

ANNA MAZIARCZYK

UNIVERSITÉ MARIE CURIE-SKŁODOWSKA, LUBLIN

Fiction et déformation. Narration ambiguë dans *Le Black Note* de Tanguy Viel

Si la narration est, avant tout, l'art de dire, elle n'est point une pratique discursive spontanée et innocente : elle communique bien une histoire, sans toutefois privilégier forcément une lisibilité immédiate qui fait la particularité de l'acte de communication. Dans le cas des textes contemporains, la narration devient même une aïre par excellence de manipulation, l'horizon d'attente du lecteur¹ étant constamment déçu par des dérogations au pacte de lecture. Au-delà de tous les jeux trompeurs qui peuvent se produire dans un texte, soigneusement préparés par le narrateur pour induire le lecteur en erreur c'est la narration assumée par un « unreliable narrator »² qui constitue un cas bien particulier de manipulations littéraires. Récit d'un témoin oculaire de l'incendie de sa propre maison et de la mort dans les flammes de l'un de ses amis, *Le Black Note* de Tanguy Viel³ est un

¹ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 40-80.

² Introduit par W. C. Booth, le concept de « unreliable narrator » est initialement référé au narrateur qui agit et s'exprime de manière non conforme aux normes du texte. W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 158-159.

³ T. Viel, *Le Black Note*, Paris, Minit, 1998. Les références ultérieures à ce texte seront désignées par l'abréviation *BN*.

exemple particulièrement intéressant de narration ambiguë⁴. Incarnant la forme du monologue intérieur du narrateur dont l'autorité est manifestement ébranlée, le texte constitue, pour reprendre l'expression d'Ari Blatt, une expérience bien singulière de *storytelling*⁵. Son enjeu réside dans ce discours qui devrait permettre de reconstruire le déroulement des événements, d'en expliciter les causes et de trancher sur un doute fondamental : était-ce un malheureux accident, un suicide raisonné ou encore un crime bien prémédité dont l'auteur reste inconnu ? Le pacte de lecture repose justement dans cette suggestion implicite que le récit va sinon résoudre l'énigme, au moins présenter des hypothèses et suggérer les pistes d'investigation à adopter.

Hospitalisé dans une clinique pour, tout d'abord, entamer sa convalescence et ensuite être observé, ce qui permettrait de trancher sur sa participation à l'acte criminel, le narrateur incarne la figure de « unreliable narrator » à facultés cognitives restreintes⁶. Rongé par la consommation de drogues, traumatisé par l'événement horrible qu'il a vécu et tourmenté par des visions répétitives du drame il est, manifestement,

⁴ Parmi les principaux travaux sur la narration ambiguë, il faut mentionner surtout W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 [1961] ; A. Nünning « Reconceptualizing Unreliable Narration : Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches », [dans :] J. Phelan et P. J. Rabinowitz (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, John Wiley & Sons, 2005, p. 89-107 ; M. Fludernik, « Defining (In)Sanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability », [dans :] W. Grunzweig & A. Solbach (dir.), *Grenzüberschreitungen : Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, Narr, 1999, p. 75-95.

⁵ « [...] a collective experiment with storytelling in camera ». A. Blatt, « Tanguy Viel's Manic Fictions », [dans :] *Contemporary French & Francophone Studies*, 2010, vol. 14, n° 4, p. 374.

⁶ Il s'agit là d'un de ces cas où l'incrédibilité du narrateur est d'emblée thématisée à travers les allusions ou bien les constatations directes de la défaillance psychique. A. Nünning « "But why will you say that I am mad?" On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction », [dans :] *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, n° 22, 1997, p. 83-105.

dérangé dans ses capacités intellectuelles. L'image de l'ami mort dans les flammes s'est incrustée dans sa conscience si fort qu'elle revient sans cesse, hante ses rêves et tourmente son âme aux moments les plus inattendus, résistant à toute tentative d'oubli. À la manière d'un film muet, elle se déploie mécaniquement dans sa tête, paralysant son cerveau fatigué : « [...] Paul me retrouve quand je m'éloigne, quand je me cache n'importe où derrière les arbres, je le sens qui se glisse sous ma chair, qui revit dans mes veines, et il parle, il chuchote dans mes tympans tout ce qu'il a déjà dit vivant, il le répète plus violemment encore, ses grandes phrases, sa façon de rire après ses grandes phrases » (*BN*, p. 11). Obsédante et angoissante, cette image constitue une plaie ouverte réfractaire au processus de cicatrisation, devenant une trace ineffaçable d'un passé terrible.

« Manic fiction »⁷, le texte laisse donc parler une voix qui n'a pas d'autorité dans la sphère du savoir puisqu'elle s'exprime à partir d'une mémoire brisée et souffrante, envahie par la présence de spectres du passé. Dès le début du texte, la situation narrative est fondée sur une faille manifeste en ce qui concerne les compétences discursives du narrateur : sa lucidité étant douteuse, le lecteur est d'emblée porté à se méfier de la véracité de son récit et de la plausibilité de sa version des faits. Chaotique et confus, le discours entremêle trois plans temporels : le présent du narrateur, à savoir le moment de l'énonciation, le passé terrible et la vision d'un avenir tranquille quand, suite au traitement médical, il retrouvera l'équilibre mental. La confusion est d'autant plus grande qu'à l'imbrication des plans temporels s'interpose leur stratification interne : le discours du narrateur est adressé simultanément à plusieurs interlocuteurs qui relèvent de diverses

⁷ Dénomination employée par Ari Blatt pour désigner les romans à narration homodiégétique de Tanguy Viel. A. Blatt, *op. cit.*, p. 373.

temporalités, le passé évoqué se diffracte en récit de l'accident même et l'histoire de la vie commune du narrateur avec un groupe d'amis tandis que le futur, espéré comme le moment de la délivrance des démons du passé, est simultanément réfuté puisqu'il signifie l'échec des rêves et des relations humaines les plus profondes. Procédant par des glissements constants entre les plans et leurs strates respectives, la conscience malade du narrateur brouille les perspectives et les condense toutes en un monologue schizophrène.

Les marques linguistiques de ce désarroi mental sont multiples. Longues et sinueuses, les phrases reflètent l'état de la conscience ébranlée où s'étouffent pêle-mêle diverses sensations, impressions et souvenirs. Les inversions, l'accumulation des incises voire encore les répétitions des syntagmes reproduisent la discontinuité et les errances du cerveau troublé. Pour illustrer cette dislocation de la syntaxe qui résulte de la perte des compétences linguistiques du narrateur rappelons juste un passage du texte : « Je serais neuf, Georges, et loin de nous, loin de notre vie ensemble quand à cause de toi, à cause de Paul, mais je serais neuf bientôt, loin de son corps à lui, Paul, planant dans les airs au-dessus de moi, comme il peuple encore mon sommeil » (BN, p. 11). Mêlant divers plans temporels dans une phrase tordue et déchiquetée dont le sens reste nébuleux, la langue devient un « symptôme du délire obsessionnel qui *in-forme* le discours »⁸.

Malgré l'état psychique très fragile du narrateur, toute la première partie du récit ne présente pas de dérogations manifestes à la vraisemblance. Le texte est, certes, décousu et ambigu, mais le lecteur croit toujours en une possible

⁸ F. Wagner, « C'est à moi que tu parles ? (Allocutaires et auditeur dans *Le Black Note* de Tanguy Viel) », [dans :] S. Houppermans, Ch. Bosman Delzons et D. de Runter-Tognotti (dir.), *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, p. 230.

explication de l'histoire obscure. Et pourtant, divers signes éveillent des doutes chez le lecteur et sapent encore davantage la crédibilité du narrateur et la fiabilité de son récit. Plusieurs indices suggèrent que l'état schizophrène du narrateur peut résulter non seulement de la trauma vécue mais aussi des remords de conscience engendrés par sa possible participation criminelle à l'incendie de sa propre maison.

De nombreux événements désignent le narrateur comme coupable potentiel. À vrai dire, il n'a jamais pleinement adhéré au groupe : trompettiste et non pianiste, il empêchait la réalisation du grand projet musical de Paul qui était la résurrection du quartette de John Coltrane. Seul à ne pas recevoir de surnom renvoyant à l'époque culte du jazz, il avoue s'en sentir déprécié par les autres : « [...] ils n'ont jamais voulu m'appeler Miles comme Miles Davis, ni Theolonius, comme Theolonius Monk. Vois, Rudolph, comme c'était agaçant » (*BN*, p. 24). Lucide et critique, le narrateur a été le seul à remarquer la dégringolade progressive du chef du groupe et l'a cru non seulement responsable de l'échec du projet commun, mais surtout l'a considéré comme un imposteur qui les a tous entraînés dans une affaire déraisonnée par des manipulations machiavéliques. Ce Paul qui a créé devant les autres la vision d'un avenir passionnant, avec qui « c'était plein, sans failles, et lumineux partout à l'intérieur » (*BN*, p. 24), il leur mentirait à tous de sang-froid : « Maintenant je sais : il le faisait exprès, il calculait tout, et savait, oui, savait les paroles, à qui on les donne et qui les reçoit, et comment ça se distille dans les veines, il savait tout, il parlait à Elvin pour que ça pénètre Jimmy, et me parlait pour que ça imbibe Elvin » (*BN*, p. 27). Cette déception qui s'interpose sur toute la gamme des sentiments négatifs éprouvés par le narrateur semble constituer un motif suffisant pour procéder à un crime.

Le narrateur semble accusé de la mort de son ami non seulement par les circonstances mais aussi par son discours,

où l'on peut sans peine détecter plusieurs marqueurs d'incrédibilité parmi ceux énumérés par les théoriciens de la narration non digne de confiance⁹. Tout d'abord, c'est une affectivité démesurée qui sape la crédibilité du récit. À l'inverse de ce qu'avance Blatt, *Le Black Note* n'est pas un récit impersonnel d'un narrateur anonyme¹⁰ qui constituerait un exemple en plus de narration indécidable, si fréquente dans les textes postmodernes¹¹. La voix qui parle est bien celle d'un personnage concret non seulement impliqué dans les événements qu'il relate mais aussi engagé émotionnellement dans l'acte de raconter. C'est même, pour reprendre l'expression de Wagner, « une voix torturée par un trop-plein d'affects »¹² inspirés par son passé difficile. Par principe, le récit n'est donc pas une relation objective de faits mais subit des déformations qui résultent de la perspective adoptée. Truffé de « schémas ou tics verbaux »¹³ qui, selon Wall, dévoilent à travers la langue des contradictions dissimulées, le discours signale de manière bien expressive le conflit intérieur qui anime le narrateur. Les phrases déchiquetées, hachées, où certains syntagmes reviennent constamment, suggèrent une obsession de révéler

⁹ Établie par Nünning, la liste de marqueurs d'incrédibilité englobe le lexique modalisant et affectif, les indications syntactiques (exclamations, interjections, hésitations, phrases non terminées) et les signaux pragmatiques tels que les adresses à l'interlocuteur. A. Nünning « "But why will you say that I am mad?" On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction », *op. cit.*, p. 95-98.

¹⁰ A. Blatt, *op. cit.*, p. 374.

¹¹ De nombreux textes actuels fondent leur intérêt justement sur l'ambiguïté concernant l'origine de l'énonciation ou bien jouent sur la confusion identitaire des instances narratrices. Cf. à ce titre M.-P. Huglo, S. Rocheville (dir.), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004.

¹² F. Wagner, *op. cit.*, p. 220.

¹³ Expression de Kathleen Wall pour désigner les signes linguistiques de la narration incroyable. K. Wall, « *The Remains of the Day* and its Challenges to Theories of Unreliable Narration », [dans :] *Journal of Narrative Technique*, n° 24, 1994, p. 23, 39.

ce qui n'arrive pourtant pas ou bien qu'il refuse d'exprimer de manière ouverte. Tremblant et indécis, le discours est marqué par une hésitation : les répétitions instaurent des ralentissements et des arrêts dans le flux de la parole, traduisant ce que Morel et Danon-Boileau nomment « un malaise dans la formulation »¹⁴. Apportées constamment, les autocorrections brouillent la lisibilité du récit et leur multiplication rend le décodage du sens d'autant plus problématique. Un doute s'instaure ainsi sur les vraies intentions du narrateur : faut-il interpréter ces figures d'épanorthoses comme des autoréparations des énoncés erronés¹⁵ pour cause de faillite de la mémoire ou bien a-t-on ici affaire à une stratégie bien préméditée visant à cacher la vérité par un discours obscur qui tente de passer pour une confession ?

Plus le récit avance, plus il y a des divergences entre les diverses relations du même fait. Le récit multiplie les zones d'ombre, les flottements et les contradictions. Finalement, les versions fournies par le narrateur se contredisent. Il suggère une possibilité de suicide, tout en la contredisant immédiatement : « Suicidé, Paul, et comme je te le dis je sais que c'est impossible » (*BN*, p. 40). Tout au long du récit, il conteste fermement sa participation à l'acte criminel et même sa présence sur les lieux au moment de la tragédie (p. 52), cherchant à tout prix à prouver son innocence et demandant de « respecter la vérité, et ma version des faits [...] » (*BN*, p. 51). Son discours confus semble désigner Georges comme responsable de la tragédie surtout quand il suggère, en s'adressant à l'ami dans son monologue : « [...] pour toi ce ne serait pas la clinique

¹⁴ M.-A. Morel, L. Danon-Boileau, *Grammaire de l'intonation*, Paris, Les Éditions Ophrys, 1998, p. 78.

¹⁵ Selon Fornel et Marandin, le phénomène d'autoréparation recouvre des énoncés dans lesquels le locuteur se reprend, soit parce qu'il hésite, soit parce qu'il se corrige. M. de Fornel, J.-M. Marandin, « L'analyse grammaticale des auto-réparations », [dans :] *Le gré des langues*, n° 10, 1996, p. 8-68.

s'ils apprenaient pour Paul, il suffirait d'un mot de moi et ce serait un baigne » (*BN*, p. 61). Et pourtant, plusieurs aveux ambigus trahissent une implication du narrateur dans cet événement tragique, sans toutefois permettre de trancher sur le rôle exact qu'il y a joué. Fort significatif à ce titre, le passage suivant qui montre l'ambivalence des émotions éprouvées par le narrateur en semble constituer une preuve indéniable :

Même si je l'avais fait, ce ne serait pas moi. J'aurais trouvé autre chose pour mettre fin à tout. Je l'aurais fait, c'est vrai, mais pas le feu, pas cette maison. C'était question de survie de quitter Paul, en cela c'était bien, mais ne pas quitter la maison. À tous les quatre elle appartenait, et notre histoire tous ensemble, j'aurais trouvé autre chose. Pas le feu. Paul, je l'aurais poussé d'en haut de la falaise, d'un rocher à l'ouest de l'île, je l'aurais fait s'écraser dans l'eau et s'éventrer. Il avait besoin de ça, besoin de mourir pour comprendre comme sa vie on pouvait tous s'en passer. (*BN*, p. 53)

Le soupçon quant à la fiabilité du narrateur s'instaure ainsi progressivement pour devenir un fait incontestable au moment où il fournit toute une description détaillée de l'événement et avoue être réellement l'auteur de l'incendie : « J'ai tué Paul de pleine foi » (*BN*, p. 86). Du coup, il accède au statut du menteur qui manipule les faits avec préméditation pour échapper à la juste punition. Et pourtant, à la lumière de ce qu'il avait déjà révélé, son statut de coupable n'est point confirmé. Si les circonstances de l'événement dramatique se sont cristallisées au fur et à mesure du récit, la question primordiale – en dépit de la promesse avancée au lecteur – reste toutefois sans réponse.

Essentiellement déstabilisante, la narration ambiguë vise à refléter le plus fidèlement possible l'état d'un esprit suspect pour aboutir à fournir une image défigurée de la réalité filtrée par une conscience dérangée. Le texte donne l'accès à l'univers mental d'un individu déstabilisé, dépossédé d'un équilibre psychique, déchiré par des tensions intérieures qui causent une profonde souffrance. Déçue par une réalité brutale qui

s'est imposée contre ses rêves, détériorée par les drogues et brisée par les événements traumatiques dont elle est probablement responsable, la conscience est torturée par des images obsédantes du passé et des visions cauchemardesques de l'avenir. Incapable de retrouver le calme dans le silence de la clinique, elle ressent un vif besoin de s'exprimer et cherche obsessionnellement des interlocuteurs même imaginaires. Parler devient désormais le sens unique de son existence : « Je fais semblant de croire qu'elles sont là pour m'écouter, parce que sinon ça ne vaut pas la peine de vivre encore (*BN*, p. 50).

Décousu, chaotique et suspect, le récit retrace le travail d'une mémoire cahotante et heurtée du narrateur qui éprouve un malaise à transférer des pensées par des mots. Dicté par des motivations contradictoires, son discours est profondément ambigu et dépasse largement le cadre de la seule confession destinée à exorciser les démons du passé. Le récit du narrateur se présente, tout d'abord, comme une tentative désespérée de préserver la mémoire du passé qui risque de s'anéantir avec le temps et sous l'influence du traitement médical imposé. Dans sa tête fracassée par les traumas du passé, troublée par l'usage de drogues et forcée à la consommation de médicaments, il cultive les images du passé : des scènes de la vie quotidienne, des bribes de conversations, des émotions partagées avec des amis. Rappelons ici, à titre d'exemple, le passage où il évoque son meilleur ami Georges : « Je pense à toi souvent, à chaque heure je te vois dans ma tête, marcher dans les rues le matin comme avant, soigner ta contrebasse dans la cour derrière, je pense à toi quand on vivait sur l'île tous les quatre » (*BN*, p. 12). Le récit est pour lui la seule possibilité de garder la mémoire de ses amis, de leur vie commune et des rêves qu'ils n'ont pas réussi à réaliser. Et quand il exprime ses craintes de « [...] devenir amnésique, et de perdre de nous quatre ce qui devrait résonner pour toujours » (*BN*, p. 12), son discours

à fonction émotive dominante¹⁶ témoigne de sa volonté de préserver à tout prix le mythe de la fraternité.

Mené par une conscience qui défaille, le récit désordonné et brouillé contient également des passages qui traduisent des efforts d'analyse de la situation surprenants par leur lucidité. À observer les patients de la clinique, le narrateur découvre les raisons de la défaillance mentale : « Les malades ici, ils ont tous mélangé quelque chose, ils ont fait confusion dans l'existence, entre deux seuils de vie ils ont inversé » (*BN*, p. 20). C'est un accrochement aveugle à des idées détachées de la vie réelle, une propension tout à fait humaine à des rêves irrationnels qui aboutissent à une catastrophe inévitable et une destruction fondamentale du psychisme humain. Dissipées le long du texte, les réflexions sur le pouvoir destructeur de l'illusion constituent des pistes favorisant l'explication de l'incident horrible. L'incendie de Black Note s'impose, dans ce contexte, comme un acte tragique d'auto-défense contre les résultats d'une déception violente et une manifestation d'une douloureuse volonté d'être au monde, avec toutes les conséquences que cette décision entraîne.

Suggérant son implication dans l'acte criminel, le narrateur est tout à fait conscient du risque qu'il courrait en dévoilant la vérité, d'autant plus qu'elle s'annonce bien complexe. Il ne s'agit pas seulement des motivations qui se refusent à un exposé rationnel, mais aussi du rôle obscur joué dans l'événement horrible par ses amis. En effet, ils sont tous au même point coupables : lui-même pour avoir mis le feu à la maison, Georges pour avoir suggéré l'idée et Paul, résigné dans les drogues contre la réalité qui l'a dépassé, pour avoir passivement accepté sa mort. Révéler les choses n'aurait que des conséquences néfastes : cela ôterait tout sens à la vie de

¹⁶ Cf. à ce titre les analyses de la situation de communication dans le roman par F. Wagner, *op. cit.*, p. 225-228.

Paul, le réduisant au rôle d'une marionnette dépourvue de la moindre volonté, mettrait fin à la liberté de Georges pour l'instant en dehors de tout soupçon et anéantirait tout espoir de guérison d'Elvin, le seul innocent dans ce drame, incapable de comprendre son erreur et d'abandonner les illusions du passé. S'il dissimule donc la vérité, c'est non par la simple peur d'assumer sa responsabilité mais plutôt pour ne pas trahir cet idéal de fraternité qu'il veut par-dessus tout préserver, espérant une reconstruction de la vie commune une fois la clinique quittée quand « Un jour, ils n'auront plus rien contre nous, aucun indice, aucun symptôme [...] » (*BN*, p. 56). Le narrateur s'exprime donc à travers un discours ambigu, organisé différemment en fonction des interlocuteurs choisis. S'adressant au personnel de la clinique ainsi qu'à son compagnon Rudolph, il manipule les données, multiplie les zones d'ombres et les incongruités pour brouiller d'autant plus toutes les pistes d'interprétation : « Jeneleurdisrienauxautres, même à Rudolph je ne dis rien, au directeur non plus, je leur parle de nous toute la journée mais je ne leur dis rien en vérité, ils ne comprendraient pas [...] » (*BN*, p. 62). Rongé par des remords de conscience et guidé par un fort besoin de s'expliquer, il adresse sa parole au lecteur, seul interlocuteur qu'il croit capable de déceler dans son histoire, au-delà d'un « classic thriller genre »¹⁷, le récit d'une lutte tragique contre un destin inévitable.

Dispositif narratif bien sophistiqué, la narration ambiguë fait du texte de Viel une brillante variation d'un récit du coupable, type de narration dont on remarque un épanouissement à l'époque postmoderne¹⁸. L'adoption du point de vue d'un narrateur non digne de confiance entraîne des implications non négligeables sinon même des apories

¹⁷ Expression employée par A. Blatt mais aussi par plusieurs critiques. Cf. A. Blatt, *op. cit.*, p. 371.

¹⁸ Rappelons un exemple récent des narrations de ce type les plus remarquables, à savoir *Les Bienveillantes* de J. Littell.

au processus de déchiffrement du texte. Contrairement à la narration autoritaire censée relever de l'instance organisatrice du récit qui en assume la responsabilité et constitue le garant de la véracité, on a ici affaire à une présentation nettement subjective des événements qui composent la trame narrative. Faisant distorsion au pacte de lecture annoncé, le texte refuse de fournir une explication de l'énigme initiale, forçant le lecteur à interpréter les contradictions discursives et démêler le vrai du faux, sans pour autant permettre de trancher sur une version véridique de l'histoire racontée. Filtrée par une conscience dérangée et non digne de confiance, l'histoire se disloque en des miettes dépareillées qui s'arrangent non sans peine en une image floue, brouillée et forcément fragmentaire de la réalité. Désigné par des prises de parole imparfaites et ambiguës, l'événement demeure équivoque et, somme toute, secondaire par rapport à l'acte même de la narration.

Fiction and deformation:
Unreliable narration
in *Le Black Note* by Tanguy Viel
(Abstract)

Unreliable narration by definition involves deformation of the represented world. The narrator tells the story in the manner that makes the reader suspect that he/she is perverting the facts, manipulating the data, omitting details or simply lying. The narrative situation of this type can be observed in Tanguy Viel's debut novel *Le Black Note*, published by the prestigious Minit publishing house. The aim of this essay is to analyse unreliable narration as a modality of deformed representation of reality and to assess its impact on the reading process. This typically destabilising narrative technique reflects the condition of the deranged mind and thus depicts the distorted view of reality filtered through diseased consciousness. Subverting the traditional author-reader pact as well as the narrator's authority, it constitutes one of the narrative paradigms typical of contemporary fiction.

Keywords : Unreliable narration, deformation, manipulation, consciousness

Anna Maziarczyk est maître de conférences à Université Marie Curie-Skłodowska à Lublin (Pologne). Ses recherches portent principalement sur la littérature française et francophone contemporaine, les structures narratives, la rhétorique, les écritures subversives et la littérature ludique. Elle a publié plusieurs articles relatifs à ces problématiques, ainsi que l'ouvrage *Le roman comme jeu. L'esthétique ludique de Raymond Queneau*.