

## INSTRUMENTS DE TENEBRES DE NANCY HUSTON : ENTRE LA SCORDATURA ET LA SONATE

Machado, Maristela Gonçalves Sousa  
Universidade Federal de Pelotas - Brésil  
maristelagsm@gmail.com

**AXE 3.** Les compétences à développer : Approche des textes littéraires et des littératures francophones.

**Mots-clés:** *Instruments de Ténèbres*, Nancy Huston, temporalité, Roland Barthes

**Résumé :** *Instruments des Ténèbres* (1996) de Nancy Huston raconte deux histoires qui se ressemblent étrangement — celle de Nadia au XX<sup>e</sup> siècle et celle de Barbe Durand à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. L'écriture du carnet intime (« Le Carnet *scordatura* ») de la première est souvent interrompue par celle de son roman (« Sonate de la résurrection »), l'histoire tragique de Barbe et de son frère qui s'inspire d'un fait réel. Progressivement ces deux récits se font écho, s'entremêlent et la confrontation à la traversée continue du temps aboutit à une réflexion vigoureuse mise en abyme sur l'écriture pleine de références intertextuelles Nodier, Michelet, Virginia Woolf. Dans une toute première lecture du roman, prenant appui sur des concepts de Roland Barthes – l'âge mutatif et le milieu de la vie –, je propose une discussion sur certains aspects de la temporalité dans ce récit à deux voix.

### Introduction

*Instruments des Ténèbres* (1996) de Nancy Huston est un roman qui raconte la vie de deux femmes à partir de deux époques et deux espaces différents — la New York des années 1990 et la province française du début du XVII<sup>e</sup> siècle. La confrontation à la traversée continue du temps et de l'espace dans ces deux histoires alternées — celle de Nadia et celle de Barbe Durand et Barnabé, deux orphelins séparés dès leur naissance — donne inéluctablement matière à réfléchir car il s'agit surtout d'une réflexion vigoureuse sur l'écriture, sur la genèse du roman. Après la lecture des paroles de Shakespeare dans *Macbeth* en épigraphe — « Mais c'est étrange, Et souvent pour nous entraîner à notre perte, Les instruments des ténèbres nous disent vrai ; Nous gagnent avec d'honnêtes vétilles, pour mieux Nous trahir en profondeur » —, le lecteur est lancé dans un univers incertain de péril, de déboire, d'ombre. Comment l'univers d'une écrivaine nord-américaine contemporaine touche-t-il celui d'une paysanne française de la Touraine à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ?

#### « Le Carnet *scordatura* » : temps de dissonances

« Le Carnet *scordatura* » est le journal intime de Nadia, écrivaine près de la cinquantaine qui habite seule à Manhattan et essaye de retracer le chemin de deux jumeaux orphelins nés au XVIII<sup>e</sup> siècle – Barbe et Barnabé Durand. Malgré l'organisation caractéristique des épisodes selon le nom du lieu (Lake House, Perry Street), les dates (31 août, 13 septembre) ou les indications de temps moins précises (plus tard) les événements rapportés n'ont pas une relation évidente ou directe avec les repères chronologiques et spatiaux. Il s'agit plutôt des réflexions atemporelles sur l'état d'âme d'une femme qui refuse l'harmonie facile et avoue son détachement des sentiments banaux, de ce qu'elle appelle les épiphénomènes : « Je ne fonctionne pas comme les autres » (p. 29) <sup>1</sup>. Ainsi la fin de l'été déclenche fébrilement la

révélation de la haine de Nadia, le questionnement de l'arbitraire des noms des choses : « La nature est muette. C'est moi qui nomme les choses » (p. 12) et « Le sens, c'est moi qui le fabrique » (p. 15).

Si elle a changé son propre nom pour *Nada* — son « nom de plume » (p. 12) — c'est pour exprimer le refus de l'absolu. Son admiration pour Nodier (1780-1844) advient de l'adhésion de cet auteur au goût de l'expression du nihilisme ou peut-être à ce qu'il avait comme devise — « Rien n'est vrai que le faux ». Depuis l'enfance Nadia aimait mentir et l'écriture n'a fait qu'accentuer cette inclination et son admiration pour le « prince des mensonges » : « Personnellement je ne fais aucune confiance à la vérité : il n'y a que les mensonges qui m'intéressent. (...) et depuis que j'écris, le mensonge est devenu ma passion dominante » (p. 13).

Dissonance: comment concilier cette négation de l'absolu, l'attitude tiède de nonchalance qu'elle essaye d'afficher — « Ça m'est égal est mon opinion la plus sincère concernant le monde des humains » (p. 14) avec « le penchant prononcé pour l'exagération (p. 12) » — avec le ton toujours passionné, avec l'expression péremptoire du temps — « J'ai toujours eu du mal à comprendre que les gens aiment faire du jardinage (p. 11) ; « Je n'ai jamais voulu connaître les noms des plantes » (p. 12); « Les démons d'Ivan Karamazov et d'Adrian Leverkühn m'ont toujours fait hurler de rire » (p. 15)?

Nad(i)a établit un temps psychique, un temps personnel, estimé par la transformation de sa beauté — devenue « plus âpre et plus savoureuse », (p. 13) —, par son expérience sexuelle — « Combien d'hommes ont rendu visite à mon corps ? » (p. 13) — échappant à la linéarité du temps chronologique. Son « système » nous fait penser à l'âge mutatif tel que le définit Roland Barthes :

L'âge n'est que très partiellement une donnée chronologique, un chapelet d'années; il y a des classes, des cases d'âges: nous parcourons la vie d'écluse en écluse; à certains points du parcours, il y a des seuils, des dénivellations, des secousses; l'âge n'est pas progressif, il est mutatif: regarder son âge, si c'est âge est un certain âge, n'est donc pas un coquetterie qui doit entraîner des protestations bienveillantes: c'est plutôt une tâche active: quelles sont les forces réelles que mon âge implique et veut mobiliser ? (Barthes, 1984, p. 320)

Le budget de la Défense, les conflits raciaux, les logiciels d'ordinateur, les crèches, les sirènes hurlantes de Manhattan, les films *Universal*, l'avion, l'hélicoptère, le zoom de caméra représentent le monde contemporain dans « Le Carnet *scordatura* ». Mais le ton fataliste de Nad(i)a est dissonant de la modernité: « Le temps passe certes: c'est une des lois de la vie implacable et cruelle. (...) la vérité plate sinistre, sordide et sans réplique » (p.13). C'est dans la pratique ancestrale de l'évocation d'un *daimôn*<sup>ii</sup> et du voyage initiatique à l'au-delà par un vol magique conduit par des émanations que Nad(i)a trouve la source de son inspiration pour écrire.

Temps et espace abolis, le personnage se livre à l'extase sans retenue comme moyen d'exprimer sa révolte contre les restrictions imposées par un corps emprisonné dans un lieu et à une époque donnée sous les ordres d'un Dieu immobiliste et ascétique. Ce *daimôn* est sa muse, l'écriture sa façon de voyager, de chercher l'Autre, de pourchasser le multiple, la mutation, de transgresser comme les sorcières qui s'envolaient facilement. Dans son temps personnel elle ressent un moment spécial, l'impérative de l'écriture comme réponse à la

question posée par ce *daimôn* un peu psychologue, un peu impatient : « Oui mais ce roman-ci, Nada. Et en ce moment. Pourquoi ? Je crois que c'est parce que j'ai besoin, là, maintenant, à l'âge que j'ai, plus que le « milieu du chemin » de confronter la mort de mon frère jumeau, et la catastrophe du mariage de mes parents. »

Revenons à Roland Barthes en face de ce récit du désir d'écrire à la « cime de son particulier » :

Dante (...) commence son œuvre ainsi : « Nel mezzo del camin di nostra vita... » En 1300, Dante avait trente-cinq ans (il devait mourir vingt et un an plus tard). J'en ai bien plus, et ce qui me reste à vivre ne sera jamais la moitié de ce que j'ai vécu. Car « le milieu de notre vie » n'est évidemment pas un point arithmétique : comment au moment où je parle, connaîtrai-je la durée totale de mon existence, au point de pouvoir la diviser en deux parties égales ? C'est un point sémantique, l'instant peut-être tardif, où survient dans ma vie l'appel d'un nouveau sens, le désir d'une mutation : changer la vie, rompre et inaugurer, me soumettre à une initiation, tel Dante s'enfonçant dans la selva oscura [...] (Barthes, 1984, p. 320).

D'abord dans un vol « sans vision » (p. 16) mais ultérieurement devenu un retour au cœur de l'Europe, à la France profonde, au passé jusqu'à l'an 1686, juste après la révocation de l'Edit de Nantes par le Roi-Soleil : « à califourchon<sup>iii</sup> sur l'idée de se diriger, cramponné aux mots, voilà, vers le cœur du cœur de ce continent » (p. 16). Voilà l'image que Nad(i)a veut fixer et qui nous transporte au monde de Barbe, au monde de son double pour qu'elle puisse affronter par le truchement de l'écriture, le rapport à sa mère, le *carnage parental* (p. 32). Son procès initiatique se fera par le rachat, la réécriture de l'histoire d'une femme<sup>iv</sup> : « Regarde, regarde. Je regarde et du néant, surgit une image parfaitement claire » (p. 17).

### « Sonate de la Résurrection » : la recherche de l'euphonie

Dans l'épisode I – « La Nativité », nous sommes conduits à voir l'image parfaitement claire (p.17) aidés par « Une bougie. Et puis une forêt de bougies » (p. 18) dont la lumière contraste avec l'odeur de la mort et la souffrance de Marthe Durand lors de l'accouchement des jumeaux Barbe et Barnabé. C'est la fille qui porte la coiffe, signe du Ciel, signe de bonne chance. Les derniers soupirs de soulagement de Marthe sonnent comme des échos de ceux de la mère de Nad(i)a (p. 32) au moment où, éreintée, elle se croyait aussi au seuil de la mort.

Dans *Sonate de la Résurrection* le récit avance de façon linéaire et chronologique : après la naissance, *Les Enfances* des jumeaux. Les « petites » tragédies de l'histoire des oubliés, les horizons étroits de leur existence sont retracés par la voix du narrateur/Nad(i)a qui ne manque pas d'esprit critique. Ses nombreuses observations caustiques l'attestent : Père Thomas était de mauvaise humeur au moment de donner l'extrême-onction à Marthe parce qu'il avait été arraché à un « rêve de plus sensuels » (p. 21) dont les images érotiques continuaient à le poursuivre. C'est lui qui observe que comme la générosité humaine, « la grâce de Dieu est aléatoire » (p. 34).

Sous la protection du Père Thomas, Barnabé part au prieuré de Notre-Dame d'Orsan où il est élevé par les frères étant charmé par l'histoire de Robert d'Arbrissel et par l'ordre fontevriste où les femmes commandent. Passionné de la musique et du jardinage il reçoit souvent la visite de sa mère. Barbe n'a pas la même chance, se déplaçant de hameau en hameau, chez successives marâtres elle mène une vie privée de tout, soumise à tout genre de violence, elle

devient une survivante, son âme « une grande pièce ténébreuse » (p.45). Finalement, à douze ans, elle rencontre le père Thomas à la confession et celui-ci lui permet de voir Barnabé. Ce moment de lumière n'est brisé que par la révélation des visites de leur mère à Barnabé. Pourquoi ne reçoit-elle pas la même attention, l'amour maternel ? Que deviendra Barbe ? Le bon pressage de sa naissance se confirmera-t-il ?

Le temps s'inscrit dans « Sonate de Résurrection » par la mention à la variole, à la choléra, aux pillages faits par d'anciens soldats, aux années de famine, aux mauvaises récoltes dont les conséquences funestes — la disette, la ruine ou appauvrissement des propriétaires, la chute des prix, la colère toujours plus vive contre la fiscalité royale dont le poids paraît insupportable en des moments de crise. À l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle, la gestation d'un monde nouveau en France et en Europe, les lumières, le doute méthodique, la recherche expérimentale coexistent avec des pratiques telles que l'habitude d'enterrer les morts à fleur du sol pour qu'ils puissent ressusciter plus facilement et le passage de la charrette du meneur qui trois fois l'an emmène les nouveau-nés trop faibles à la nourrice provinciale ou à l'exposition à Paris. Certains aspects de la vie quotidienne y sont aussi présents : les faces des cadavres au bord des chemins pendant la grande famine, les soins et les sentiments des femmes qui surveillent l'accouchement, le vilain pain du méteil.

Le naturel qui entoure les apparitions de Marthe à Barnabé est aussi remarquable, signe d'une certaine habitude du contact avec le merveilleux qui indique déjà un élément important dans le déroulement du récit et reflète aussi l'envie de Nad(i)a — « Oh ! J'aimerais qu'il y ait pléthore d'esprits et des fantômes dans mon histoire » (p. 27). En outre, une note nous avertit que plusieurs épisodes de *Sonate de la Résurrection* ont été inspirés des faits réels. Nancy Houston réécrit ainsi l'Histoire et fait penser à l'œuvre de Jules Michelet. Rappelons la conception du historien du XIX<sup>e</sup> siècle qui cherche l'âme d'une époque par la « résurrection — l'alors devenant le maintenant » (p.17): « Que ce soit à ma part dans l'avenir d'avoir, non pas atteint, mais marqué le but de l'histoire, de l'avoir nommée d'un nom que personne n'avait dit. Thierry y voyait une narration et M. Guizot une analyse. Je l'ai nommée résurrection et ce nom lui restera » (Michelet, cité par Barthes, 1995, p.81).

Opérée par l'intuition, par l'imagination, cette « résurrection de la vie intégrale du passé » est, selon Barthes, de l'ordre de l'anthropologie:

Ce qui lui a plu dans Michelet, c'est la fondation d'une ethnologie de la France, la volonté et l'art d'interroger historiquement — c'est à dire relativement — les objets réputés les plus naturels : le visage, la nourriture, le vêtement, la complexion (Barthes, 1995, p. 81).

Finalement, considérant la position centrale qu'occupe la musique dans *d'Instruments*, il y a le rapport déclaré à la *Sonate de la Résurrection* d'Heinrich Ignaz Franz von Biber dont l'œuvre est très admirée par Nad(i)a. Biber était souvent accusé de donner une place abusive à la virtuosité, aux difficultés techniques dans son œuvre. *Leçons de Ténèbres* (vers 1713) de François Couperin appartient à la tradition des célébrations de la Semaine Sainte dont le point culminant était marqué par l'office des Ténèbres — *Tenebrae*, nom dérivé de la pratique d'éteindre peu à peu la lumière pendant le service. La thématique se manifeste aussi dans la *Symphonie de la Résurrection* (*Symphonie numéro 2*) de Gustave Mahler qui finit avec le poème de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1802) *Auferstehen* (Résurrection). Dans une certaine mesure Mahler cherchait aussi la « vie intégrale »: « Composer une symphonie c'est bâtir un monde [...] la symphonie doit tout embrasser » (Rebatet, 1969, p. 520).

## Considérations finales - La *scordatura* et la sonate sous un arrangement nouveau

Les récits alternés d'*Instruments des Ténèbres* présentent des marques caractéristiques. Le *Carnet scordatura* est écrit en première personne surtout en langage courant, voire familier. Le Passé Simple — utilisé au moment où Nad(i)a narre le jour où Stella lui a parlé de la *scordatura*, du rapport de sa mère à la musique — annonce le caractère spécial du souvenir. Sa brièveté frappante traduit peut-être plus énergiquement un fait de caractère strictement personnel: « Stella m'expliqua la scordatura pour la première fois » (p. 29); « elle me fit la démonstration » (p. 30). Le langage est plutôt direct, cru, même cacophonique aux mots qui jurent entre eux (« Me débarrasser de mes enfants m'a affecté exactement autant que de jeter aux toilettes un scarabée trouvé sur le dos, remuant les pattes dans l'air », (p. 14). Entrecoupé, haletant, plein de rage, aux phrases longues alternées aux courtes, c'est surtout la tension que transmet ce langage. Traces de dissonance voulue, d'inharmonie, d'excès.

Dans la *Sonate de la Résurrection* l'emploi du Présent dit de narration ou historique donne plus de vivacité aux faits narrés — l'alors devenant le maintenant (p. 17). L'emploi de certains mots d'usage peu courant ou d'origine latine tels que parturiente (p.18), vermillon, pantelante, mesure, in extremis, donnent des couleurs historiques au récit. Écrite à la troisième personne, plus descriptive, plus harmonieuse, plus régulière et quoique imprégnée d'ironie et d'amertume, l'histoire de Barbe garde un certain lyrisme, une certaine douceur, une simplicité charmante et vraie qui contraste avec la description d'un monde où règnent la violence et la peur.

Ces deux univers parallèles, ces deux voies alternées dans temporalité ont des points d'intersection. Comment Barbe et Nad(i)a confrontent-elles l'héritage de cette lignée de femmes écrasées par l'enfantement? La musique, le manque de l'amour maternel, l'obstination et l'esprit les unissent.

Les horizons d'attente d'*Instruments des Ténèbres* sont ainsi établis vers la quête d'une réconciliation. Par la réécriture de l'histoire de Barbe et le recul au passé sous la forme classique de la sonate — à deux thèmes, comme il faut — Nad(i)a affronte le rapport à son histoire et réussit à se regarder comme dans un miroir.

Le point de départ pour l'entrée dans l'univers d'*Instrument de ténèbres* nous est montré dès l'ouverture du roman: Nad(i)a ressent quelque chose de nouveau quand elle parle de sa mère (« Ce n'est que ces jours-ci que ça commence à m'envahir, menaçant de faire s'écrouler mes défenses » (p. 32). C'est possible que ce soit la conséquence de se sentir au « milieu de chemin », l'évidence dont parle Barthes (1984, p.324) :

Ainsi cheminant, il se produit tout d'un coup cette évidence: d'une part, je n'ai plus le temps d'essayer plusieurs vies: il faut que je choisisse ma dernière vie, ma vie nouvelle, «Vita Nova», disait Michelet (...) Or, pour celui qui écrit, qui a choisi d'écrire, il ne peut y avoir de vie nouvelle, me semble-t-il, que la découverte d'une nouvelle pratique de l'écriture.

Pour Nad(i)a, *Sonate de la Résurrection* est la forme nouvelle, le miroir-mémoire ; la composer sera la seule façon de ne plus écrire ses mémoires sous la sauvegarde de l'oubli (scordare signifie aussi oublier en italien) et de faire face aux questions incontournables de sa vie, à ses secrets, à ses morts, à sa détresse.

## Bibliographie

BARTHES, Roland. « Longtemps je me suis couché de bonne heure ». In : **Le Bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1984.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes par Roland Barthes**. Paris: Seuil, 1995.

DUNN-LARDEAU, Brenda. « Formas e finalidades da estética compósita no romance de duas épocas. » IN: BERND, Z. ET LOPES, C. G. (orgs.). **Identidade e estéticas compósitas**. Porto Alegre: PPG-Letras; Canoas: La Salle, 1999.

HANCIAU, Nubia Jacques. « La sorcière chez Nancy Huston: de l'ancien au nouveau monde ». In: **Interfaces Brasil/Canadá**. Porto Alegre, V. 1, N. 2, 2002. p. 119-127

GUILLEY, Rosemary Ellen. **The Encyclopedia of Witches and Witchcraft**. Oxford : Facts on File, 1989.

REBATET, Lucien. **Une Histoire de la musique**. Paris: Éditions Robert Lafont, 1969.

SAINT-MARTIN, Lori. **Contre-Voix, Essais de critique au féminin**. Nuit Blanche Éditeur : Québec, 1997.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1989.

---

<sup>i</sup> HUSTON, Nancy. *Instruments des Ténèbres*. Actes Sud : Montréal/Leméac, 1996. C'est à cette édition que renvoient les références au roman, ainsi que les extraits qui proviennent de celui-ci.

<sup>ii</sup> Mot grec, *daimôn* veut dire « pouvoir divin, « génie protecteur » (d'où le rapport avec le *diable gardien* dont on parle dans *Les Instruments de Ténèbres*) ou « dieu ». Pour les grecs, les daimôns étaient des esprits intermédiaires entre les hommes et les dieux. Socrate affirmait que son daimôn l'avait accompagné pendant toute sa vie et l'avertissait des dangers. Avec le développement de la démonologie chrétienne les daimôns ont été associés uniquement au mal et identifiés avec les anges déchus. Propos pris dans GUILLEY, 1989 : 91-92.

<sup>iii</sup> Cette image fait penser à Orlando, personnage de Virginia Woolf quand elle se couche au dessus de la chaîne et s'imagine à *califourchon sur le dos du monde* avant de s'endormir (Woolf, 1997, p. 260).

<sup>iv</sup> Lori Saint-Martin parle de plusieurs textes féminins où s'exprime la nostalgie d'une histoire de femmes « occultée et gommée au profit de l'histoire de l'humanité, c'est-à-dire de l'homme, et perdue à jamais » (Saint-Martin, 1997, p.177).

**Maristela G. S. MACHADO** (1958-) Licenciée en lettres (Universidade Estadual de Campinas, Brésil), son master et son doctorat (obtenus à l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brésil) portent sur les lectures filmiques des *Liaisons dangereuses*. *Professora adjunta (lecturer)* à l'Universidade Federal de Pelotas (Brésil) où elle enseigne la littérature française, dirige des travaux sur la scène picturale dans le roman, est responsable d'activités *extra-muros* et de colloques sur l'enseignement des langues étrangères. Ses recherches et ses publications concernent la lecture littéraire, les relations littérature/cinéma, littérature/image et la traduction. Son CV est disponible sur le site <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/>

[http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/2586/documents/p-5-8-menard-ecriture\\_dedoublement.pdf](http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/2586/documents/p-5-8-menard-ecriture_dedoublement.pdf)  
congresmendoza2017@gmail.com