Mouvances Francophones

Francophonies canadiennes,
héritages,
& questions de langues
dans l'écriture (post-)coloniale

Dir. Servanne Woodward

Volume 6, Issue-numéro 2 2021

Instruments des ténèbres de
Nancy Huston :
La scordatura du pathos

Amira Souames
amira.souames@univ-msila.dz

DOI: 10.5206/mf.v6i2.13819

***Instruments des ténèbres* de Nancy Huston : la scordatura du pathos**

« Sur scène, ces mêmes corps morcelés deviennent toujours, comme par magie, indolores et intègres : les articulations se dilatent, la chair devient légère et transparente, la sueur luisant sur la peau se transforme en or fondu ; ce sont des instruments de musique, des anges vibrants, des nuées lumineuses ».

La virevolte de Nancy Huston

De l'œuvre de Nancy Huston émane un charme étrange dans la littérature contemporaine. Notamment, *Instruments des ténèbres* (IT) publié en 1996 reflétant le goût et le caractère singuliers de l'écrivaine qui, sous la facture musicale, arrache la littérature à son propre terrain pour la mettre à l'épreuve d'autres arts tels que la musique. Débordant le questionnement proprement littéraire, l'œuvre de Nancy Huston tente de redéfinir la littérature dans son rapport à l'autre, plus particulièrement à la musique considérée comme l'autre le plus proche avec lequel la littérature partage des éléments. On aura tort cependant d'y voir l'attitude d'un Rousseau qui aurait souhaité établir l'origine commune à la poésie et à la mélodie. Ce qu'il faut y reconnaître, c'est plutôt une zone de partage, trouble et ambiguë, où la musique et la littérature sont reliées l'une à l'autre par leur désir d'entendre l'in audible.

En effet, nombreuses sont les références musicales dans les romans de Nancy Huston : de la simple citation à l'élaboration textuelle d'une forme sonore, la musique participe d'une manière significative à son écriture. Dans un tel contexte narratif, la forme particulière d'*Instruments des ténèbres* nous propose l'approche la plus intéressante à la question des rapports entre musique et l'être, en particulier en ce qui concerne la transformation de l'élément proprement sonore dans le passage au domaine de l'écriture.

Nous tenterons à travers cet essai d'expliquer comment la musique complète l'œuvre de Nancy Huston.

À la différence de la vision ou de la langue, la musique n'extériorise pas. La musique qui provoque la passion et la passion provoquée par la musique n'ont ici que la séparation d'une paroi, mince comme la membrane du tympan. Écouter de la musique signifie aussi écouter le tremblement intérieur de l'être.

Ainsi, le son (l'origine sonore) et l'homme (l'auditeur) sont-ils affectés de la même manière : c'est par le mécanisme d'auto-affection qu'ils produisent ou conçoivent de la musique. L'ambiguïté de la musique reste pourtant entière en ce qu'elle n'efface pas la distance tandis qu'elle la nie. De même que l'arc d'Ulysse atteignant son but, le son et la voix doivent traverser et faire vibrer l'air pour pouvoir être entendus. Comme l'écrit Nancy Huston dans *Âmes et corps* : « Ce que je cherche, c'est... une musique.[...]. C'est la musique, la magie: l'élément catalyseur qui transforme, brusquement et intégralement tous les ingrédients hétéroclites, tout le bric-à-brac invraisemblable qu'on a recueilli » (*Âmes et corps*, 42). C'est pour cette raison que la musique joue un rôle éminent dans le processus de la création pour Huston. Son travail baigne toujours dans un fond de musique, qu'il soit dans l'immersion de l'écoute de ses auteurs préférés dans la phase de l'écriture, ou dans le choix de s'inspirer d'une forme musicale comme la sonate et la scordatura pour *Instruments des ténèbres*.

Elle se sert souvent de ces formes musicales comme cadre formel, pour déjouer la linéarité de la structure romanesque et jouer sur le style du fragment, de la variation, de la fugue, pour laisser

glisser dans la composition les écarts du discours, convoquer le flux intercalé de l'irruption de l'inconscient, du rêve, sur la pensée, ou encore, pour chercher à saisir l'aspect simultané dans le flux de la pensée du réel et de l'imaginaire.

La musique fait partie intégrante de la vie de Huston. Musicienne par passion, elle joue (pour elle et en privé, entre amis) du clavecin, du piano et de la flûte traversière, et il lui est arrivé de se produire dans des performances par voix et musique, accompagnée par les musiciens, Freddy Eichelberger et Michel Godard, amis fidèles et compagnons d'aventure depuis une décennie¹.

Son rapport à la musicalité des mots est presque obsessionnel dans la phase d'élaboration de l'écriture, comme elle le déclare constamment :

Le rythme, la phonétique, c'est-à-dire la musique en général, pour moi, sont primordiales. Donc souvent, j'ai été prête à sacrifier le sens précis des mots pour préserver un certain nombre de syllabes, ou pour préserver une allitération. (C. Klein-Lataud, 1993)

Mais si on se rapproche de ses œuvres, la question de ce qu'elle cherche dans la musique invite à formuler, ultérieurement, d'autres interprétations. Dans le traitement de l'imbrication musique-texte, Cavarero postule qu'« Il s'agit d'entendre comment le principe du son organise le texte et, en même temps, désorganise la prétention du langage de maîtriser tout le processus de la signification » (Cavarero, 147)².

1. *Instruments des ténèbres* : entrecroisement des récits, croisement de destins

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

L'histoire est écrite dans un manuscrit nommé « le carnet Scordatura », un carnet « discordant ». C'est le journal intime de Nadia, écrivaine qui s'est rebaptisée Nada, le rien, car c'est ainsi qu'elle veut qu'on l'appelle, depuis qu'elle a compris « que I, le je, n'existait pas ». Nada se présente comme une femme d'une cinquantaine d'années, cynique, indifférente à la vie des autres, divorcée et seule. Sa vie est jalonnée de fantômes, de violences et de souffrances, d'hommes qu'elle a aimés et qui ne sont plus là ou ne sont plus rien. Elle écrit, aimerait écrire mais n'y parvient pas. Pour ce faire elle fait intervenir un interlocuteur : le témoin, « un autre je ».

Ce dernier est une sorte de démon qu'elle nomme « mon daimôn » avec qui elle entraîne plusieurs conversations et qui est son inspirateur. De plus, il y a un secret qui la hante et qui n'a cessé de la détruire, ce secret qui va la rendre si proche de l'héroïne de l'autre récit, un secret auquel elle donne le nom de « tom pouce ». La deuxième histoire s'intitule « Sonate de Résurrection », du nom de l'œuvre de d'Heinrich Von Biber ou il utilise une scordatura, une discordance. Il s'agit du roman qu'écrit Nada en s'inspirant d'un fait réel. Il débute en 1686, lorsqu'une adolescente meurt en donnant naissance à des jumeaux, un garçon et une fille, Barnabé et Barbe. Sans mère pour s'occuper d'eux, la vie paraît dès le début une succession de malheurs. Barnabé est donné au prier d'Orsan. Barbe à une enfance chaotique, bouleversée par les famines et les épidémies qui la font changer régulièrement de famille. Elle est trainée dès son plus jeune âge, de maison en maison, tout juste bonne à servir de souillon. Elle ne connaît qu'une brève période de bonheur, auprès d'Hélène, l'aubergiste, et sa fille Jeanne. Barbe serait tout à fait seule s'il n'y avait, au fond d'elle, l'espoir de retrouver un jour son frère. Les jumeaux grandissent, se rencontrent rarement et se séparent vite,

¹ Avec eux, le jeu de résonance musique/texte/voix a abouti à la création musicale Pérégrinations Goldberg, texte écrit et lu par Nancy Huston, musiques: Variations Goldberg de J.S.Bach de Freddy Eichelberger au clavecin et musiques, Michel Godard au serpent, publiée par les Editions Naïve-Audivis. Cette collaboration a donné lieu en 2009 au récital Tentative de Renaissance, lecture/spectacle sur un texte de Huston, tiré d'Infrarouge.

² Si tratta di sentire come il principio del suon organizzzi il testo e, al contempo, disorganizzzi la pretesa del linguaggio di controllare tutto il processo di significazione".Cavarero. A più voci. *Op.cit.*, p.147. (ma traduction).

mais éprouvent immédiatement un immense amour l'un pour l'autre. Ils vivent chacun de leur côté, unis toutefois par la pensée de l'autre. Le malheur qui les attend est le fait que Barbe tombe enceinte de l'un de ses employeurs. Elle est alors chassée de la maison où elle travaille et erre à la recherche d'un autre foyer. Elle cache alors sa grossesse, mais son secret ne tardera pas à être connu de tous. Ce sera le jour de son accouchement. Le bébé meurt et Barbe sera condamnée au bucher pour recel de grossesse et infanticide. Une entente secrète entre elle et son frère jumeau fait que ce dernier la remplace et meurt à sa place. Nadia, notre narratrice s'identifie à Barbe, elle partage avec elle les douleurs de femmes et de mères, Et grâce à cette démarche d'association avec son personnage, elle réussit à assumer son passé et à se libérer de la figure, devenue étouffante, de démon.

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

2. Altérité externe et exil interne : éclatement du moi

Nancy Huston figure parmi les écrivains d'expression française dont le sentiment d'exil a eu une répercussion sur leurs productions littéraires. L'exil dans l'œuvre de Nancy Huston se traduit par une recherche incessante et insistante d'une réaffirmation de son identité perdue. En effet, chez Nancy Huston ainsi que chez tous les autres écrivains de l'exil des années 1980, l'on constate que le phénomène de l'immigration est devenu le thème essentiel de leurs écritures. L'écrivain migrant, tiraillé entre deux situations, exprime le phénomène qu'il vit, soit comme douleur existentielle, soit comme un processus d'acculturation et même comme une perte de la dimension spirituelle.

Son écriture se veut fragmentaire et fragmentée parce qu'elle erre de ci de là traînant son « je » ici et là sans repères ni attaches. Le « je » se déplace ; se positionne, se repositionne, s'identifie, « s'anonymise » jusqu'à être tout et son contraire. Cette déchirure est à l'origine d'un sentiment de dédoublement, d'un éclatement du moi mais aussi d'une pluri-appartenance.

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

Notre postulat de départ est qu'il y aurait dans une telle configuration tous les symptômes d'une écriture capable de décrire la crise identitaire d'un « je » en quête de son intégrité initiale. Etroitement liée l'une à l'autre, les deux crises d'identité, sexuelle et culturelle, dont la narratrice souffre, ne peuvent être exprimées qu'au moyen d'une esthétique musicale. Ses personnages sont conscients qu'ils pèsent peu face à un monde qui les ignore et les menace. Nadia a ce même sentiment qu'elle ne compte pas. « Dorénavant », déclare-t-elle au début du roman :

Je me suis moi-même nommée, ou plutôt renommée. Mes parents m'avaient appelée Nadia et lorsqu'il m'est devenu clair que I, le je, n'existait pas, je l'ai éliminé. Dorénavant mon nom, mon petit nom, mon nom de plume, mon seul nom restant, c'est : Nada. Le néant. L'initiale N m'enchantait au plus haut point. Selon certain auteur français du siècle dernier, ce phonème est singulièrement apte à exprimer des idées de négation, d'anéantissement et de nihilisme, et j'ai tendance - Nil Nul Nix Niet - (IT, 11)

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

3. Musique-texte

La musique dans les romans de Huston se déploie donc comme une figure thématisée à différents niveaux : le niveau sensoriel-émotionnel dans les images qui lient la mère et le piano, le niveau rythmique qui, à notre avis, dévoile aussi la liaison corps-écriture, le niveau métadiscursif sur l'identité et, enfin, le niveau temporel, marqueur de la conscience de cet aspect qui est persistant dans l'écriture de Nancy Huston, qui cherche à être entendue, en plus d'être lue.

Dans une œuvre romanesque aussi diverse que celle de Huston, il y a pourtant une continuité profonde due à certaines préoccupations thématiques qui se répètent de roman en roman. Parmi elles, celle qui s'avère particulièrement utile pour l'analyse de ses écrits est le problème de l'identité. En effet, la crise d'identité chez les personnages de Huston est aggravée par un sentiment de dédoublement, l'impression d'être scindé en deux personnalités distinctes. Mais ce dédoublement même contient une possibilité de solution au problème. Les fragments du « je » sont la résultante d'une expérience de vie douloureuse qui a réduit le soi en morceaux d'où l'intérêt de se recoudre par l'écriture et la musique.

4. La discordance³ des 'êtres dans *Instruments des ténèbres*

Les titres du roman *Instruments des ténèbres* ont une référence musicale qui ne cesse de susciter des interrogations. Lit-on ou écoute-t-on *Instruments des ténèbres* ?

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

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

Quant à « La sonate de la résurrection », c'est le titre d'une musique composée par Von Biber à la lumière des paroles de Gilbert Durand qui estime que « c'est dans les interstices de la parole, de l'image littéraire, que vient se glisser, pour la compléter, la musicalité » (Durand 1992 : 402). De ce fait, nous comprenons que la musicalité d'*Instruments des ténèbres* est présentée dans ce texte pour compléter la parole et l'image littéraire. Pour rendre plus explicite cette idée, nous tenterons une explication du texte qui nous révélera comment la musique complète l'œuvre de Nancy Huston. La figure de la Scordatura —discordance— ne cesse de hanter le récit de la narratrice Nadia et ce, tout en respectant le principe de la musique sérielle qui est le fait de répéter tout en variant, des figures qui élaborent le cadre structurel du récit. Ainsi, la discordance prend différentes formes, surtout dans « Le carnet Scordatura » et elle est continuellement évoquée en toile de fond qui permet au lecteur d'établir un parallélisme structural entre l'œuvre d'Heinrich Von Biber et la création de Nancy Huston.

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

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

³ La scordatura est une manière d'accorder les instruments à cordes (violon, violoncelle, viole, luth, guitare, viole d'amour, etc.) qui s'écarte de l'accord usuel. Cette technique est utilisée à la Renaissance sur les instruments à cordes pincées (luth, guiterne) et les pièces comportant cet artifice sont précédées des expressions à cordes ravallées, à corde avalée ou avallée. L'un des premiers compositeurs¹ à publier une pièce pour violon en scordatura est Biagio Marini, dans son opus 82, en 1629. Cet usage permet d'utiliser des accords inhabituels et modifie la tension des cordes, ce qui produit aussi des effets sonores nouveaux. Cf. Dictionnaire Robert.

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

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

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

L'accord normal des quatre cordes, c'est Sol, ré, la, mi, n'est-ce pas ? Bon. Alors dans un premier temps, tu prends les deux cordes médianes et tu les croises derrière le chevalet, ensuite tu les croises encore sur le chevillier, et enfin tu abaisses la corde de la d'un ton à sol. Le résultat de cet ajustement c'est que les première et troisième cordes se retrouvent côte à côte et accordées à l'octave (ré), tandis que les deuxième et quatrième cordes sont également côte à côte et accordées à l'octave (sol). (*IT*, 30)

Elle ajoute aussi :

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

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

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

Ce sentiment d'extase ne durera pas longtemps pour la mère de Nadia. En effet, le mariage et les cinq enfants qu'elle a eus l'ont presque tuée en la désaccordant : « Mais Elisa la jouait. Avant. Avec Stella. J'essaie de me rappeler... Quand elle était jeune. Avant qu'on ne la tue. Nous tous, séparément et ensemble : Jimbo, Joanna, Sammy, Stevie et ma pomme. Surtout ma pomme » (*IT*, 31). Ce désaccord que les enfants ont causé en leur mère apparaît au niveau d'une disparité entre le corps et l'âme : « Mère, Mère... (Mais si le corps et l'âme sont si radicalement transformés, peut-on dire encore qu'il s'agisse de la même personne, peut-on lui donner le même nom ?) » (*IT*, 31).

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

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

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

— Ce piano, dit Stella, était à l'image de son âme. (*IT*, 57)

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

Ce jour-là, j'étais assise sur ses (Eric, l'ami à Elisa) genoux, et une fois le thé terminé, il sortit son instrument et me tendit l'archet. Je me mis à frotter avec maladresse les cordes du violon, en avant en arrière, pendant que lui bougeait ses doigts sur le manche et, stupidement bien sûr, j'étais fière, étonnée, ravie par la beauté des sons qui en sortaient. J'avais l'impression divine de jouer d'un

instrument ! Mais quand, je m'en vantaï devant mon père, Elisa dit sèchement : « ne sois pas ridicule, Nadia. C'était Eric qui jouait ».

Voilà.

Rien, n'est-ce pas ?

Nada. (*IT*, 61)

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

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

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

De ce dernier passage : « Tu avais beau me froter, Mère, je n'arrivais jamais à produire la musique que tu avais envie d'entendre » (*IT*, 61), Nadia se considère réellement comme un violon qui ne produit pas les sons qu'on attend de lui. Ce sentiment rend notre narratrice coupable du malheur de sa mère et coupable de sa tristesse. Elle se voit d'ailleurs comme la cause de l'arrêt musical de sa mère : « Eric, qui l'avait remplacée comme premier violon dans l'Ensemble, était venu à la maison (il est mort maintenant, tout cela est mort depuis longtemps, tout sauf les dégâts— nada nada napalm— qui en ont résulté) Napalm ! Cela ne voudrait-il pas renvoyer à l'essence gélifiée utilisée dans les bombes incendiaires ? » (*IT*, 60).

En effet, Nadia a l'impact de la bombe sur sa mère, elle le signale encore quelques pages plus loin :

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

D'ailleurs le mariage des parents de Nadia n'a été qu'une erreur qui a mis fin à la carrière de l'épouse. L'époux, lui-même désaccordé a contaminé tout le reste de sa famille. Nadia donne même un exemple de la discorde de son père lors d'un concert d'Elisa : « [...] et, s'asseyant au clavier, se lança —avec force gestes parodiques des bras et de la tête— dans une interprétation sauvage et débraillée de Ramblin'Rose. Non content de le jouer, il le chantait aussi. Mal. Et fort. Tandis que son épouse poursuivait son interprétation de l'Adagio de Tartini ». (*IT*, 118). De même, elle ajoute : « Je suis persuadée que dans son esprit la famille était conçue à l'avance comme le simple prolongement de l'Ensemble baroque. Il y aurait différentes combinaisons d'instruments mais Ronald jouerait toujours le basso continuo et elle le premier violon, aidant les autres à s'accorder puis les dirigeants avec son archet » (*IT*, 119). Le père est donc à l'origine de toute la discordance de sa famille et la fin de carrière de sa femme. D'ailleurs Nadia dit : « Il avait épousé l'oiseau pour étouffer son chant » (*IT*, 119). Ce mariage n'était en fait qu'une fausse note : « Elle ne se sentait pas bien ou elle était encore enceinte à nouveau ou il manquait une corde à son violon. [...] de plus en plus de fausses notes » (*IT*, 122).

Mis à part le mariage, les discordes de tout genre viennent à l'esprit d'Elisa. Elle pense même que sa rupture d'avec la musique est une punition divine : « Elisa dut sentir que Dieu l'avait abandonnée ; elle dut se demander pourquoi Il l'avait privée de la musique, sa forme d'adoration la plus intense » (*IT*, 168).

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

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

En fait, tout le mariage était construit sur une fausse note et Nadia en était la cause : « Leur discordance semblait être un message adressé à moi, le résultat d'une faute que je devais racheter coûte que coûte » (IT, 175). Elle est elle-même le produit d'une dissonance, par extension, le produit de deux sons qui ne s'accordent pas : « Mes parents étaient diabolus in musica fait chair. Et moi, je suis le produit de cette dissonance. Scordatura. Sans doute. Sans blague » (IT, 253). Et de même que pour sa mère, Nadia se rappelle des dissonances qu'elle a rencontrées dans sa vie et qui deviennent obsédantes. Elle se rappelle un rêve où des notes musicales s'échappaient d'elle : « Rêve dans lequel [...] je suis en train de jouer du violon, mais les notes n'arrêtent pas de se désintégrer, la musique s'effrite et s'effiloche... A la fin il ne reste qu'une seule note, et de petites tomates cerise se mettent à rouler moqueusement parmi les cordes... » (IT, 252).

De même, elle considère le bébé dont elle a avorté aussi comme une Scordatura de plus dans sa vie : « Je ne peux me demander ce que serait devenu notre enfant si on ne l'avait pas tué. Notre enfant : la combinaison de cette personne-là et de moi-même ? Un monstre ! Encore une Scordatura ! » (IT, 259). La relation de ses parents est aussi une Scordatura : « Avait-elle oublié que depuis la dernière fausse couche— innommable, presque fatale, trente ans plus tôt- ils faisaient chambre à part ? Scordare : désaccorder. Oublier ». (IT, 321).

En parallèle à la discordance de Nadia, les récits d'*Instruments des ténèbres* renvoient aussi à des extraits de comptines pour enfants, des mélodies ou des pastorales. Par ce processus d'imbrication, Nancy Huston privilégie les renvois, les rappels, ou les correspondances à établir entre les différents textes ainsi juxtaposés. Ces extraits sont souvent chantés par Barnabé ou par sa mère Marthe et comme le précise Patricia-Léa Paillot dans son article « Cacophonie corporelle dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston »⁴ (Paillot), la musique est corollaire de l'imaginaire du corps. Les visions que Barnabé a de sa mère sont toutes associées à la musique qui les génère. Les chants s'immiscent dans une langue défaillante, et ils servent de relais dans un univers où les personnages sont écartés des lignes directes, divisés, séparés même de leur propre corps où la brisure est toujours imminente.

Un des exemples de pastorales que chantait Marthe à son fils est :

Tes moutons, ma bergère, ils sont bien écartés,
Ils sont dedans la plaine, on les voit plus aller.
Tes moutons, ma bergère, ils sont bien écartés,
Ils sont dedans la plaine, on les voit plus aller.
— Mes moutons, ils marchent au courant de l'eau.
Mon Berger les rassemble, au chant des oiseaux. (IT, 129)

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

Barbe quant à elle, n'a jamais chanté avant sa fuite. Elle se contentait seulement d'écouter les autres. D'ailleurs, le jour de son accouchement qui était la veille de Noël, Barbe entend les musiques de l'église ce qui étaient l'un des signes du divin : « Une nouvelle fois, Dieu acquiesce : il fait entendre à Barbe les sublimes Vêpres de la Vierge que chantent en ce moment précis, accompagnés d'orgues et de trompettes, les moines du prieuré Notre-Dame d'Orsan » (IT, 273).

Nous estimons que c'est le choix de l'estampille musicale qui est la facture textuelle du roman dont la spécificité et l'originalité mêmes de Biber constituent l'origine. En effet, Nancy Huston exploite à merveille le principe même de la Scordatura qui consiste à modifier l'accord habituel

⁴ Cité in Vision, division : l'œuvre de Nancy Huston / sous la direction de Marta Dvorak et Jane Koustas. Collection internationale d'études canadiennes, 2004.

d'une ou de plusieurs cordes d'un instrument. Elle se permet de modifier l'accord de tous ses personnages en leur attribuant des discordances spirituelles et corporelles : la mère, le père, les enfants, mais aussi les amis et les musiciens.

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

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

5. La musique : remède aux apories identitaires

Parmi les nombreux aspects de modernité retrouvés dans l'œuvre de Nancy Huston, nous retenons les stratégies de mise en forme déployées dans certains de ses textes romanesques en correspondance avec une musicalité qui mérite qu'on s'y attarde.

Comme le dit un des personnages des *Variations Goldberg*, la polyphonie comme allégorie de la partition musicale, dont : « chaque note est à la fois complètement importante et complètement insignifiante: chaque note est à la fois gratuite et nécessaire » (VG, 127), vide le sujet —note musicale— de tout essentialisme et, en même temps, en redéfinit constamment le rapport à l'autre, nécessaire à l'enchaînement de la partition. Les voix de Nancy Huston sont des voix multiples et « dialogiques », voix de chair qui constituent un univers de résonances. Quand on aborde le thème de la voix dans l'œuvre de cette auteure, il faut essayer de déployer tout le polymorphisme et la polysémie que le terme polyphonie revêt.

Les romans de Nancy Huston sont construits sur une polyphonie à chaque fois singulière. Il n'existe pas un type de polyphonie mais bien, suivant le déploiement du récit, une manière d'attraper et de déployer une énigme, une question, au travers des voix différentes. Cette forme polyphonique apporte à la transposition littéraire un double dispositif dans l'écriture. Les romans de Nancy Huston sont souvent qualifiés de polyphoniques par les critiques. Ce terme, même s'il renvoie à une pluralité des voix, il est d'abord un terme relevant du champ lexical de la musique. Dans cette optique, le mot « polyphonie », désigne entre autres la présence de plusieurs parties musicales différentes, d'importance égale, et évoluant individuellement par jeux de contrepoint.

Afin de prolonger cette réflexion sur la musicalité des récits de Nancy Huston, nous retenons l'article d'Afifa Berrarhi intitulé « L'écriture de la discordance » où elle estime que dans l'œuvre de Nancy Huston il y a un dialogue intertextuel. Littérature, musique et peinture s'interpellent et s'entrechoquent dans leurs dialogues symphoniques. Les textes de Nancy Huston se caractérisent ainsi par la mouvance qui est ici l'ordre structurel. La trame des récits de vie est traversée par des lignes discursives lorsque des noms d'écrivains, de compositeurs et de peintres interviennent. Berrarhi considère tout cela comme un métalangage qui s'instaure à la périphérie de l'histoire narrative mais qui très souvent tient lieu de commentaire sur l'histoire racontée.

Cette conception du métalangage va de pair avec celle de David A. Powell qui, dans son article « l'expression contrapuntique : la fugue prodigieuse de Nancy Huston »⁵ estime qu'avec chaque nouveau texte, Nancy Huston fait comprendre d'une façon pénétrante et en variant

⁵ Cité in Vision, division : l'œuvre de Nancy Huston / sous la direction de Marta Dvorak et Jane Koustas Collection internationale d'études canadiennes, 2004.

constamment son expression musico-littéraire la complexité de cette polyvalence et de cette polyphonie métaphorique de l'être.

Dans la méta-expression typique de Huston, il s'agit le plus souvent de la vie d'une musicienne. David A. Powell pense surtout à Liliane dans *Les Variations Goldberg*, mais aussi à Marthe, la mère des jumeaux dans *Instruments des ténèbres*. Tous, des personnages ayant un rapport conflictuel ou paisible avec la musique. Ce rapport est à l'image de celui de Nancy Huston.

En effet, elle-même musicienne, notre auteure entretient une relation assez délicate avec ses instruments de musique. Ils représentent pour elle ce que représentent ses deux langues, tantôt indispensables l'une à l'autre, tantôt secondaires l'une vis-à-vis de l'autre. C'est ce qu'elle explique d'ailleurs dans son essai *Nord Perdu* : « L'apprentissage de la langue française a coïncidé dans ma vie avec la découverte du clavecin (1971), et deux ans plus tard (1973), l'abandon de ma langue maternelle a été accompagné d'un abandon analogique du piano » (*Nord Perdu*, 64).

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

L'anglais et le piano : instruments maternels, émotifs, romantiques, manipulatifs, sentimentaux, grossiers, où les nuances sont soulignées, exagérées, imposées, exprimées de façon flagrante et incontournable.

Le français et le clavecin : instruments neutres, intellectuels, liés au contrôle, à la retenue, à la maîtrise délicate, une forme d'expression plus subtile, plus monocorde, discrète et raffinée. Jamais d'explosion, jamais de surprise violente en français, ni au clavecin. (*Nord Perdu*, 64-65)

Ce passage explique l'imbrication de l'identité et de la musique dans les romans de Nancy Huston.

De même, la musique possède le même statut que l'identité à savoir le rapport conflictuel. Et de ce fait, le travail du lecteur qui lit une œuvre musico-littéraire est donc multiple. Comme l'explique Catherine Khordoc dans son article : « Variations littéraires dans *Les Variations Goldberg* » (Khordoc)⁶, il doit non seulement lire mais aussi interpréter selon les normes « conventionnelles » d'un texte littéraire tout en discriminant les traits littéraires et les traits musicaux qui se confondent, et cela, sans avoir entendu une seule note de musique dans la réalité.

L'aspect musical des récits de notre auteure apparaît dès son premier roman *Les Variations Goldberg* dont le titre même est emprunté à Jean-Sébastien Bach⁷, et où nous découvrons la romance d'une musicienne qui interprétera cette œuvre célèbre —*Les Variations Goldberg*— pour ses invités spéciaux.

Nancy Huston nous explique dans l'interview d'El Watan⁸ (Ferhani) la présence fréquente de musicalité dans ses écrits et notamment dans *Les Variations Goldberg* :

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

Elle ajoute dans son entretien publié dans le magazine *Lire*⁹ (Argand) :

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

⁶ Cité in Vision, division : l'œuvre de Nancy Huston / sous la direction de Marta Dvorak et Jane Koustas. Collection internationale d'études canadiennes, 2004.

⁷ (1685-1750), organiste allemand de l'époque baroque ; maître dans l'art du contrepoint et du choral, il est l'un des plus prolifiques compositeurs de l'histoire de la musique occidentale.

⁸ Interviewé par Ferhani Ameziane, « De la nuance avant tout chose », interview de Nancy Huston paru dans la rubrique Art et Lettres du quotidien EL Watan N 5616 du jeudi 23 avril.

⁹ Interviewé par Catherine Argand. (*Lire*) https://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html

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

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

Il est question de lire le désir d'une artiste à jouer le rôle de médiatrice entre les différentes formes de réalités, ainsi que de concevoir le texte comme lieu de diffusion et générateur des procédés d'hybridation de la pensée. Par ailleurs, de nombreux aspects de l'appareil conceptuel qui supporte la démarche artistique de Nancy Huston connotent une large partie des romans français contemporains, selon l'analyse de Gianfranco Rubino, qui écrit :

Au cours de ces deux dernières décennies le roman français semble avoir renoué un rapport avec l'histoire qu'il avait perdu pendant les années soixante et soixante-dix[...] On assiste [...] à un retour à une littérature transitive, qui ne s'illusionne pas quant à la possibilité de saisir un réel qui se dérobe, mais qui se pose tout de même l'impératif de le viser à travers l'élaboration de stratégies partielles d'approche. Il s'agit là encore une fois d'une exigence qui est non seulement littéraire mais aussi éthique et politique[...] il n'est pas question de surmonter l'hétérogénéité entre les signes et la réalité: représenter n'est pas oublier le statut verbal de la littérature et montrer directement et naïvement par des moyens prétendus transparents le monde perceptible ou même l'identité du sujet individuel. Il s'agit plutôt d'activer ce qui dans le monde est signe et verbe, et de faire entendre les voix et le langage retors et défaillant des exploités et des exclus, comme dans un dialogue scénique, où dénicher les messages émis par la société contemporaine en les insérant dans le texte littéraire. L'inclusion de matériaux puisés à la chronique de tous les jours, comme les faits divers, met à l'épreuve la littérarité en la confrontant au dehors brut du monde et en faisant un instrument de connaissance et de dénonciation implicite [...] (Gianfranco, 11).

Un projet qui se trouve être relayé par nombre d'écrivains en langue française, pour qui il devient de plus en plus une évidence non seulement que la littérature ne peut plus se cantonner aux étiquettes nationales, mais que, surtout, son origine et sa destination est le monde (Le Bris).

Le thème de l'identité étant central dans toute la réflexion de Huston, il nous conduit à l'aborder en essayant de faire dialoguer plusieurs positions critiques, non pas pour arriver à une définition fermée illustrant la position de Huston, mais plutôt pour en cerner des traits qui semblent se situer à la confluence de différentes interprétations de cette notion. Le rapport texte-vie est au cœur de la poétique de Huston et elle conçoit sa passion de storyteller comme une possibilité de donner une voix singulière, personnelle, particulière, au plus grand nombre d'êtres uniques, dont la singularité est précieuse.

Du traumatisme de l'origine prends corps un processus régénérateur passant par des personnages qui deviennent autant d'avatars de ce moi cassé, ce qu'on peut deviner dans cette remarque de Huston : « [...] si je me suis intéressée à Gary, c'est que je me sens proche de lui sur quelque chose de très profond : peut-être un dégoût de soi qui fait que l'on est particulièrement accueillant aux autres, et qu'on se laisse 'habiter', justement par des êtres très différents» (Bauchau, 64). Passer à travers, laisser passer l'autre en soi et déplacer le soi pour laisser place aux autres multiples en soi et en dehors de soi, c'est un grand essor métaphorique pour éclairer comment la différence sexuelle peut s'inscrire dans tout processus de création artistique.

Pour ce qui est de la création littéraire ces quelques sollicitations de Nancy Huston laissent entendre qu'il s'agit en premier lieu d'une disponibilité à l'écoute, à la recherche sans recherche. Ainsi, Nancy Huston : « Là où j'écris, je ne veux pas être quelqu'un. Je veux être purement à l'écoute, à la recherche: une instance cherchante. [...] cette capacité d'engendrer de l'étranger est infiniment passionnante. C'est toujours ce même mouvement de repousser les frontières du moi, et de se dire: non, on n'est pas que ça puisqu'on est capable de comprendre des gens tellement différents » (Chollet, 6).

Pour elle, qui a dû faire le deuil de la langue maternelle avant de pouvoir «venir à l'écriture» le mouvement est d'abord celui d'aller chercher hors de soi pour ensuite faire retentir les/ses voix multiples dans soi et son écriture. Dans les deux cas, il s'agit d'un mouvement double, d'ouverture à l'extérieur, d'écoute intérieure sous le signe de la liberté du sans limite.

Certains personnages de Nancy Huston essaient d'utiliser le dédoublement pour atteindre ce type de stabilité. Dans *Instruments des ténèbres*, quand Barbe parle à son frère, elle semble parler à son reflet. Son frère, pour sa part, a des visions de sa mère morte qui sont une sorte de projection de ses propres désirs et élans mystiques. Quand il parle avec cette vision, c'est comme s'il se parlait. Naturellement, quand il retrouve Barbe, cet autre moi beaucoup plus réel et présent, il n'a plus besoin de la vision de sa mère, qui cesse de lui rendre visite.

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

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

Conclusion

Les écrits romanesques de Nancy Huston constituent une œuvre singulière et originale qui témoigne d'une ambition et d'une maîtrise peu commune. Ce sont aussi des écrits complexes quant à leur construction et leurs thèmes. Ils se développent rarement de façon strictement chronologique, mais procèdent plutôt par retours en arrière, anticipations, évocations de souvenirs, et séquences qu'il est difficile de situer dans le temps.

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

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

Nous, nous affirmons enfin que par le biais de la musique c'est la question identitaire qui revient avec insistance dans chaque roman de notre auteure. C'est dans cette démarche que la scordatura s'impose, pour devenir finalement la métaphore de l'écriture de Nancy Huston.

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

Bibliographie

- Abbagnano, Nicola. *Dizionario di filosofia*. Turin : UTET, 1971.
- Barrucand, Michel. *Histoire de la littérature canadienne*, Editions Ellipses, Paris, 2008.
- Bauchau, Henry et Nancy Huston .*D'où viennent les personnages?* L'œil-de-bœuf, n°17, 1999, p.37-49.
- Cavarero, Adriana. *Dire la nascita. Diotima Mettere al mondo il mondo*. Milan : La Tartaruga edizioni, 1990, p.93-122.
- Cholle, Mona. *L'entremêléeuse. Périphéries*, [en ligne]. juin 2003 [réf. du 11 février 2021]. Disponible sur : <http://www.peripheries.net/article171.html>.
- Christiane, Albert. *L'immigration dans roman francophone contemporain*, Paris : Karthala, 2005.
- Klein -Lataud, Christine. « Interview à Nancy Huston ». Société Radio-Canada, 16 novembre 1993.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod (1ère édition, 1969).
- Huston, Nancy. *Les Variations Goldberg*, Paris, Seuil, 1981.
- Huston, Nancy. *La virevolte*. Arles : Actes Sud ; Montréal : Leméac, 1994.
- Huston, Nancy. *Le Tombeau de Romain Gary*. Arles : Actes Sud ; Montréal : Leméac, 1995.
- Huston, Nancy. *Instruments des ténèbres*, Actes du Sud Montréal, 1996.
- Huston, Nancy. *Prodige*. Actes Sud ; Montréal : Leméac, 1999.
- Huston, Nancy et Henry Bauchau. *D'où viennent les personnages?* (entretien). L'ŒIL-DE-BŒUF, n°17, avril 1999.
- Huston, Nancy et Sebbar, Leïla. *Lettres parisiennes: autopsie de l'exil*. Paris: Bernanrd Barrault, 1986 ; J'ai Lu, 1999.
- Huston, Nancy. *Pérégrinations Goldberg*. Création musicale, musique: BACH. EICHELBERGER, Freddy [Clavecin] et Michel GODARD [Serpent] improvisations musicales (coffret livre/CD). Paris: Ed. Naïve, Audivis, 2000.
- Huston, Nancy. *Nord perdu ; suivi de Douze France*, Edition : Arles : Actes Sud, 2004
- Huston, Nancy. *Âmes et corps*. Arles: Actes Sud/Montréal: Leméac, 2004.
- Le Bris, Michel et Jean, Rouaud (éds.). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.
- Rubino, Gianfranco. *Voix du contemporain*. Rome: Bulzoni, 2006.