

**« Les différentes voix qui chantaient
dans les noms de ton pays ».**
**Une carte de l'Alberta à plusieurs voix
dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston**

Alice Duhan
Stockholms universitet (Suède)

Résumé – À l'image de la carte de l'Alberta à plusieurs voix qui ouvre le livre, Nancy Huston refuse dans ce roman des formes de mémoire « monophoniques » et cherche une écriture qui saurait incorporer la mémoire de plusieurs individus, peuples et cultures pour produire un « cantique des plaines » polyphonique, qui chante les joies et les souffrances des êtres humains dont le destin se lie à ce lieu nordique. L'auteure de cet article étudie d'abord la façon dont les thèmes de la mémoire, du temps et de l'identité sont mis en relation dans le roman, pour ensuite examiner l'importance de l'idéal du récit polyphonique dans le projet littéraire de l'auteure diégétique Paula.

Dans *Cantique des plaines*, Nancy Huston entreprend d'aborder l'histoire de sa province natale, l'Alberta, tout en mettant de l'avant les enjeux de toute mise en forme narrative du passé, qu'il s'agisse du passé privé ou collectif. Pour ce faire, Huston invente une narratrice-auteure en quête de reconstituer son passé familial ainsi que l'histoire du lieu où sa famille a vécu pendant trois générations. Dans le premier chapitre, Paula s'adresse à son grand-père décédé : « Quand j'avais huit ans, tu as pris un atlas sur l'étagère du haut et, l'ouvrant à la carte de l'Alberta, tu m'as enseigné les différentes voix qui chantaient dans les noms de ton pays, cet édifice bancal qu'on avait échafaudé sur trois piliers inégaux¹. » Ces trois « piliers » sont ensuite rendus dans le texte sous forme de trois colonnes de toponymes qui énumèrent d'abord les noms de lieux issus des langues amérindiennes, ensuite ceux issus de la langue anglaise (c'est la liste la plus longue), et enfin ceux issus de la langue française. Ainsi Huston semble-t-elle poser le défi du roman : Comment faire résonner toutes ces voix inégales dans un récit historique portant sur ce lieu ? Autant qu'un roman sur l'histoire courte et dense de l'Alberta (qui n'avait pas encore fêté ses cent ans en tant que province au moment de la

¹ Nancy Huston, *Cantique des plaines*, Paris, J'ai lu, 1998 [1993], p. 11. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront suivies de la mention *CP*, suivie du numéro de la page.

publication du roman en 1993), ce roman est un livre sur la difficulté, voire l'impossibilité d'écrire l'histoire d'un lieu partagé entre plusieurs peuples et plusieurs mémoires culturelles.

Dans ses essais et conférences au sujet de son pays natal, Huston a tendance à mettre l'accent sur ce qu'elle perçoit comme deux absences dans l'identité du Canada : le manque d'identité culturelle décisive et le manque de racines historiques. Dans son essai *Pour un patriotisme de l'ambiguïté*, elle se demande : « Comment pouvons-nous, nous autres Albertains, être “fiers” de “venir” d'ici ? Tous, nous sommes venus ici, il y a moins de cent ans². » Dans une intervention polémique à la rencontre de l'Association France-Canada en 1990, elle rappelle que le mot *identité* a la racine étymologique latine *idem*, qui signifie « même ». Identité culturelle signifierait donc « mêmeté culturelle », ce qui lui fait dire que sa province natale, l'Alberta ainsi que le reste de l'Ouest canadien n'ont pas d'identité culturelle :

Les Indiens qui habitaient cette terre [...] avaient, eux, une culture ; les Anglais, Français, Allemands, Finnois, Néerlandais, Danois, Suédois, Russes, Ukrainiens qui sont venus s'y installer avaient, eux aussi, des cultures. Mais lorsque ceux-ci ont soumis ceux-là et se sont mis à vivre sur leurs terres, il n'y avait pour ainsi dire plus de culture – sinon dans le sens agricole du terme³.

Il faudrait peut-être aussi mentionner que les essais souvent personnels de Huston au sujet du Canada sont colorés par ses propres sentiments ambigus face à ses origines. Son itinéraire littéraire et biographique est bien connu : ayant à l'âge de vingt ans opté pour un exil volontaire en France, elle a également abandonné sa langue maternelle en faveur du français pendant les premières années de sa carrière littéraire. Dans l'essai *Nord perdu*⁴, ses racines canadiennes deviennent une sorte de non-origine. Si certains ont voulu voir dans la notion de la « nordicité » un repère identitaire⁵, le Nord dans cet essai devient par un jeu de mot interlinguistique le symbole de l'absence de repères forts, le noyau vide de son désarroi identitaire⁶.

² Nancy Huston, « Pour un patriotisme de l'ambiguïté. Notes autour d'un voyage aux sources », *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001 [1995], p. 255.

³ Nancy Huston, « Je ne suis pas fière... », *Désirs et réalités, op. cit.*, p. 209.

⁴ Nancy Huston, *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Arles, Actes Sud, 2004 [1998], 130 p.

⁵ Voir, par exemple, Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec. Géographie », 1975, 302 p.

⁶ Huston prend comme point de départ l'expression « perdre le Nord » et observe qu'il s'agit d'une expression qui ne s'utilise en général qu'au négatif. En passant par la traduction anglaise « *To be all abroad* » qu'elle retraduit ensuite en français, elle arrive aux sens : « *éparpillé de tous côtés* »

Dans le roman *Cantique des plaines*, ou *Plainsong* dans sa version anglaise⁷ (tous les deux parus en 1993), on retrouve la même problématisation de l'identité et de l'histoire canadienne que dans les essais. Mais à la différence des essais qui soulignent l'instabilité de l'identité canadienne, ce roman semble toutefois chercher une cohérence dans la multiplicité, un récit valable et cohérent à raconter sur ce grand pays jeune et vieux à la fois. Il n'est peut-être pas insignifiant que Huston, après plus de dix ans comme romancière de langue française, soit revenue à l'anglais comme langue d'écriture pour ce roman qui porte sur sa province natale⁸. Elle a ensuite traduit la version anglaise en français et les deux versions *Plainsong* et *Cantique des plaines* ont été publiées la même année⁹. Le roman représente donc déjà par ses deux langues d'écriture un aspect de l'identité plurielle du Canada. On peut mentionner en passant que ce roman est également devenu révélateur de la nature parfois difficile de cette cohabitation de cultures et de langues au moment où la version française a été couronnée au Canada par le Prix du Gouverneur général dans la catégorie des romans de langue française, ce qui a déclenché un débat animé dans la presse sur l'admissibilité de ce livre écrit d'abord en anglais¹⁰.

ou *aux quatre vents*, mais aussi : *se tromper tout à fait, dérailler complètement, ne plus y être du tout*» (Nancy Huston, *Nord perdu*, *op. cit.*, p. 12). Elle observe que, dans l'imaginaire qu'elle rencontre en France, le Nord représente un vide : « Sa grandeur compense, dans l'imaginaire français son vide » (*ibid.*, p. 13) ; « Le Nord, c'est une image. Une image pour dire qu'il y fait froid, et qu'il n'y a personne » (*ibid.*, p. 14). Le Nord qu'elle affirme avoir perdu dans le titre de son livre, devient donc l'origine vide, mise au négatif ; un vide perdu et tout le désarroi que cela implique.

⁷ Nancy Huston, *Plainsong*, Toronto, Harper Collins, 1993, 226 p.

⁸ Huston a raconté son retour vers l'anglais et la genèse de *Plainsong* dans deux conférences qu'elle a ensuite publiées dans *Désirs et réalités*, *op. cit.*, p. 217-236.

⁹ Pour une analyse comparative des deux versions anglaise et française du roman, voir Christine Klein-Lataud, « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n° 1, 1996, p. 211-231, et Noelle Rinne, « La tierce langue de Nancy Huston », *Crisolenguas*, vol. 1, n° 1, 2008 (revue numérique sans pagination, disponible sur <http://crisolenguas.uprrp.edu> [site consulté le 26 septembre 2013]). Klein-Lataud conclut que « les textes ne diffèrent que dans la mesure où toute traduction diffère obligatoirement du texte source » (Christine Klein-Lataud, *op. cit.*, p. 223).

¹⁰ Si le débat tournait principalement autour du statut de l'œuvre autotraduite, Sherry Simon a montré comment l'appartenance linguistico-littéraire incertaine de Huston a contribué à la polémique (Sherry Simon, *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, p. 47-50). Simon cite Jean Royer, qui, dans son article paru dans *Le Devoir* en décembre 1993, semble suggérer que l'écrivain doit appartenir à sa langue maternelle : « Écrivain *canadian* émigrée en France, elle écrit en français. Puis, écrivain de langue française, elle se met à écrire en anglais pour le cantique des plaines de l'Alberta natal. Ce revirement nous montre bien qu'un écrivain appartient à sa langue et que la langue de Nancy Huston reste l'anglais, du moins pour ce livre... » (cité par Simon, *op. cit.*, p. 49-50).

Le projet annoncé au début du roman par la narratrice concerne d'abord son passé privé et familial. Paula vient de perdre son grand-père bien-aimé et au cours de son deuil, elle essaie de reconstruire la vie de son grand-père Paddon à partir des fragments de notes de la thèse de doctorat inachevée de celui-ci. En même temps, elle profite de l'occasion pour essayer de mieux comprendre ses propres origines et l'histoire de l'Alberta. C'est ce passé dépassant le cadre de sa propre famille qui prendra de plus en plus de place dans son récit, à mesure qu'elle invente de nombreux détails de la vie de Paddon qui l'impliquent dans une perspective historique plus large.

Ce roman, qui suit la vie de plusieurs générations d'une famille anglo-canadienne, aborde la façon dont le passé est remémoré et transmis et, en particulier, comment cette remémoration aboutit à une mise en forme narrative, dans le cadre de l'Histoire, mais aussi dans le cadre de l'histoire familiale. Par l'artifice de l'auteure diégétique, Huston inclut aussi un questionnement autoréflexif. Comment incorporer les différentes voix mémorielles dans le récit? Existerait-il un récit mémoriel « polyphonique » à l'image de la carte de l'Alberta à plusieurs voix, ou ceci serait-il un simple rêve naïf de la part de l'auteure diégétique?

En nous appuyant sur quelques notions de l'historien Jan Assmann, nous voudrions d'abord explorer la façon dont les thèmes de la mémoire, du temps et de l'identité sont mis en relation dans le roman. Assmann distingue la *mémoire communicationnelle* de la *mémoire culturelle*. Pour Assmann, ce sont les deux cadres possibles de la mémoire collective. La *mémoire communicationnelle* « embrasse des souvenirs qui se rapportent au passé récent, et que l'homme partage avec ses contemporains¹¹ ». Il s'agit d'un espace de souvenir « purement constitué par l'expérience cautionnée et communiquée à titre personnel¹² ». Le cas typique serait la mémoire générationnelle, où les souvenirs sont transmis au sein d'une famille d'un membre à un autre. Assmann précise que cette mémoire communicationnelle couvre généralement trois ou quatre générations et correspond à une période de plus ou moins quatre-vingts ans. Dans le roman, nous accédons aux souvenirs transmis justement par quatre générations d'une famille, et le cadre temporel du récit est donné par la mort (à l'ouverture du roman) et la conception (à la fin du roman) du personnage Paddon, qui, à sa mort, avait « à peu près

¹¹ Jan Assmann, *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduit de l'allemand par Diane Meur, Paris, Aubier, 2010 [2002], p. 45.

¹² *Ibid.*

l'âge du siècle» (CP, 6)¹³. En même temps, il faudrait observer que l'appareil de la mémoire communicationnelle semble fonctionner relativement mal au sein de la famille Sterling, et le récit de Paula paraît être une tentative pour remplir les silences dans le passé familial à l'aide non seulement des fragments de la thèse de son grand-père, mais aussi des faits et récits qu'elle trouve dans des livres¹⁴.

En opposition à la mémoire communicationnelle, la *mémoire culturelle* se rapporte non à des souvenirs biographiques, mais au temps des origines, au « souvenir fondateur » d'une société ou d'un groupe culturel¹⁵. Un mode mémoriel plus formalisé que la mémoire communicationnelle, la mémoire culturelle est selon Assmann « une affaire de mnémotechnie institutionnalisée¹⁶ ». Ici ont leur place les modalités du souvenir institutionnalisées, telles les fêtes et les cérémonies commémoratives, et également le passé qui nous est transmis dans l'enseignement et les sources savantes. Le personnage de Paddon en tant que professeur d'histoire est lui-même un gardien de la mémoire collective culturelle, censé transmettre aux générations futures la mémoire officielle du passé. Le Stampede de Calgary, auquel assistent trois générations de la famille Sterling dans le livre, représenterait également une modalité du souvenir institutionnalisé du passé de l'Alberta.

Ce qui est assez spécial dans le cas de l'Alberta, c'est que le passé des colons albertains dépasse à peine la portée temporelle de leur mémoire communicationnelle. Dans le cas de la famille Sterling du livre, le personnage de Paddon peut fonctionner comme porteur des souvenirs de ses parents, les premiers de la famille à s'installer au Canada. Le « hiatus flottant » (« *floating gap* ») identifié par Jan Vansina (et repris par Assmann¹⁷) que l'on retrouve typiquement entre le souvenir du passé récent et celui du temps des origines est minimal dans le cas des colons albertains. La mémoire culturelle qui raconte les origines sur le mode mythique, et qui est exemplifiée dans le roman par

¹³ Huston emploie également le cadre de quatre générations d'une famille pour son roman *Lignes de faille* (Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2007, 488 p.).

¹⁴ Par exemple, en écrivant l'histoire de l'arrivée de son arrière-grand-père dans le Nouveau Monde, elle admet inventer l'épisode à partir des livres qu'elle a lus au sujet de la ruée vers l'or du Klondike: « Il ne t'a jamais raconté cette histoire Paddon donc tu ne l'as pas racontée à Ruthie et elle ne me l'a pas racontée à moi, mais je suis à peu près certaine qu'elle a eu lieu, et je me tiens là à ma table dans mon appartement chauffé à Montréal, à lire et à rêvasser sans bouger, des heures d'affilée, cherchant à ressentir la folle poussée désespérée de ces hommes-là » (CP, 19).

¹⁵ Jan Assmann, *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, op. cit., p. 47.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

le Stampede de Calgary, s'éloigne à peine d'une génération du passé encadré par la mémoire communicative, ce qui permet à Huston d'ironiser sur les modalités du souvenir institutionnalisé.

Dans le chapitre du roman qui dépeint le tout premier Stampede de Calgary, Huston ridiculise le besoin des habitants albertains d'établir un passé glorieux pour leur province. Des historiens ont noté que le Stampede de Calgary pourrait être considéré comme une *tradition inventée*, selon le terme de Eric Hobsbawm, c'est-à-dire: une activité « *that [is] actually recent but [is] accepted by the public as having a particularly long and resonant history and as representing something essential about a nation's character, values, and identity*¹⁸ ». Huston choisit de souligner ce côté du Stampede dans le roman en le décrivant comme une entreprise essentiellement commerciale qui profite du « potentiel de cette ville pour la nostalgie instantanée » (CP, 154), fournissant ainsi aux habitants un sens d'identité historique. Huston continue sur le ton ironique pour décrire comment les spectateurs peuvent « voir défilé, tout au long de la matinée, l'histoire faramineuse de cette province qui, à peine sept ans plus tôt, n'était pas une province du tout, mais un simple territoire du Nord-Ouest » (CP, 155). Huston présente comme absurde la participation des Indiens dans le défilé qui fête leur soumission, ce qu'elle renforce en faisant que Miranda, plus tard dans le roman, partage avec Paddon des souvenirs qui doivent dater d'à peu près la même époque que ce défilé. Ce sont des souvenirs d'une enfance d'extrême pauvreté et de souffrance aux mains des religieux qui dirigeaient l'école pour enfants amérindiens. Plus tard dans le roman, le Stampede revêtra des significations différentes pour les générations successives, mais toujours avec l'accent sur l'aspect commercial: pour les enfants de Paddon, il représente le défilé des chars des personnages Disney et des fanfares (CP, 205); pour ses petits-enfants, l'attrait principal est la fête foraine (CP, 219). Huston laisse insinuer la naïveté historique du Stampede moderne par l'orthographe négligente de la brochure touristique qu'Elisabeth rapporte de l'aéroport: « les visiteurs cette année seraient régalez par de fascinantes reconstitutions [*sic*] historiques des cultures indiennes *blood peigan stoney et blackfoot* »; « une véritable kaliédoscope [*sic*] de spectacles » (CP, 219).

18 Donald Wetherell, « Making Tradition: The Calgary Stampede, 1912-1939 », Max Foran (dir.), *Icon, Brand, Myth: The Calgary Stampede*, Athabasca, Athabasca University Press, 2008, p. 22: « Une activité qui est en réalité récente, mais qui est reconnue par le public comme faisant partie d'un passé particulièrement long et investi de souvenirs importants, et qui est également considérée comme représentative d'un aspect essentiel du caractère, des valeurs et de l'identité d'une nation » [je traduis].

Le besoin urgent de créer un récit du passé sur lequel on pourrait fonder une identité est continuellement présent dans le roman. Les extraits de la thèse inachevée de Paddon sur la philosophie du temps qui figurent régulièrement dans le roman fournissent une réflexion continue sur la signification du passage du temps pour notre compréhension du monde et de nous-mêmes. Pouvoir se situer dans le temps est présenté comme étant primordial pour notre sens d'identité. Au fur et à mesure que la maladie de Miranda s'aggrave, elle oublie même son passé le plus récent. Paddon se demande : « Quelle était la quantité minimale de passé nécessaire à la production du sens ? » (CP, 115). Assmann nous rappelle que la mémoire joue un rôle essentiel en formant un sens du *moi* : « *Memory is knowledge with an identity-index, it is knowledge about oneself, that is, one's own diachronic identity, be it as an individual or as a member of a family, a generation, a community, a nation, or a cultural and religious tradition*¹⁹. » Assmann souligne ainsi la fonction importante de la mémoire dans la vie sociale pour créer une identité commune. L'isolement social de Paddon semble venir en grande partie de sa réticence à participer à la mémoire partagée de ceux qui l'entourent. Il ne supporte pas que sa petite-fille chante « Cette contrée est à toi » en revenant d'une colonie de vacances. Il est ahuri par la façon dont sa sœur imite le Père Lacombe, qu'elle idolâtre, en partant pour évangéliser les Haïtiens. Il fait une tentative sérieuse pour percevoir l'histoire à partir de la mémoire des Premières Nations représentées par Miranda, mais aura en fin de compte des doutes.

Par le personnage de la métisse amérindienne de Miranda, Huston crée un contrepoint aux discours mémoriels que Paddon rencontre dans sa vie familiale et desquels il veut se distancier. Au cours de leur liaison, Paddon et Miranda parlent longuement du passé douloureux de celle-ci et Paddon remet de plus en plus en question la version du passé qu'il enseigne à l'école. Paula imagine qu'il décide un jour d'agir et de donner un cours à ses élèves qui montrerait la face cachée des rapports entre les colons et les Premières Nations. Il prend la figure du père Lacombe comme symbole de ce qu'il considère comme « tous les colporteurs hypocrites du Christ à travers les siècles » (CP, 243). Cette tentative de modifier la mémoire culturelle est pourtant vouée à l'échec. Devant les réactions outragées des parents d'élèves et du recteur de l'école, la certitude de Paddon sur cette version des faits

¹⁹ Jan Assmann, « Communicative and Cultural Memory », Astrid Erll et Ansgar Nünning (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin et New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 114 : « La mémoire est un savoir ayant une valeur identitaire. C'est une connaissance de soi-même, c'est-à-dire de son identité diachronique, qu'il soit en tant qu'individu ou en tant que membre d'une famille, d'une génération, d'une communauté, d'une nation, ou d'une tradition culturelle ou religieuse » [je traduis].

commence à s'écrouler: « Peut-être certains hommes de Dieu avaient-ils été effectivement bons et généreux. Peut-être leur savoir médical avait-il sauvé des vies. Et on ne pouvait nier qu'Albert Lacombe, surnommé Bon-Cœur par les Blackfeet, avait risqué sa vie pour faire passer son message de la paix [...] » (*CP*, 244). Quand il admet ses doutes à Miranda peu de temps après, la première dispute grave a lieu entre les amants, dispute qui provoque chez Miranda une nouvelle crise de sa maladie neurologique et qui lui fait perdre la sensation dans plusieurs de ses membres. Quand sa version des faits historiques ne peut tenir face à la version dominante, elle se trouve symboliquement mutilée.

Paddon est également atteint de cet échec, non physiquement comme son amante, mais sur le plan psychologique. Il sombre dans une dépression après ce qui paraît être encore un échec dans une longue suite d'échecs dans sa vie professionnelle (noircie déjà par sa thèse inachevée) autant que dans sa vie privée (la rupture avec son fils aîné, son impuissance à soutenir sa famille financièrement et sa faible participation à la vie familiale). La plupart de ces échecs relèvent pourtant du fait qu'il n'arrive pas à accepter les visions monolithiques ou restrictives du monde. S'il approuve la version du passé de Miranda plus que la version « officielle », il ne veut pas écarter cette dernière comme fausse dans son entièreté, mais veut garder une vision plus nuancée. Nous apprenons tôt dans le roman qu'un des problèmes qu'il rencontre en écrivant sa dissertation est qu'il est obligé de présenter ses pensées dans le cadre strict requis par l'institution universitaire. Écrasé par la forme de christianisme aveugle et inconditionnel pratiqué par sa sœur et sa femme, et dérouté par les croyances politiques fermes de son fils aîné qui s'engage socialement, Paddon semble fuir des certitudes identitaires. Quoiqu'il soit un personnage plutôt pathétique, c'est le plus grand défenseur dans le roman d'une vision polyvalente du monde, et c'est peut-être la raison pour laquelle sa petite-fille lui voue un si grand amour. Quand les cousines de Paula aident à protéger les secrets de leur grand-père à la fin du roman, Paula voit en elles des alliées qui sont, elles aussi, « pour la profondeur du secret contre la banalité des faits, pour la contradiction scintillante contre la certitude vitreuse [...] » (*CP*, 233).

La carte de l'Alberta que Paddon montre à Paula dans le premier chapitre du roman est typique de sa vision du monde. Cette carte, qui autrement a pour objet de délimiter le territoire et de stabiliser ses toponymes, devient sous son regard un objet riche et dense, révélateur des multiples couches du passé. La narratrice Paula semble être consciente de la nécessité de construire son récit à l'image de cette carte à plusieurs voix et d'y faire résonner toutes

ces voix. En ajoutant à son propre héritage anglophone et francophone (ses ancêtres maternels Sterling sont anglo-canadiens, son père est québécois) les souvenirs imaginés du personnage Blackfoot Miranda, Paula tente d'incorporer ces trois « voix » impliquées dans l'histoire de ce lieu à son récit.

Étant donné que Huston a montré dans d'autres romans un intérêt pour la notion bakhtinienne de polyphonie²⁰, cette image tellement explicite de la carte à plusieurs voix semble inviter à une discussion sur la place de la polyphonie dans le récit de Paula. Il nous semble que plus que le trait formel et structurant, c'est plutôt *l'idée* du récit polyphonique qui entre en jeu dans le projet de Paula²¹. Paula paraît se lancer dans une sorte d'exercice en composition polyphonique qui prend Bakhtine au pied de la lettre. Une telle polyphonie reste pourtant un fantasme de l'écriture diégétique et Huston montre l'échec inévitable du récit de la narratrice. Les piliers inégaux de la carte annoncent déjà l'impossibilité d'écrire une histoire où s'inscrirait une mémoire pleinement polyphonique de ce territoire, puisqu'un critère essentiel de la polyphonie est l'égalité et l'indépendance des voix²².

²⁰ On peut observer une expérimentation avec la notion de polyphonie narrative à travers l'œuvre de Huston. En tant que conjointe de Tzvetan Todorov, qui a contribué largement à la redécouverte de Mikhaïl Bakhtine dans les années 1980, mais aussi en tant que participante enthousiaste du milieu intellectuel parisien de cette époque, Huston devrait être familière avec la notion bakhtinienne. Elle semble mettre l'accent sur la métaphore musicale à l'origine de la notion de Bakhtine. Plusieurs de ses romans expérimentent à divers degrés une narration « à plusieurs voix » à l'image de la musique polyphonique, qui doit combiner plusieurs voix indépendantes. Cette expérimentation est la plus frappante dans *Prodige*, qui porte même le sous-titre « Polyphonie » et consiste en une série de monologues intérieurs assez courts qui représente le flux de conscience des personnages. Pour une analyse de la notion de polyphonie dans *Prodige*, voir Anne-Rosine Delbart, « Changement de langue et polyphonie romanesque: le cas de Nancy Huston », Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riez (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Nota Bene, 2002, p. 43-63, et Patrice Proulx, « Figuring Musical Motifs and Textual Polyphony in Nancy Huston's *Prodige: Polyphonie* », *Romance Notes*, vol. 51, n° 2, 2011, p. 179-190.

²¹ Si, dans notre lecture de *Cantique des plaines*, notre discussion est limitée à l'idée de la polyphonie dans l'écriture diégétique, Talahite-Moodley et Gonfond ont montré la pertinence du dialogisme bakhtinien comme clé de lecture de ce roman: Anissa Talahite-Moodley et Claude Gonfond, « Dialogisme et réflexion sur l'écriture dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *Études en littérature canadienne*, vol. 32, n° 1, 2007, p. 106-119.

²² Le *Oxford Dictionary of Music* définit la polyphonie ainsi: « *Music in which several simultaneous voices or instrumental parts are combined contrapuntally, as opposed to monophonic music (single melody) or homophonic music (one melodic line, the other parts acting as accompaniment)* » (« Musique dans laquelle plusieurs voix ou parties instrumentales simultanées sont combinées de manière contrapuntique à la différence de la musique monophonique [ayant une seule mélodie] ou de la musique homophonique [ayant une mélodie avec d'autres parties qui servent d'accompagnement] » [je traduis].) Tim Rutherford-Johnsson, Michael Kennedy et Joyce Bourne Kennedy (dir.), *Oxford Dictionary of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2013, version numérique disponible sur <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-978019>

Paula adresse son récit directement à Paddon à la deuxième personne et recherche régulièrement l'approbation de cet interlocuteur imaginaire. De plus, elle commente et réagit aux extraits de la thèse de doctorat de son grand-père qu'elle est en train de lire tout au long du récit. La parole de l'auteure est littéralement « dialogiquement adressé[e] » au héros, comme le stipule Bakhtine²³. Dans le roman polyphonique, le héros doit être, selon Bakhtine, « le porteur d'un mot à part entière et non pas l'objet muet, sans voix, du mot de l'auteur. Pour lui, concevoir un héros, c'est *concevoir son mot*²⁴ ». L'usage de la métaphore du chant dans *Cantique des plaines* est intéressant à cet égard. Paula, dans le roman, s'est mise à l'écoute du « chant » de Paddon qu'elle cherche à reconstituer dans son récit :

[...] jour après jour je m'assois ici à ma table à Montréal, ferme les yeux et tends l'oreille et peu à peu une voix monte à la surface et se met à couler à travers la plaine, à travers la page, et parfois son chant est plein de nostalgie et parfois il est joyeux, me racontant Miranda, me racontant trois enfants, me révélant aussi des choses au sujet de moi-même et de mon père québécois du nom de Paul (*CP*, 212).

La métaphore du chant est présente tout au long du roman. Le droit de chanter s'associe de manière générale dans *Cantique des plaines* au droit de s'exprimer. Ainsi, les femmes soumises dans la société patriarcale des premiers pionniers ont dû étouffer le « chant des délicats plis et replis entre leurs cuisses » (*CP*, 16), symbole de leur sexualité. Mais plus particulièrement, le chant devient une métaphore pour la subjectivité spécifiquement dans le contexte du geste narratif, une métaphore pour le droit de se constituer en sujet de sa propre histoire et de prendre la parole. L'image de la carte de l'Alberta devient également intéressante à ce propos. L'objet essentiellement visuel qu'est la carte devient une entité dotée des voix des Albertains. La carte à plusieurs voix devient une métaphore de « la pluralité des voix

9578108-e-7165 (site consulté le 26 septembre 2013). En appliquant la métaphore de la polyphonie au discours romanesque, Bakhtine prête la même qualité au roman. Il décrit le roman polyphonique comme caractérisé par « la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, [...] la pluralité des consciences "équipollentes" et de leur univers [...] ». Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, p. 32-33.

²³ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 103.

²⁴ *Ibid.*

et des consciences indépendantes et distinctes, [...] [de] la pluralité des consciences “équipollentes” et de leur univers » qui caractérise le récit polyphonique bakhtinien²⁵.

L'autonomie des voix contenues dans le récit de Paula est pourtant mise en question. Vers la fin du roman, Paula admet que « depuis le début c'est [elle] qui chante, et [qu'elle n'a] pas encore dit la vérité là-dessus » (CP, 214). Elle avoue qu'elle a dû tout inventer sur la vie adulte de son oncle Johnny, qui s'est coupé totalement de la famille et qui s'est peut-être suicidé. De manière plus intéressante, elle avoue également avoir inventé le personnage de Miranda. Tout ce que Paula peut savoir de manière certaine de Miranda est que son grand-père fait référence dans ses notes à une amante nommée Miranda qui est morte après une période de maladie. L'appartenance ethnique de Miranda est donc tout à fait le produit de l'imagination de Paula, ce qui évidemment a des conséquences sur la façon dont nous devons aborder le personnage et la « voix » qu'elle est censée représenter. Quand Paula admet qu'un « personnage comme Miranda est exceptionnel pour ne pas dire invraisemblable » (CP, 214), nous croyons entendre la voix de Huston qui se distancie de cette création littéraire.

Comme Diana Brydon le montre si bien, Miranda devient l'image idéalisée de la femme autochtone *autre* telle qu'elle est fantasmée par la narratrice blanche²⁶. Le fait d'imaginer une alliance d'amour entre son grand-père et une maîtresse Blackfoot permet à Paula de racheter en partie le passé de ses ancêtres plutôt simples et parfois brutaux, qui à l'exception de Paddon n'ont pas cherché à regarder au-delà de la vision du monde qui leur a été présentée par leur entourage immédiat. La voix de Miranda est évidemment mise en question dans le roman, puisque les paroles de Miranda ne peuvent qu'être les mots qui lui ont été mis dans la bouche par une narratrice blanche. Ce qu'on pourrait soupçonner au moment où Miranda exprime explicitement la volonté que les Blancs tels Paula et son grand-père tentent de se défaire de leur culpabilité coloniale accablante²⁷ : « j'en ai marre des Blancs qui se

²⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

²⁶ Brydon montre dans son article l'importance du *Tempest* comme intertexte de *Cantique des plaines*. Elle montre l'aspect troublant du prénom que Miranda a reçu des religieuses de son école : « Here the name Miranda clashes with the reality of a native woman's oppression. » (« Ici, le prénom Miranda est en contradiction avec la réalité de l'oppression d'une femme indigène » [je traduis].) Diana Brydon, « Tempest Plainsong: Returning Caliban's Curse », Marianne Novy (dir.), *Transforming Shakespeare. Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*, Londres, MacMillan Press, 1999, p. 202.

²⁷ *Ibid.*, p. 212.

sentent tellement coupables de nous avoir détruits qu'ils ont besoin de se dire qu'on était parfaits [...] On était bons et méchants, exactement comme vous» (CP, 142). Si la narratrice dit qu'elle est constamment à l'écoute de la voix de Paddon, Miranda devient à la fin du récit l'objet de son regard. Paula voit en rêve le corps mourant de Miranda. Le corps se garnit d'une nouvelle blessure chaque fois que Paula permet à son regard de tomber sur une partie du corps (CP, 237). Son rêve semble indiquer qu'à un niveau inconscient, elle sait qu'elle ne pourra incorporer la mémoire des peuples indigènes à son récit sans faire violence à cette mémoire. Une fois réveillée, elle se demande : « au lieu de coudre un linceul, je profanerais des cadavres ? » (CP, 238), mettant ainsi en cause son projet narratif.

À bien des égards, *Cantique des plaines* est un roman sur la façon dont nous construisons une mise en forme narrative de notre passé. Huston met en relief ce qu'Assmann (à la suite de Maurice Halbwachs) appelle la « restructivité » de la mémoire²⁸ : le passé ne peut être conservé en tant que tel et chaque société, chaque individu ne peut reconstruire le passé qu'en termes des cadres du présent. Le processus de reconstruction et de remémoration du passé que Nancy Huston met en scène dans le roman se rapproche de ce que Régine Robin appelle le *roman mémoriel* (où le mot « roman » devrait être compris de manière métaphorique). Robin a confectionné cette expression en s'inspirant de l'expression « roman familial » de Freud, et elle vise à montrer la part de remaniement imaginaire et fantasmatique impliquée dans toute mise en forme narrative du passé. Le *roman mémoriel* serait la mise en forme narrative par laquelle « un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies²⁹ ». Dans *Cantique des plaines*, Paula est en train de construire son propre *roman mémoriel*, sa propre version de son histoire familiale et nationale, telle qu'elle aurait voulu qu'elle fût. Ainsi imagine-t-elle l'amour inconditionnel et utopique entre un Blanc et une Amérindienne. Elle imagine leurs conversations sur le passé qui culmineront finalement dans la tentative échouée de Paddon de modifier la mémoire culturelle officielle qu'il doit enseigner. Après tous les échecs professionnels et personnels dans la vie de son grand-père, elle lui attribue cette action héroïque. Ce philosophe raté qui néglige sa femme et frappe ses enfants devient ainsi une figure héroïque incomprise de tous. La

²⁸ Jan Assmann, *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, op. cit., p. 37.

²⁹ Régine Robin, *Le roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 48.

maladie galopante de Miranda ajoutée à son apparition perturbante dans le rêve de la narratrice semble faire preuve d'une conscience chez la narratrice des problèmes inhérents à son projet. On dirait qu'à un niveau inconscient, Paula sabote son propre récit.

Pas plus que la narratrice et auteure supposée Paula, Huston ne peut évidemment pas se réclamer du point de vue d'une Blackfoot sur l'histoire de son pays. Huston, dans un autre texte paru la même année que *Cantique des plaines*, fait allusion à ce problème de s'approprier le passé du Canada :

Pour parler du Canada, il faut toujours commencer par parler d'autres pays. (Sauf bien sûr si on veut parler des Indiens du Canada avant l'arrivée des Européens, mais alors il vaut mieux se taire parce qu'ils ne s'appelaient pas des Indiens et cela ne s'appelait pas le Canada et il n'y a aucune raison que ce soit nous qui racontions leurs histoires³⁰.)

Ceci éclairerait l'artifice si élaboré du cadre narratif dans *Cantique des plaines* dans lequel une auteure diégétique commente la rédaction du récit. Les hésitations et les aveux de Paula permettent à Huston de prendre ses distances de la version des faits donnée dans son roman, tout en ajoutant une dimension autoréflexive au roman qui lui permet de poser des questions sur la meilleure façon d'aborder cette histoire si problématique. Après avoir lu la version du passé familial que Paula invente pour ensuite la mettre en doute elle-même, le lecteur peut se demander si, effectivement, la seule façon de rendre justice à la polyvalence du passé est d'embrasser l'incertitude et d'admettre ouvertement le caractère fantasmatique de toute reconstruction du passé. Ceci semblerait être la stratégie adoptée par Huston pour aborder le sujet du passé de son lieu natal.

Si Huston ne peut pas de manière légitime se faire porte-parole du point de vue amérindien sur l'histoire de son pays, elle peut mettre en évidence cette voix par sa négation même. La destruction du personnage de Miranda au cours du roman était déjà annoncée par l'image de la carte de l'Alberta au début du roman. Les « voix » des dominants avaient déjà quasiment effacé les toponymes natifs de la carte, les remplaçant par des toponymes anglais ou français. Le discours historique se crée à l'image de cette carte, les voix des dominants étoufferont toujours tôt ou tard la voix des dominés. Il semble donc d'autant plus approprié que Huston ait non seulement choisi d'inscrire

³⁰ Nancy Huston et Leïla Sebbar, *Une enfance d'ailleurs*, Paris, J'ai lu, 2008 [1993], p. 35.

son histoire dans les cultures anglo- et franco-canadiennes par l'artifice d'une narratrice québécoise de descendance albertaine, mais également choisi de publier son roman dans les deux langues symboliques des colons canadiens. Ainsi résonnent doublement dans son livre les deux voix dominantes de cette carte de l'Alberta, ce qui rend le silence de la troisième voix encore plus frappant.

Mais Huston a inclus une quatrième voix dans son roman. Derrière ce chant polyphonique fantasmé à l'image de la carte à trois voix se trouve le chant des plaines. Dans le roman, le chant métaphorique des plaines se compare par un jeu de mots au plain-chant monophonique : « cette longue ligne de notes plaintives, cette lamentation immobile : le plain-chant, dans toute sa splendeur monocorde » (CP, 172). Tout seul courant à travers les plaines à l'écoute de ce chant, Paddon se sent « au-delà de la solitude », son esprit « aussi lisse et vide et muet que les plaines » (CP, 172). Ce chant dépasse l'individu et l'appartenance culturelle. Tout est réduit au « néant parfait de ce paysage » (CP, 172). Force unificatrice, le chant des plaines est porteur des différentes voix dans le roman. Le titre du roman réunissait déjà à un niveau symbolique les colons aussi bien que les indigènes avec leur territoire puisque le *Cantique des plaines* et le *Plainsong* des titres français et anglais suggèrent ensemble trois significations possibles : le plain-chant de la musique chrétienne occidentale (appelé « *plainsong* » en anglais) ; le chant métaphorique des grandes plaines ; ou bien le chant des Indiens des Plaines auxquels Miranda, en tant que Blackfoot, appartient.

Dans ce roman, Huston refuse des formes de mémoire « monophoniques » et cherche une écriture qui saurait incorporer la mémoire de plusieurs individus, peuples et cultures pour produire un « cantique des plaines » à plusieurs voix, qui chante les joies, mais surtout les souffrances des êtres humains dont le destin se lie à ce lieu nordique et hostile avec « ses étendues vides et plates, son ouverture absolue au ciel, le froid mordant et stimulant des hivers [...] » (CP, 12-13). Leurs vies se confondant aux plaines albertaines, les chants accumulés deviendront le « cantique des plaines » du titre du roman, cette carte de l'Alberta à voix multiples évoquée au début du roman.