiddische mama* »¹¹ (Huston 1996, 62) ne réussit, elle non plus à combler le vide de l'amour maternel originaria. Abraham soutient, à cet égard, que seul ce concept du *païdo métér* associé à la dualité Moi-Inconscient permet d'appréhender le fantôme et sa manifestation, car dès que l'enfant se sent abandonné, son Inconscient recèle un fantôme. Il y a un étranger, une obsession qui le ronge, il y a une plaie, une crypte dans son Inconscient : Éliisa. Ce fantôme est la figure de la mère née de la culpabilité et à partir des images au formol.

L'obsession du *païdo métér* y est confirmée par la passion pour la musique, par le choix de Nadia de se faire avorter chaque fois qu'elle reste enceinte et même par le choix de son nouveau prénom – Nada. Ce mot de l'espagnol signifiant « rien » est le corrélat des sentiments que la fille a pour sa mère. La dénomination de son carnet « Scordatura » vient aussi à soutenir notre démarche. En italien,

¹⁰ Le binôme *païdo métér* se déséquilibre dans ce roman, la mère occultant sa présence bénéfique. C'est pourquoi la quête est menée uniquement par Nadia, Éliisa étant toujours distante et froide.

¹¹ En italiques dans le texte de Nancy Huston.

« scordare » signifie « oublier », donc abandonner la mémoire de la mère dans les pages du journal. Toutefois, Justin Ungureanu trouve dans cette technique musicale répandue à l'époque baroque où l'on accordait l'instrument d'une manière différente que la règle ne l'imposait pour obtenir de nouveaux effets musicaux, une métaphore de l'Inconscient qui dit une chose pour suggérer une autre (2018, 97). Justin Ungureanu fait référence à la lecture de la *Sonate de la résurrection* qui reflète, non pas l'histoire de Barbe, mais celle de Nadia. Nous rapportons également à cette théorie la lecture du *Carnet* qui ne doit pas être comprise comme un enterrement de la mère, mais comme une recherche de la figure maternelle qui confirme le désir de reformer l'unité originarie mère-enfant.

Tous ces actes ci-dessus évoqués ne sont que des comportements pour montrer la fidélité envers la mère. Même si la protagoniste développe le désir de ne pas devenir comme sa mère et d'effacer son image, à cause de la hantise du fantôme, Nadia arrive paradoxalement à commettre les mêmes fautes. De cette façon, nous allons montrer dans le sous chapitre suivant quelles perturbations psychiques pourrait apporter cette répétition de la matrilinearité fantomatique dans le devenir mère de Nadia. Or, on sait déjà que devenir mère c'est s'exposer au risque de reproduire les comportements de sa *propre* mère, fait que Nadia redoute forcément.

3. Mon « cryptophantasme » : la relation Nadia-Tom Pouce ou la crypte maternelle

La vie sexuelle de Nadia, décrite comme un enchaînement de relations ratées, aboutit à plusieurs grossesses non-désirées et systématiquement aux avortements. Elle refuse un nombre considérable de fois – « combien y en a-t-il eu ? Cinq ? dix ? » (Huston 1996, 107) – de donner naissance à des enfants – « scarabée » (Huston 1996, 7), « morpions » (Huston 1996, 60) et « têtards » (Huston 1996, 107) – qui la forceraient à admettre son rôle de mère, statut qu'elle rejette inconditionnellement. En tant qu'écrivaine, elle décrit la maternité et la grossesse de son personnage Barbe comme étant douloureuses, atroces, donnant naissance à un enfant malformé sous le patronage, non pas de Dieu, mais du Diable, au milieu des hurlement d'animaux. Elle arrive donc à percevoir la maternité de la même façon qu'Élisa : comme une étape indésirable et terrifiante de sa vie.

Parmi les avortements, le premier semble affecter le plus la conscience de Nadia qui « ne garde de cette intervention aucune cicatrice, du moins sur le corps » (Huston 1996, 340). Le travail de déconstruction identitaire atteint son point culminant une fois l'apparition d'une forme bénigne de folie et du spectre de son premier bébé, « [son] quasi-fils, [son] proto-fils, [son] presque-fils » (Huston

1996, 340), Tom Pouce, dont la « quasi »-existence est expliquée par Nadia de manière suivante :

il est très possible que les personnages de conte comme Tom Pouce et le Petit Poucet aient été la symbolisation populaire des fœtus dont les paysannes se débarrassaient avant terme, et qui revenaient les hanter, se glissant dans les poches de leurs vêtements et les accompagnant partout... (Huston 1996, 363-364).

Il s'agit d'une grossesse interrompue, dont Nadia se sent coupable. Elle vit le sentiment d'avoir commis un infanticide, comme sa mère, en renonçant à celui qui a habité son ventre pendant trois mois. Ce souvenir d'avoir tué son enfant devient « le plus silencieux de [ses] silences » (Huston 1996, 16), c'est-à-dire – une autre crypte dans son Moi qui la lie cette fois à son enfant. La hantise du fantôme se traduit, dans ce cas, par un cauchemar répétitif où le bébé implore sa mère de lui ouvrir la fenêtre pour qu'il puisse entrer dans sa chambre (métaphore pour sa vie) : « Tu venais autrefois, mon chéri, mon tout petit bébé garçon, mon Tom Pouce. [...] il pleuvait à torrents et tu étais dehors, minuscule garçon frissonnant de froid, trempé jusqu'à l'os, en train de frapper désespérément à ma fenêtre » (Huston 1996, 309).

Ce fantasme qui revient depuis la crypte (ce cryptophantasme¹²) induit des phobies : « je me réveillais avec un grand cri, le sang me battant aux tempes » (Huston 1996, 309), des obsessions : « je souhaitais que le cauchemar revienne » (Huston, 1996, 310) et une écrasante culpabilité tant envers l'enfant tué (infanticide) qu'envers la mère (matricide). Cet avortement fait « spontanément ou volontairement, avant de mener une première grossesse à son terme » c'est une « façon de "tuer la mère en soi" » (Bydlowski 2004, 77), un acte de négation de la mère que le *païdo métér* empêche à réaliser. Nadia se trouve donc dans l'hypostase d'être tiraillée entre le rejet et la recherche de la mère. C'est pourquoi ce premier avortement est tellement difficile pour Nadia, or elle avoue que pour les « autres bébés, je m'en suis débarrassée vite » (Huston 1996, 310). Incapable d'accepter l'idée de devenir mère, elle continue à effectuer les autres avortements pour estomper l'impact provoqué par le premier. En effet, c'est elle qui approfondit le traumatisme.

Angoissée par son enfance tragique, obsédée par une vision pessimiste sur la maternité et torturée par la culpabilité, Nadia s'identifie elle-même à une « page blanche » (Huston 1996, 369). Dans ce cas, la maternité apparaît comme un état clinique inassumé et la procréation – comme un obstacle dans l'épanouissement personnel, comme une sorte de fidélité et de cyclicité générationnelle qui anéantit son identité.

¹² Nous avons adopté ce terme, qui décrit le Moi fantasmé de la hantise et le fantasme qui naît de la crypte du sujet, d'Abraham et Torok (2014, 297).

4. Mon daimôn : la relation Nadia-Nothin' ou la crypte fraternelle

Puisque le processus de construction de soi s'avère fragmentaire, et que les topiques Moi-mère et Moi-enfant ont déjà subi une séparation, Nadia cherche son équilibre identitaire en se rapportant à l'unité fraternelle, à la deuxième voix de la narration : « le daimôn » de son frère jumeau mort à sa naissance, Nathan ou Nothin' (comme l'appelle Nadia). En utilisant la nouvelle appellation, elle crée un rapprochement avec son frère à travers le langage et par la répétition du mot « rien », qui, dans cette acception prend la signification d'une identité vide : sans vie (Nothin') et sans identité (Nada).

En étudiant l'altérité dans ce roman, Lise Gaboury-Diallo souligne qu'il y a « une sorte de mutation des personnages féminins, qui se projettent littéralement dans l'Autre » (2004, 51). Nadia trouve trop difficile la tâche de se développer un Moi unitaire et se construit une extension de soi, un double qui supprime son individualisme. Par le processus de l'« identification endocryptique » (Abraham et Torok 2014, 297) qui consiste à abandonner son identité en s'identifiant à la vie d'une autre personne (le frère), de manière imaginaire ou fantasmée dans le but de retrouver l'objet perdu (une partie de soi-même), et par la technique de la projection, Nadia s'invente « un deuxième soi » (Huston 1996, 167) et donne voix à un personnage absent physiquement, à son *daimôn*. Ce double avec lequel Nadia parle et qui l'inspire dans l'écriture du roman est créé pour mettre en lumière un interdit, un secret douloureux, qui semble empêcher la protagoniste de le confier. Il prend ainsi des valences négatives englobant toutes les pensées refoulées de Nadia qui donnent naissance à une écriture assez pessimiste et qui créent des personnages tourmentés avec un parcours problématique (Barbe – la fille orpheline, violée, qui a tué son enfant, ou Barnabé – le garçon orphelin, aveugle, mort pour sauver sa sœur). Elle a vendu son âme, à la manière faustienne, a exorcisé son identité, et a projeté hors de soi un double démoniaque qui l'aide à l'acte créateur, car pour écrire elle a « besoin du dédoublement, de la duplicité » (Huston 1996, 30).

Quel rapport y aurait-il entre le sujet qui se projette en dehors du soi un double fraternel et le secret gardé par une mère qui s'autodétruit psychologiquement ? Une réponse aussi brève qu'appropriée est offerte par François Perrier. Il soutient que c'est à cause du silence de la mère, qui n'a pas fait elle-même le travail de deuil, que l'autre enfant se trouve « châtré d'une absence qui n'a pas été symbolisée » (1978, 154-155). Dans ce sens, Nothin' représente pour Nadia la moitié masculine, « mon jumeau mort – garçon moi » (Huston 1996, 167), qui lui manque et qu'elle cherche toujours pour recomposer la figure mythique de l'androgynie. Ce fort désir d'avoir son frère à côté d'elle est la raison pour laquelle il demeure toujours présent dans son esprit malgré sa mort.

Pourtant, la protagoniste cherche à unifier les morceaux de son Moi fracassé à travers un investissement absent et défectueux. Elle se culpabilise une fois de plus : « Le petit Néant, jumeau mort de Nada vivante » (Huston 1996, 138), et apparaît dans une situation de soumission et de dépendance à son daimôn : « Je ne pourrais vivre sans vous » (Huston 1996, 98). Son Moi est possédé volontairement par ce daimôn qui s'approprie l'identité que Nadia est en train de se construire. Au lieu de rassembler toutes les parties disparates de sa personnalité et de trouver le Moi identitaire, la protagoniste devient « Nada l'espace blanc, l'être sans être » (Huston 1996, 174).

5. Le Moi identitaire : autothérapie et autopathographie

Nadia a presque cinquante ans et se trouve encore sous le joug des expériences traumatisantes de son enfance qui l'ont poussée à morceler son identité. Comment surmonter la crise identitaire et se libérer des symptômes fantomatiques ? Nancy Huston affirme dans l'un de ses essais que « le moi est une donnée chromosomique sur laquelle sont accrochées des fictions » de telle manière que « devenir soi c'est activer le mécanisme de la narration » (2008, 24). L'écriture du *Carnet* et de la *Sonate* devient dans ce cas le point clé de la prise de conscience de Nadia. En passant par l'imaginaire, l'écriture poursuit les traces inconscientes et « permet de s'approcher de ce qu'il est impossible de dire » (Cammaréri 2012, 188). Corrine Cammaréri établit une relation d'interdépendance entre la création littéraire et la formation du Moi identitaire en affirmant que le rôle du travail créateur « est de se faire aimer de son Surmoi » (2012, 196) vu comme l'intériorisation des interdits. C'est pourquoi nous considérons que le processus de reconstruction identitaire de Nadia se produit à la fois à travers le travail créateur et le travail psychique, car il faut transposer sur un monde fantasmatique ou fictionnel les objets extérieurs pour pouvoir les intégrer et reconnaître progressivement.

Abraham et Torok proposent comme mécanisme psychique d'intégration des souffrances refoulées le travail de l'« introjection » qui signifie « jeter à l'intérieur » (2014, 262) une douleur par assimilation graduelle. Elle regroupe dans une unité synthétique plusieurs processus tels : la catharsis littéraire, la perlaboration, la projection ou le travail du deuil, impliquant différentes phases jusqu'à l'acceptation de la perte et au renouvellement de soi-même. Abraham et Torok énoncent trois étapes importantes du travail de l'introjection (2014, XV), comme suit.

La première étape est l'apparition de l'événement dans la vie du sujet. C'est le manque d'amour maternel qui pousse Nadia dans l'errance identitaire. D'autres chocs traumatiques qui renforcent sa quête sont l'avortement et la perte du frère jumeau.

La deuxième étape est l'appropriation de l'événement à travers des procédés psychiques. Vu qu'introjecter signifie remémorer le passé, accepter et verbaliser la souffrance, Nadia commence à écrire un journal où elle raconte sous forme des flash-backs de sa mémoire, les événements importants de sa vie et de la vie de sa mère, en lui offrant la possibilité de sortir de son mutisme. Parlant d'une littérature du retissage, Alexandre Gefen accentue le rôle de réassurance de l'écriture qui vise « à reconstruire des filiations » et à rendre le vécu d'un autre avec intensité (2017, 64). Nadia ouvre donc la crypte où repose le corrélat objectal de la perte (la mère), et revit la souffrance d'Élisa. La résilience et la reliaison Moi-Mère se produisent dans ce sens à travers l'écriture qui permet à la protagoniste de comprendre la blessure mal cicatrisée de la mère et les circonstances de son absence. À ce moment-là, la décharge cathartique fait irruption « Oh, Mère [...] Pourquoi ai-je envie de pleurer ? Pourquoi ai-je tant de mal à écrire ceci ? » (Huston 1996, 372).

Nadia se sert également de l'écriture du journal comme « forme de prise en charge thérapeutique du deuil » (Gefen 2017, 134) pour revivre le moment de la grossesse et remémorer la mort de son bébé. Même si cet acte artistique amplifie la symptomatologie (peur, insomnie, dépression, agitation) et donne libre cours aux représentations psychiques (le cryptophasme), il fait ressortir la souffrance pour qu'elle soit reconnue. Nadia développe un long monologue en suivant les étapes du travail du deuil proposées par Freud (la confrontation, la rébellion et la libération du Moi), acceptant enfin le sentiment de culpabilité qui l'a hantée plus de vingt ans. Elle affirme par conséquent : « Tu as énormément compté dans ma vie, mon ange. Et je m'excuse de t'avoir traité de scarabée » (Huston 1996, 345).

Pour déplorer la mort du frère jumeau, Nadia le fait revivre dans son roman par un véritable processus de mise en abyme (le frère jumeau de Barbe) et dans sa réalité subjective par le processus de la projection (son *daimôn*), qui lui permettent d'amener à la surface les souffrances intérieures refoulées. La crypte est ouverte volontairement, elle ne se sent plus sous la domination du démon, et peut donc gérer l'expérience déstabilisatrice et finalement avouer : « je pourrais abandonner le fantasme de mon frère jumeau [...] regarder sa mort en face – oh, ça fait mal ! [...] quel soulagement de ressentir enfin de la douleur ! – et être moi-même. » (Huston 1996, 405). Loin de transformer ses écrits en tombeau, Nadia réussit à écrire l'indicible.

Il ne lui reste qu'à franchir la dernière étape : la prise de conscience du trauma. Elle doit supprimer les poids d'une réalité qui n'a d'existence que par le secret et s'accepter soi-même. À mesure qu'elle écrit son roman, Nadia développe une capacité de déplacement dans une identité temporaire possible, et arrive à s'identifier de plus en plus avec son héroïne, Barbe : une jeune servante qui a perdu sa mère, qui a été séparée à la naissance de son frère jumeau, qui a accouché un enfant malformé et qui a enterré son bébé. Valeria Sperti associe le roman que Nadia est en train d'écrire à un « autobiographème du dédoublement identitaire » (2014, 75), ce qui implique un investissement des expériences vécues et la création d'un personnage à l'image de soi. De cette façon, Nadia arrive souvent à exprimer ses sentiments à travers le discours de Barbe, ce qui engendre un jeu langagier entre le « elle » et le « je », entre « lui » et « moi ». Cet autre moi lui offre la possibilité de se mettre à l'écart et de s'observer objectivement, car « Seul un autre "je", se tenant à une distance respectueuse et observatrice du premier, aurait la bienveillance et l'empathie nécessaire pour jouer le rôle de Témoin » (Huston 1996, 167), un témoin de son passé et de son inconscient tumultueux qui puisse raconter les événements troublants. L'acte d'écrire fait donc émerger une autre perception de la réalité offrant un espace apaisé pour analyser et penser.

Dans ce sens, l'écriture prend les valences d'une « autopathographie des troubles psychique » où l'écrivaine « transforme l'expérience de sa maladie en conscience et en mots » (Grisi 1996, 261). Selon Grisi, ce récit autobiographique « évoque, de façon centrale ou périphérique, des faits, des idées ou des sentiments relatifs à sa propre maladie » (1996, 25) et explique « comment l'artiste a pu transmuter les infortunes de sa maladie en œuvre d'art » (1996, 39). Même si Nadia n'arrive pas à raconter son expérience traumatique dès le début de son journal : « Non, je n'arrive pas à l'écrire ici, noir sur blanc. Pas encore. » (Huston 1996, 262), au fur et à mesure qu'elle retrace la vie de Barbe dans son roman, elle avoue ses secrets.

L'écriture devient donc thérapeutique dans le cas de Nadia, représentant une victoire contre la fatalité, car écrire signifie aussi raconter ce qui ne peut pas être verbalisé. Alexandre Gefen souligne la puissance organisatrice du récit en affirmant que le travail de la pensée littéraire assure la reliaison entre les pertes subies et la construction de soi (2017, 61). Nadia commence à donner une cohérence aux événements de sa vie et à recomposer une image de soi grâce à l'écriture de son roman qui rend sa vie plus compréhensible. La représentation littéraire du Moi fonctionne comme un laboratoire pour la pensée, car à travers Barbe, Nadia se réapproprie les expériences traumatiques. Elle passe par une transformation thérapeutique de soi, réussit finalement à se débarrasser du Moi cryptophore et à récupérer le Moi identitaire : « Je m'appelle Nadia » (Huston 1996,

365), affirme-t-elle à la fin de son journal. Le « i » identitaire peut donc revenir, parce que le « je » se reconstruit par la fonction cathartique de l'écriture. « Réconciliation avec le réel, confirmation du sujet, voilà les bénéfices promis par la littérature » (Gefen 2017, 43) ; Nadia renaît avec une capacité mentale plus accessible aux modifications psychiques qui pourraient survenir à la suite d'un choc. Ayant la capacité de réussir, à s'en sortir, à s'épanouir malgré les difficultés, elle admet à la fin : « j'arriverais à me débrouiller à partir de là » (Huston 1996, 365). L'autothérapie (le processus de l'introjection) et l'autopathographie (l'écriture thérapeutique) libèrent donc le personnage hustonien de son passé.

Conclusion

Finalement, notre analyse nous a permis de constater que Nadia est une femme cryptophore, porteuse de trois cryptes qui se construisent l'une après l'autre autour de la même trame : l'absence de la mère. Cela engendre une construction problématique de soi et plusieurs tentatives d'identification à des êtres absents : la mère, l'enfant et le frère, trois entités définitoires pour Nadia, enterrés dans son Inconscient, qui développent uniquement des symptômes fantomatiques. Pourtant, la hantise du fantôme s'atténue grâce au processus de l'introjection et au rôle thérapeutique de l'écriture, qui permettent à Nadia de se débarrasser de ses spectres. Les pertes acceptées, le passé assumé et la figure maternelle retrouvée ont engendré en fin de compte l'unification du caractère et la fin de la quête identitaire.

La résilience se produit uniquement à travers l'acte artistique qui permet la symbolisation de l'événement traumatique. L'écriture apparaît par conséquence comme une réparation mémorielle, comme ce qui vient résister aux traumas et aux difficultés métapsychiques.

OUVRAGES CITÉS

- Abraham, Nicolas et Maria Torok. 2014 (1987). *L'écorce et le noyau*. Paris : Flammarion.
Bydlowski, Monique. 2004. « Transparence psychique de la grossesse et dette de vie. »
In *Devenir père, devenir mère*, dirigé par Michel Dugnat, 73-81. Toulouse : Érès.
Cammaréri, Corinne. 2012. *Amour maternel ou sublimation de femmes. Des écrivaines interrogent altérité, maternité et création*. Toulouse : Érès.

- Eiguer, Alberto. 2011. « Transmission psychique et trans-générationnel. » *Champ psy* 60, no. 2 : 13-25. <https://doi.org/10.3917/cpsy.060.0013>.
- Eliacheff, Caroline et Nathalie Heinich. 2002. *Mères-filles : une relation à trois*. Paris : Albin Michel.
- Freud, Sigmund. 1917. « Deuil et mélancolie. » In *Métopsychole*. Traduit par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis. Paris : Gallimard.
- Freud, Sigmund. (1901) 1948. *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- Gaboury-Diallo, Lise. 2004. « L'altérité assumée dans *La virevolte et Instruments des ténèbres* de Nancy Huston. » In *Vision / division : l'œuvre de Nancy Huston*, dirigé par Marta Dvorak et Jane Koustas, 49-59. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Gefen, Alexandre. 2017. *Réparer le monde : La littérature française au XXI^e siècle*. Paris : José Corti.
- Grisi, Stéphane. 1996. *Dans l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*. Paris : Éditions Desclée de Brouwer.
- Huston, Nancy. 1996. *Instruments des ténèbres*. Arles : Actes Sud/Leméac.
- Huston, Nancy. 2008. *L'espèce fabulatrice*. Arles : Actes Sud.
- Paillot, Patricia-Léa. 2004. « Cacophonie corporelle dans *Instruments of Darkness* de Nancy Huston. » In *Vision / division : l'œuvre de Nancy Huston*, dirigé par Marta Dvorak et Jane Koustas, 125-133. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Perrier, François. 1978. *La chaussée d'Antin II : Articles et séminaires de psychanalyse*. Paris : Union Générale d'éditions.
- Schützenberger, Anne Ancelin. (1993) 2015. *Aïe, mes aïeux ! Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d'anniversaire, transmission des traumatismes et pratique du géosociogramme*. Paris : Éditions Desclée de Brouwer.
- Sperti, Valeria. 2014. « Autotraduction et figure du dédoublement dans la production de Nancy Huston. » In *Tradução em Revista* 1, no. 16 : 69-82.
- Tisseron, Serge. 1999. *Nos secrets de famille : Histoires et mode d'emploi*. Paris : Ramsay.
- Tisseron, Serge. 2006. « Maria Torok, les fantômes de l'inconscient. » *Le Coq-héron* 3, no. 186 : 27-33. <https://doi.org/10.3917/cohe.186.0027>.
- Tisseron, Serge. 2017 (2011). *Les secrets de famille*. Paris : PUF.
- Ungureanu, Iustin-Eduard. 2018. « *Nancy Huston : Au-delà du mythe personnel*. » PhD diss., Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași.