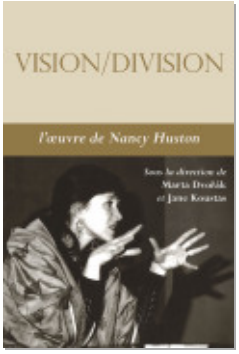
PROJECT MUSE®

AUTEURS



Published by

Dvorák, Marta and Jane Koustas.
Vision-Division: L'oeuvre de Nancy Huston.
University of Ottawa Press, 2004.
Project MUSE. https://doi.org/10.1353/book.12448.

For additional information about this book
https://muse.jhu.edu/book/12448

[18.218.209.8] Project MUSE (2024-04-26 11:12 GMT)

visions de sa mère, et le sacrifice de son corps va permettre à Barbe de retrouver sa liberté. Quant à Nadia/Nada, un « *nothing* » qui est plutôt un « *no-body* », un corps vide, elle sait que sa créativité passe par la stérilité. Car, qu'elle soit menée à terme ou interrompue, la maternité est délétère et mortifère : la vie d'Elisa se rétrécit avec les enfants, et la mère de Barbe et de Barnabé meurt en couches.

La maternité et la créativité restent donc problématiques, ce que Linda Hutcheon (1998 : 117) appelle « *inevitably ambivalent functions for the female artist* » et cela est rapporté en substance dans le roman : « *how had she managed to coordinate kids and career ?* » (Huston, 1997 : 52). Quant aux femmes du roman qui réussissent à conjuguer maternité et créativité, le résultat obtenu n'est pas vraiment idyllique :

> [...] *Moira who is frigid and crazy, she's a sculptor, a gifted cyclothymic artist, in and out of mental hospitals, countless electroshocks, two suicide attempts (one by wrist-slashing, the other by Valium and vodka), two children also (I don't know how that happened but I suppose that if the Virgin Mary can do it there's no reason Moira can't)* [...]. (*Ibid.* : 103.)

Instruments of Darkness montre cette difficulté et soutient la créatrice démiurge « *I am the namer* » (*ibid.* : 12), rivalisant avec un dieu vu comme un « *immoral serial killer* » (*ibid.* : 265), elle-même versée dans les maternités et l'avortement, pouvoir de vie ou de mort, obsédée par des visions d'infanticides, « *recurring images of women killing and eating children* » (*ibid.* : 208) et qui trouve dans l'écriture ce même pouvoir de destruction et de (re)création : « [...] *your books are destructive, too — of illusions* [...] *and creative of new scenes, new sentences, new characters* » (*ibid.* : 137) et plus loin « *spinning one tale after the other* [...] *a resurrection* » (*ibid.* : 159) en écho avec la sonate du même nom.

La fausse note reste donc le corps, dans son refus d'obéir et de se laisser dompter, « *it was just his goddam body that wouldn't obey* » (*ibid.* : 187), dans son aptitude à trahir, « *but another traitor was gradually driving her to distraction and despair* [...] *her own body* » (*ibid.* : 216), et dans son enracinement avec le temps et l'espace qui l'oppose à l'ubiquité de l'esprit, d'un esprit qui peut posséder d'autres corps, le roman abondant en sorcellerie de tous genres.

Dans ses différentes humeurs corporelles avec une âme chevillée au corps[2] — « on se fatigue d'être platonicien » [Gilbert Durand (1992 : 219) rapportant les propos d'Alain] —, *Instruments of Darkness* développe une contiguïté de territoire et une consanguinité entre écriture, musique et corps. Cette écriture découle du corps en ce qu'elle est

liée à la conception interrompue, et le roman est saturé de divers phénomènes de rupture et de divisions que la *scordatura* continue à imprégner, comme si elle était le prolongement musical de ces perles baroques, irrégulières, imparfaites, dissonantes[3]. « *Novels are so bloody linear* » (Huston, 1997 : 48), s'insurge la narratrice, et *Instruments of Darkness* suit la géométrie variable d'une discontinuité spatiale — les deux histoires se déroulant aux États-Unis et en France —, temporelle, « *take giant steps, ogre steps backward and forward in time* » (*ibid.* : 59), où le récit d'une année de journal de la narratrice correspond à toute la vie de Barbe, et finalement cosmique, où l'horizontalité et la verticalité se dédoublent en des mouvements d'ascension et de chute. *Instruments of Darkness* s'élève contre les formes de lien ou d'enracinement qui asservissent, qu'il s'agisse de la mère ou, la terre-mère. Le temps obéit à cette même loi éclatée à travers une vision téléscopique : « [...] *the weightless child has already become a gum-chewing teenager, a computer-punching yuppy, a cancer-wracked mother, a putrefying corpse — oh!* » (*ibid.* : 51). Dans son étude sur Francis Bacon, Deleuze (1981 : 38) souligne précisément :

> Il est certain que la musique traverse profondément nos corps [...]. Elle s'y connaît en onde et nervosité. Mais justement elle entraîne notre corps, et les corps, dans un autre élément. Elle débarrasse les corps de leur inertie, de la matérialité de leur présence. Elle *désincarne* les corps. Si bien qu'on peut parler avec exactitude de corps sonore, et même de corps à corps avec la musique.

Roman réflexif par ses jeux de miroirs et ses autocritiques, « *More clichés* » (Huston, 1997 : 110), « *Yes. Sorry. Got a bit carried away there* » (*ibid.* : 160), métafictionnel — la narratice est romancière —, il est également anamorphose : « *Elisa, her name was, before it became Mother* » (*ibid.* : 156). Mais pour protéiforme qu'il soit, le roman montre les limites et l'incapacité de l'écriture à produire un texte chorale, polyphonique, simultané à l'image de la musique :

> *What exasperates me about writing is its successiveness. I don't mean chronological order (of course I am free to use flashbacks if I want), simply the fact of having to write the story a sentence at a time.* (*Ibid.* : 48.)

L'acte d'écriture témoigne également d'une fêlure et s'exprime en fragments, en ellipses, en syncopes qui trouvent leur prolongement stylistique et tonal dans l'humour et l'ironie parfois grinçante du