

Izabela Front
Université de Silésie

LA FIGURE DU NARRATEUR
DANS *L'EMPREINTE DE*
L'ANGE : UN NARRATEUR
NON FIABLE ?

The narrator figure in *The Mark of the Angel*: An unreliable narrator?

ABSTRACT

The present article seeks to analyse the narrator's role in Nancy Huston's novel published in 1998, *The Mark of the Angel*. What is particular about the narrator in question are his cynical opinions that go against Huston's *ethos*, emerging from her essays. Instead of being the author's spokesperson, the narrator is only an element of the novel's complex structure, which serves to implicitly show the man's value, among different textual perspectives.

KEY WORDS: Nancy Huston, unreliable narration, humanism, poetics.

Publié en 1998, *L'Empreinte de l'ange* demeure l'un des romans les plus noirs de Nancy Huston. Dans cet ouvrage, outre une histoire pessimiste, la romancière a mis en place un narrateur cynique dont la présence est fort marquée. Il s'agit d'un narrateur qui, tout en gardant un caractère hétérodiégétique, est doté d'une personnalité et d'opinions bien arrêtées. Ses commentaires, le choix des scènes qu'il relate et les éléments de ces mêmes scènes qu'il met en relief rendent le texte morose. Cependant, même si d'habitude Huston raconte des histoires décourageantes, elle y introduit toujours des points lumineux qui rachètent leur monde sinistre. La Canadienne est aussi l'auteur de *Professeurs de désespoir* (2004), essai dans lequel elle critique de grands auteurs du XX^e siècle pour avoir propagé des idées nihilistes. L'attitude du narrateur de *L'Empreinte* diverge alors de l'attitude de son auteur. Or, nous croyons que ce roman fournit un exemple de la narration non fiable. Les observations ci-dessus nous invitent à poser quelques questions. Premièrement, le lecteur devrait-il effectivement se méfier de la parole du narrateur ? Celle-ci est-elle complètement erronée ? Si c'est le cas, est-ce que dans le texte il y a des indices qui permettent au lecteur de s'en rendre compte ? Finalement, quels sont des effets de la présence de ce narrateur singulier ? Il s'agira ici d'y répondre.

La première définition de la narration non fiable, notion clé de notre analyse, a été proposée par Wayne C. Booth dans *The Rhetoric of Fiction* (1961). Selon le critique américain, on appelle « le narrateur fiable quand il parle ou agit conformément aux normes de l'œuvre (c'est-à-dire aux normes de l'auteur impliqué) et on appelle le narrateur non fiable quand il parle ou agit contre ces normes » (Booth 1983 : 158)¹. Cette

¹ C'est nous qui traduisons.

définition, quelque peu défectueuse à cause du terme d'*auteur impliqué* lui-même confus, a été développée par Dorrit Cohn qui a délimité au sein de la narration non fiable deux sous catégories : la non fiabilité d'ordre factuel et la non fiabilité d'ordre idéologique. Celle-ci, baptisée *narration discordante*, est définie comme suit :

ce terme (...) veut dire la possibilité qui s'offre au lecteur de voir le conteur comme normativement inapproprié au récit qu'il ou elle fait. Cela suggère que le lecteur ressent l'intention qu'a l'auteur à faire comprendre son œuvre d'une autre manière que celle apparemment transmise par le narrateur, c'est-à-dire d'une manière qui ne peut être découverte que par une lecture allant contre le discours du narrateur et dotant ce même discours d'une signification qui, sans être exprimée explicitement, est transmise au lecteur dans le dos du narrateur. Cela sous-entend aussi que le narrateur, loin d'être conçu comme le porte-parole de l'auteur, est une instance vocale créée exprès et avec finesse dont l'idéologie heurte celle de son récit. (Cohn 2000 : 307)²

Ce fonctionnement du contenu implicite est possible grâce à la construction stratifiée du texte romanesque. En effet, comme le note Iser, tout texte romanesque se compose de quatre perspectives : celles du narrateur, des personnages, de l'intrigue et du lecteur fictif et son sens est la somme de ces perspectives (cf. Iser 1976 : 71). La narration non fiable joue sur la faille qui s'esquisse entre la perspective du narrateur et celles des autres instances.

La définition de Cohn semble bien décrire le phénomène que nous observons dans *L'Empreinte de l'ange*. Pourtant, les précisions qu'elle propose ne résolvent pas tous les problèmes. Elle ne répond pas à la question de savoir comment reconnaître que dans un texte donné on a affaire à une narration non fiable. Cette question est d'autant plus importante qu'en ayant recours à la narration « discordante » l'auteur risque une mauvaise lecture qui dans le cas de la narration non fiable est dangereuse non seulement du point de vue esthétique, mais surtout du point de vue éthique. Ce danger découle du fait que le lecteur est enclin à faire confiance au narrateur qui habituellement joue le rôle de guide dans le monde de la diégèse. Comme le remarque Gregory Currie : « nous croyons – probablement d'une façon tacite – que l'auteur joue franc jeu : que lui ou elle a construit son œuvre de façon à rendre manifeste ce qu'il est approprié d'imaginer » (Currie 2004). Kathleen Wall va encore plus loin en notant que « pendant la lecture (...) nous considérons tout narrateur innocent jusqu'à ce qu'on le prouve coupable » (Wall 1994 : 20)³. Le problème est qu'il est difficile de prouver la faute au narrateur, surtout celle d'ordre idéologique. La situation se complique encore plus quand il s'agit d'un narrateur hétérodiégétique qui est la seule source du récit comme c'est le cas dans *L'Empreinte*. En outre, le narrateur hétérodiégétique n'a pas de raison pour mentir puisque l'histoire racontée ne le concerne pas. Il ne subit pas non plus de péripéties dont les conséquences positives ou négatives indiqueraient si sa façon de regarder le monde est donnée comme un modèle à suivre ou bien au contraire comme un « anti-modèle ».

Pour comprendre qu'un narrateur n'est pas crédible, il faut alors élargir la perspective habituelle de réception qui est justement celle du narrateur. Comment savoir qu'il

² C'est nous qui traduisons.

³ C'est nous qui traduisons.

faut le faire si c'est cette perspective-là qui s'impose au lecteur ? Outre la biographie de l'auteur, qui reste hors analyse narratologique, les théoriciens énumèrent quelques traits textuels que nous retrouvons dans *L'Empreinte de l'ange*. Ils reviennent tous au caractère individualisé du narrateur (y compris du narrateur hétérodiégétique) et l'éloignent de sa transparence habituelle. Seymour Chatman parle d'un quelconque trait prononcé de son caractère qui peut rendre son récit partial (cf. Chatman 1990 : 138). Ansgar Nünning évoque son engagement personnel, la véhémence de son langage et sa présence dans le discours qui trahissent tous une attitude subjective (cf. Nünning 1997). Le problème c'est que ces symptômes sont souvent difficilement saisissables et leur présence n'exclut pas la fiabilité. Cependant, nous essayerons de voir comment dans *L'Empreinte de l'ange* fonctionne la corrélation entre ces indices et la non fiabilité du narrateur et quels sont les effets que produit leur présence en ce qui concerne la réception du texte, question que la théorie littéraire semble passer sous silence.

Premièrement, comme nous l'avons déjà dit, bien que dépourvu de corps, de passé et de péripéties, le narrateur houstonnien a des opinions bien arrêtées. Il s'exprime largement sur les événements historiques (Deuxième Guerre mondiale, Guerre d'Algérie), le fonctionnement de la société (maternité, partage des biens) et l'évolution des mœurs. Ses descriptions cyniques et ironiques dévoilent le caractère absurde et inhumain de l'Histoire. Pourtant, au lieu de seulement condamner l'état de choses, il semble prendre plaisir à les regarder. Voici comment il commence son récit :

De façon générale, la vie est belle – et moderne. Le chômage est inexistant, les voitures sont chromées, la télévision illumine les foyers, les cinéastes font de nouvelles vagues, les bébés font boom et Picasso s'attaque à *Icare des ténèbres*, une fresque géante pour l'UNESCO qui montrera, promet-il, « l'humanité apaisée qui tourne son regard vers un avenir heureux ».

Certes, tout n'est pas parfait. Ça et là, même en France, certains signes laissent croire que l'humanité aurait encore quelques petits progrès à faire.

Par exemple, quatre cent mille jeunes Français, ayant subi un entraînement milliaire en Allemagne, se trouvent actuellement en Algérie pour participer – non à une guerre, bien sûr, mais à un processus de pacification qui s'avère, disons, assez délicat. (Huston 1998 : 11–12)

L'attitude moqueuse, remplacée parfois par l'indifférence, ne quitte pas le narrateur même quand il décrit les scènes les plus violentes. Il perçoit la vie comme un cruel jeu du hasard et le monde comme un endroit délaissé par un Dieu qui en a détourné le regard :

Le vent était bon à respirer et le parfum des lilas chatouillait les narines de Saffie – voyez, personne n'avait fait de mal aux lilas, ils étaient gracieux et insoucians comme si le monde venait juste d'être créé, comme si Dieu venait de jeter un regard approuvateur sur Sa création avant d'aller se coucher ce soir-là – détournant les yeux de la maison où Lotte était évanouie de douleur sous la poutre, *Mensch ärgere dich nicht*, ça ne sert à rien de vous énerver, de toute façon ce n'est qu'un jeu, on rigole et on recommence, et si on perd eh bien on rigole quand même, car le plus important c'est ne pas être mauvais joueur... (Huston 1998 : 120)

De plus, la condition humaine paraît pitoyable. Le narrateur et avec lui, semble-t-il, l'auteur soulignent la bassesse corporelle de la vie humaine :

Les problèmes de chacun sont les plus importants, n'est-ce pas ? Le problème d'Emil en ce moment c'est une couche mouillée, l'acide urique qui lui ronge la peau des fesses et de l'entrejambe. Ne ricanez pas : vous en avez été là, vous aussi. Et il se peut bien qu'un jour vous le soyez encore. (Huston 1998 : 131)

Tout cela est présenté au lecteur dans un drôle de mélange stylistique. D'un côté il y a dans *L'Empreinte* un langage cru et familier et de l'autre il y a aussi un langage poétique et travaillé. Par le langage familier le narrateur enlève la grandeur et la solennité à l'histoire qu'il raconte. Il n'y a rien de sacré, ni d'extraordinaire dans la vie des protagonistes. Le monde dans lequel ils vivent est injuste et sinistre mais le narrateur ne s'en étonne pas. Il n'est ni ému ni indigné par son fonctionnement. Au contraire, il appartient à ce monde et semble s'y sentir bien. D'autre part, le narrateur se pose en artiste qui se plaît dans son discours, qui cherche ses mots et qui est le maître du temps et du récit :

Donnons un coup d'accélérateur – c'est enivrant ce pouvoir, c'est comme en rêve, on se prélassait avec volupté dans un instant particulier et puis – délice – ça commence à bouger, les journées défilent, surgissent, se fondent les unes dans les autres... Flottons un moment à la surface de cet océan d'événements qui se produisent sur la planète Terre à l'automne 1957. (Huston 1998 : 79)

Maître du récit, le narrateur est omniscient, omniprésent et intemporel. Les événements qu'il raconte se déroulent majoritairement dans les années cinquante. Pourtant, il sait comment sera le monde vers la fin du siècle. Il sait que certaines normes en vigueur aussi bien que certains buts que les individus essaient d'atteindre n'ont aucune importance. Puisque le narrateur connaît aussi la fin tragique de l'histoire qu'il raconte, ses commentaires expriment une sorte de fatalité : dès le début les personnages sont montrés comme courant droit à la catastrophe et leurs efforts pour retrouver le bonheur paraissent vains. Tout cela résulte d'une manière partielle de voir le monde de la diégèse. Quelque positives que soient les scènes du roman, le narrateur souligne le fiel qui s'y cache : une ombre du malheur semble guetter les personnages à chaque pas.

Pourtant, bien qu'effectivement tout cela endommage son *ethos* et que le lecteur le sente partial, le narrateur arrive à créer une sorte de communauté avec le lecteur. Il s'adresse à lui directement et utilise souvent le pronom « nous » pour désigner le lecteur et lui-même. Les deux sont aussi liés par une égalité de savoir qui, comme l'a démontré Vincent Jouve, favorise l'identification (cf. Jouve 1998 : 129). En effet, excepté quelques moments où le narrateur ne dit pas tout ce qu'il sait pour créer un suspense ou pour monter des personnages énigmatiques, le lecteur et le narrateur jouissent du même savoir. Ainsi, la plupart du temps le lecteur sait sur l'histoire plus que les personnages. Il les regarde avec le narrateur et il prend plaisir à ce regard qui devance les protagonistes. De plus, le narrateur personnalisé de *L'Empreinte* joue le rôle de guide encore plus que ne le ferait un narrateur transparent. Or, au narrateur qui s'est approché par son comportement à un personnage, le lecteur réagit comme il réagit aux personnages. Il se crée une intimité entre eux, une sorte de connaissance. Le lecteur lui fait confiance. Le texte est à la charge de quelqu'un, quelqu'un en est responsable, quelqu'un qui réfléchit sur l'histoire qu'il raconte et qui en tire des conclusions. Le texte n'existe pas par lui-même, il n'est pas quelque chose qui semble être donné à voir spontanément.

ment et dont l'interprétation resterait à la charge du lecteur. Dans *L'Empreinte* quelqu'un conduit le lecteur. Que ce guide possède une personnalité, un *ethos*, qu'il ait une essence fournit un argument pour le croire. D'ailleurs le narrateur houstonnien lui-même se dit le guide et le compagnon du lecteur : « Oh ! soyez mon Dante et je serai votre Virgil, donnez-moi la main, donnez-moi la main, n'ayez crainte, je resterai à vos côtés, ne vous abandonnerai point pendant la lente spirale descendante des marches », déclare-t-il (Huston 1998 : 12).

Tout cela nous amène à constater que les indices de la non fiabilité narrative concernant seulement le discours du narrateur et son *ethos* peuvent être trompeurs et ne suffisent pas pour démontrer que dans *L'Empreinte de l'ange* on a effectivement affaire à la narration non fiable. Pour cela nous proposons de nous tourner vers un autre type d'indices, plus sûrs mais moins visibles, au moins en ce qui concerne *L'Empreinte*, et qui découlent de la définition même du phénomène en question. Il s'agit de la divergence entre la perspective du narrateur et celles des personnages et de l'intrigue. Shlomith Rimmon-Kenan précise qu'il faut examiner la faille entre le résultat des actions des protagonistes et leur interprétation erronée de la part du narrateur aussi bien que la constante divergence entre les opinions des personnages et celles du narrateur (cf. Rimmon-Kenan 2002 : 107–108). Cependant, en ce qui concerne *L'Empreinte de l'ange*, cette divergence n'est pas évidente. Le monde du roman est, sous beaucoup d'égards, un lieu aussi inhospitalier que le peint le narrateur : plein de violence, d'égoïsme et de duplicité. Qui plus est, les protagonistes eux-mêmes sont loin d'être innocents. En effet, *L'Empreinte* est l'histoire d'un triangle amoureux. Raphaël chosifie Saffie (sa femme), celle-ci le trompe, mais ne le quitte pas, car elle apprécie la vie confortable que lui assure son mari. La fin est tragique. Dans une attaque de jalousie Raphaël tue Emil (leur fils) et cela met fin à son mariage aussi bien qu'à la liaison de Saffie et d'András.

Cependant, à côté de tout cela, dans ce texte noir, il y a des aspects positifs qui donnent une image émouvante et moins pessimiste du monde. Premièrement, l'histoire elle-même est une histoire d'amour. Raphaël et András aiment Saffie, Saffie aime András et ils aiment tous Emil. Deuxièmement, le fond historique, outre la guerre et le racisme, montre la solidarité des immigrés. Leur lutte, même perdue, est une lutte pour la liberté et pour le bonheur. Pour cette raison elle n'est dépourvue ni de sens ni de valeur. De plus, l'union de Saffie et d'András est l'union d'une Allemande, probablement fille d'un S.S., et d'un Juif. Finalement, les personnages vivent les moments de bonheur dus à l'amour, à la maternité et à l'art. Quant à leur souffrance, qui s'étale sur de nombreuses pages du roman, elle ne les rend que plus humains et, par conséquent, le monde de la diégèse devient plus humain aussi, il acquiert une valeur en soi. Même le narrateur voit le gouffre qui sépare les différents visages du monde qu'il décrit et finit par se demander : « Comment tant de mondes peuvent-ils coexister sur une planète ? » (Huston 1998 : 239).

Les dernières pages aussi donnent au roman un caractère plus optimiste. Le narrateur y renonce à son omniscience et cette paralipse, comme l'appelle Genette (cf. Genette 1972 : 212), laisse supposer une suite plus heureuse, une nouvelle vie de Saffie :

Même moi je ne sais pas ce qu'est devenue mon héroïne. Nous savons si peu de choses les uns des autres.... C'est tellement facile de se perdre de vue.

Certes, il nous est loisible de spéculer : elle a un passeport français ; peut-être a-t-elle décidé de commencer une nouvelle vie en Espagne ou au Canada. Mais, si c'est le cas, ça s'est passé en dehors de l'histoire. La vérité de l'histoire c'est qu'elle a disparu.

Comme tous, nous allons disparaître à la fin. (Huston 1998 : 321)

Le dernier élément qui adoucit la réception du roman en indiquant son bon déchiffrement est le titre. Selon l'histoire racontée par András, « l'empreinte de l'ange » est le creux au-dessus de la lèvre supérieure de l'homme. C'est une marque laissée par l'ange qui touche l'enfant juste avant sa naissance au moment où il est encore innocent. Le titre renvoie à cette nature pure de l'homme. Dans les dernières lignes, le narrateur évoque de nouveau cette histoire parlant de l'innocence perdue que chacun essaie de retrouver avant de mourir.

Ainsi la perspective du narrateur et celle des personnages divergent-elles. Cette structure crée un effet de labyrinthe de miroirs où chaque miroir reflète ce qu'il y a devant lui, mais en même temps il reflète aussi ce qui se reflète dans d'autres miroirs. De cette manière, dans chaque miroir des images se superposent. Chaque image est vue par le prisme d'une autre. Quant au texte entier, il est enrichi par ce qui n'est pas dit explicitement, mais qui se lit lors de déplacements entre les perspectives divergentes. Iser compare une telle structure du texte à « une vaste constellation de plans d'observation » (Iser 1976 : 181). L'ensemble d'éléments sombres, mais les uns étant plus clairs que les autres, crée un autre effet : effet de mosaïque. Tout élément du texte pris séparément ne représente pas ce qu'il représente dans l'entourage d'autres éléments. C'est au lecteur de faire un rapprochement entre les éléments ou plutôt de faire un pas en arrière pour embrasser la totalité de l'image au lieu de regarder des pierres isolées. Cette mosaïque est comblée par les variations de la tonalité. Les descriptions de tragédies et de la vie remplie de douleur sont mêlées des commentaires ironiques et risibles du narrateur. Or, le rire, profondément ambivalent, est porteur de beaucoup d'émotions (à ce sujet cf. Minois 2000). Il peut être joyeux, subversif et libérateur, certes, mais le rire d'*Empreinte* relève plutôt d'un rire « noir ». Il exprime le sentiment de l'irréalité du réel, de l'absurdité du monde – sentiment qu'incarne le narrateur. Ce même rire a pourtant une valeur positive : il permet de garder une distance à ce qu'on lit ou vit. De cette manière, il permet d'appriivoiser et, par conséquent, de vaincre le tragique, de supporter l'insupportable. Cet aspect positif du rire du narrateur ne se dégage que quand il est vu par le prisme de la totalité du roman.

Somme toute, *L'Empreinte de l'ange* est un roman complexe dont l'élément majeur est la troublante figure du narrateur. À la différence de la pure narration non fiable, ici l'image du narrateur ne va pas tout à fait contre l'image du monde qui se dégage du texte. Dans *L'Empreinte*, on ne peut pas parler non plus de l'ironie dirigée contre le narrateur non fiable et qui relie d'un lien implicite l'auteur impliqué et le lecteur (à ce sujet cf. Chatman 1990 : 153–154). Par contre, il y a dans *L'Empreinte* une communication implicite entre ces deux instances. Le narrateur cynique qui ne montre et ne souligne que la cruauté et l'absurdité du monde n'est pas le porte-parole de l'auteur. Si le lecteur ne suit que sa façon de voir les choses, il risque de comprendre mal le texte et de donner à Huston une image qui va contre son *ethos* émergeant de ses essais et de ses interventions dans les médias. Cependant, la totalité du texte défend la valeur de la vie humaine, mais on y a affaire à ce qu'on pourrait nommer un « humanisme noir » qui

voit et ne pardonne pas le côté sombre de l'humain. Il semble que les lecteurs ont bien déchiffré le message visé. Le Grand Prix des Lectrices de *Elle* remporté par *L'Empreinte* en 1999 ne peut que confirmer cette thèse. En effet, il est difficile d'envisager que les lectrices de cette revue puissent assigner un prix à un roman qu'elles jugeraient nihiliste. Or, la figure noire et moqueuse du narrateur qui se plaît dans son récit noir ne sert pas à promouvoir ses idées. Sa fonction est autre. Il s'agit d'appivoiser la cruauté du monde devant laquelle le lecteur reste impuissant. *L'Empreinte* semble inviter le lecteur à accepter sa situation dans le monde (d'où la présence de la chanson *Que sera sera* dans la scène de la première rencontre de Saffie et d'András). D'autre part, malgré le caractère épouvantable du monde, les personnages vivent des moments de bonheur et, qui plus est, ils osent lutter pour un monde meilleur. Ces points positifs et la figure du narrateur créent ensemble l'effet de mosaïque : ils influencent leur réception mutuellement. Puisque le monde est si cruel, dépourvu de sens et que la vie de l'homme est si fragile, la vie et les éphémères moments de bonheur deviennent encore plus précieux. De plus, la structure de la mosaïque, due en grande partie à la figure du narrateur singulier, se place du côté du *showing* : au lieu de faire des tirades pour défendre l'homme, Huston a choisi de montrer sa valeur en filigrane entre les différentes perspectives textuelles ce qui libère *L'Empreinte* du didactisme pesant du *telling*.

BIBLIOGRAPHIE

- BOOTH Wayne C., 1983, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press.
- CHATMAN Seymour, 1990, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, New York : Cornell University Press.
- COHN Dorrit, 2000, Discordant Narration, *Style* 34/2 : 307–316.
- CURRIE Gregory, 2004, L'interprétation du non-fiable : narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables, trad. Annick Louis, extrait de l'ouvrage de Gregory Currie : *Arts and Minds* (Oxford : Oxford University Press, 2004), publié sur le site *Vox-poética* : www.vox-poetica.org/t/articles/currie.html#_ftn6 (consulté le 08 avril 2014).
- GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris : Le Seuil.
- HUSTON Nancy, 1998, *L'Empreinte de l'ange*, Arles : Actes Sud.
- HUSTON Nancy, 2004, *Professeurs de désespoir*, Arles : Actes Sud.
- ISER Wolfgang, 1976, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles : Madraga.
- JOUVE Vincent, 1998, *Effet personnage*, Paris : PUF.
- MINOIS Georges, 2000, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris : Fayard.
- NÜNNING Ansgar, 1997, But Why Will You Say That I Am Mad ? : On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22/1 : 83–105.
- RIMMON-KENAN Shlomith, 2002, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*, London : Routledge.
- WALL Kathleen, 1994, The Remains of the Day and its Challenges to Theories of Unreliable Narration, *Journal of Narrative Technique* 24 : 18–42.