

Stratégies de composition dans *Les variations Goldberg* et *Histoire d'Omayya*

Lise Gaboury-Diallo

Volume 19, numéro 1, 2007

Nancy Huston : dialogues transculturels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/019331ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/019331ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (imprimé)

1916-7792 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gaboury-Diallo, L. (2007). Stratégies de composition dans *Les variations Goldberg* et *Histoire d'Omayya*. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 19(1), 27–53. <https://doi.org/10.7202/019331ar>

Résumé de l'article

Nous allons étudier deux romans de Nancy Huston : *Les variations Goldberg* et *Histoire d'Omayya* en comparant les stratégies de composition mises en oeuvre dans le premier, dont le texte rigide et rigoureusement tissé « très serré » semble s'opposer au second avec sa structure fragmentée. Nous tenterons de dégager les similitudes et les différences entre ces deux oeuvres, tout en étudiant comment l'histoire fictionnelle se déploie chez cette auteure, plutôt qu'elle ne se déroule. Quelles sont quelques-unes des méthodes innovatrices que l'auteure emploie? Et ces stratégies de composition réussissent-elles à solliciter et à maintenir l'intérêt du lecteur qui doit accepter de jouer un rôle actif pour (re)construire et (re)créer ces fictions de Nancy Huston?

Stratégies de composition dans *Les variations Goldberg* et *Histoire d'Omayya**

par

Lise Gaboury-Diallo
Collège universitaire de Saint-Boniface

RÉSUMÉ

Nous allons étudier deux romans de Nancy Huston: *Les variations Goldberg* et *Histoire d'Omayya* en comparant les stratégies de composition mises en œuvre dans le premier, dont le texte rigide et rigoureusement tissé «très serré» semble s'opposer au second avec sa structure fragmentée. Nous tenterons de dégager les similitudes et les différences entre ces deux œuvres, tout en étudiant comment l'histoire fictionnelle se déploie chez cette auteure, plutôt qu'elle ne se déroule. Quelles sont quelques-unes des méthodes innovatrices que l'auteure emploie? Et ces stratégies de composition réussissent-elles à solliciter et à maintenir l'intérêt du lecteur qui doit accepter de jouer un rôle actif pour (re)construire et (re)créer ces fictions de Nancy Huston?

ABSTRACT

We will examine two novels by Nancy Huston – *Les variations Goldberg* and *Histoire d'Omayya* – comparing composition strategies used in the former, characterized by rigid, tightly woven prose, with the seemingly contrasting fragmented structures of the latter. We will attempt to bring out the similarities and differences between these two works while examining how, in this author's work, the fictional tale spreads forth in the telling, as opposed to being told in linear fashion. We will then examine some of the innovative methods

* Version remaniée d'une communication présentée au colloque *Nancy Huston: dialogues transculturels / Transcultural Dialogues* qui s'est tenu au Mount Royal College, à Calgary les 20 et 21 mai 2004.

that the writer uses, while seeking to determine whether these composition strategies are successful in eliciting and maintaining the interest of readers who are thus called upon to play an active role in (re)constructing and (re)creating these tales by Nancy Huston.

Parmi les nombreux aspects de modernité retrouvés dans l'œuvre de Nancy Huston, les stratégies de mise en forme déployées dans certains de ses textes romanesques méritent qu'on s'y attarde. Déjà en 1981, avec *Les variations Goldberg* et, quelques années plus tard, avec *Histoire d'Omayya* qui paraît en 1985, elle révèle un penchant pour le récit non linéaire. L'écart qui semble opposer ces deux ouvrages étonne, tellement il est grand. Entre le texte hautement structuré, rigide et rigoureusement tissé «très serré» du premier, et le second, où différentes manœuvres de fragmentation éparpillent les thèmes et font perdre plusieurs dimensions transitives au texte, Nancy Huston semble être passée d'un extrême à un autre. En procédant à une analyse comparative, nous tenterons de dégager les similitudes et les différences entre ces deux œuvres. Nous nous intéressons particulièrement aux stratégies de composition: quelles sont quelques-unes des méthodes innovatrices qu'elle emploie? Et ces stratégies de composition réussissent-elles à solliciter et à maintenir l'intérêt du lecteur qui doit accepter de jouer un rôle actif pour (re)construire l'œuvre de Nancy Huston?

LES VARIATIONS GOLDBERG

Le titre du premier texte est emprunté à Bach, et, dans cette romance, nous découvrons l'histoire d'une musicienne qui interprétera cette œuvre célèbre, *Les variations Goldberg*, pour ses invités spéciaux. Par le biais de trente récits, Nancy Huston nous présente individuellement chacun d'entre eux. Ainsi, tout comme le compositeur Bach lui-même, pour qui

[d]e variation en variation, plus que le développement d'une mélodie ornée, c'est bien la construction formelle et les progressions harmoniques d'une basse commune qui semblent d'abord [l']intéresser [...] (Tranchefort, 1987, p. 43),

elle se sert de cette quatrième partie de la *Clavierübung* (1742) comme prétexte pour l'élaboration d'un cadre structurel qui

servira à organiser son histoire. Et, puisque la cohésion du texte ne semble tenir *a priori* qu'à une seule trame d'un canevas harmonique, il faut accepter la prémisse de base de l'auteure qui voudrait que «peut-être alors que tous [c]es fragments de musique s'animent-ils enfin dans une même coulée, et cela s'appellerait *Les variations Goldberg*, romance» (quatrième de couverture). Effectivement, il appert que le prétexte, celui de construire une romance en s'inspirant d'une partition jouée en grande partie en sol majeur offre une clef et un contexte qui permettent à la narration de se déployer comme une composition originale.

Dès le début, le lecteur trouvera, mis en exergue sur deux pages, des propos qui semblent s'annuler l'un et l'autre: d'une part: «Vous avez exactement quatre-vingt-seize minutes»; et, d'autre part: «Vous avez tout votre temps». L'antinomie apparente de ces deux déclaratives contradictoires, marque bien le désir de l'auteure de s'infiltrer entre deux pôles antithétiques de la réalité. Cet exercice, à la fois créatif et ludique, se veut une sorte de suspension du temps, car, en fait, il n'y a pas d'histoire comme telle, au sens strict du terme, dans la mesure où la ligne temporelle narrative est extrêmement limitée, et où la possibilité d'évolution des personnages ne peut se faire qu'à partir de réflexions. Certes, la passivité polie des invités est de mise. Assis devant la musicienne, ils écoutent, et le lecteur, à son tour, épie les réflexions des personnages.

Le spectacle offert par l'hôtesse est donc à l'origine de tout. Les variations sont la raison d'être du texte, et tous, même la musicienne, considèrent que cette présentation musicale sera définie dans un espace et circonscrite dans une durée précise: «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» (Huston, 2002, p. 13). De ce fait, les *Variations*, continuellement évoquées en toile de fond, permettent au lecteur d'établir également un parallélisme structural entre l'œuvre musicale de Bach et la création de Nancy Huston. Pourtant, déjà dès ces premières lignes, nous savons qu'il s'agira d'une libre adaptation littéraire. Quoique les variations de Bach ne peuvent, me dit-on, être jouées en 96 minutes¹, l'auteure s'inspire de la charpente formelle de cette composition pour clavecin. et les trente variations sont précédées et se terminent, comme il se doit par l'*aria*, encadrant ainsi la romance.

Au début des deux *arias*, des indications en italiques, empruntées au vocabulaire du domaine musical, servent à orienter le lecteur dans son interprétation. Ainsi, l'expression *basso continuo* n'est pas choisie au hasard puisqu'elle se réfère à un

[...] système de notation, dite «basse chiffrée», employée aux XVII^e et XVIII^e siècles et permettant aux clavecinistes (comme aux organistes) de réaliser sur une note de basse donnée la suite d'accords destinés à soutenir harmoniquement une composition (Tranchefort, 1987, p. 842).

Dans le livre, ce sera l'intermédiaire elle-même, Liliane, ou son interprétation artistique, qui constitue le *basso continuo* puisqu'elle devient en quelque sorte le fil conducteur qui soutient toute l'œuvre. En tant qu'hôtesse et interprète, elle est le point de mire, puisque tous se focalisent sur elle alors qu'elle joue. De plus, c'est grâce à elle que les associations se tissent. Au fil de la lecture des variations, des réseaux d'affinités liant les invités les uns aux autres peuvent être dégagés. Dans l'*aria*, le lecteur découvre la voix de Liliane qui est consciente de son rôle instrumental; ses réflexions sur le jeu et la performance sont réitérées. Ailleurs dans le texte, l'ubiquité de la musique et l'interprétation qu'elle en fait nourrissent souvent les réflexions des spectateurs. Il s'agit souvent de pensées qui découlent de l'observation du spectacle ou du «je/u», par où la transition du spectaculaire au spéculaire s'ensuit. Les allusions aux *Variations* réapparaissent alors tels de nombreux *Leitmotive*, traversant comme une mélodie en *contrappunto* l'œuvre complète. La présence de Liliane et de sa musique permet de tisser le fil conducteur de la fiction, qui, comme la trame sonore du *basso continuo*, permet aux réflexions de chacun des invités de s'articuler et de se greffer autour de thèmes communs.

Par ailleurs, il est important de rappeler que chaque récit indépendant est également sous-titré par un terme en italiques qui éclaire le lecteur sur les sujets qui seront abordés, de façon explicite, telle *Tumeur* dans *Variatio XIV*, ou *Faim* dans *Variatio XXX*, ou de façon implicite, tels *Ombrage* et *Vents* dans *Variatio I* et *Variatio II* respectivement. Ces ajouts relèvent d'un choix esthétique compensatoire et se substituent peut-être au système de notation précisant la clef, le ton ou le rythme, retrouvés normalement dans une partition musicale. Cette intention

d'orienter le lecteur est davantage apparente dans la table de matières où celui-ci retrouve la liste des noms des personnes qu'il a découvertes en lisant leur récit, toujours narré dans le cadre d'une variation particulière. Il devient ainsi plus facile d'identifier chaque personne et d'établir le réseau de liens qui unissent les uns aux autres.

Outre ces stratégies de composition, fortement calquées donc sur les paradigmes préconisés par l'édition de compositions, qu'elles soient romanesques ou musicales, Nancy Huston exploite à merveille le principe même de la variation où le thème est développé, modulé et modalisé à plusieurs voix. D'abord, on y retrouve un type d'écriture qu'on pourrait qualifier de contrapuntique; en effet, elle agence ses récits comme autant de «canons», qui se répondent; les diverses «voix» élaborent parfois sur un même motif, mais leurs discours sont décalés les uns par rapport aux autres. Quelques exemples de ces rappels seraient les évocations reprises *da capo* des trois thèmes centraux de l'œuvre: la musique, l'amour et le temps.

Enchevêtrés les uns aux autres, ces sujets sont si souvent abordés dans les discours des différents narrateurs que les propos s'entrecroisent et parfois se complètent au fur et à mesure que progresse le texte. L'allusion au temps, par exemple, évoqué dès le début de l'œuvre, se fait en rapport au spectacle joué. Mais entre la réflexion sur la durée d'un morceau ou celle d'une vie, il ne s'agit que d'un pas pour que le glissement naturel se fasse dans l'esprit du narrataire. Le deuxième thème, celui très obvie de la musique, fait également intervenir d'autres réflexions sur les sujets annexes, telles l'interprétation, la performance, la création, voire la perfection. Ainsi, tous ces interlocuteurs qui apparaissent au fil des variations, sont à la fois spectateurs, artistes, ou créateurs de / dans leur propre vie et ils se questionnent dans ce cadre restreint où les normes du domaine musical s'estompent, pour être subtilisées par des focalisations intradiagétiques, correspondant aux fins d'une narration généralement écrite à la première personne du singulier.

Intimement liés à cause de ces chevauchements thématiques, les récits révèlent souvent aussi le malaise des personnages, conscients d'une sorte de fatalité machiavélique qui pèse sur eux. Liliane explique:

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 [...] (Huston, 2002, p. 13)

La fixation sur le passé et sur le vieillissement, jumelée à la conscience aiguë de la fuite du temps, se retrouve invariablement dans tous les chapitres. Dans *Variatio X*, par exemple, le lecteur apprend par le biais de l'écrivain inconnu que «[n]ous avons vieilli. Pas de manière dramatique – ce n'est pas encore la scène finale de la *Recherche du temps perdu* –, mais, enfin, nous vieillissons» (Huston, 2002, p. 91). Autant dire que la musique, comme thème fédérateur, permet une réflexion sur la nature du temps, du destin, mais aussi du plaisir. «Ainsi, plutôt que la *Recherche du temps perdu*, ce concert serait la recherche de la perte du temps?» (Huston, 2002, p. 95).

Toutefois, le regret des bons moments ou des bons souvenirs d'antan est plutôt rare chez Nancy Huston. Ce seront plutôt l'amertume, la mélancolie et l'ennui qui prédomineront. Et même, en nous inspirant de l'analyse linguistique que propose Milan Kundera de la notion de nostalgie, nous reconnaitrons justement cette forme de souffrance causée par l'ignorance². Dans *Variatio IX*, par exemple, la mère de Nathalie réfléchit sur ses rapports intimes avec la musique. Bien que cet art soit atemporel dans un certain sens, vu qu'il traverse les époques, de Chopin à Keith Jarrett comme nous le précisent les références intertextuelles, il est également perçu comme une souffrance. La mère se souvient que son rapport à la musique a été long et pénible: «[t]ous se distraient à jouer – non pas la musique, mais le jeu monstrueux de la mélomanie – alors que leur véritable manie c'est la souffrance des musiciens» (Huston, 2002, p. 86); pis encore, elle ignore encore la véritable joie de la musique.

L'écrivain inconnu présenté dans la neuvième variation résume bien une idée partagée par plusieurs: le temps conspire à nuire à chacun, à tout détruire. À un degré ou à un autre, ils doivent composer avec la perte du temps recherché et plusieurs d'entre eux pensent: «Comme Lili, je suis aux prises avec le temps, happé par lui» (Huston, 2002, p. 93).

Pourtant, malgré le fait que ces problèmes soient manifestes et nombreux, certains personnages reconnaissent aussi que

[d]eux choses échappent à cette logique infernale, deux choses seulement: l'amour et la musique. Pour eux et pour eux exclusivement, j'accepte de perdre du temps. Parce que ce sont des domaines hors langage. L'un et l'autre tentent de "dire quelque chose", mais l'un et l'autre s'épanouissent entièrement dans cette tentative, cette *intention* de dire; ils sont tributaires du langage mais simultanément en deçà et au-delà de lui. (Lili dit la même chose quand elle dit qu'ils sont intraduisibles.) Et s'ils m'octroient ce privilège exceptionnel – celui de vivre dans le présent –, c'est parce qu'ils sont, malgré tout, par définition, circonscrits dans le temps. On ne peut pas baiser indéfiniment, et chaque pièce de musique a un début et une fin [...] (Huston, 2002, p. 94)

L'amour, thème incontournable, sera évoqué de façon cyclique: difficultés de couples, de relations (d'amour, d'amitié) et de communication. Ainsi, les réflexions sur l'amour, la musique et le temps coexistent, se juxtaposent et se fondent les unes aux autres dans les pensées vagabondes des narrateurs variés.

Nancy Huston s'inspire aussi de la fugue,

[cette] grande forme polyphonique faisant appel aux ressources du contrepoint dans le traitement de différentes "voix". Schématiquement, les règles sont: un nombre constant de voix réelles et équivalentes; le monothématisme (un thème fugué – le sujet – fournit les éléments du développement complet); des entrées successives des voix selon les principes d'imitation (Tranchefort, 1987, p. 845).

Ce qui est intéressant ici, c'est l'équilibre recherché par la mise en scène d'un nombre presque égal de personnages féminins et masculins. Seize hommes et quinze femmes, dont plusieurs forment des couples, s'expriment tour à tour. Signalons d'abord une constante flagrante repérée chez les femmes: elles sont obsédées par leur image, par la perception que les autres pourraient avoir d'elles.

Liliane – en son rôle de *basso continuo* – sera observée et jugée par la plupart d'entre eux. Certains évaluent ses dons de

musicienne, d'autres son rôle comme amante. Le journaliste Jean nous la présente comme une femme ayant fait dans le passé

[...] un peu de théâtre, quelques poèmes et la musique; tout ce qu'elle fait elle le fait assez bien mais avec une sorte de distance, un manque de conviction, comme si elle détruisait au fur et à mesure tout ce qu'elle avait construit [...] (Huston, 2002, p. 30-31)

Il juge que Lili joue assez bien, qu'elle s'est exercée, mais conclut aussi qu'elle n'a pas l'air très heureuse.

Or, chez toutes les femmes présentées, le problème de l'identité est central à leur discours. Entre l'intime et le social, entre le jeu des reflets de miroirs, où se situe le «moi»? La tension problématique entre les notions d'Identité et d'Altérité génère de nombreuses réflexions à propos de leur rôle, de leur statut et de leur épanouissement personnel. Certaines narratrices jouent avec les masques afin d'«assumer» de nouvelles identités (Huston, 2002, p. 162). Cependant, les masques ne cachent pas l'incertitude profonde de l'être, hanté par la crainte de ne pas être à la hauteur, d'avoir une intelligence lacunaire. Cette obsession quasi morbide des imperfections fatales de la féminité est endémique: toutes en souffrent jusqu'à un certain point.

Ainsi, les images de la femme, proposées ici par Nancy Huston dans une série de variantes kaléidoscopiques, demeurent assez négatives. Parfois marginalisées, parfois profondément perturbées, elles sont toutes consumées par leur peur de la médiocrité et de l'échec; toutes sont prises dans un carcan, un peu comme Élisabeth d'Aulnières dans *Kamouraska*, observée par les autres, mais surtout observée par elle-même. Elle demeure foncièrement malheureuse, voire aliénée. Les cas les plus probants restent les voix des jeunes comme Nathalie et l'élève de Liliane. Pour cette dernière, le silence est le seul lieu de vérité redouté où l'identité réelle surgit. La crainte du silence, quand il faut «prouver qu'[on est] quelqu'un» (Huston, 2002, p. 41), s'oppose à sa hantise du bruit. Elle souligne son sentiment d'écartèlement parce que la vie est composée, comme la musique, de silence et de bruit conjugués³.

De plus, ce qui ressort clairement, c'est le fait que, parmi les femmes, plusieurs sont musiciennes (ou ont voulu l'être). Pensons à Liliane, Adrienne, Mme Fournier et sa fille, Nathalie,

Dominique, Christine et l'élève. Or, selon Liliane, elle n'est qu'instrument de musique, c'est-à-dire Objet; elle précise que «je suis l'interprète et surtout pas le créateur» (Huston, 2002, p. 14). Elle ira même jusqu'à déclarer qu'en tant que interprète, son rôle est loin d'être positif: «[I]a musique doit être exécutée, c'est-à-dire: mise à mort. Je suis le bourreau de l'immortel» (Huston, 2002, p. 14). Or, chez les hommes, plusieurs sont auteurs ou compositeurs, donc créateurs, ou Sujets: Jean, Bernald, l'écrivain sans nom, Franz Blau, Frédéric Dumont, et aucun ne se perçoit de manière aussi péjorative. Au contraire...

En fin de compte, qu'elles soient préoccupées par les banalités de la vie ou des questions sérieuses, ces femmes partagent plusieurs traits: elles se sentent inférieures, se croient généralement mal comprises, peu intelligentes, ou pire... idiotes! (Huston, 2002, p. 66-68). Parfois marginalisées, parfois névrosées, voire atteintes de folie, elles sont toutes consumées par leur peur de la médiocrité et de l'échec.

Quant aux hommes, aux prises avec leurs propres démons, il est rare de les voir lutter avec des perceptions aussi néfastes d'eux-mêmes. Même l'époux de Liliane, l'écrivain qui a cessé d'écrire, se démarque en raison de sa psychose «mesurée», tranquille et réservée. Bernald Thorer se retire du monde et se tait, mais il n'est pas pour autant malheureux. Certains le considèrent comme un fou, mais cela semble être loin de la réalité. Comme bien d'autres hommes dans *Les variations Goldberg*, il ne se considère pas parfait ni complètement heureux, mais il ne semble pas, non plus, souffrir d'un manque de confiance exacerbé, ni d'une crise identitaire profonde.

À part quelques stéréotypes étonnants, comme ce Noir métissé et sa «Faim» prodigieuse pour la nourriture et le sexe (*Variatio XXX*), les personnages masculins ne cherchent pas forcément les «avis» des autres (même s'ils en donnent beaucoup); ils souffrent généralement tous du «spleen», mais même face à leur mal de vivre, ils demeurent plutôt très rationnels et analytiques⁴. Quelques-uns ont des comportements compulsifs ou des troubles divers, dont les insomniaques, Franz Blau et Manuel. C'est d'ailleurs par le biais de ces deux personnages qu'un lien référentiel et explicite est établi avec l'histoire véridique des *Variations Goldberg*, puisque Bach les avait écrites pour le comte von Keyserling, qui souffrait d'insomnie et lui

avait demandé de composer quelques pièces que son protégé le claveciniste Johann Gottlieb Goldberg pourrait lui jouer. Malgré leurs problèmes, leurs déceptions et malheurs, aucun de ces hommes ne peut être considéré comme souffrant d'une insécurité viscérale qui le paralyserait et dont semblent être atteintes plusieurs femmes, toutes mal dans leur peau et qui cherchent l'épanouissement élu^{sif}.

Ainsi, ce monothématisme identitaire, bien qu'exploité différemment selon le sexe, s'ajoutera à l'architecture de base de la composition, la trame se développant comme une harmonie de fugues ou canons à plusieurs voix. Un dernier élément reflètera la virtuosité des variations de figures mélodiques, il s'agira du travail stylistique littéraire. Par exemple, les agréments musicaux, tels le *grupetto* (petit groupe ornamental de notes) et la trille, consistant «dans l'alternance plus ou moins rapide d'une note donnée avec sa note conjointe supérieure» (Tranchefort, 1987, p. 849) sont des éléments de coloration de la sonorité instrumentale, en même temps que des effets de virtuosité. Chez Nancy Huston, quelques stratégies méritent d'être soulignées. En premier lieu, notons l'utilisation de phrases incomplètes au début et à la fin de certains chapitres⁶. Étant donné qu'il n'y a aucune correspondance à établir ici entre les enchaînements des variations musicales de Bach (chacune forme un tout complet), il faut conclure que cette incomplétude phrastique correspond plutôt à une illustration de la nature ponctuelle et subite de l'arrivée du lecteur dans la «pensée» du narrateur, ou encore une illustration de la continuité du temps, ce flot ininterrompu de la vie où le lecteur fait irruption dans la tête d'un des spectateurs. On peut aussi se demander s'il ne s'agit pas aussi d'une autre façon d'illustrer le mouvement *da capo*, où début et fin sont absents? Nous nous inscrivons alors dans un continuum du flux temporel.

En deuxième lieu, le travail extrêmement complexe au niveau du style, révèle le souci de Nancy Huston, qui affirmait lors d'une entrevue: «Je voulais que ce soit aussi rigoureux, aussi mécanique que l'œuvre de Bach, avec une liberté totale à l'intérieur de chaque variation, et essayer de construire toute une histoire avec très peu de pages»⁷. Chaque récit se veut donc singulier, car chaque narrateur est indépendant et unique. À titre d'exemple, dans le récit de l'élève de Liliane (*Variatio IV* –

Soupirs), des phrases très elliptiques, courtes, parfois averbales évoquent sans doute l'automatisme, le flux de la conscience, et révèlent une pensée très spontanée et éclatée. Pourtant, dans le même chapitre, l'élève raconte aussi avec cohérence une histoire à propos d'une scène où une jeune fille nue est chassée à travers la forêt. Elle établit un parallèle entre la violence du récit et celle d'un film tourné sur ce sujet. Violence exprimée quand le réalisateur choisit d'utiliser une sonate de Scarlatti jouée avec force par Sonya Feldman. L'élève évoque le pouvoir de la musique, puis enchaîne en se demandant comment percevrait-on cette même scène, dans le silence? La narratrice, afin de concrétiser ce silence, crée alors une rupture dans le texte. Le blanc dans le texte équivaut à une pause. Puis, la narratrice reprend la parole; elle sait pourquoi Liliane a choisi les *Variations*, «parce qu'elle-même est comme ça. En fragments» (Huston, 2002, p. 45).

À cause de la structure apparemment rigide mais fragmentaire de la trame narrative, le lecteur doit accepter de construire un tout en réunissant les parties disparates. Les arrêts qui ponctuent les récits, tel un soupir, ainsi que les idées interrompues qui suspendent la continuité, telles les phrases incomplètes, sont donc permis puisqu'ils permettent de changer de perspective. Dans son rôle de *basso continuo*, Liliane affirme que n'importe quel «[...] musicien peut changer de personnage pendant le grand soupir qui sépare chaque fragment». Chaque narrateur demeure maître d'œuvre et interprète de sa vie, et sans doute, comme Mme Kulainn, il «soupire souvent, dans la vie» (Huston, 2002, p. 46). Entre le plaisir et la souffrance ou entre *Eros* et *Thanatos*, Nancy Huston montre comment les êtres vivent «dans une telle promiscuité avec le silence» tout en sachant, comme M. Thorer, que leur vie est «entièrement faite de mots» (Huston, 2002, p. 46) sur un bruit de fond, parfois musical, qui est constant.

Nancy Huston utilise, en troisième lieu, les registres variés, à savoir les niveaux familier, argotique, soutenu et vulgaire, le vocabulaire scatologique, technique, etc., et différentes langues aussi. L'italien et l'anglais sont parsemés ici et là dans plusieurs récits. Un personnage, Dominique⁸ (*Variatio V – Joual*), s'exprime dans un français dit «joual», bien émaillé de jurons québécois typiques. C'est elle d'ailleurs qui donne le *background*

historique de Goldberg et les *Variations* de Jean-Sébastien Bach, mais elle n'apprécie pas tellement sa soirée, car, pour elle, tous les Français sont snobs. Avec une ironie mordante, dans une langue fort colorée, elle critique et désacralise l'intelligentsia et la bourgeoisie.

Un dernier exemple, parmi tant d'autres, qui illustre la richesse stylistique retrouvée dans les variations serait l'utilisation d'intertextes nombreux, renvoyant à des extraits de comptines pour enfants, des mélodies ou chansons populaires. Par ce processus d'imbrication, Nancy Huston privilégie les renvois, les rappels, ou les correspondances à établir entre les différents textes ainsi juxtaposés.

HISTOIRE D'OMAYA

Pour le second roman à l'étude, *Histoire d'Omaya*, Nancy Huston précise qu'elle a été inspirée d'un fait divers réel. Le lecteur retrouve encore une fois un prétexte et un contexte qui donnent lieu à une narration, cette fois non pas hautement structurée, mais plutôt éclatée, pour ne pas dire désordonnée. Dans ce livre, les actions ne se déroulent pas dans un ordre logique parce que l'axe chronologique à partir duquel s'organise typiquement une diégèse est rompu. Comme dans les *Variatio*, nous entrons à nouveau dans l'intimité du narrateur, mais cette fois, il s'agit d'un seul personnage principal, une femme profondément perturbée par un viol et, surtout, par la souffrance psychique qui en découle. Les torts qu'elle a subis sont par ailleurs aggravés par le traumatisme lié à un interrogatoire judiciaire mal mené.

Quelles sont donc les stratégies organisationnelles et stylistiques mises en œuvre pour que se déploie cette fiction? Notons qu'il n'y a aucun découpage en chapitres. La macrostructure nous propose un seul récit. Cependant, nous dégageons facilement une microstructure où des tranches de narrations, entrecoupées par des pauses, s'enchaînent. Mais l'unité textuelle apparente s'avère être une sorte de piège parce qu'elle se désagrège à cause de ruptures sémantiques ou linguistiques. Autrement dit, la narratrice passe du coq à l'âne⁹, elle change de sujet sans crier gare, elle glisse du présent au passé. Bref, les anachronismes dus aux analepses et les incohérences

perturbent aussi le narrataire, qui a du mal à suivre la narratrice dans ses nombreux méandres et dédales.

La tendance de la narratrice à glisser du présent au passé, du concret à l'abstrait illustre le décloisonnement du vrai et du faux. En exploitant différentes techniques, la narratrice réussit à déconstruire son propre récit! Son discours demeure imprévisible et implicitement témoigne d'une forme de dérèglement de la raison. Pour tenter de transcrire la pensée d'une personne qui sombre dans la folie ou en est atteinte, le recours à l'illogisme¹⁰, l'ajournement ou la fixation, par exemple, constitue un stratagème efficace pour brouiller le sens du texte. L'expression elle-même est également parfois extravagante: dans la ponctuation, on retrouve une pléthore de parenthèses, de tirets, l'utilisation exagérée des trois points de suspension, l'accumulation de virgules, etc. La juxtaposition de phrases elliptiques ou très longues et décousues aide à créer un effet d'hallucination ou de litanie.

Avec ou malgré cet agencement *a priori* aléatoire des paragraphes, les «séquences brèves et violentes comme des éclats» (quatrième de couverture) s'accumulent et s'imbriquent les unes aux autres, ajoutant chaque fois des éléments permettant de construire l'identité et le passé d'Omayya. Outre des procédés itératifs de fragmentation (et de collage), le texte exploite le principe du déjà vu, de ce qu'on pourrait appeler le circuit. D'où la fascination évidente d'Omayya pour les images ou métaphores évoquant le circulaire, le cyclique¹¹, le cercle, la courbe, la spirale, le trou, l'O du prénom de l'héroïne: «Chère Omayya. J'ai enfoncé ma cigarette dans tous les O. Chaque fois qu'elle avait dessiné mon initiale: un trou brûlé. Les lettres criblées de trous» (Huston, 2001, p. 100). Cet «O» ne représente-t-il pas aussi le chiffre 0, le nul, le néant du moi supprimé. Omayya dira:

Mais ce n'est pas possible que ça s'arrête là, c'est impensable, le zéro ça ne se laisse pas penser, c'est l'absence même de toute pensée [...] comment voulez-vous que je vive avec ce zéro dans le corps, avec ce trou dans la mémoire [...] (Huston, 2001, p. 20)

Omayya, vers la fin de son récit, raconte les rites auxquels les femmes se plient, notamment celui où la femme empile les anneaux sur son cou: «et tous ces cercles signifient que la circulation est coupée, que la femme est retirée de la circulation»

(Huston, 2001, p. 173); si les anneaux sont retirés, le cou désormais fragilisé se rompra. À quoi son interlocuteur demande:

- Mais qu'est-ce qui, dans le cercle, vous terrorise à ce point? Les bulles sous la glace, le trajet de votre père autour du lac, la bouche des prisonniers qui chantent, votre propre initiale brûlée dans la peau de votre enfant, et maintenant cette affreuse histoire d'anneaux...?
- Ce n'est pas à moi d'interpréter.
- Mais on n'y comprend rien, à votre histoire [...] (Huston, 2001, p. 174)

Déjà, dès l'incipit, il est évident que Nancy Huston invite la réflexion sur l'interprétation. La dédicace mise en exergue s'ouvre sur une question lancinante:

Quoi ajouter?

Que pour écrire ce livre je n'ai pu faire autrement que d'osciller entre deux choix: me projeter follement en toi par le je et me distancier follement de toi par le elle. Mais je n'ai jamais oublié que tu existes. Réellement [...] (Huston, 2001, p. 7)

L'élucidation du sens de ces phrases vient en lisant ce qui suit. Le discours d'Omayya est marqué par le dédoublement. Cependant, il ne s'agit pas ici d'un clivage de la personnalité indiqué par l'utilisation de «je» et «tu», mais plutôt par le «je» et «elle / Omayya». En remplaçant ainsi le tutoiement par l'utilisation de la troisième personne du singulier ou de son prénom pour parler d'elle-même, la distanciation qui s'opère ici révèle son sentiment d'aliénation. D'autres termes serviront à identifier Omayya, par exemple le sobriquet que la mère d'Omayya lui donne: «ma bêta». Nom significatif, il peut être un diminutif affectueux mais il peut aussi évoquer le caractère primitif ou sauvage de la bête; par ailleurs, ce terme infantilise ou sert de qualificatif pour la personne qu'on considère bête ou faisant des bêtises. Les agresseurs plus intimes d'Omayya la tutoient alors que les autres la vouvoient continuellement dans les dialogues nombreux qui parsèment le récit. Cette multiplication des noms renvoie à une image souvent «fracturée» d'Omayya. La cohésion identitaire et l'univocité narrative semblent illusoire, sinon inexistantes.

Ainsi, dès la première page, on commence avec un parfait exemple d'une phrase équivoque: «Elle est coincée». Il s'agit d'Omayya mais aussi de la fermeture éclair. Plus loin, les termes suggestifs «du petit bout métallique dans le trou» (Huston, 2002,

p. 9) deviennent aussi emblématiques de son viol et illustrent certaines de ses fixations. Plusieurs images et métaphores fortes ornent son récit et ajoutent à la polysémie textuelle.

Il est fascinant de constater le même *Leitmotif* à l'incipit de ces deux romans: dans *Histoire d'Omaya*, comme dans *Les variations Goldberg*, les doigts, ces appendices utiles et expressifs, ont une place démesurée. Ce qui frappe, c'est qu'ils sont les symboles laids et lourds d'une dextérité imparfaite, d'une performance mal contrôlée. Liliane dit:

[...] 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 (Huston, 2002, p. 13).

Alors qu'Omaya observe:

[...] mes doigts sont gigantesques et gourds, Omaya voit chaque ride autour de chaque phalange, profonds sillons dans la chair sèche, peaux rongées autour des ongles, taches blanches dessous, les doigts d'Omaya tentent de faire glisser la fermeture [...] (Huston, 2001, p. 9)

Comme narratrice, cette jeune femme doit guider le lecteur mais souvent elle le confond. En outre, il devient bientôt évident qu'elle ne peut transiger avec la réalité que si elle assume l'identité d'autrui, que si elle joue le «je/u» des masques. D'où l'importance du théâtre et de l'imaginaire dans sa vie.

Placée dans un asile pour malades mentaux, appelée à comparaître devant le tribunal, Omaya sait que les autres l'observent et la jugent, figurativement et littéralement. Sa seule ressource: le camouflage. Grâce au maquillage, aux habits, elle peut redevenir belle, se réinventer une nouvelle identité. Mais, à l'instar de plusieurs femmes dans *Les variations Goldberg*, Omaya se sent minée par des sentiments d'insuffisance. Ces jolis atours qu'elle s'achète deviennent laids en étant contaminés, croit-elle, par ses «tares intimes» (Huston, 2001, p. 115). Finalement, pour Omaya, avoir une pièce «[d']identité ou de différence» revient à la même chose (Huston, 2001, p. 158) puisqu'elle conclut que le problème de l'altérité ne sera résolu que si elle s'efface complètement:

[...] Le mieux, c'est encore les costumes de théâtre, ce n'est ni à moi ni à personne, c'est à une femme imaginaire, elle ne peut pas m'en vouloir d'avoir gauchi ses affaires, elle me prête ses gestes, ses pensées, ses souvenirs, elle m'habille le dedans et le dehors, elle permet que je lui emprunte tout sans se sentir dépossédée, elle m'accepte, nous vivons complètement ensemble, je la regarde dans la glace, je lui souris, elle me sourit, elle me souffle mes répliques, elle met de l'ordre dans ma tête et dans mon corps. Elle est multiple. Toutes les femmes que j'ai jouées, je les ai adorées [...] (Huston, 2001, p. 115)

En portant ainsi le masque, la véritable voix d'Omay¹² disparaît. Claudine Herrmann affirme dans *Les voleuses de langue*, que la «langue fait de la femme un être schizoïde [...]» (Hermann, 1976, p. 18). En fait, si Omay se dit, montre son vrai visage, elle risque de voir le noyau de son être se désintégrer. Son essence vitale s'évanouira, et le vide, cette absence du moi, sera comblé par la souffrance. Le masque la protège pour autant qu'elle le porte: «Quand je m'arrête de jouer, je ne suis plus personne. Je ne suis plus rien d'autre que la peur» (Huston, 2001, p. 116).

Omay nous rappelle également un autre personnage des *Variations Goldberg*, Nathalie, dont les rapports problématiques avec sa mère seraient à l'origine de son anorexie. Le nom de la mère d'Omay, est riche en significations homophoniques – Cybèle: si belle –, et mythique. Dans le culte de Cybèle, elle est la *Magna Mater*, la mère des dieux en Phrygie. Cette fille du Ciel est vénérée comme déesse de la Terre et des animaux et déesse de la Fertilité et de la Fécondité en Phrygie. Selon différentes sources consultés, on apprend que Cybèle aurait été élevée par des léopards et des lions et entourée d'eunuques à son service ou de prêtres qui s'émasculaient entre eux¹³. Or, est-ce que l'allergie aux chats qu'Omay développe est symptomatique¹⁴ de la relation curieuse qu'elle entretient avec sa mère? C'est possible, mais ce qui est indéniable, c'est que sa mère ne reconforte pas sa fille. Au contraire, elle est soit absente, soit présente mais en train de la houspiller. Et, si les relations mère-fille apparaissent difficiles¹⁵, celles entre le père, appelé Hibou, et sa fille sont non moins problématiques, puisque c'est avec lui qu'elle commet, selon elle, son premier meurtre (l'accident de voiture où une lapine se fait écraser.) Or, la mère, et indirectement le père, mettent en valeur son incapacité à s'assumer intégralement. Et notamment, d'assumer sa féminité. «Et votre propre féminité,

en avez-vous des preuves? Avez-vous rempli votre devoir maternel?» (Huston, 2001, p. 176), lui demandera-t-on.

Ainsi, le problème de la femme est biologique et psychologique: son rapport au pouvoir phallique et aux forces sociales est malsain, totalement destructif: elle incarne le cas extrême de la femme opprimée. Or, les cas de ce type avaient déjà été traités dans *Les variations Goldberg*.

Viviane (*Variatio XXV – Coupée*), la féministe désabusée, expose sa défaite, elle ne peut rien contre les hommes et leur pouvoir religieux ou politique. Lesbienne, elle est en porte-à-faux avec le monde et pose la question du statut de la femme. Elle cerne «ce que la sexualité des hommes contient de violent» (Huston, 2002, p. 202), dénonce massacres et viols, infériorisation et subjugation de la femme. Désillusionnée par le «progrès» inexistant que connaissent les femmes, elle cherche la sincérité, tout comme Omayya¹⁶. Et comme cette dernière, s'avouant vaincue, elle ne sent plus que la crainte.

Retranchée comme Viviane l'était dans son monde, Omayya est celle qui est foudroyée par une peur réelle et physique, une peur qui la pousse à se couper de lames et de rasoirs, – «La lame de rasoir se met à taillader: d'abord les doigts d'Omayya, ensuite les poignets, la gorge, les lèvres, les yeux. Elle s'enfoncé avec des coups rapides et nets [...]» (Huston, 2001, p. 16) –; elle brûle, se brûle de mépris et de rage, elle se drogue. «[...] j'étais protégée mais coupée. Définitivement coupée» (Huston, 2001, p. 100).

Que ces exemples d'automutilation soient vraies ou inventées dans la trame fictive de ce récit, peu importe. Ce qu'il faut retenir c'est le potentiel négatif que toute cette violence engendre. D'une part, les scènes de violence se multiplient – voir l'histoire de la lapine écrasée (Huston, 2001, p. 86-87), les enfants sacrifiés, le viol, etc. D'autre part, on assiste à l'implosion de la protagoniste.

Pour reprendre les termes de Claudine Herrmann, «le langage est un homme qui s'est interposé entre le monde et moi», un monde dans lequel «la femme a été réduite au rôle d'actrice qui répète des phrases dont aucune n'a été inventée par elle». La langue dont la femme est aliénée apparaît comme

une arme qui la voue au silence ou à l'automutilation (cité dans Hajdukowski-Ahmed, 1983, p. 61-62).

Omaya sera internée dans un asile de fous et cet endroit illustre l'impasse, son destin tragique. Omaya y fait la connaissance d'une poète, Lorna, qui, devenue son amie, lui dira un jour:

- Tu es Omaya? Une seule personne?
- C'est ça. Je suis toute Omaya. Omaya, c'est tout moi.
- Alors pourquoi tes yeux ne sont-ils pas d'accord avec ta bouche?
- Rien n'est d'accord avec rien (Huston, 2001, p. 105).

La difficulté qu'a Omaya à faire coïncider les apparences et la réalité est reflétée à maintes reprises, notamment par le biais de son incohérence verbale. On ne sait jamais s'il faut la croire ou pas. Un procédé stylistique qu'elle utilise, entre autres, c'est la citation, ici et là, en lettres majuscules d'extraits tirés d'un anagramme connu et inspiré d'un vers de Gérard de Nerval, – Rose au cœur violet¹⁷. Le recours à ces bribes de l'anagramme acquiert un certain sens, mais au début, comme les anacoluthes et les mots inventés, ils sont signes de discontinuité et perturbent le flot des idées. Le mensonge¹⁸ aussi se substitue à la vérité, car pour Omaya

[...] Tout est factice – les sentiments, les mots et les mobiles – voilà le cadre de [s]a vérité. Omaya emprunte la voix d'une autre et c'est ce qui lui permet d'exister. Elle emprunte le corps d'une autre, les souvenirs d'une autre, les goûts et les dégoûts d'une autre, et c'est ce qui la rend réelle [...] (Huston, 2001, p. 23)

En fait, si la déception et le manque de clarté agressent le lecteur, c'est parce qu'ils doivent traduire simplement et efficacement l'instabilité de la perception. Toutes les ruptures, dont le nombre et la force brutale détruisent le sens, contribuent à semer la confusion. Pourtant ce ne sont pas de simples digressions¹⁹. Alors qu'étymologiquement, ce mot vient du substantif *digressio*, qui marque le départ, la séparation, l'éloignement, il faut comprendre que des signaux rhétoriques facilitent la transition: une digression est soit encadrée, soit annoncée, soit marquée rétrospectivement. Or, chez Nancy Huston, la digression est réellement un écart sans retour, dans la mesure où la systématisation des interruptions et des

déviations indique que celles-ci créent la matrice formelle d'une discontinuité problématique (Montalbetti et Piegay-Gros, 1994). L'absence de balises ou de repères permettant de distinguer quand on est dans le sujet, ou en marge de celui-ci, indique l'éloignement progressif des frontières textuelles et signale le non-retour potentiel vers la cohérence.

De ce fait, Omayya est souvent prise dans le piège de sa propre parole. Elle tentera même d'expliquer ce qui l'anéantit:

Mais ce n'est pas possible que ça s'arrête là, c'est impensable, le zéro ça ne se laisse pas penser, c'est l'absence même de toute pensée, on ne peut pas s'en tenir là, il me reste encore des années à vivre, comment voulez-vous que je vive avec ce zéro dans le corps, avec ce trou dans la mémoire, comment voulez-vous que je marche dans la rue, que je regarde les gens dans les yeux...? Vous essayez de m'anéantir une deuxième fois, mais je ne m'avouerai pas vaincue, le zéro c'est vous qui le dites, ce sont eux qui le disent [...] (Huston, 2001, p. 201-202)

Toujours incomprise, elle se répète, insiste:

[...] NON! Ce n'est pas ça que je veux dire, ce sont les mots qui parlent comme ça, les mots sont complètement malades, ils sont infectés par la peste, ce sont des ganglions qui enflent dans mon cerveau, des pustules qui éclatent sous la pression, pourtant la rose était si belle, si belle, une cible au cœur violet... NON! [...] (Huston, 2001, p. 203)

Pourtant, dans ces quelques moments de lucidité, Omayya confirme nos soupçons et identifie les stratégies utilisées pour la dérouter:

Arrêtez! Si seulement ils s'arrêtaient quelques secondes pour que je puisse me ressaisir. Mais ils parlent à toute allure, ils se coupent la parole, ils enchaînent sur un mot, sur une association d'idées et je n'arrive pas à suivre, ni à ne pas suivre, leurs mots m'entourent, me souèlent, me donnent le vertige [...] (Huston, 2001, p. 108)

Par contre, plus loin dans le récit, le dilemme dans lequel elle se trouve est exprimé sans ambages, elle peut alors faire la différence entre le réel et les cauchemars, même si le souvenir lui joue des tours et qu'elle ne peut échapper aux pièges des mots. En fin de compte son propos est loin d'être clair parce que, affirme-t-elle: «CLARTÉ EST SYNONYME DE BEAUTÉ!»

(Huston, 2001, p. 192). Ergo, à nous de conclure aussi que CONFUSION EST SYNONYME DE LAIDEUR...

Pour Omayya, l'essentiel c'est de se dire afin de guérir. D'où l'importance accordée à la parole. Toutefois, celle-ci est à l'image de la protagoniste: insaisissable, brisée et trouée. Rappelant les méthodes de la libre association, ou de l'écriture automatique, Nancy Huston met en scène un personnage à la dérive et elle va «convulsionner radicalement» le texte, en «bouleverser la syntaxe» avec «des pannes de conjecteurs ou disjoncteurs, des inversions de couplages, des modifications de continuité, d'alternance, de fréquence, d'intensité» (Irigaray, 1974, p. 176-177). À l'aide de ces écarts, ellipses et éclipses, Omayya utiliserait, selon Luce Irigaray, «[p]our se référer à la physique [...] un langage apparenté aux propriétés des fluides plus qu'à celles des solides. C'est-à-dire un langage coulant, progressant à des rythmes différents» (Irigaray, 1974, p. 177). Son récit s'inscrit dans ce mouvement téléologique tout comme ceux de Chawaf ou de Cixous qui, selon Christine Klein-Lataud, coulent «en flots abondants, ininterrompus pendant plusieurs pages, en un jaillissement irrépressible. Il faut s'y abandonner et laisser [...] notre inconscient rencontrer le leur «en relation non logique avec nous, sans loi, sans grammaire mais appelés par le même rythme». Textes puissamment rythmés en effet, où les langues coulées s'interrompent brutalement, où triomphent les structures litaniques mais aussi les anacoluthes» (Klein-Lataud, 1983, p. 101-102). Entre la dérive, la dérivation et la dérision²⁰, il n'y a que quelques syllabes. Et Nancy Huston exploite souvent cette sorte de déraisonnement linguistique, notamment à la fin du roman. «Dans le mille... dans le millésime... mirabelle des fruits minimes... éraflure... floraison... cramoison... des sombres crimes... moisissure [...]» (Huston, 2001, p. 204). Certains mots, à cause de leur proximité dans une chaîne d'idées, établissent de nouveaux liens inusités. Ces collocations transfigurent les mots qui acquièrent alors des sens nouveaux, et ces connotations sont porteuses de valeurs symboliques ou idéologiques.

Avant de conclure, d'autres similitudes intéressantes ont été relevées entre les deux œuvres étudiées, et, parmi celles-ci, trois méritent d'être soulignées brièvement. Premièrement, le temps, bien que flou et difficile à cerner dans le second roman, préoccupe néanmoins Omayya qui «se regarde vieillir» (Huston, 2001, p. 78). «[J]e n'arrive pas attraper le fil, le temps s'est congelé,

on sera toujours au mois de décembre et le bouton résistera toujours...» (Huston, 2001, p. 91). Deuxièmement, le thème de l'amour est également développé: Omayya aime Alix, de toutes «[s]es forces... et de toutes [s]es faiblesses», elle précise qu'elle ne la trompera qu'avec sa maladie (Huston, 2001, p. 99). Une troisième et dernière similitude: Omayya se dit insomniaque²¹. Pour elle, ce récit est comme un songe éveillé:

Ce n'est qu'un rêve, un conte de fées, un roman à l'eau de rose. Au fond, ce qui est arrivé, ce n'est rien [...] Ce n'est qu'une histoire qu'on raconte, une pièce de théâtre, une fantasmagorie. Au fond, ce qui est arrivé, ce n'est rien. Omayya ne sait pas créer, son seul art, ce sont des mots en l'air, et pour le reste elle est stérile. Foncièrement incapable de façonner du réel (Huston, 2001, p. 148-149).

Pour «façonner le réel», Nancy Huston s'inspire, dans *Les variations Goldberg*, des fugues et canons pour construire un texte à partir de récits où les voix s'élèvent et se répondent. Liliane Kulainn, comme *basso continuo*, s'interroge sur l'importance du temps, de l'amour et de la musique. Elle ouvre la suite de variations et, comme tous les intervenants dans cette romance, s'interroge sur son rôle dans la vie. Quant aux propos formulés par chaque narrateur, ils sont clairs, le code linguistique est respecté, la communication cognitive est privilégiée, et l'inscription des pensées des différents interlocuteurs permet l'échafaudage d'histoires connectées. Même si les récits sont incomplets, la langue utilisée permet la construction d'un sens. Or, loin d'être innocente, cette langue, nous rappelle Bakhtine, est un système symbolique, un lieu idéologique. De ce fait, chez les femmes, certaines évoquent explicitement ou implicitement les rapports de force dans la société dans laquelle elles évoluent, tout en manifestant d'ailleurs leur impuissance ou leur angoisse. Bref, les stratégies de composition nous permettent de voir qu'une fois rassemblés, les différents mouvements de cette romance contribuent à l'élaboration d'une suite narrative qui se calque sur les *Variations Goldberg* de Bach. L'œuvre littéraire a donc une clef musicale évidente, car elle s'inspire d'une structure harmonique qui agit comme une ligne directrice pour guider le lecteur et lui permettre de suivre les mouvements d'une composition dont la facture extrêmement organisée reflète une cohérence voulue et maintenue du début jusqu'à la fin.

Mais quelle serait la clef qui permettrait d'ouvrir les portes secrètes de *Histoire d'Omayya*? Comme la narratrice elle-même fait souvent allusion à l'histoire de Barbe bleue, il faut comprendre que dans les contes de fées, dans le monde de l'imaginaire, la curiosité peut être dangereuse. Pourtant, ce sera la curiosité qui poussera le lecteur à vouloir comprendre ce texte. En s'entêtant à traverser le discours chaotique de l'héroïne, il verra comment Nancy Huston tente de dire le désarroi psychologique de cette dernière en exagérant au maximum les problèmes relatifs à la narrativité du texte. La diversité des stratégies de composition employées révèle que cette lecture est en soi une tâche difficile, puisque le drame demeure une œuvre à (re)-construire, un scénario à rapiécer, une scène de théâtre à dramatiser. Comme l'affirme l'auteure, l'événement réel qui l'a inspirée «[...] a été traité comme une fiction, ou plutôt comme une affabulation» (quatrième de couverture), où la jeune femme est incohérente. Cette aliénation a une portée significative, car comme le précise Maroussia Hajdukowski-Ahmed, la folie inscrite dans le texte peut être perçue selon

[...] l'acceptation de Laing, [et peut être] envisagée comme manifestation d'une opposition à la norme et signifiante dans la mesure où ses paroles ne tombent pas dans le vide, mais sont écoutées et lues (Hajdukowski-Ahmed, 1983, p. 61).

Shoshana Felmann dans *La folie et la chose littéraire* dénonce ce discours de la folie comme étant «l'impasse de celles qui ne se révoltent pas [...]» (cité dans Hajdukowski-Ahmed, 1983, p. 61).

Ainsi, la transgression de certains codes linguistiques est le mot d'ordre pour représenter l'aliénation mentale, mais dans ce roman comme dans la vie d'ailleurs, la folie n'est pas une clé viable pour réellement comprendre ce qui est arrivé à Omayya. Nancy Huston lui donne la parole et elle nous offre son récit, comme Liliane nous offre son interprétation des *Variations Goldberg*. À nous d'apprécier deux œuvres aux prétextes et aux contextes fort différents, à nous de nous orienter dans des textes qui se déploient plutôt qu'ils ne se déroulent, et ce, grâce à des stratégies de composition innovatrices. À nous de trouver la trame harmonique et la clef de chaque œuvre. Car, comme le dit si bien Omayya, «Les gens sans clef s'apitoient facilement sur

leur sort [...] C'est pourquoi ils sont incapables de s'apitoyer sur le sort des autres. Moi aussi» (Huston, 2001, p. 105).

NOTES

1. Glenn Gould les interprète en 51 min 15 s en 1981; et en 38 min 27 s en 1955. Keith Jarrett les interprète en 62 min.
2. «Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner [...] En espagnol, *añoranza* vient du verbe *añorar* (avoir de la nostalgie) qui vient du catalan *enyorar*, dérivé, lui, du mot latin *ignorare* (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance» (Kundera, 2003, p. 12).
3. «[...] Au lieu de donner accès au silence [...] la musique sert de bouche-trou. Elle sert de "fond". "Fond sonore" [...] On ne sait pas quoi faire de sa tête, il y a comme la menace du grand vide béant, alors on allume la radio. Parfois on est tenté d'allumer encore, alors qu'il y a déjà le bruit de fond. On aurait besoin d'un fond du fond» (Huston, 2002, p. 43).
4. «Si l'on se réfère aux fonctions linguistiques, on dira que la femme est confinée essentiellement aux fonctions émotive et phatique et que l'homme s'approprie les fonctions métalinguistique et référentielle, c'est-à-dire le discours sur le réel et sur le langage. La fonction référentielle est particulièrement importante, car sa carence aliène du réel, repousse dans la fiction, la métaphore» Hajdukowski-Ahmed, 1983, p. 59). Comme l'indique Claudine Herrmann: «L'homme a été élevé pour *fonctionner*, pour s'adresser au monde [...] tandis que la femme l'était pour constituer un ailleurs métaphorique. Elle a été écartée de toute préoccupation métonymique [...] Elle a ainsi été éliminée de l'espace et du temps, surtout du futur, car à titre de reproductrice d'enfants et de discours phalliques, son présent est tributaire de son rapport au passé, sans compter que le futur joue contre elle en devenant signe de sa décadence physique, début de sa fin» (Hermann, 1976, p. 90).
5. Les différences notées entre les discours des hommes et ceux des femmes me rappellent ces nombreuses conversations où la question d'identité est traitée. Constamment fixées sur leur rôle, leur état, leur place dans le monde, bref leur identité, les femmes sont comme les Canadiens, quand on leur demande: Qu'est-ce qu'un Canadien, Qu'est-ce qui le distingue d'un Américain. Les questions: Qui suis-je? Que vais-je devenir? Comment me perçoit-on? semblent littéralement hanter chacune des femmes présentées. Alors qu'en pratique, les hommes, eux, seraient plutôt comme les

Américains: il ne leur viendraient jamais même à l'idée de se poser ce type de question!

6. Il s'agit des *Variatio*: I; II; V; VII; XVIII; XXII; XXIII (dernière phrase incomplète); II, III, IV, VI, VIII, XI, XVIII, XX, XXI, XXIX, XXX (première phrase incomplète); II, XVIII où le début et la fin sont incomplets.
7. «Écrire *Les Variations* était une forme de revanche. Je ne peux pas le jouer, mais je peux le réécrire avec des mots. J'ai écrit la première version en trois semaines, en Italie pendant l'été 80. Cinq pages le matin, cinq pages l'après-midi [...] Je pense aussi que j'avais besoin étant très jeune et inexpérimentée, de m'imposer une structure archi rigide pour me convaincre que je pouvais écrire de la fiction» (<http://www.initiales.org/chap004/rubr009/doss13.html>).
8. Ce personnage au nom asexué, qui semble être masculin ou androgyne à la première lecture, vu qu'il n'y a aucun adjectif permettant de déterminer son genre, raconte ses liens avec Christine et indirectement avec Liliane. Elle doit cependant être considérée comme une femme, parce qu'après une lecture attentive (et croisée entre son récit et celui de Christine), on comprend, qu'elle a vécu une idylle d'amour avec Christine, une autre musicienne, et que maintenant elle se sent jalouse. Dans son langage fort coloré, elle commente la vie de Christine, qui selon elle est un peu folle; elle la suit dans sa nostalgie, elle viendra écouter sa «chère Liliane ce soir». Dominique décrit Christine, l'anglophone, comme étant gênée, et elle reprend pour nous son français cassé, «j'suis inadaptée, j'sais pas parler, etc.» (Huston, 2002, p. 52-54)
9. «La fille de joie, la femme perdue. Comment fait-on pour stopper les autos?» (Huston, 2001, p. 186)
10. «← Et si l'on mettait de l'encre dans l'aiguille? Et si l'aiguille pénétrait sous la peau, éjectant son liquide, cela s'appellerait dès lors...?
– Le tatouage. Ou si vous préférez: le roman d'amour» (Huston, 2001, p. 120).
11. «← Et la fin? Quelle est la fin?
– Tout le monde la connaît. Ce n'est pas une surprise» (Huston, 2001, p. 136).
12. «Tant qu'Omayya est l'autre elle sait ce qu'elle a à dire: c'est dans la vraie vie que ses répliques lui font défaut. Elle est devant ses juges, seulement ils ne sont plus assis dans le noir, ils sont sur la scène et ils lui demandent des comptes» (Huston, 2001, p. 24).
13. <http://cafe.rapidus.net/cybele/cybele.html>.
14. «Tout a commencé quand Omayya, encore petite fille, est devenue victime de crises d'asthme. Ces crises se déclenchaient surtout

quand elle était à proximité des chats, alors que les chats avaient été, jusque-là, ses animaux préférés» (Huston, 2001, p. 178).

15. «Elle n'a pas dit ça, je déraile à nouveau, Cybèle ne m'a jamais parlé ainsi, encore des mensonges, jurez-vous de parler sans haine et sans crainte, de dire toute la vérité et rien que la vérité, je le jure que si je savais comment font les autres je le ferais, mais tous vous avez appris vos textes par cœur, vos textes de loi et moi je ne dispose d'aucun texte, tous les livres parlent de ça mais ce qui est arrivé à Omayya n'a jamais été touché par les mots, même pas effleuré, et vous voudriez que je mette des mots autour, dès que les mots l'approchent ils sont repoussés, comme un aimant négatif est repoussé par un aimant négative [...]» (Huston, 2001, p. 133-134).
16. Dans une scène Omayya doit interpréter un rôle:
 «– Je joue Sincérité, c'est le plus difficile de tous les rôles.
 – Vous n'êtes pas tout à fait convaincante.
 – C'est parce que Sincérité, je ne l'ai jamais rencontrée. Son texte n'a pas encore été écrit» (Huston, 2001, p. 116).

17. Rose au cœur violet:

Se vouer à toi ô cruel
 À toi, couleuvre rose
 Ô, vouloir être cause
 Couvre-toi, la rue ose
 Ouvre-toi, ô la sucrée

Va où surréel côtoie
 Ô, l'oiseau crève-tour
 Vil os écœurera route
 Cœur violé osa tuer

Sœur à voile courte – écolier vous a outré
 Curé, où Eros t'a violé – où l'écu osera te voir
 Où verte coloriée sua – cou ouvert sera loi

Ô rire sous le couteau
 Roses au cœur violet

Le poème anagrammatique a été composé par Hans Bellmer et Nora Mitrani, avec la collaboration de Joë Bousquet. <http://www.doublechange.com/issue2/bennettfr.htm>, consulté le 10 mai 2004.

18. «En fait, dans la réalité, rien de tout cela n'est arrivé. Vous êtes là, vous êtes en vie, vous n'avez jamais eu affaire aux assurances, n'est-ce pas? Vous n'avez causé la mort de personne. Ni de Saroyan, ni des enfants, ni de vous-même.
 En fait je suis là, je suis en vie. Rien de tout cela n'est arrivé. En fait, ce soir-là, je ne suis même pas sortie du Château. J'ai passé la nuit à rêvasser et le matin je suis allée raconter mes rêves à la police et

aux médecins et aux avocates et à Mme le président. Il n'y a pas eu de crime, ni même délit: la preuve, c'est que je n'en suis pas morte» (Huston, 2001, p.189-190).

19. «Faire une digression consiste à laisser provisoirement de côté son propos pour traiter, brièvement ou longuement, d'un autre sujet». Elle se caractérise «par le fait qu'elle introduit un élément annexe»; le «modèle métaphorique le plus couramment employé pour rendre compte de la digression est celui du détour» (Montalbetti et Piegay-Gros, 1994, p. 7).
20. «[...] Depuis votre échec à l'université, vous avez choisi d'être autodidacte, eh bien c'est moi votre auto...
– Oh! Non.
– Parfaitement, c'est moi votre auto, et en tant que telle j'ai le droit de vous didacter [...]» (Huston, 2001, p. 197).
21. «Au fond, rien. Il n'y a rien au fond du tunnel. Un tunnel est vide par définition et par essence. Il faut que j'arrive à me concentrer sur les murs, à arrêter les mots. Faire le vide, comme le dit Saroyan. Ne pas trop ressasser, ne pas me laisser noyer par le flot des mots. Mais rien ne peut arrêter le train de mes pensées – c'est un poème de Lorna? – rien, même pas le sommeil, c'est encore pire que la veille. Vous êtes insomniaque parce que vous avez peur de ce que vous révéleraient vos rêves [...]» (Huston, 2001, p. 130).

BIBLIOGRAPHIE

- HAJDUKOWSKI-AHMED, Maroussia (1983) «Le dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage», dans LAMY, Suzanne et PAGÈS, Irène (dir.) *Féminité, Subversion, Écriture*, Montréal, Éditions du remue-méninge, p. 53-69. [Association des professeurs de français des universités et des collègues canadiens (APFUCC) XXV^e et XVI^e congrès]
- HÉBERT, Anne (1970) *Kamouraska*, Paris, Seuil, 249 p.
- HERMANN, Claudine (1976) *Les voleuses de langue*, Paris, Éditions des femmes, 179 p.
- HUSTON, Nancy (2001) *Histoire d'Omayya*, Arles, Actes Sud, 203 p.
- _____ (2002) *Les variations Goldberg*, Arles, Actes Sud, 249 p.
- IRIGARAY, Luce (1974) *Speculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 463 p.
- KLEIN-LATAUD, Christine (1983) «La nourriciture ou l'écriture d'Hélène Cixous, de Chantal Chawaf et d'Annie Leclerc», dans LAMY, Suzanne et PAGÈS, Irène (dir.) *Féminité, Subversion*,

Écriture, Montréal, Éditions du remue-méninge, p. 93-106.
[Association des professeurs de français des université et des
collèges canadiens (APFUCC) XXV^e et XVI^e congrès]

KUNDERA, Milan (2003) *L'ignorance*, Paris, Gallimard, 180 p.

MONTALBETTI, Christine et PIEGAY-GROS, Nathalie (1994) *La
digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste, 125 p.

TRANCHEFORT, François-René (dir.) (1987) *Guide de la musique de
piano et de clavecin*, Paris, Fayard, 869 p.