

**« L'écriture du dédoublement de l'identité
dans *Instrument des ténèbres* de Nancy Huston »**

Sophie Ménard

Pour citer cet article :

Ménard, Sophie. 2003. «L'écriture du dédoublement de l'identité dans *Instrument des ténèbres* de Nancy Huston», *Postures*, Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/menard-5>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Ménard, Sophie. 2003. «L'écriture du dédoublement de l'identité dans *Instrument des ténèbres* de Nancy Huston», *Postures*, Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5, p. 90-101.



NANCY HUSTON

Originaire de Calgary en Alberta, Nancy Huston naît en 1953. À quinze ans, elle suit ses parents et déménage à Boston. Elle entreprend ses études à l'Université Sarah Lawrence de New-York avant de les poursuivre pendant un an à Paris. Sous la supervision de Roland Barthes, elle obtient une maîtrise de l'École des Hautes études en Sciences sociales. Son importante production littéraire a reçu plusieurs distinctions, dont le Prix du Gouverneur général pour *Le cantique des plaines* et le Goncourt des lycéens en 1996 pour *Instrument des ténèbres*. Elle écrit ses fictions en anglais et les traduit elle-même. Tout en établissant une réflexion sur l'écriture, ses romans, touffus, ont pour thématiques les mythes, l'opposition entre la réalité et la fiction. *Dolce agonia* reprend La Cène pour en faire une réflexion sur la mort. Nancy Huston vit à Paris avec l'essayiste Tzvetan Todorov.

Bibliographie

- Les Variations Goldberg* (1981)
Histoire d'Omayya (1985)
Lettres parisiennes (1986)
Trois fois septembre (1989)
Journal de la création (1990)
Cantique des plaines (1993)
La Virevolte (1994)
Tombeau de Romain Gary (1995)
Pour un patriotisme de l'ambiguïté (1995)
Instrument des ténèbres (1996)
Désirs et réalités : textes choisis, 1978-1994 (1997)
L'Empreinte de l'ange (1998)
Prodige : polyphonie (1999)
Dolce agonia (2001)
Dire et interdire (2002)
Angela et Marina (2003)

L'ÉCRITURE DU DÉDOUBLEMENT DE L'IDENTITÉ
dans *Instrument des ténèbres* de Nancy Huston

Sophie Ménard

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelques fois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie.

Marguerite Duras, *Écrire*, 1993

L'univers romanesque de Nancy Huston, auteure de nationalités française et canadienne, s'articule souvent autour de la question des origines, du métissage et de l'exil. L'identité devient le moteur narratif de l'œuvre hustonienne, et la femme en est le personnage principal. Dans *Instrument des ténèbres*, roman de Nancy Huston publié en 1996, la femme est un mécanisme animé par une force extérieure, un pantin désarticulé, une poupée disloquée, un automate inconsistant, une marionnette insensible, un instrument désaccordé : elle est l'*instrument des ténèbres*. Nadia, femme de cinquante ans et écrivaine, tente d'écrire l'histoire réelle de la jeune Barbe, accusée, au XVII^e siècle, de sorcellerie et d'infanticide. De biais, elle compose un journal intime, « Le Carnet *Scordatura* », narrant son passé avec sa mère ainsi que son processus d'écriture. Le roman de Huston expose, par l'expérience de l'écriture, l'émergence d'une identité féminine. Celle-ci était assujettie à l'Autre masculin, le *daimôn*, mais, peu à peu, elle se définit en tant que véritable « moi » et prend sa place dans l'acte de création.

De ce combat entre forces masculine et féminine se dégage un univers antithétique où une structure fractionnée s'installe, à l'image de l'identité de Nadia. Un dédoublement s'opère dans *Instrument des ténèbres*, autant chez la narratrice, chez les personnages que dans le fond et la forme. Malgré la délimitation des oppositions, soit le bien et le mal, Dieu et le Malin, la fille et la mère, le journal et le roman, *l'ailleurs* et *l'ici*, *l'alors* et *le maintenant*, une symbiose se crée. Ainsi, l'identité féminine émerge. Elle prend son expansion à l'orée des antipodes, là où les séparations s'estompent, et où la vie se découvre. Cet amalgame d'antagonismes se répercute également dans l'énonciation et crée une confusion entre les distinctions consacrées du roman, soit la fiction et l'autobiographie. L'écriture de la fiction et de l'intime devient nécessaire à l'éclosion de l'identité : « J'ai besoin d'écrire ceci pour pouvoir écrire cela. Et inversement » (Huston, 1996, p. 90). Un visible effet de miroir se dévoile où tous les éléments se donnant pour « réels » trouvent leur reflet à travers la fiction. Tout le roman est construit autour de la question du doublement; tout est divisé ou sectionné à l'image de la femme-écrivaine prise avec son *daimôn* : « Je dis toujours oui à ma muse, mon beau *daimôn* invisible, la voix désincarnée qui me donne accès à l'au-delà, à l'autre monde, aux régions infernales. » (1996, p. 12) La mise en place de genres littéraires différents, le roman et le journal, montre de façon structurante l'identité féminine scindée. Si le titre de l'œuvre évoque une figurine dépendant de l'Autre pour s'émanciper, l'identité de Nadia se transforme par l'écriture. Le *daimôn*, qui régit la vie et l'écriture de la narratrice, s'efface peu à peu pour permettre une constitution du féminin. Un parcours sinueux s'impose, à travers lequel l'identité se forge une place dans les marges de l'écriture, dans l'entre-deux destiné depuis trop longtemps à la femme. Le roman est le passage de la *Scordatura*¹ à la résurrection, de la somnolence à l'éveil, de l'insensibilité à la découverte d'une force constructive liée à la création.

L'Autre en soi

Une femme (s)écrit, prenant la parole dans l'univers intime de son carnet. Intervient aussitôt une deuxième voix, celle du *daimôn*. Une cohabitation s'établit alors à l'intérieur de l'écriture autobiographique. Le *daimôn* est la représentation de l'Autre en soi qui entraîne une identité problématique, puisque l'expérience du morcellement est présentée : « L'Autre nous habite. » (Huston, 1996, p. 62) Nadia est ainsi sectionnée dans son moi, et cette division se répercute dans

¹ *Scordatura* est un terme musical : « Au sens propre [...] *scordatura* veut dire discordance » (Huston, 1996, p. 22), mais Nadia l'utilise pour elle-même; elle est un « instrument désaccordé » (1996, p. 22). « *Scordare* signifie aussi [...] oublier. » (1996, p. 22)

l'ensemble de son récit. Par exemple, la présence explicite du *daimôn*² établit un contrat de lecture dans lequel le lecteur reconnaît être en présence d'un tiraillement dans l'écriture. Le *daimôn* incarne un symbole *oxymorique* à l'image de la narratrice. Il est la muse masculine, l'opposé de Dieu, le Malin, le démon : « le diable, comme chacun le sait, est "l'Autre" » (1996, p. 19). Ici, il personnifie l'Autre de Nadia, les deux étant de nature double : « le diable est double, oxymoron, mariage des contraires. Fourchu et fourbe. Moi aussi j'ai besoin du dédoublement, de la duplicité. Pas de vision sans division. » (1996, p. 20) Le *daimôn* devient pour Nadia l'Inspiration masculine, imaginaire et démoniaque avec qui elle discute de son acte de création. Nadia a donc besoin du dédoublement pour s'écrire (dans la mise en scène de l'autobiographie : « Le Carnet *Scordatura* ») et pour écrire (dans le roman : *Sonate de la Résurrection*).

En se rangeant du côté du diable, Nadia transgresse la norme et pactise avec lui, s'enfermant ainsi dans un rapport de maître et d'esclave. Elle est la victime consentante : « ne suis-je pas possédée – volontairement, passionnément – par vous, cher *daimôn*? Je ne pourrais vivre sans vous. » (Huston, 1996, p. 62) Elle devient cet *instrument des ténèbres*. Instrument, car elle est sans voix identitaire. Le « je » n'existe plus, il ne reste que le néant, le vide existentiel : « quand il m'est devenu clair que *I*, le je, n'existait pas, je l'ai éliminé. » (1996, p. 10) Son nom de plume devient Nada. Instrument, puisque tous ses écrits sont tributaires du *daimôn* : « Tout est traduction désormais. Mes livres sont des traductions, par exemple : des tentatives maladroites, bâclées, pour transcrire ce que m'a révélé mon *daimôn*. L'original n'existe pas. L'original est comme le paradis : perdu par définition. » (1996, p. 106) Instrument, car le *daimôn* en tant que dictateur de l'écriture entraîne Nad(i)a à dévaloriser son propre travail de création : « Ce que dit, pense, fait mon *daimôn* est sublime, immaculé, d'une beauté surhumaine. Dès que moi j'interviens, le texte est souillé, vicié, rendu malade et banal » (1996, p. 18).

Une lutte s'engage : le Lui et le Elle se disputent le lieu de la création. Le Masculin tend à l'emporter : « Que son esprit créateur soit masculin prouve à quel

² Le *daimôn* peut apparaître comme un motif du fantastique. Il faut dire que tout le texte est construit sur ces bases. En effet, il y a une attraction du texte vers ce genre, en même temps qu'une force adverse refuse de s'y laisser entraîner. Nous retrouvons les procédés typiques du genre fantastique (Todorov, 1970) : la confusion des identités, l'*autoréflexivité* du texte qui parle de l'écriture, le double, le dialectique du maître et de l'esclave, la lutte, la mise en place de l'ambiguïté entre le réel et l'imaginaire, la cohabitation des contraires. Même Nadia possède les caractéristiques propres à une narratrice d'un texte fantastique : elle est double, solitaire, intellectuelle. Elle a un mépris profond pour les autres. Son identité se désintègre, et, à la fin, s'opère un retournement dans lequel elle assume son destin par un sursaut de lucidité, et atteint la connaissance du monde et de soi. La seule caractéristique manquante dans ce roman pour qu'il puisse être considéré comme relevant du genre fantastique (selon l'acceptation canonique du genre) est l'*inquiétante étrangeté*.

point Nada a intériorisé l'idée patriarcale selon laquelle le masculin, associé à l'esprit, prévaut sur le féminin, associé au corps. » (Bourque, 2001, p. 96) Le *dai-môn* est ce dédoublement de l'âme à la manière du *Horla* de Maupassant. Il incarne l'expérience de l'écriture, le moment où l'écrivain, parlant de soi, « ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi, et exposé à une exigence qui, le rejetant hors de la vie et de toute vie, l'ouvre à ce moment où il ne peut rien faire et où il n'est plus lui-même. » (Blanchot, 1955, p. 57-58) L'identité devient alors un instrument : Nad(i)a a vendu son âme au diable, elle ne contrôle plus l'écriture, elle rejette son corps de femme, elle est *scordatura*. Alors, le seul moyen de Nad(i)a pour garder contact avec le monde consiste à chercher un témoin, un « deuxième soi » (Huston, 1996, p. 103) qui pourrait authentifier son existence : « Seul un autre "je", se tenant à une distance respectueuse et observatrice du premier, aurait la bienveillance et l'empathie nécessaires pour jouer le rôle du Témoin » (1996, p. 103).

Une telle quête identitaire hante Nad(i)a. Comment, dès lors, trouver un autre « je » quand le moi n'est pas défini, qu'il est divisé comme chez la narratrice? Les jumeaux symbolisent les témoins parfaits : dans l'Autre se perpétue le Même. Nous les retrouvons dans *Sonate de la Résurrection* avec Barbe et Barnabé, et également dans « Le Carnet *Scordatura* » avec Nad(i)a et son frère jumeau mort à sa naissance, Nathan ou *Nothin*³. « On était deux là-dedans. Je vécus neuf mois avec mon frère. C'est lui qui fut étranglé dans la confusion innommable de notre naissance, alors que je m'en tirai sans la moindre égratignure. » (Huston, 1996, p. 65) Son frère est le pôle masculin qui lui manque. Il demeure toujours présent malgré sa mort : « les morts sont les invisibles mais ils ne sont pas les absents » (1996, p. 168). Cependant, Nathan ne peut être entièrement ce Témoin; sa mort, justement, cause la recherche d'un « je » similaire puisque c'était lui qui devait assumer cette responsabilité. Nad(i)a le dit clairement :

C'est justement le rôle que joue Barnabé pour Barbe, le rôle que j'ai rêvé toute ma vie pour Nathan, ou *Nothin'*, mon jumeau mort – "garçon moi", comme dit Barbe – avec qui j'ai désiré vivre incestueusement comme avec un amant invisible, découvrant le monde par ses yeux, ou, mieux, *transformant* le monde par ses yeux, l'enduisant d'or, minute par minute et année après année... (1996, p. 103)

Alors, il ne reste que la littérature pour engendrer ce deuxième Autre. Nad(i)a tente, par le biais de la création, de ranimer son frère jumeau, et, à travers la relation privilégiée que Barbe et Barnabé entretiennent, elle revit. Barbe devient celle qui

³ Il faut voir la répétition du mot « rien » dans les deux noms : Nada et *Nothin'*. La narratrice crée, par le langage, une symbiose avec son frère. Il y a encore cet écho de soi en lui. Ainsi, Nathan (*Nothin'*) devient ce « deuxième soi » à travers ce rapprochement sémantique.

représente Nad(i)a dans l'écrit. Leurs vies, en effet, se reflètent l'une dans l'autre : elles ont toutes deux un frère jumeau, elles ont chacune tué leur enfant⁴ et elles auront à parcourir un long chemin pour découvrir réellement qui elles sont. Barbe est créée par cette recherche d'un « deuxième soi », de ce « je » identique à sa créatrice, son « je » historique. Puisque Barbe est le double de Nad(i)a, un amalgame de leur identité apparaît. Ainsi, un passage de la *Sonate* montre à quel point les frontières sont confuses entre la narratrice et son personnage. Le recours au discours indirect libre provoque une confusion entre le « Je » et le « Elle », une remise en cause des distinctions : « Son amie était étendue sur le dos, sous un chêne. Mais qu'est-elle allée faire sous ce chêne? Elle était juste derrière moi sur le chemin... Barbe reste là, à attendre son amie » (1996, p. 80)⁵. De façon plus explicite, la narratrice s'empare du « Je » pour exprimer les sentiments de Barbe.

Oh, je suis jalouse, t'as jamais voulu me montrer ta poitrine et voilà maintenant que tu la montres à tout le monde! Mais relève-toi Jeanne, quelqu'un pourrait passer et te trouver là, c'est pas bien, allez, lève-toi et viens voir comme l'eau scintille, j'ai jamais vu ça, c'est le paradis... Et, tandis que Barbe se retourne vers l'étang (1996, p. 81).

Ainsi, Barbe en tant que personnage devient l'image de Nad(i)a. Maurice Blanchot note que « l'idée de personnage, comme la forme traditionnelle du roman, n'est qu'un des compromis par lesquels l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver ses rapports avec le monde et avec lui-même. » (Blanchot, 1955, p. 21) Barbe et Nathan, lui aussi fictif dans la mesure où il ne vit que dans l'imaginaire de Nad(i)a, incarnent le Témoin absolu. Nad(i)a possède ainsi un Témoin masculin et un Témoin féminin. Mais une question perdure : « Qui est le Témoin de ma mère? Et qui, sinon ma mère, peut être le mien? » (Huston, 1996, p. 145)

La narratrice prend la parole dans son carnet afin de tracer son parcours de vie, mais surtout pour mettre sur papier son expérience de mise au monde de la littérature : « Écrire, c'est tout de même rompre avec soi pour renouer, dans l'isolement absolu et total, avec un autre soi, et avec l'Autre » (Fournier, 1998, p. 29), donc avec le Témoin et le *daimôn*. L'acte d'écrire devient un témoignage de soi et un dévoilement de l'identité perdue. Ce « deuxième soi » est celui de

⁴ Nad(i)a se fera avorter plusieurs fois : « Me débarrasser de mes enfants m'a affectée exactement autant que de jeter aux toilettes un scarabée trouvé sur le dos, remuant les pattes dans l'air. Une minuscule détresse; terminé. » (Huston, 1996, p. 11) Et Barbe enterrera son enfant, quasi mort, à sa naissance : « Elle se penche pour embrasser le front bombé, bizarre, puis se met à recouvrir l'enfant de terre en commençant par les pieds, les jambes tordues. Oui : sans arrêter un seul instant de lui parler, elle l'ensevelit. » (1996, p. 201)

⁵ C'est nous qui soulignons.

l'écrivaine, de celle qui devient Autre durant la création. Les personnages ne sont que des échos de ce processus, et le frère décédé de Nad(i)a ne s'avère être qu'un moteur de création, au même titre que le *daimôn*. L'écriture réunit le *daimôn*, le Témoin, l'Inspiration et la création, car elle prend possession du *moi*. Ainsi, l'écriture rend compte de la vie que ce soit à travers la mise en fiction ou dans le journal. Les écrits témoignent de soi, comme l'affirme Danielle Fournier : « En ce sens, écrire veut dire essayer de se comprendre, de faire avec ce qui vit en soi, hors soi, ce qu'il advient de soi, comme hors soi, et de son désir, comme effet de corps et effacement du moi au profit du sujet. » (1998, p. 27)

Peu à peu, l'écriture devient le lieu de conflit entre le soi et l'Autre. Nad(i)a voulait écrire pour tuer et oublier ses souvenirs, dont celui de sa mère, qui n'a pas su être femme, mère et musicienne : « Cette fois j'ai envie de l'écrire ici et d'en avoir fini. La tuer, la poignarder sur la page. » (Huston, 1996, p. 66) Pour affirmer son propre « je » féminin, et pour devenir un sujet et n'être plus un instrument, elle doit passer par un dénigrement de sa mère, un rejet de ce qu'elle a été pour ne pas reproduire le même enfermement, ne pas répéter les mêmes erreurs : « le mariage et la maternité eurent réduit au silence son violon. » (1996, p. 142) Nad(i)a ne veut pas de ce silence. Ainsi, le retour au Même et à la mère est éliminé pour éviter les lois patriarcales. Dès lors apparaît la nécessité d'écrire un journal intime qui reconstituerait l'unité d'un corps morcelé, séparé de la mère et qui exprimerait l'intériorité d'un corps fractionné par l'Autre masculin, le *daimôn*, et déchiré par la mère reniée, Élixa. L'écriture de l'intime se transforme donc en une résurrection, « Le Carnet *Scordatura* » devient une *sonate* [à] *la résurrection*. « La *Scordatura* la plus inouïe, la plus inhumaine de l'histoire du violon [...] c'est celle qu'a utilisée Heinrich Ignaz Franz von Biber dans sa *Sonate de la Résurrection*. » (1996, p. 22-23)

L'écriture et son dédoublement

Le dédoublement identitaire se répercute également à l'intérieur de l'écriture et de la structure du récit de Nad(i)a, par la cohabitation des genres littéraires du journal et du roman. Tout d'abord, le journal, représenté par « Le Carnet *Scordatura* », constitue le lieu de l'intime, du silence, du « je », du quotidien, du présent, de l'immédiateté⁶ de la vérité, du souvenir⁷ et des dialogues avec le *daimôn*. La mémoire est en quête de soi, l'écriture, marquée par le temps,

⁶ « Je tremble en écrivant ceci. » (Huston, 1996, p. 190)

⁷ Des « images au formol », comme [elle] les appelle : des souvenirs qui ne changent pas, ne bougent ni ne s'évanouissent, mais restent là, alignés sur une étagère dans [sa] tête » (Huston, 1996, p. 45).

évite ainsi les dangers de l'oubli : « *Lake House. 14 avril, 4 heures du matin* » (Huston, 1996, p. 14). Nad(i)a retrace la vie de ses parents pour les comprendre et ensuite pour déchiffrer son *moi* personnel : « 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. » (1996, p. 22) Nad(i)a, en écrivant un journal, tente de saisir la relation qu'elle a avec sa mère violoniste, qui a renoncé à sa carrière pour son mari et ses enfants : « Élixa, elle s'appelait, avant de s'appeler Mère. » (1996, p. 123) Image que Nad(i)a repousse. Le journal devient alors le lieu de la revendication d'une « stérilité militante » (1996, p. 10), du refus d'enfanter par peur de la figure maternelle, car la maternité empêche la réalisation des passions, donc de l'écriture. De là la décision de l'avortement, et le journal est l'endroit où Nad(i)a peut s'en libérer : « Première fois que j'écris ces mots noir sur blanc, en dehors d'un roman. Mon fils. » (1996, p. 189) Son refus d'être mère, ne pouvant concilier création et procréation, est conscient. A-t-elle pu se pardonner? Écrire un journal indique qu'un processus de transformation s'opère, et, en libérant pour la première fois « ces mots », Nad(i)a commence à sentir le changement en elle : « Le Journal représente la suite de points de repère qu'un écrivain établit pour se reconnaître, quand il pressent la métamorphose à laquelle il est exposé. » (Blanchot, 1955, p. 21) Ces transitions opérées marquent l'émancipation par la fiction, et le journal sert d'ancrage dans le réel pour contrecarrer l'angoisse de l'œuvre à construire.

La *Sonate de la Résurrection* constitue l'ouvrage en formation. Elle s'avère être l'espace du passé, du XVII^e siècle, « des gens qui n'existent même pas » (Huston, 1996, p. 64). Le roman est associé au travail du *daimôn*, mais il demeure lié à l'enfantement. Écrire signifie ainsi devenir femme puisque l'acte de création, même s'il semble régi par l'Autre au début, déploie un monde où l'identité s'élabore. La fiction permet la découverte; elle devient une manière de s'exiler du réel, de s'éloigner du « Je » : « Quant à la fiction, c'est un monde d'une liberté si absolue que s'en est terrifiant. » (Huston et Sebban, 1986, p. 155) Exploration, émancipation. Simplement, le titre *Sonate de la Résurrection* évoque la métamorphose de la femme; transformation qui se répercute dans la narration par le passage du « Je » au « Elle », du journal au roman, du réel au fictif, de la mort à la résurrection. La construction de l'identité s'établit dans un entre-deux, entre ce « Je » et ce « Elle », dans les marges. L'identité était estropiée : « je préfère mentir, m'inventer une nouvelle identité pour chaque nouvel amant, comme je le fais pour chaque nouveau livre » (Huston, 1996, p. 104). Nad(i)a avait besoin d'un détour par la fiction pour comprendre son véritable « soi ». L'écriture devient une forme de catharsis.

L'amalgame des oppositions à travers les genres entraîne le problème d'une délimitation des frontières. Où se situent la fiction et la réalité? D'un côté, nous avons droit, avec *Sonate de la Résurrection*, à un texte se donnant explicitement pour imaginaire. La manifestation de l'univers fictif avec ses règles propres n'est pas contestable. Toutefois, le paratexte indique que « plusieurs épisodes de la *Sonate de la Résurrection* ont été inspirés par des faits réels que relate André Alabergère dans *Au temps des laboureurs en Berry* » (Huston, 1996, p. 5). La transposition dans le livre de fragments littéraires provenant de la réalité estompe les frontières entre réalité et fiction. Un travail de dissimulation s'installe à l'intérieur du texte, particulièrement par les personnages. La fiction ne se définit-elle pas par l'incomplétude des sujets fictifs? Pourtant, l'existence de Barbe est entièrement détaillée : son parcours conduit de sa naissance à sa première maternité. Son évolution est beaucoup plus précise que celle de la narratrice. Du point de vue des deux personnages féminins, le roman *Sonate de la Résurrection*, est plus près de la réalité que « Le Carnet *Scordatura* », car il livre, par la voie de la fiction, une femme dans sa relation au monde. Pourtant, le journal n'est-il pas le lieu de la mise au monde et de la représentation d'une relation problématique du moi à la société? « Le Carnet *Scordatura* » narre le conflit de valeurs entre le sujet et les normes qui régissent sa société. L'écriture justifie et comble le fossé qui sépare la narratrice du monde. *Sonate de la Résurrection* reproduit cette tension et cette volonté de transgression par l'écriture, d'où l'entremêlement des deux genres. Une dualité semble nécessaire à la création. Ainsi, les deux pôles de la représentation se nourrissent : « Pas de vision sans division. » (1996, p. 20)

Le dédoublement qui s'ébauche dans le roman trouve sa continuité, voire son apogée, dans « Le Carnet *Scordatura* ». Le statut littéraire de cette partie est plus problématique, puisque sa nature autobiographique entre en conflit avec son caractère fictif. Demeure toujours ce mouvement d'oscillation allant d'un pôle à l'autre. Se révèle, dès lors, le texte d'une romancière qui écrit un journal fictif se donnant pour réel dans le cadre d'un pacte de lecture, car Nad(i)a est, en fait, un personnage au même titre que Barbe. La coexistence d'une situation intradiégétique (Nad(i)a écrivain) et d'une situation extradiégétique (Huston écrivain) marque la dualité intrinsèque du journal fictif. Il s'agit de la représentation du mouvement de l'écriture, c'est-à-dire d'une reproduction de la création autobiographique et fictive : « Le vrai journal est l'instrument de la quête de soi de l'individu; le journal fictif, lui, est la description du processus. » (Raoul, 1999, p. 86) Cette mise en scène de l'autobiographie implique une quête identitaire, puisque le genre de l'autobiographie, selon Jean-Philippe Miraux, relève toujours de l'identité : « L'écriture autobiographique serait le lieu où se développe le perpétuel combat

entre l'un et le multiple, l'hétérogène et l'homogène. Liée au principe d'individuation, elle tendrait à reconstituer l'unité à partir de faits anodins et innombrables. » (Miroux, 1996, p. 86) L'enjeu de cette mise en scène est d'instaurer un éclatement du vrai et du faux où l'ambivalence représente un combat intérieur.

Si la création, au début, était liée à la destruction, à l'avortement, à la discordance, à la négation de l'identité, elle s'élargit avec l'écriture de l'histoire de Barbe. À travers les souffrances de Barbe, Nad(i)a retrouve le contact avec la douleur : « oh, ça fait mal! Ça fait vraiment mal! Quel soulagement de ressentir enfin la douleur! – être moi-même. » (Huston, 1996, p. 248) L'identité surgit, elle se logeait entre l'écriture du roman et du journal et se cachait dans les blancs qui séparent les chapitres. Le féminin s'affirme à la fin; il ne pouvait être dit auparavant, car il est « ce qui est refoulé, ou si on préfère, le pulsionnel, ce qui vit dans *les marges de l'écriture*, tout à côté du discours. » (Fournier, 1998, p. 13)⁸ Indifférente, Nad(i)a était en marge d'elle-même et de la société : « le miracle de la vie ne me touche pas. » (Huston, 1996, p. 9) Instrument désaccordé, elle cohabitait avec l'Autre. Scindée en deux, elle vivait avec son LUI et laissait son ELLE refoulé. *Scordatura*. Une telle position l'oblige à s'inventer une fiction pour combattre la réalité et pour réconcilier les antinomies. Un retournement s'opère : l'écriture devient l'instrument par lequel sa vérité intrinsèque se crée. L'objet devient sujet.

La vérité n'est ni la lumière permanente éblouissante, ni la nuit noire éternelle; mais des *éclats* d'amour, de beauté et de rire, sur fond d'ombres angoissantes; mais le scintillement bref des instruments au milieu des ténèbres. (Huston, 1996, p. 249)

« Éclats » et « Scintillements », les brefs moments fugitifs de vérité et de lucidité permettent d'échapper à l'angoisse afin de trouver son soi propre. À travers cet entre-deux, entre la noirceur et la lumière, entre la réalité et la fiction, entre soi et l'Autre, Nad(i)a parvient à s'émanciper. Le texte fictif et le texte à caractère autobiographique constituent alors un tout homogène. Saisi de l'intérieur, le corps morcelé de la femme retrouve son unité. Se dévoile alors, de biais, l'indicible; comme s'il y avait nécessité de déconstruire pour parvenir à constituer l'identité féminine.

La *Sonate de la Résurrection* peut alors être achevée. Nadia en modifie la fin, elle a choisi : Barbe ne mourra pas, car sa mort aurait signifié « une défaite du féminin, une certaine fatalité qui pèse sur la femme transgressive. » (Bourque, 2001, p. 109) La marge est désormais abolie. Le « I » peut revenir, car le « Je »

s'est construit par l'aventure curative de l'écriture : « Nadia, je m'appelle. » (Huston, 1996, p. 248) Elle est maintenant un violon se jouant seul, « tirant de ses propres profondeurs de fabuleux accords de mémoire et d'imagination! » (1996, p. 48) Elle a vécu un long parcours « passant de l'harmonie à la dissonance, de l'accord au désaccord » (1996, p. 248), et vice versa. Une unité s'élabore à travers l'antithétique. Tout finit par trouver son écho à l'image de la gémellité de Barbe et de Barnabé ainsi que de Nadia et de Nathan. L'Autre devient ce reflet de soi nécessaire : « Barbe et Barnabé dans les latrines de la prison : l'un meurt pour que l'autre vive. Nadia et *Nothin'* : l'un meurt pour que l'autre crée sa vie » (Gourde, s.d, s.p.)⁹ D'abord inexistante, indifférente, Nada, le rien, le néant, l'espace blanc, Nadia devient écrivaine. Elle crée la (sa) vie. Elle enfante un monde. Les mots parviennent à éliminer le vide, à éloigner la mort. « Enfin, grâce à la *Sonate de la Résurrection*, je pourrai abandonner le fantasme de mon frère jumeau comme Témoin parfait, regarder sa mort en face » (Huston, 1996, p. 248).

Ainsi, *Instrument des ténèbres* expose la problématique de l'écriture et de la mise au monde de *Sonate de la Résurrection*. Ce roman met en scène une réflexion sur l'écriture et sur la représentation où la fiction s'amalgame au réel. Il dévoile le tiraillement des oppositions et le passage d'un état à un autre : du malaise existentiel, de l'insatisfaction du réel, en passant par un itinéraire intérieur pour en arriver à la révélation de soi. Nada était cette figuration de la page blanche, ce corps féminin envahi par l'Autre idéalisé; elle est maintenant une femme libérée. Ce texte est bien la résurrection d'une femme qui revient des ténèbres par une longue traversée de la mémoire et par la découverte miraculeuse de la force créatrice de l'écriture.

⁹ Sylvie Gourde, « Faut-il un témoin », www.unsicledefemmes.freesevers.com/huston.htm.

BIBLIOGRAPHIE

- Blanchot, Maurice. 1955. *L'Espace littéraire*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 376 p.
- Bourque, Michelle. 2001. *Sorcières et féminité subversive dans Les Enfants du Sabbat d'Anne Hébert et « Instrument des ténèbres » de Nancy Huston*, Montréal : Université du Québec à Montréal, Mémoire de maîtrise, 134 p.
- Duras, Marguerite. 1993. *Écrire*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio », 123 p.
- Fournier, Danielle. 1998. *Dire l'autre*. Montréal : Éditions Fides, 68 p.
- Huston, Nancy. 1996. *Instrument des ténèbres*. Paris : Éditions J'ai lu, 250 p.
- Huston, Nancy et Leïla Sebbar. 1986. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris : Éditions J'ai lu, Bernard Barrault, 221 p.
- Miroux, Jean-Philippe. 1996. *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. Paris : Nathan, 128 p.
- Raoul, Valérie. 1999. *Le Journal fictif dans le roman français*. Paris : Presses universitaires de France, 233 p.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 187 p.

WEBLIOGRAPHIE

- Gourde, Sylvie. s.d. *Faut-il un témoin*.
www.unsicledefemme.freesevers.com/huston.htm, s.p.