

# Dimensions narratives et temporelles du jeu musical dans trois romans de Nancy Huston

David A. Powell

Number 11, 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005159ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005159ar>

[See table of contents](#)

## Publisher(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa  
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

## ISSN

1183-2487 (print)

1710-1158 (digital)

[Explore this journal](#)

## Cite this article

Powell, D. A. (2001). Dimensions narratives et temporelles du jeu musical dans trois romans de Nancy Huston. *Francophonies d'Amérique*, (11), 49–64.  
<https://doi.org/10.7202/1005159ar>

# DIMENSIONS NARRATIVES ET TEMPORELLES DU JEU MUSICAL DANS TROIS ROMANS DE NANCY HUSTON

David A. Powell  
Hofstra University (Hempstead, New York)

Dans la fiction de Nancy Huston se déploie souvent un large éventail d'images musicales, dans lesquelles s'entrecoupent discours esthétique et commentaire ironique sur le temps. *Les Variations Goldberg* (1981), *Instruments des ténèbres* (1996) et *L'Empreinte de l'ange* (1998) mettent à l'œuvre ce réseau esthétique-politique postmoderne dans un contexte non linéaire, l'enveloppant d'une trame musicale complexe et féconde. Dans ces textes, Huston se sert de techniques diverses afin de peindre l'expérience musicale. Elle y fait notamment des références explicites et implicites à la musique dite classique, à la musique folklorique et à la musique pop, des références aux formes, aux styles et aux symboles musicaux ainsi que des commentaires sur l'expérience de l'écoute de la musique. La musique chez Huston sert à faire le portrait des personnages, à développer le récit et à établir un contexte politique et esthétique qui engage à la fois personnages et lecteurs. La façon dont Huston utilise la musique pour traverser le temps et l'espace est particulièrement intéressante. Elle donne à la musique le rôle de pivot de la narration, ce qui risque d'ébranler la cohérence de la structure narrative: tout d'abord en demandant au lecteur de déchiffrer à la fois le code littéraire et le code musical, et, parallèlement, en l'invitant à s'engager dans le rêve et le jeu de mémoire qui caractérisent à la fois la musique et la fiction. Ainsi le lecteur peut-il épouser un récit non linéaire, tout en notant et en comprenant la coexistence polyvalente de la musique, de la fiction, de l'art, ainsi que celle de l'illusion et de la réalité.

L'alliage de la musique et de la mémoire ne surprend guère. On le trouve tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, surtout pour établir un cadre nostalgique et psychologique. Je me propose d'étudier ici l'usage de la musique que fait Huston non seulement pour se remémorer des événements révolus, mais aussi pour favoriser la confrontation du lecteur avec la coïncidence du passé et du présent. En confondant le temps et l'espace par l'intermédiaire évocateur de la musique, Huston établit une nouvelle appréciation de la contingence des éléments temporels. La musique se caractérise par le rythme, la mélodie et l'harmonie. Si le temps régule le rythme, la mélodie et l'harmonie

s'expriment également à travers lui. Cependant, l'écoute idéale de la musique déplace le locuteur de son milieu spatio-temporel vers celui du rêve, de la mémoire ou, tout simplement, de l'évasion dans la sphère de la musique. Ce paradoxe rassemble musique et temps aux dépens du concept de stabilité que nous associons à celui de temps. Ainsi doit-on examiner le temps musical en relation avec le temps réel et ce que Victor Zuckerkandl appelle le temps physique<sup>1</sup>. La musique offre l'occasion de scruter notre conception du temps, notamment dans sa représentation littéraire.

Dans un premier temps, je présenterai en détail les éléments musicaux qui troublent le sens de la cohérence temporelle, spatiale et épistémologique dans les trois romans de Nancy Huston. J'examinerai ensuite le rôle des narrateurs intradiégétiques<sup>2</sup>, des personnages et du lecteur. Je montrerai ainsi que tous naviguent entre le passé et le présent par l'intermédiaire des associations musicales, et ce, avec une conscience décroissante de cette séparation tant soit peu illusoire. Je conclurai par une brève discussion du paradoxe par lequel la musique anéantit le concept du temps même qui la définit.

Au travers de la musique, les pensées des personnages des *Variations Goldberg* associent le présent narratif d'un récital de clavecin à leurs expériences et à leurs relations personnelles dans les dix années qui précèdent. *Les Variations Goldberg* annoncent le temps comme un thème important dès le départ, dans deux épigraphes figurant sur deux pages en vis-à-vis. Sur la première on lit : « Vous avez exactement quatre-vingt-seize minutes » et à la page suivante : « Vous avez tout votre temps ». Le premier se réfère au temps prévu de l'exécution des variations de Bach et le deuxième, lié au premier par sa position en vis-à-vis, offre à l'interprète, et par association au narrateur et au lecteur, une liberté totale. Cette liberté illusoire constituera un motif récurrent dans les trois textes étudiés ici.

Au-delà des nombreuses allusions au temps et aux *tempi* musicaux — et du fait non fortuit que plusieurs amis de la claveciniste présents dans l'assistance travaillent pour *Le Temps* —, les références temporelles dans *Les Variations Goldberg* ont une fonction structurelle et narrative. Il existe toutefois une dialectique entre le passage du temps « réel » et l'apparente atemporalité de la musique. Cette dialectique s'avère d'autant plus ironique quand on considère que la musique s'exprime dans le temps, s'exécute dans le temps et est liée inextricablement au temps. Les premiers mots du roman introduisent cette contradiction, qui apparaît dans les pensées de la narratrice-claveciniste au moment où elle entame les *Variations Goldberg* de Bach :

Maintenant c'est commencé et ça ne pourra plus s'arrêter, c'est irrémédiable, un temps s'est déclenché, a été déclenché par moi et doit être soutenu par moi pendant sa durée obligée. Je suis à la merci de ce temps désormais, je n'ai plus le choix, il faut que je le parcoure jusqu'au bout. Une heure et demie et des poussières. Ça n'a rien à voir avec une heure et demie de sommeil, ou de conversation, ou de cours magistral. Je n'ai pas le droit de me retourner pour sourire aux gens dans la salle, parmi lesquels se trouvent pourtant des êtres que j'ai aimés et que j'aime ; je ne dois penser qu'à mes doigts, et même

à eux je ne dois pas vraiment penser. Sinon je sais qu'ils deviendront des bouts de chair, des boudins blancs, petits porcs frétilants, et je risquerai de m'interrompre horrifiée de les voir se rouler ainsi sur les morceaux d'ivoire<sup>3</sup>.

La prépondérance du vocabulaire temporel dans ce passage accapare le lecteur. Qu'un morceau de temps musical soit déclenché — ce qui sous-entend un point de départ statique ou atemporel — sous la seule responsabilité de la narratrice s'avère primordial pour la relation au temps et à la musique de cette dernière ainsi que pour sa place dans ce système socio-musical. La charge est lourde et lie inéluctablement l'instrumentiste à la musique et au public. Pourtant, c'est la mécanique de la performance qui s'impose par-dessus tout le reste : seule la musique importe.

La narratrice présente un contraste intrigant entre le temps «réel», d'une part, tel que l'on en fait l'expérience dans la conversation, pendant un cours magistral ou dans le sommeil, et le temps musical, d'autre part. Le temps musical serait-il donc artificiel? Tout d'abord, la soi-disant réalité du temps est plus que suspecte. Mais tout aussi douteuse est la suggestion qu'il existe un véritable passage du temps dans le sommeil. (Bien qu'il ne soit pas ici question de rêve mais de sommeil, le rêve n'est pas exclu de la problématique musico-temporelle.) Certes, le sommeil est une convention littéraire pour représenter une période (ou un espace) en dehors du temps, pendant laquelle la vie onirique peut dominer. Et les songes ne dépendent aucunement d'un concept conventionnel du temps. La conversation, elle aussi, reste trop vague pour évaluer la nature qu'y prend le passage du temps. La qualité du temps passé dans la conversation avec un voisin au sujet du jardinage, par exemple, ne peut se comparer à celle entre deux amants qui partagent leurs espoirs. Quant au sens de temps pendant un cours magistral, que ce soit de la perspective de l'étudiant ou de celle du professeur, cette «réalité temporelle» peut très bien sembler hors temps ou, au contraire, d'une durée affligeante. Dans chacun des cas, la qualité du temps reste incalculable et dépend de trop nombreux détails particuliers pour être généralisée. Le temps comme moyen de mesure dans la vie n'a par conséquent aucune valeur constante.

Pourquoi donc le temps musical serait-il plus artificiel qu'un autre? Dans le cadre d'une conversation ou d'une conférence, il y a certains liens déterminants au monde «réel»: nous écoutons parler et parlons à une personne réelle en temps réel, ou en *real time* pour emprunter un terme du domaine de l'informatique, où l'antithèse entre le réel et le virtuel tient une place à la fois importante et ambiguë. En revanche, le temps du sommeil se restreint entièrement au sujet, sans que ce dernier se soucie d'autrui. Tout comme la musique, le sommeil détient une qualité d'isolement qu'on ne saurait négliger<sup>4</sup>. La différence évidente entre la musique et le sommeil se situe dans la question du contrôle, ce dont la narratrice-interprète est pleinement consciente tout au long du récit. Pendant le sommeil, on ne peut maîtriser le passage du temps; dans l'exécution musicale, on vacille de façon permanente entre

l'illusion du contrôle et la quête de la liberté, c'est l'illusion du temps, de l'espace, du monde, de tout finalement sauf de la musique.

Bergson fait la distinction entre le temps chronologique, dont on peut faire le tracé spatial sur une ligne chronologique, et la « durée réelle », qui se caractérise par une simultanéité de couches qui coulent sans fin<sup>5</sup>. Comme la dualité bergsonienne, la distinction que fait Huston entre temps réel et temps musical réside dans le concept de temps comme continuum par opposition au temps comme rythme. Ce dernier, inspiré de la musique, se réfère à un sens du mouvement dans lequel on côtoie plusieurs expériences en même temps et duquel on sort avec le sentiment d'une compréhension plus profonde. L'effort déployé pour contrôler ces moments les distingue nettement du temps chronologique, puisque nous avons appris — ce qui est à la base du concept bergsonien du temps de l'horloge — que ce phénomène ne peut être ni réglé ni arrêté<sup>6</sup>.

Jouer et écouter de la musique suggèrent normalement une expérience de liberté en dehors des limites temporelles. Tout art se caractérise par une convention de contraintes et, dans le cas de la musique, bon nombre de ces contraintes sont liées au temps, comme dans tous les arts du spectacle. La narratrice exprime ici le paradoxe de la liberté musicale, de la liberté dans la musique. Plus loin dans le texte, un journaliste (un ami dans l'assistance) modifie les termes du commentaire de la narratrice comme suit : « Il n'y a que la musique qui me donne une telle permission, dans le sens d'une "permission" militaire. Comme Lili [la narratrice-interprète], je suis aux prises avec le temps, happé par lui » (p. 71). Le spectateur et l'interprète se sentent dévorés par le temps, poursuivis sans relâche et saisis dans un système dont la maîtrise leur échappe largement. Cependant la notion de permission militaire, où un officier accorde provisoirement du « temps libre », permet au soldat d'avoir l'illusion de la liberté : quoiqu'il se sente détaché de toute responsabilité, le soldat sait que sa liberté a un terme. Ainsi comparée à un soldat en permission, l'instrumentiste subit aussi le poids d'une liberté provisoire et illusoire pendant qu'elle joue du Bach. Depuis que le temps musical est déclenché, elle subsiste hors du temps mais pleinement consciente d'une fin. Et c'est cette contradiction qui donne son épanouissement à l'usage que fait notre auteure de la musique.

L'association de la musique à la mémoire, lieu commun chez Huston comme chez tant d'autres avant et après Proust, établit le *modus operandi* narratif du roman : les membres du public ainsi que la narratrice réagissent à la musique par des sauts particuliers et viscéraux vers le passé. Cette délivrance du présent leur donne l'illusion d'une liberté temporelle et spatiale, ce qui mène à une espèce de liberté plus générale. La contrainte imposée par le temps musical — le tempo, le rythme, sans oublier les indications de métronome dans les publications musicales modernes, et les temps d'exécution, tels ceux cités en épigraphe — donne l'illusion du contrôle. Mais cette illusion diffère de celle du temps de l'horloge bergsonien, en ce que le temps musical ne sert

pas à régler (lire « contraindre ») l'expérience humaine, mais, au contraire, à augmenter la satisfaction qu'on en tire.

D'une façon paradoxale, le sens des responsabilités très élevé de la narra-  
trice a moins d'influence sur la structure narrative que celui qui provient du  
public et de sa relation avec la claveciniste. Chacun des 30 chapitres, nommés  
« variations » — ce qui est caractéristique des liens établis par Huston entre  
structure musicale et narrative —, est raconté du point de vue d'un spectateur-  
auditeur-participant du récital. Ce dernier utilise l'instance musicale comme  
tremplin pour ses pensées, elles-mêmes inspirées soit par la musique, soit  
par l'interprétation, soit par l'interprète, soit par le mélange de tout. Jules,  
dont la « variation » s'appelle « Insomnie »<sup>7</sup>, est compositeur et maestro. Il  
explique ainsi sa perception de la structure de la musique et du récit :

[E]lle joue le tout d'une manière un peu banale, un peu trop monocorde.  
L'important, comme le sait chaque insomniaque, n'est pas de se faire bercer  
par la répétition d'une thématique, mais au contraire de déclencher l'étin-  
celle qui permettra de court-circuiter le courant de la pensée pour le balancer  
sur les ondes de l'inconscient. Or, les *Variations Goldberg* sont admirablement  
conçues pour produire cet effet : chacune d'entre elles constitue un petit uni-  
vers imaginaire, avec ses propres lois et sa propre cohérence (p. 85-86).

L'essentiel de ce passage se situe dans la similarité entre la musique et le  
sommeil, dans leur tendance commune à court-circuiter la pensée. Ce faisant,  
la musique et le sommeil détruisent l'illusion du phallus, ou la volonté d'avoir  
la maîtrise de la vie à laquelle nous nous accrochons. L'atténuation du proces-  
sus normal de la pensée ne se produit pas, dit Jules, par simple répétition de  
motifs musicaux, mais par la production d'une étincelle, d'une variante inat-  
tendue dans la musique. Le verbe « déclencher » figurait aussi dans le pre-  
mier passage du roman, mais sa connotation ici est celle d'un abandon plutôt  
que celle d'un sentiment de responsabilité. La musique et le sommeil fonc-  
tionnent dans des sphères séparées de l'imaginaire, où les lois de la cohérence  
sont structurées autrement. Notre réalité illusoire, semblable à l'illusion du  
contrôle, se dégrade en dehors de la structure que nous lui avons imposée  
nous-mêmes. Paradoxalement les *Variations Goldberg* de Bach, comme beau-  
coup d'œuvres de ce compositeur, s'imprègnent d'une structure accablante,  
destinée à régir le temps, l'émotion, l'exécution et l'expérience de l'écoute.  
Elles se destinent au moins à donner l'illusion de maîtriser ces éléments de  
notre perception et de notre expérience dans le monde. Cependant l'essence  
de la musique de la période classique se trouve dans le *empfindsamer Stil* qui  
souscrit à un amalgame de structure imposée (c'est-à-dire « artificielle ») et à  
un affect immatériel (c'est-à-dire à la fois réel et irréel). Les émotions naturelles  
ne sont certes pas absentes de cette musique. Au contraire, elles sont « domi-  
nées » par une illusion d'ordre et de structure, tout aussi voulue par le com-  
positeur. Le problème de l'insomnie se caractérise par l'impossibilité de tout  
lâcher, de se délivrer du désir de tout contrôler, d'admettre la dominance

d'une autre structure, d'une autre cohérence. C'est cet univers de la musique, du temps et du contrôle que nous présente Huston au moyen de Bach.

La narratrice-interprète dévoile ses pensées au sujet de la fluidité du temps depuis son enfance. Dans la vingt-septième variation, intitulée « Mesure », où elle intervient subrepticement, elle se demande s'il y a 30 ou 31 variations, tout comme elle avait l'habitude de se demander s'il y avait 30 ou 31 jours, ou même 28, dans un mois. Penser au mois, surtout au cycle de 28 jours, l'amène à se rappeler le moment, à l'âge de dix-huit ans, où elle a cessé d'avoir ses règles : « et tout le monde fait comme si c'était très précis et scientifique, réglé comme du papier à musique, alors qu'il n'y a rien de plus flou et de plus contingent » (p. 165). On apprécie la coïncidence entre le papier à musique et la menstruation dans le mot « réglé » : les sens de « régler », « marquer », « réguler », « réglementer » et « règles » fonctionnent en même temps qu'un graphisme conventionnel et abstrait qui soutient toute l'architecture de la musique écrite. La notion du temps, qu'il s'agisse du temps musical ou du temps physique, n'est qu'une imposition humaine, qui finit par écraser l'individualité, d'où le choix des *Variations Goldberg*. Dans la tradition de l'histoire de la musique, cette œuvre représente l'ordre et la précision mêmes. Pourtant Liliane, la claveciniste-narratrice, démontre la liberté qu'a l'interprète de s'exprimer elle-même, ce qui, à son tour, symbolise la fluidité temporelle.



*Les Variations Goldberg* offrent maints exemples de transitions individuelles entre le passé et le présent, inspirées par l'expérience musicale. Ces discours musicaux présentent au lecteur l'incohérence du temps, de l'espace et des émotions qui reflète le paradoxe intrinsèque dans l'aspect spatio-temporel de toute expérience musicale. Dans *Instruments des ténèbres*, Huston se sert de la musique pour signaler des transitions temporelles sur une plus vaste période. La musique dans ce texte enchaîne la narratrice, écrivaine de fiction, à un passé de trois cents ans. L'organisation du roman révèle deux constructions parallèles. Une partie de la narration s'effectue au présent narratif, à New York, au moment où la narratrice fait des recherches pour un texte de fiction qu'elle est en train d'écrire. Cette partie s'appelle « Le Carnet *Scordatura* » et se compose de sortes d'entrées de journal intime, chacune portant la date de composition. La seconde partie raconte les recherches de la narratrice-écrivaine ; c'est une histoire de jumeaux du XVII<sup>e</sup> siècle, Barbe et Barnabé, dans le centre de la France. Cette partie s'appelle « Sonate de la Résurrection » et ses composantes évoquent les étapes diverses de la vie, par exemple « la nativité », « les enfances », etc. Les deux parties alternent, un chapitre du « Carnet *Scordatura* » étant suivi d'un chapitre de la « Sonate de la Résurrection ». Dans la table des matières, les chapitres apparaissent sur deux colonnes, celle du « Carnet *Scordatura* » à gauche, celle de la « Sonate de la Résurrection » à droite et à la ligne, la structure reproduisant visuellement l'entrelacement

des deux parties. Cet agencement ne fait que souligner la confusion dans le double récit. Au premier abord, l'histoire des jumeaux du XVII<sup>e</sup> siècle correspond étroitement et étrangement à la vie de la narratrice, tout au moins sa lecture de cette histoire sert-elle de point de départ pour l'examen de sa propre histoire. Ensuite, le sous-titre de la seconde partie, «Sonate de la Résurrection», sert aussi comme titre du texte que la narratrice est en train de composer. Ainsi la tentative d'incohérence spatio-temporelle est-elle compromise par une étroite cohérence structurelle.

Avant de poursuivre, il est essentiel de comprendre la pratique de la *scordatura* pour apprécier la thématique et l'allusion narrative de Huston. La narratrice l'explique assez tôt dans le récit :

Au sens propre, *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. [...] Mais parfois les intervalles n'étaient pas seulement inhabituels, ils étaient insensés<sup>8</sup>.

Elle continue d'expliquer la pratique de l'accord modifié en introduisant l'œuvre de Heinrich Biber, dont la contribution à la littérature baroque pour violon au XVII<sup>e</sup> siècle fut considérable. La *scordatura*, telle que l'utilisaient Biber et d'autres compositeurs, était assez commune à l'époque pour permettre des intervalles inhabituels, mais aussi pour en faciliter l'exécution<sup>9</sup>. Biber excellait dans l'art de la *scordatura*, notamment dans une série de sonates dédiées au mystère du rosaire dont la sonate n° 11 s'appelle «La Résurrection». Le dédoublement de ce titre, dans le nom d'une moitié du récit, dans le nom du texte de fiction qu'écrit la narratrice et, enfin, cette référence musicale — qui apporte un symbolisme émotionnel et psychologique en même temps qu'un rappel à l'époque des jumeaux, eux déjà symboliques — assure une structure serrée devant un discours de l'instabilité. Dans le passage cité ci-dessus, Huston emploie le verbe «tripoter» pour suggérer le dédain de la narratrice envers cette pratique insolite, dédain toutefois mitigé par la juxtaposition du verbe «s'amuser». Ainsi la nature polyvalente de la *scordatura* symbolise-t-elle la polyvalence du récit, à la fois cohérent et instable.

Le désarroi de l'écrivaine, de tout écrivain, se voit habilement allié au symbolisme musical, et surtout à l'usage de l'accord inhabituel. Les instruments du titre, comme l'annonce le premier des trois épigraphes, tiré de la traduction en français de *Macbeth*, se réfèrent aux instruments du diable. Banquo s'adresse à Macbeth après avoir entendu les prédictions des sorcières et anticipe le renversement fatal d'autorité qui caractérise la pièce :

[...] 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<sup>10</sup>.



Le lien qui conduit des sorcières au diable, et enfin à la muse, porte à croire que les instruments de l'ombre guident la résurrection de la narratrice par le biais de l'écriture. Et sa résurrection s'avère possible grâce à l'union (j'écrirais volontiers « l'unisson ») de la dissonance et de la consonance dans la *scordatura*. La narratrice devise avec un être qu'elle appelle son *daimôn*, sa « muse, [son] beau *daimôn* invisible, la voix désincarnée qui [lui] donne accès à l'au-delà, à l'autre monde, aux régions infernales » (p. 16)<sup>11</sup>. La relation ironique qui lie la narratrice à son démon réunit la mémoire, l'imagination et la musique dans une conception de l'écriture de fiction qui essaie vainement de traverser l'abîme séparant l'illusion de la réalité. À la fin du roman, elle s'adresse directement à son *daimôn* :

[I] ne faut pas l'oublier, vous n'êtes ni plus ni moins qu'un de mes personnages. C'est moi qui vous ai donné vie, et je peux me débarrasser de vous à tout moment. Il me semble que vous êtes devenu, comment dire... de trop. Un diable qui joue du violon, ce n'est déjà pas mal, mais pensez-y : un violon se jouant tout seul ! Tirant de ses propres profondeurs de fabuleux accords de mémoire et d'imagination ! Voilà ce que moi j'appelle de la magie ! Le *diabolus in musica* ce n'est rien, comparé à mes nouveaux intervalles ! [...] Passant de l'harmonie à la dissonance, de l'accord au désaccord (p. 405-406).

L'allusion au diable joue un rôle polyvalent dans le récit. Historiquement, la référence au diable qui joue du violon rappelle l'histoire de Giuseppe Tartini et de son rêve (raconté ici par la narratrice). Tartini fit un pacte avec le diable. Dans son rêve, Tartini donna son violon à Méphistophélès, dont le talent musical le bouleversa. Tartini s'éveilla et s'empressa d'écrire la mélodie qu'il avait entendu le diable jouer dans son rêve<sup>12</sup>. Tartini ne fut jamais satisfait de sa sonate, puisqu'elle n'approcha pas de la beauté de la musique qu'il avait entendue dans son rêve<sup>13</sup>.

Une autre allusion provient de la musique médiévale. La référence au *diabolus in musica* fournit l'exemple du triton, l'intervalle d'une quarte augmentée (faite de trois tons). Il est considéré comme un intervalle instable et difficile à chanter. Au Moyen Âge, il fut interdit, d'où son utilisation dans des compositions musicales pour désigner le diable. Le dicton : « *Mi contra fa diabolus est in musica* » des traités de musique médiévaux fait directement référence à ce phénomène, ce qui dénote un usage plus alléchant qu'effrayant<sup>14</sup>. L'allusion de Huston au triton relie les références musicales du roman à sa propre histoire et à son écriture, tout en soulignant le paradoxe de la cohérence de l'instabilité.

Oui. Le triton, intervalle de trois tons entiers, fut appelé pendant des siècles *diabolus in musica*, sous prétexte qu'il était instable. Le *do* est innocent, le *fa* dièse est innocent, mais rapprochez le *do* du *fa* dièse et... horreur ! damnation ! péché ! excommunication ! L'accord du diable fut classé *discordantia perfecta* au XIII<sup>e</sup> siècle, et son utilisation proscrite dans la musique liturgique. [...] Mes parents étaient le *diabolus in musica* fait chair. Et moi, je suis le produit de cette dissonance. *Scordatura*. Sans doute. Sans blague (p. 300-301) .

Il est significatif de noter ici la progression de la musique du diable à l'écriture. Huston compare la musique fantastique à l'acte encore plus surnaturel de la créativité, où « de fabuleux accords » surgissent de la mémoire ou de l'imagination du compositeur-écrivain. L'affinité de la mémoire et de l'imagination fait surface dans un contexte musical devenu narratif, ce que Huston appelle « de la magie ». Plus loin, elle discourt de la « fantasticit   » (pour utiliser le terme de Bellemin-Noël) de sa création comme de ses « nouveaux intervalles ! [...] Passant de l'harmonie à la dissonance, de l'accord au désaccord » (p. 406). Ces nouveaux intervalles appartiennent à la narratrice qui habite un monde de la *scordatura*. L'effet de la *scordatura* et la propension à d'autres accords et à une autre musique résultent en un accord modifié ou étrange et s'appliquent également aux possibilités de l'imagination dans l'écriture. Peut-on donc dire que dissonance et consonance sont une seule et même chose ?

L'aspect diabolique inséré par Huston dans le concept de l'écriture cible la dialectique entre illusion et réalité, entre fiction et histoire. Son attribution musicale transcende tous les personnages et tous les événements du roman. Le démon dit à la narratrice : « *en raison du fait que la vie réelle existe, et qu'elle n'a pas de sens, il est indispensable que l'Art, qui tourne autour des inexistants, en ait* » (p. 307 ; en italique dans le texte). L'histoire du frère jumeau mort-n   de la narratrice s'entrecoupe avec l'histoire de l'enfant mort-n   du personnage du xvii   siècle. Cela annonce l'investigation de l'histoire intrinsèque du texte, de son histoire à elle, de l'histoire qu'elle écrit et ses recherches, de l'histoire tout court. Pour la narratrice, écrire représente, voire engendre, la découverte des oublis, dans le tourbillon de forces contradictoires qu'est la *scordatura*.

La narratrice fait remarquer qu'en plus de signifier « modifier l'accord » *scordare* peut aussi vouloir dire « oublier » (p. 34 et p. 380). Et c'est ici que la musique s'insère dans l'équation histoire = écriture = découverte. *Scordare* et *accordare*, issus étymologiquement de *ricordare* (« se souvenir »), sont normalement contraires ; mais l'usage de *scordare* au xviii   siècle pour « oublier » indique une autre dimension du glissement sémantique. La relation de la narratrice à ses parents, dit-elle, se caractérise par la discordance et l'oubli. Ainsi l'usage que fait Biber de la *scordatura* offre-t-il une excellente métaphore pour le processus d'oubli et d'accord variable de la narratrice ainsi que pour sa détresse. La « Résurrection » de Biber ne constitue pas seulement une métaphore de discordance, elle symbolise aussi un renouvellement, une renaissance par suite d'une mort symbolique. L'initiation par l'écriture pourrait être représentée comme suit :

«   criture + recherches »  $\Rightarrow$  mort  $\Rightarrow$  « résurrection  $\subset$  écriture ».

La *scordatura* qui définit la relation de la narratrice avec ses parents, l'amène à changer son prénom, de Nadia en Nada : « Je voulais que tout mon passé meure. Nada. L'anéantissement. La page blanche. C'est alors que je changeai de nom » (p. 369). L'allusion à l'écriture et à la peur accessoire de la page blanche s'associe de façon nette et étroite au désir d'oublier, de ne rien produire, *nada*.

Son acte délibéré d'oublier son passé, son histoire, se symbolise en laissant tomber de son nom le « i » ou le *I* anglais, le moi, l'*ego*, amenant à Nada, au néant<sup>15</sup>. Et le résultat de l'écriture pour elle, c'est de découvrir, de redécouvrir, de recouvrer son histoire en même temps qu'elle découvre celle de ses personnages du XVII<sup>e</sup> siècle par l'intermédiaire de la musique et de l'écriture.

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 — oh, ça fait mal! ça fait vraiment mal! quel soulagement de ressentir enfin de la douleur! — et être moi-même. Tantôt seule, tantôt avec d'autres, que ces autres soient réels ou imaginaires, vivants ou morts... (p. 405)

L'écriture représente alors une espèce de résurrection du passé, et peut-être une réincarnation des vies antérieures dans le présent fictif du texte et des recherches de la narratrice. Écriture, musique, mère, enfant, réalité, fiction, tout se soude dans une structure incohérente mais curieusement cohésive, qui se révèle grâce à la *Sonate de la Résurrection*, celle de Biber pour violon ainsi que celle du texte de la narratrice.

Dans *Instruments des ténèbres*, l'équation entre écriture et musique se dégage comme le thème principal, dans lequel la sensualité de ces actes devient vite et facilement un acte sexuel: «Écrire ainsi — presque pareil à l'orgasme — cette impression que quelque chose vous quitte mais sans qu'il s'agisse de perte, de dépérissement — au contraire: plus ça déborde, plus on se sent riche...» (p. 261). Sa réaction à la musique fervente donne des sentiments semblables:

Les gens croient en général qu'elle est ainsi nommée à cause de sa difficulté technique diabolique. Mais ce n'est pas cela (pour moi, soit dit entre parenthèses, trille du diable est le meilleur équivalent verbal possible de ce qui se passe quand un homme prend entre ses doigts ou entre ses lèvres la menue pointue partie de moi, déclenchant dans mon âme un tremblement, cordes tendues au maximum, cage thoracique arquée formant une chambre à échos où — vives, vibrantes — les vagues rapprochées de sensation suraiguë); non, la vraie raison c'est que Giuseppe Tartini, l'exact contemporain de mes héros Barbe et Barnabé, a fait un rêve (p. 163-164).

La narratrice confond volontiers la musique et l'écriture, à vrai dire le but de l'écriture qui pour elle comprend une jouissance amenant à l'enrichissement, mais non sans souffrance. Elle en dit autant dans une dispute insensible avec son diable: «Pourquoi me faites-vous écrire sur toutes ces existences empêtrées dans la glaise, la glaire et les viscères, sur ces violences aveugles, ces soleils sanguinolents? — *Faites-moi confiance, ma chère. Je sais où je vais*» (p. 280). Rêve, musique, écriture fonctionnent alors tous ensemble dans une déformation similaire du temps, amenant à la découverte de soi par l'intermédiaire de la création artistique.

L'intrigue de *L'Empreinte de l'ange* se passe au début des années 1960, au moment de la guerre d'Algérie. Le présent narratif évoque aussi les événements des vingt années précédentes, depuis la guerre de 1939-1945, ce qui invite à une comparaison des deux époques et donc à un glissement dans le temps. Dans toutes les références, la musique se joint aux bruits, à la voix humaine et aux diverses langues (et par extension au concept de nationalité) pour représenter un monde sonore qui contraste avec le silence de Saffie, l'héroïne, et plus loin avec celui de son fils, Émil, avec celui de son amant, Andrés, mais surtout avec le silence général qui nuit à la conscience politique.

Le lecteur est témoin des progrès de Saffie. Étrangère quasi muette au début du roman, elle en devient une protagoniste forte et avertie à la fin. Ce *Bildung* naît en partie de la résonnance réelle et efficace de la musique folklorique et du jazz, à la grande différence de la stagnation apolitique que l'on trouve dans la musique classique de son mari, Raphaël, flûtiste professionnel. Saffie quitte une Allemagne ravagée par la guerre pour venir, orpheline, en France. Elle prend un emploi comme domestique chez Raphaël, de qui elle deviendra l'épouse peu après. Le langage musical de Raphaël comprend Marin Marais, Bach, Debussy, Ibert, Boehm et Jean-Pierre Rampal, tous symboles de la convention bourgeoise. Ce discours continu et sourd enveloppe Raphaël confortablement dans un cocon stagnant où il reste inconscient de ce qui se passe ailleurs dans le monde et même dans ses relations avec sa femme. Les allusions que fait Saffie à la musique folklorique, en revanche, lui font revivre, à elle, les expériences révélatrices et très souvent pénibles de son enfance, et notamment les souvenirs des événements de la guerre qu'elle n'avait pas bien compris à l'époque. Voici comment, pendant l'absence de son mari, sa mémoire, rehaussée par la musique, la transporte dans le passé :

La mère de Saffie chante. Elle serre dans ses bras le petit Peter âgé de deux mois, l'enfant de la permission de l'an dernier [...]. Peter enfouit sa petite tête entre les seins de sa maman et elle chante, pour lui et pour les autres, *Alle meine Entchen schwimmen auf dem See*, tous mes petits canards nagent dans le lac, nagent dans le lac, ils sont cinq agglutinés autour d'elle, l'agrippant, les doigts grappillant, chacun cherchant juste à la toucher, n'importe où, un pan de sa robe, un bout de son bras, une mèche de ses cheveux, *Köpfchen in das Wasser, Schwänzchen in die Höh...* Elle berce Peter tout en chantant et on n'entend presque rien d'autre, presque rien, les têtes dans l'eau et la queue en l'air, ce ne sont pas les avions qu'on sent réverbérer dans la chair de Mutti, c'est son chant, mais ensuite, plus moyen de le nier, c'est bien le bourdon familial qu'ils entendent derrière le chant, et puis ça y est : long sifflement et le ciel nocturne explose en feux d'artifice, en Tannenbaum aux mille chandelles et Saffie n'est plus là, elle n'est plus que pure panique glaciale<sup>16</sup>...

La désorientation des pensées de Saffie — et il est révélateur de noter que ses pensées sont rendues ici en discours indirect libre — surgit de la musique, ou peut-être grâce à la musique qu'elle se remémore. Les souvenirs musicaux engendrent un *regressus ad passum*, une confusion du passé avec le présent contrebalancée par la confusion de la fantaisie de la chanson avec l'horreur

des événements concomitants. Le temps du présent dans cette citation se heurte au passé narratif du récit général, ce qui est souligné par le glissement référentiel des canards à l'action militaire des soldats russes, dont la tête se met métaphoriquement dans l'eau et la queue en l'air. L'effet puissant de ce souvenir refoulé effectue une abstraction de la réalité. Le souvenir est provoqué par la musique; la musique se trouve ainsi à la fois source et cause de l'abstraction. Pendant que le récit progresse, Saffie devient de plus en plus capable de faire face à son présent: elle récupère les émotions du passé à l'aide de ses souvenirs qui se dénouent aux sons de la musique.

Saffie fait la connaissance d'un luthier, András, un Hongrois qui exerce son métier à Paris depuis trente ans. Il répare les flûtes de Raphaël dans son atelier, rue du Roi-de-Sicile, dans le Marais. Un jour, en route pour lui rendre visite, Saffie est d'autant plus troublée par le bruit, les odeurs de nourriture et la musique d'une foire dans la rue des Rosiers qu'elle ne s'y attendait pas et avait des difficultés à en comprendre l'existence même. Elle s'enquiert auprès d'András, qui lui répond: « "Yom Kippour. Le jour du grand Pardon. — Je ne connais pas. Une fête française?" » Ébahi, András la regarde. Un long moment. "Saffie, dit-il. Tu sais pas?" » (p. 171). Ce n'est qu'à cet instant qu'elle comprend qu'András est juif et ce que cela peut signifier pour elle, en raison de sa nationalité et de sa relation au passé et au présent. Elle essaie de ne pas tenir compte de ses questions au sujet des activités de son père pendant la guerre, mais la compréhension bouleversante des actes perpétrés par sa famille et au nom de sa patrie s'avère trop difficile pour elle. Son silence — un retour au silence qu'elle avait justement surmonté avec András — n'a aucune force devant l'insistance d'András. En fin de compte, elle avoue que son père a été tué par les Soviétiques, que son frère aîné a été membre du Hitlerjungend, et enfin que tous ces événements ont eu un effet néfaste sur sa mère: « Après les Russes, elle n'est plus pareille. Elle est comme... une femme en pierre. Elle ne chante plus, elle ne parle presque pas, la nuit on l'entend pleurer » (p. 186). Tout comme sa mère s'était dégagée de la réalité des circonstances environnantes dans un silence sans musique, Saffie se retire de toute réalité passée ou présente, jusqu'à ce que les souvenirs musicaux rallument un temps de souffrance. À la fin du passage où Saffie se souvient du chant de sa mère, elle s'en va aussi: « et Saffie n'est plus là ». Le référent du « là » reste ambigu. S'agit-il de la maison de sa famille en Allemagne? de l'atelier d'András à Paris? en 1944? en 1962?

Et ce ne sont pas seulement les événements de la Seconde Guerre mondiale que Saffie commence à voir plus clairement, c'est aussi la crise en Algérie. András fait des comparaisons répétées entre la domination des nazis en Europe et le traitement des Algériens à Paris. Mais Saffie ne peut commencer à mieux comprendre le présent qu'une fois que son passé personnel et collectif s'est dévoilé à elle. Son éveil, qui, on ne s'en étonne guère, relève de la musique, est moins politique et idéologique que personnel. Presque tous les chapitres du roman commencent par des flashes sur les événements d'Algérie. Pendant

longtemps, Saffie n'y fait aucunement attention et la juxtaposition étanche des flashes avec l'intrigue de Saffie témoigne de son apathie et de son inconscience. Petit à petit, elle déchiffre l'importance de ces événements et se rend compte de leur signification pour son moi politique, présent et passé. Sa conception de la politique fait surface grâce à sa relation avec Andrés, alors qu'elle est entourée de musique dans son lit au fond de l'atelier. Son activisme à lui, non seulement ses commentaires mais aussi le contexte politique et musical dans lequel il évolue, suscite en grande partie sa politisation à elle. Les amis d'Andrés, pour la plupart musiciens et réfugiés hongrois, sont aussi des activistes politiques à Nanterre. Ils viennent de plus en plus souvent dans son atelier avec Saffie, qui s'initie à la politique grâce à leurs discussions. Andrés compare le couvre-feu pour les Arabes dans le Paris de 1962 à celui qui s'appliquait aux Juifs dans l'Allemagne de 1940. On peut noter dans ce passage comment l'éveil de Saffie coïncide avec son acquisition du langage, et comment inversement Andrés se résigne au silence :

« Tu comprends, Andrés, le mur de Berlin, ça ne change rien. Nous les Allemands, on a tous un mur de Berlin dans la tête. Depuis la guerre... et même avant... Pour moi, depuis toujours. Un mur entre ce qu'on peut dire et ce qu'on ne peut pas dire... Entre les questions qu'on a le droit de poser... et les autres. » Andrés garde le silence. Combien de fois a-t-il gardé le silence, maintenant, avec Saffie ? Combien de fois a-t-il jugé préférable de se mordre la langue pour la protéger, sous prétexte qu'elle était jeune et fragile ? Et là, devant le spectacle navrant de la misère des Algériens, elle ne trouve encore qu'à lui parler de sa souffrance... (p. 265-266 ; en italique dans le texte).

La venue à la parole de Saffie représente un triomphe personnel, dont Andrés reste inconscient. Son mur de Berlin à elle se trouvait toujours en elle ; elle s'est toujours sentie impuissante devant l'expression, devant la compréhension du monde autour d'elle. À présent, enfin, elle commence à se débarrasser des limitations sociales et familiales qui l'ont toujours amenée à se taire. L'empreinte de l'ange éponyme réfère certainement à la position subalterne de Saffie dans le patriarcat de l'Europe moderne, dont elle se libère enfin, grâce à la musique. De par son prénom, Raphaël représente la structure patriarcale, sous le signe de l'archange, qui l'avait toujours opprimée. La relation que Saffie entretient avec Andrés la fait beaucoup avancer dans sa libération, dans sa découverte de soi, et ce, en dépit des souffrances que cela implique. Toutefois la supériorité expressive d'Andrés, due à son expérience et à sa mondanité, éclipe l'éveil de Saffie. À la fin, elle doit se dégager de tout.

Plus Andrés s'engage dans la politique, plus il s'extrait de la musique. « Il a la haine. Veut lutter maintenant. Y aller. Être là où ça se passe. Pas coupé, pas accroupi derrière un tas de charbon, dans une cave, pas préférant la facilité, le confort, la musique » (p. 279). La structure paratactique de ce passage exprime le degré de répugnance qu'a Andrés pour l'apathie, associé maintenant avec le contentement et la musique, n'importe quelle musique. Un peu plus loin, Raphaël, qui rentre d'une tournée de concerts, se fait agresser dans

le métro et manque de perdre sa flûte. En racontant l'attaque à sa femme, il s'écrit : « Tu comprends, Saffie, la musique c'est ma lutte à moi. Jouer de la flûte, c'est ma façon à moi de rendre le monde meilleur » (p. 285). Le contraste inflexible entre la conscience politique nouvellement découverte et toujours douloureuse de Saffie et la façade élitiste et satisfaite de Raphaël façonne la dialectique entre le soi politique et le soi apolitique, mise en musique. Tandis que la position statique de Raphaël est symbolisée par la musique classique, la position plus moderne et dynamique d'András est symbolisée par le jazz. La position de Saffie cependant se révèle traditionnelle et floue, à la fois individuelle et collective, tout comme la musique folklorique qui la symbolise. Son expérience exemplifie un véritable *Bildung* à travers la musique, tandis que les hommes de sa vie opèrent par l'intermédiaire des conventions apprises et souvent stagnantes. Seule l'épreuve de Saffie, engendrée dans la musique, pourra la transformer d'un être muet en une personne avisée et raisonnante.

Dans *L'Empreinte de l'ange*, à la différence de ce qu'elle fait dans les deux autres romans, Huston place la musique classique dans un contexte qui symbolise nettement une élite en grande partie responsable des horreurs de la guerre. La musique dans ce texte sert non seulement de symbole — la musique classique correspond à l'inégalité sociale ; le jazz correspond à une libération orthodoxe de cette inégalité ; la musique folklorique correspond à un monde innocent et divorcé de toute inégalité —, mais elle sert aussi à extraire un personnage apathique et inconscient d'un monde isolé, afin de lui permettre de se transformer en quelqu'un qui prend pleinement conscience de son état et de sa place dans un monde politique et politisé. Cette fonction narrative de la musique va plus loin dans *L'Empreinte de l'ange* que dans les deux autres romans, en précisant les réponses diverses et souvent contradictoires que peut engendrer la musique. Mais, comme c'était le cas dans les autres romans, la musique communique à Saffie à la fois le bien et le mal, et l'aide en outre à recouvrer son passé et donc à comprendre son présent. Nad(i)a apprend et se comprend au moyen de la musique et de l'écriture et Liliane apprend à apprécier la liberté intrinsèque des formes structurées.

Parce que la musique produit des événements, là où d'autres processus mesurent les événements en « temps physique », il est important de comprendre que, pour Huston, la musique et l'expérience de la musique produisent des événements affectifs. Que Liliane soit consciente que son passé représenté par le public au récital crée en partie son présent, que Nada soit consciente de son passé et de celui des jumeaux historiques Barbe et Barnabé et de son effet sur son présent, que Saffie enfin soit consciente de son rôle dans la Seconde Guerre mondiale et de l'impact que cela a sur son présent en sont des exemples clairs. Ainsi la musique transcende-t-elle le temps. Par l'intermédiaire du sens spécifique du temps créé par la musique, le concept de temps physique se transforme en une construction hors du temps. Le temps engendre simultanément la musique et sa propre destruction. La séparation que ressentent les personnages de Huston entre leur passé et leur présent se détruit à travers et à l'aide des expériences musicales.

Si la musique n'existe que dans le temps et grâce au temps, lorsqu'elle finit, le temps physique finit aussi. La séparation temporelle entre passé et présent sur laquelle insiste la structure cartésienne est libre d'infiltrer à nouveau nos perceptions. Seule une nouvelle expérience musicale, ou le souvenir d'une telle expérience, permettra une nouvelle aspiration à la connaissance, nous accordant une perception de la vie que nous pourrions finalement comprendre. C'est ici que l'antithèse entre illusion et réalité refuse de prévaloir. À la fin, la musique détruit le concept de la réalité et de l'illusion.

Autant Huston tente de démolir la convention conservatrice du temps et notre désir de le maîtriser, autant elle y substitue une structure narrative bien définie. La contradiction qui naît de ce paradoxe engendre le sens d'une liberté d'expression qui reste indicible, tout comme la musique dont l'auteure se sert pour la symboliser. D'une confusion apparente — du temps maîtrisé avec le temps qui ne peut l'être, de la concordance avec la discordance, du silence avec la musique — émerge une cohésion conçue dans la musique.

La musique dans les trois romans de Nancy Huston promène le narrateur et le lecteur le long d'un voyage dans le passé, à l'intérieur de leur moi, vers la compréhension. Dans ces récits, l'expression indicible que permet et produit la musique crée un réseau d'associations qui fonctionnent simultanément sur une gamme temporelle et spatiale. Elle donne son cours à l'histoire, entraînant le lecteur vers le dénouement. Pendant que les narrateurs et les personnages de Huston explorent leur passé grâce à une impulsion musicale, les rythmes de la musique les propulsent, et le lecteur avec eux, dans un tourbillon de considérations sans âge. Ils se trouvent aiguillonnés par l'art de la musique, une musique qui est elle-même gérée et empoignée par le temps. L'ironie du temps reste la marque des textes de Huston sur la musique et elle réussit à hanter le lecteur en déstabilisant son sens de l'équilibre. Les textes de Nancy Huston posent ainsi la question fondamentale du but et de la place de la musique, et, par extension, de toutes les formes artistiques dans la société.

## NOTES

---

1. Victor Zuckerkandl, «The Musical Concept of Time», *Sound and Symbol: Music and the External World*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1973, p. 183-184 et p. 201-247. Zuckerkandl discute ici du concept de temps du point de vue des physiciens, pour qui, dit-il, le temps n'est qu'un élément de vide dont on a besoin pour comprendre la physique tout

autant que le concept d'espace. Il ne s'agit pas de détruire ce concept, mais de reconnaître que le temps physique n'est qu'une composante mineure, tandis que le temps musical représente une force considérable qui gère toute la musique et qui se fait sentir jusqu'au fond de l'expérience musicale.

2. Les narrateurs des *Variations Goldberg* et de *Instruments des té-*

*nèbres* sont tous deux intradiégétiques. Nonobstant le fait que le narrateur de *L'Empreinte de l'ange* est extradiégétique, et ne fonctionne donc pas de la même façon, les nuances musicales n'en ont pas pour autant moins de valeur narratologique révélatrice pour cette étude.

3. Nancy Huston, *Les Variations Goldberg*, Paris, Seuil, 1981, p. 11.



Toute référence à ce roman sera dorénavant citée entre parenthèses dans le texte.

4. Je m'occupe ici de l'interprétation du soliste de clavecin. Il va de soi qu'un récital en groupe d'instrumentistes exigerait une nouvelle évaluation du problème.

5. Voir Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Alcan, 1921, et *L'évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1918.

6. Notons en passant l'éthos littéraire du temps fuyant, cher à tant de poètes de la Renaissance jusqu'à l'époque romantique: «Cueillez, cueillez la rose...», et puis: «Ô temps! suspends ton vol...», pour n'en citer que deux exemples. Pour une interprétation intéressante de ce topos, voir la discussion de Hanna Charney à propos du sonnet de Ronsard, «Le temps s'en va, le temps s'en va, ma dame, / Las! les temps non, mais nous, nous en allons...», «Narrative Time: The Musical Values of Commonplaces», dans Mary Ann Caws (dir.), *Writing in a Modern Temper: Essays on French Literature and Thought in Honor of Henri Peyre*, Stanford, Stanford French and Italian Studies 33, 1984, p. 24-29.

7. La structure du roman reprend celle des *Variations Goldberg* de Bach, où le thème constitue le

premier et le dernier mouvement, appelés «arias», avec 30 variations. Chaque chapitre ou variation porte son propre nom, soit une émotion ou un état physique («perte», «souci», «grâce», «fatigué», «insomnie», «faim»); ou une couleur («écarlate», «vert», «gris»); soit encore un terme musical («syncope» ou «viole», l'assonance homophonique étant évidente dans ce dernier cas). C'est Liliane, la claveciniste, qui narre le premier et le dernier chapitre. C'est elle qui encadre le reste et son interprétation de la musique de Bach déclenche le tout.

8. *Instruments des ténèbres*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 33. Toute référence à ce texte sera dorénavant citée entre parenthèses dans le texte.

9. Elias Dann, «Heinrich Biber and the Seventeenth-Century Violin», thèse de doctorat, Columbia University, 1968, chapitre VII, «Scordatura», p. 274-305.

10. «[...] *But 'tis strange: / And oftentimes, to win us to our harm, / The instruments of darkness tell us truths, / Win us with honest trifles, to betray's / In deepest consequence*», *Macbeth* (I, iii).

11. Elle l'appellera aussi «le diable» (p. 29), «un génie» (p. 30), un

«meneur de loups [...] attirés par le son de sa cornemuse» (p. 117), ce dernier exemple constituant une allusion explicite à George Sand. Il n'est pas sans intérêt que Huston réside une partie de l'année dans le Berry, le pays de Sand.

12. «Le trille du diable» (la sonate en sol mineur) comporte un long trille au quatrième mouvement.

13. Un ballet à ce sujet, *Le Violon du diable*, débuta à Paris en 1849.

14. *Oxford Dictionary of Music*, Michael Kennedy (dir.), New York, Oxford University Press, 1985, s. v. «hexacord», p. 330, et «tritone», p. 741. Le système d'hexacordes qui prend le nom des tons d'un cantique latin — ut, re, mi, fa, sol, la, si — est à la source de ce diction.

15. *Nada* est également un mot slave qui veut dire «l'espoir». Voir *English-Slovene Dictionary*, Ljubljana, Dr avna Zalo ba Slovenkije, 1967. Huston n'est certes pas inconsciente de cette signification, ce qui ajoute une autre dimension au changement de prénom.

16. *L'Empreinte de l'ange*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 115-116. Toute référence à ce texte sera dorénavant citée entre parenthèses dans le texte.