

**UNIVERSITÉ DE SILÉSIE
FACULTÉ DES LETTRES
INSTITUT DES LANGUES ROMANES ET DE TRADUCTION**

IZABELA FRONT

Thèse de doctorat

**L'analyse de la (fausse) polyphonie dans l'œuvre romanesque de
Nancy Huston. Pour une poétique de *showing* au service de
l'« humanisme noir »**

**Directeur de recherche :
Mme le Professeur Magdalena Wandzioch**

**Directeur de recherche adjoint :
Mme le Docteur Aleksandra Komandera**

Sosnowiec 2016

**UNIwersYTET ŚLĄSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT JĘZYKÓW ROMAŃSKICH I TRANSLATORYKI**

IZABELA FRONT

Praca doktorska

**Analiza (falszywej) polifonii w powieściach Nancy Huston.
Poetyka *showing* w służbie "czarnego humanizmu"**

**Promotor :
prof. dr hab. Magdalena Wandzioch**

**Promotor pomocniczy :
de Aleksandra Komandera**

Sosnowiec 2016

SOMMAIRE

SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION	5
 PREMIÈRE PARTIE	
PERSONNAGES	14
Personnages-voix	15
Aliénation programmée de trois codes.....	23
Code culturel	25
Code affectif	34
Code narratif	36
Configurations actantielles	48
Romans « à soi-éclaté »	50
Romans à conflits	52
Romans à perspectives juxtaposées.....	56
Antihéros : figure emblématique de l'écriture hustonnienne	61
 DEUXIÈME PARTIE	
NARRATION.....	66
Romans dramatisés	67
Définition et enjeux	67
Narrateur et narration. Pour une nouvelle répartition des fonctions et une nouvelle image du narrateur	69
Intérêt esthétique du roman dramatisé.....	77
Repérage axiologique et idéologique.....	85
Narrateurs dramatisés et leur fiabilité.....	91
Définition du narrateur dramatisé	91
Narrateur qui se dit non-fiable	92
Narrateur dont la non-fiabilité reste implicite	96
Symptômes de non-fiabilité idéologique et difficulté de leur repérage	101
Les dits et les non-dits du narrateur occulté	114
Focalisation externe	115
Voix qui fusionnent.....	117
Rhétorique du silence.....	122
Question de cohérence.....	132

TROISIÈME PARTIE

CATÉGORIES ESTHÉTIQUES 139

Esthétique : entre la rudesse et la douceur 140

Rhétorique de l'image 142

Nœuds esthétique-axiologiques 152

Corps : mort et sensualité 152

Relations interpersonnelles : quête et rejet de l'autre 159

Art : entre un autre monde et l'enfer de la réalité 163

Esthétique en tant qu'outil rhétorique 167

Comique et rire 167

Surnaturel et onirisme 179

Belle laideur ou laide beauté ? 183

Laideur et abject : les buts 184

Manipulations esthétiques au service de l'humanisme noir 187

CONCLUSION 197

BIBLIOGRAPHIE 203

STRESZCZENIE 209

INTRODUCTION

Lisez maintenant, lisez *tout*, d'un roman de Zola, le livre vous tombera des mains ; lisez vite, par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forclos à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien ; car *ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours* : ce qui « arrive », ce qui « s'en va », la faille des deux bords, l'interstice de la jouissance se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés : ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie, retrouver, pour lire ces auteurs d'aujourd'hui, le loisir des anciennes lectures : être des lecteurs *aristocratiques* ¹.

Cette description de la lecture du texte moderne proposée par Roland Barthes est peut-être la meilleure description de la lecture qu'exigent les romans de Nancy Huston, écrivain canadien et son ancienne élève, qui depuis une quarantaine d'années habite en France. Auteur proluxe, Huston a publié jusqu'alors treize romans pour le public adulte, six romans pour la jeunesse, quatre pièces de théâtre, un récit autobiographique, quinze essais et, au-delà de tout cela, elle a signé de son nom plusieurs textes créés en collaboration avec d'autres artistes. Ce qui rend la lecture de cette œuvre difficile et exigeante, c'est son aspect formel. En effet, le parcours artistique de Huston se caractérise par une perpétuelle réinvention de cet aspect-là. « Dans chaque roman, dit-elle, je me lance un nouveau défi formel. Ce n'est pas l'artifice pour l'artifice, ce n'est pas pour être maligne, mais pour me sentir libre. Il s'agit à chaque fois de trouver la contrainte qui me donnera le maximum de liberté » ².

¹ R. BARTHES: *Le plaisir du texte*. 1982. Seuil, p. 21.

² M. CHOLLET « L'entremêléeuse ». 2003. En ligne sur le site Internet *Périphéries* édité par Mona Chollet et Thomas Lemahieu. Consulté le 25 septembre 2011. <<http://www.peripheries.net/article171.html>>.

Pourtant, cette œuvre primée (prix Goncourt des lycéens et prix du Livre Inter pour *Instruments des ténèbres* (1996), grand prix des Lectrices de *Elle* pour *L'Empreinte de l'ange* (1998), prix Femina pour *Lignes de faille* (2006))³, reconnue tant par le public que par la critique, n'a pas encore été étudiée du point de vue de la forme. La seule monographie consacrée à Huston qui est parue jusqu'à présent, *Vision / division : l'œuvre de Nancy Huston*⁴, est un ensemble d'articles qui n'abordent que le contenu de ses romans. Il en est de même pour la grande majorité des mémoires et des thèses non publiés ainsi que des articles critiques qui étudient ses textes et dont les plus importants sont répertoriés sur le site Internet *Auteurs contemporains : Discours critique sur les œuvres de littérature contemporaine*⁵. Cet état de choses est d'autant plus surprenant que les textes de Huston se font remarquer par leur complexité et par leur hétérogénéité. Celle-ci fait penser à la structure de mosaïque. Le lecteur est plongé dans un monde où la tonalité, le style et les voix narratives changent non seulement d'un roman à l'autre, mais d'une page et parfois même d'un paragraphe à l'autre. Or, ces voix, plus ou moins autonomes, sont nombreuses. Soit les personnages sont des narrateurs indépendants, soit ils prennent la parole en cadre d'une narration plus vaste, menée par un narrateur extradiégétique. Cela, selon Huston elle-même, lui permet d'introduire dans ses textes plusieurs points de vue et, de cette manière, de créer des textes plus objectifs. « [...] [J]'aime prendre plusieurs voix, voir ce qu'elles ont à dire »⁶, remarque-t-elle et ajoute : « Je n'utilise pas mes personnages pour dire ce que je pense »⁷. Dans la même veine, elle rejette le parti pris : « Un roman ne peut pas prendre position, et enseigner le bien et le mal. Il ne peut que le problématiser. Si on sait où est le bien et où est le mal, on n'écrit pas de romans, mais des essais religieux... »⁸.

³ Cf. Actes Sud [en ligne]. *Nancy Huston* (note biographique). Consulté le 03.12.2015. <<http://www.actes-sud.fr/contributeurs/huston-nancy>>.

⁴ Cf. *Vision / division : l'œuvre de Nancy Huston*. Sous la direction de Marta DVORAK et Jane KOUSTAS. 2004. Les Presses de L'Université d'Ottawa

⁵ Auteurs contemporains : Discours critique sur les œuvres de littérature contemporaine [en ligne]. *Nancy Huston*. Consulté le 20.02.2016. <http://auteurs.contemporain.info/doku.php/auteurs/nancy_huston>.

⁶ « Rencontre avec Nancy Huston, écrivain canadienne » : *Jetset Magazine*. 06.06.2007. En ligne. Consulté le 30 mars 2013. <<http://www.jetsetmagazine.net/culture/revue,presse/rencontre-avec-nancy-huston-ecrivain-canadienne.21.4341.html>>.

⁷ Enregistrement de la rencontre avec Nancy Huston à la Médiathèque Valais St-Maurice qui a eu lieu le 21 janvier 2016 dans le cadre du cycle *Litteratour*. En ligne. Consulté le 1 mars 2016. <<http://www.mediathèque.ch/valais/nancy-huston-4211.html>>.

⁸ M. LABRECQUE : « Nancy Huston : La fin de l'innocence ». *Voir.ça*. 10.06.1998. En ligne. Consulté le 1 mars 2016. <<https://voir.ca/livres/1998/06/10/nancy-huston-la-fin-de-linnocence>>.

Ces observations nous ont invitée à envisager l'analyse de la polyphonie dans l'œuvre romanesque de Nancy Huston comprise, dans le sillage de Mikhaïl Bakhtine, non pas comme une rencontre de différentes voix narratives, mais comme une rencontre de différents points de vue dont les voix peuvent être le support. Voici la description de l'idéal du roman polyphonique proposé par Bakhtine :

Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement significatif que l'est généralement le mot de l'auteur; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte *à côté* du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur le mode tout à fait original ⁹.

Tel serait le principe du roman polyphonique, concept qui a fait une grande carrière dans les ouvrages de la théorie littéraire. Vincent Jouve exprime ce même principe d'une manière moins idéaliste et plus pragmatique. Selon lui :

On parlera de « polyphonie » [...] lorsqu'il est impossible de ramener les différents « points-valeurs » du texte à une orientation unique. Dès qu'il y a éparpillement et contradiction entre différents jugements qui émanent de la même source (« l'autorité du récit »), on est confronté à un texte polyphonique ¹⁰.

Une telle structure permet, selon Bakhtine, de s'élever « à la vision objective de la vie des consciences » ¹¹. Pourtant beaucoup de critiques ont nié la possibilité de créer un texte totalement polyphonique (c'est pour cette raison que nous avons décidé de parler de l'« idéal » du roman polyphonique). Pour Philippe Hamon, la polyphonie est « le postulat du roman objectif » ¹² qu'il traite d'« un postulat naïf » ¹³. Wayne C. Booth remarque que « l'auteur peut choisir son déguisement, mais il ne peut jamais disparaître complètement [du texte] » ¹⁴. Le plus pleinement l'idée du roman polyphonique, telle que la voit Bakhtine, a été critiquée par Tzvetan Todorov dans sa préface à *Esthétique*

⁹ M. BAKHTINE : *La poétique de Dostoïevski*. 1998. Seuil, p. 35-36.

¹⁰ V. JOUVE : *Poétique des valeurs*. 2001. PUF, p. 118.

¹¹ M. BAKHTINE : *La poétique de Dostoïevski...*, p. 70.

¹² Ph. HAMON : *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. 1984. PUF, pp. 186-187.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Wayne C. BOOTH : *The Rhetoric of Fiction*. 1983. University of Chicago Press, p. 20. C'est nous qui traduisons.

de la création verbale¹⁵. En effet, Todorov a bien saisi la contradiction qui traverse *La poétique de Dostoïevski* de Bakhtine :

L'égalité du héros et de l'auteur que Bakhtine impute à Dostoïevski n'est pas seulement en contradiction avec les intentions de celui-ci, elle est, à vrai dire, impossible dans son principe même. Bakhtine le dit presque lui-même : la fonction de l'« idée régnante » [I.F. : idée de l'auteur embrassant la totalité du texte et mentionnée par Dostoïevski dans ses écrits] [...] est réduite par lui à presque rien : « Elle ne doit diriger que le choix et la disposition de la matière » (*Dostoïevski*, p. 132); mais ce presque est énorme. Chez Dostoïevski, dit un autre texte, « l'auteur n'est qu'un participant du dialogue (et son organisateur) » (*Estetika*, p. 322) : mais la parenthèse abolit toute la radicalité du propos qui la précède. Si on est l'organisateur du dialogue, on n'est pas qu'un simple participant¹⁶.

Dominique Rabaté fait à Bakhtine le même reproche :

Bakhtine minimalise le rôle organisateur du narrateur dostoïevskien ; le travail de composition, de déroulement dramatique avec ce qu'il comporte de sens moral, les conclusions romanesques des trajets des personnages, tous ces éléments sont par trop minorés dans l'analyse qu'en propose Bakhtine. Car la position de Dostoïevski sur la "Vérité" est d'une nature très différente et son œuvre ne peut échapper à la lecture du projet idéologique, de l'idéal christique qui l'informent¹⁷.

En même temps, Todorov remarque la valeur de l'art de Dostoïevski qui serait la création de plusieurs consciences des personnages également et fortement représentées dans le texte, mais au-dessus desquelles flotte la conscience de l'auteur. Ce serait le seul niveau de polyphonie possible à atteindre :

Dostoïevski est exceptionnel en ce qu'il représente simultanément et sur le même plan plusieurs consciences, les unes aussi convaincantes que les autres ; mais il n'en a pas moins, en tant que romancier, une foi dans la vérité comme horizon ultime¹⁸.

La même vision de la polyphonie est présentée par Alain Rabatel pour qui elle

correspond à un phénomène langagier d'essence esthétique, caractéristique de certains discours romanesques dans lesquels le narrateur fait parler des points de vue différents, sans paraître les subordonner au sien propre¹⁹.

¹⁵ T. TODOROV : « Préface » In : M. BAKHTINE : *Esthétique de la création verbale*. 1984. Gallimard.

¹⁶ *Ibidem*, p. 16.

¹⁷ D. RABATE : « Bakhtine chez Beckett et Bernhard (voix, idée et personnage dans la théorie dialogique) » In : C. DEPRETTO : *L'héritage de Bakhtine*. 1997. Presses Universitaires de Bordeaux, p. 37.

¹⁸ T. TODOROV : « Préface » In : M. BAKHTINE : *Esthétique de la création verbale...*, p. 17.

Le mot « paraître » est ici le mot-clé. Le texte doit faire croire au lecteur que les voix des personnages sont égales et qu'ils développent librement les points de vue objectifs et indépendants des opinions de l'auteur ou du narrateur tandis que tout cela n'est qu'une illusion poétique.

D'ailleurs, Bakhtine lui-même reconnaît par endroits que la polyphonie a des limites. Or, les voix doivent créer un tout : « [...] [L]es différents mondes, consciences et points de vue [...] s'associent en une unité supérieure, au second degré, si l'on peut dire, celle du roman polyphonique [...]. Grâce à cette pluralité de mondes, la matière peut être aussi spécifique et originale que possible, sans altérer l'unité de l'ensemble, ni la mécaniser »²⁰. Plus explicitement, il constate qu'un roman « sans position d'auteur » « serait proprement impossible »²¹ et ajoute que « Dostoïevski ébauchait "l'idée dominante" lors de la conception de chacun de ses romans »²². À ce titre, Bakhtine évoque ce qu'il appelle *la dernière instance de signification*²³, notion qui va tout contre sa vision globale de la polyphonie et de l'indépendance des personnages. Cette instance, comme il l'écrit, « commandant une compréhension purement objective, existe bien sûr dans toute œuvre d'art, mais elle n'est pas toujours représentée par le mot direct de l'auteur. Ce mot peut même faire entièrement défaut et être remplacé par celui du narrateur, ou même n'avoir aucun équivalent compositionnel comme dans les pièces de théâtre »²⁴.

Dans le même esprit, Bakhtine écrit sur la distribution parmi les personnages de « tout ce qui peut servir à l'expression directe de *l'argumentation d'une idée* »²⁵. Cette remarque nous semble particulièrement importante. Or, le concept d'un roman entièrement polyphonique, sans une idée globalisante, qui ne crée pas un tout au niveau de l'idée, ressemble à notre avis au concept gidien du roman pur : il est fascinant en théorie, mais impossible à réaliser, tout comme l'ont remarqué Todorov et Hamon. À notre avis, la polyphonie serait une macrostratégie rhétorique servant à convaincre les lecteurs de certaines idées de l'auteur. Il nous semble que ce dernier ne peut pas

¹⁹ A. RABATEL : *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. 2009. Lambert-Lucas, p. 363. C'est nous qui soulignons.

²⁰ M. BAKHTINE : *La poétique de Dostoïevski...*, p.48.

²¹ *Ibidem*, p. 113.

²² *Ibidem*, p. 151.

²³ Cf. *ibidem*, p. 260.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 152.

échapper à véhiculer ses opinions quand il crée un texte, peu importe que ce soit un poème, une pièce de théâtre ou un roman, même un roman dit polyphonique. Le confirme Jouve qui parle d'un « système de valeurs inhérent à l'œuvre et qui s'impose à tout lecteur »²⁶. Hamon va encore plus loin en disant que chaque texte « est un produit ancré dans l'idéologie », qu'« il ne se borne pas à être, mais qu'il sert à quelque chose », qu'« il produit - et est produit par - l'idéologie »²⁷. En effet, tout texte, dit ou écrit, est un outil de communication qui porte en soi une intention communicative. Celle-ci implique une portée idéologique et, comme le remarque Wolfgang Iser, elle « s'indique par la formulation de directives à suivre pour sa compréhension »²⁸. Sans ces directives l'intension ne serait pas repérable et donc la communication ne pourrait pas aboutir. Or, si l'effet que le texte a sur les lecteurs dépend de leurs compétences et de leurs expériences, sa compréhension dépend largement aussi d'indications de lecture que le texte doit comprendre pour être lisible. De plus, d'une certaine manière, le texte ne peut pas y échapper : il trahit l'intention de son auteur avec chacun de ses mots, la neutralité étant elle-même signe d'une certaine intention communicative (c'est le cas notamment de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet). Le but rhétorique majeur de la forme polyphonique est de créer l'illusion que l'auteur, comme Nancy Huston dont l'œuvre romanesque sera l'objet de cette analyse, crée un univers et des personnages d'une manière objective, que ces personnages sont indépendants et qu'ils s'expriment à leur gré en présentant des attitudes diverses sans qu'elles soient censurées par l'auteur. Par contre, en même temps, l'auteur travaille de sorte que son message soit lu « correctement », selon les balises laissées dans le texte.

De ces observations découlent quelques questions. Premièrement, comment les univers de différents personnages, avec des idées qui les sous-tendent, s'associent-ils pour former le monde unique du roman ? Cette question est d'autant plus pertinente que dans certains romans de Huston il n'y a pas de narrateur embrassant la totalité du texte et dans d'autres ce narrateur semble non fiable. Deuxièmement, quelles sont les balises textuelles qui permettent le repérage de la vision de l'auteur ? Or, la complexité des romans hustonniens, leur structure narrative, leur structure esthétique et le jeu qu'ils mènent avec la moralité du lecteur risquent d'emmener celui-ci sur une mauvaise piste interprétative. Finalement, pourquoi courir ce risque ? Quels sont les avantages de

²⁶ V. JOUVE : *Poétique des valeurs...*, p. 10.

²⁷ Ph. HAMON : *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire...*, p. 6.

²⁸ W. ISER : *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. 1997. Mardaga, p. 14.

l'écriture si difficile à déchiffrer qu'elle est rejetée par certains lecteurs ? Il s'agira ici de trouver des réponses à ces questions.

Le but de notre étude défini, nous voudrions revenir à la question du corpus. Nous avons dit que l'œuvre de Huston est vaste. Les limites de cette recherche ne permettent pas de mener l'analyse approfondie d'un si grand matériel. Pour cela, nous avons d'abord décidé de le circonscrire à des romans de Huston écrits pour un public adulte. Dans un deuxième temps, au seuil de notre analyse, nous avons constaté que, par leur structure, trois de treize romans dédiés à ce type de public ressemblent plus à des romans monophoniques qu'à des romans polyphoniques. Malgré la présence de plusieurs voix au sein de chacun de ces trois textes, il y en a une qui domine explicitement les autres et qui impose au lecteur ouvertement son point de vue. Le premier des romans exclus de notre corpus est *Trois fois septembre* (1989) dans lequel le narrateur a une influence minime sur la réception de l'histoire. Soit il est invisible, soit il voit avec Solange, un des personnages principaux, et c'est le point de vue de Solange qui est imposé au lecteur. Les parents de Sélena et ceux de Jonathan sont présentés uniquement d'une manière négative et Sélena elle-même est discréditée par le texte à cause de sa folie. Le deuxième roman exclu est *Histoire d'Omayra* (1985) qui décrit l'histoire d'une femme violée et de sa vie après cet événement traumatisant, y compris la bataille dans le tribunal contre les coupables. Le narrateur se place du côté de la victime : Omayra est montrée d'une manière qui lui gagne la sympathie du lecteur. Le dernier texte que nous avons décidé d'exclure est *Danse noire*, roman dans lequel dès le début le lecteur sait que la totalité de l'histoire est racontée par Paul Schwartz, qui est amoureux de Milo, personnage principal du roman. Par conséquent, le texte défend le comportement de celui-ci, quels que soient ses actions et ses choix moraux.

L'étape suivante de notre parcours a été la recherche d'autres théories littéraires sur la question de la polyphonie que celle proposée par Bakhtine. Cependant, assez vite il s'est avéré qu'il n'y a pas de travail qui traite le problème de la polyphonie littéraire telle que nous le comprenons et encore qui le fasse d'une manière exhaustive. La monographie *ScaPoLine : La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*²⁹, comme son titre l'indique, se concentre sur le côté purement linguistique de la question. *Homo narrans*³⁰ d'Alain Rabatel, dont le deuxième volume est sous-titré *Dialogisme et*

²⁹ Cf. H. NOLKE, K. FLOTTUM, C. NOREN : *ScaPoLine : La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. 2004. Kimé.

³⁰ Cf. A. RABATEL : *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit...*

polyphonie dans le récit, se focalise majoritairement sur la question de l'énonciation et du discours dans le texte littéraire et cela ne fait qu'une petite partie du problème que nous souhaitons aborder. De plus, cette monographie s'approche plutôt de l'analyse linguistique des textes romanesques que de l'analyse littéraire au sens propre du terme. La troisième monographie, *La Polyphonie romanesque au XXe siècle* ³¹, écrite par Aurore Touya et publiée en 2015, semble la plus appropriée pour nourrir notre réflexion. Pourtant, son intérêt est différent du nôtre. En effet, déjà la notion de la polyphonie est vue par l'auteur autrement que nous la percevons. Touya comprend par la polyphonie ce qui pour nous sera la « polyvocité » : à son avis, les textes sont polyphoniques quand il y a des voix de plusieurs énonciateurs au-dessus desquelles il n'y a pas d'autre instance qui les embrasserait (narrateur extradiégétique). Bien que ce type de texte apparaisse dans notre corpus et qu'il soit analysé, à notre avis, comme nous l'avons dit, la polyphonie siège dans le fait que ces voix représentent de différents points de vue. De plus, nous chercherons la polyphonie aussi dans les textes dans lesquels il y a un narrateur extradiégétique et dans les textes qui, même s'ils créent des apparences de la « polyvocité », se révèlent à la fin appartenir à un seul personnage. Ces deux types de textes sont complètement exclus par Touya qui les juge non aboutis du point de vue de la forme. De plus, la théoricienne s'oppose à ce qu'on nomme la rencontre de plusieurs points de vue dans un texte la « polyphonie » et propose de baptiser ce phénomène la « polyscopie » ³². En somme, l'objet de sa recherche n'est pas le nôtre.

Finalement, il s'est avéré que la méthode la plus efficace pour l'analyse de la polyphonie dans l'œuvre romanesque de Nancy Huston est de croiser quelques méthodologies provenant de différents champs de recherche littéraire et qui ne sont pas généralement associées à l'analyse de la polyphonie. Nous verrons trois éléments qui sont des porteurs de points de vue. Ces éléments permettent d'un côté d'insérer dans le texte les points de vue opposés et de l'autre côté ils permettent de les hiérarchiser et d'indiquer au lecteur le point de vue qu'il devrait finalement adopter.

Dans un premier temps, nous nous focaliserons sur le problème des personnages qui, comme l'a remarqué Bakhtine, sont l'un de majeurs porteurs du point de vue. Nous nourrirons notre analyse de deux théories littéraires de base en ce qui concerne ce sujet, c'est-à-dire l'effet-personnage de Jouve et le schéma actantiel d'Algirdas Greimas, mais aussi des théories littéraires et sociologiques concernant l'axiologie. Deuxièmement,

³¹ Cf. A. TOUYA : *La Polyphonie romanesque au XXe siècle*. 2015. Éditions Classiques Garnier.

³² *Ibidem*, p. 39.

nous nous occuperons de la question de la narration. Nous verrons trois cas de figure : la narration classique menée par un narrateur quasi invisible, la narration menée par un narrateur personnalisé qui devient un personnage à part entière et la narration dépourvue, au moins à la surface du texte, de l'instance du narrateur. Là, nous ferons appel à des critiques anglophones et allemands et à des notions d'« auteur impliqué » et de « narrateur non fiable ». Outre les critiques littéraires (Wayne C. Booth, Seymour Chatman, Gregory Currie, Dorrit Cohn, Ansgar Nünning, et d'autres encore), nous nous tournerons vers les théoriciens de cinéma (Edward Branigan et David Bordwell). Finalement, nous nous interrogerons sur la couche esthétique des romans houstonniens et, plus particulièrement, sur les manipulations esthétiques qui s'appuient sur le jeu avec les catégories du comique, du beau et du laid (notre réflexion s'appuiera sur les travaux de Rémi Astruc, Georges Molinois, Michel Ribon, Julia Kristeva et Aron Kibédi Varga). Au terme de cette analyse, nous espérons pouvoir trouver des réponses aux questions que nous nous sommes posées sur l'écriture de Huston et qui pourront, peut-être, nourrir une réflexion plus vaste au sujet de l'idéal de la polyphonie littéraire.

PREMIÈRE PARTIE

PERSONNAGES

Personnages-voix

La présence des personnages est un élément incontournable de tout texte romanesque. C'est aussi un élément essentiel de la polyphonie littéraire. En effet, même si chaque personnage ne représente pas un point de vue à part, tout point de vue exprimé dans le texte est porté par un ou plusieurs personnages. À côté d'eux, le deuxième composant obligé du roman est l'intrigue. La plupart des romans qui s'adressent à un large public sont construits autour de son axe. Le personnage et l'intrigue : les deux vont ensemble, fondant un équilibre romanesque. Si la littérature connaît les cas qui sortent des chemins battus et qui ont réduit l'intrigue au minimum, ces cas extrêmes et relativement rares, qui ont gagné la popularité dans les années 50 et 60 du XX^e siècle ³³, ont vite cédé la place aux textes suivant le schéma classique avec une intrigue bien placée. Selon le sondage cité dans l'article d'André Marissil « Que veulent les lecteurs de romans », paru en 1965 dans *Revue de Paris*, déjà les lecteurs de cette époque-là souhaitent le retour du roman à l'action ³⁴. Or, une intrigue bien construite rend la lecture plus captivante. Elle fait le lecteur suivre l'histoire des personnages jusqu'à la dernière page. De plus, le récit a une valeur didactique. En effet, il indique au lecteur, d'une manière plus ou moins explicite, qui est un exemple à suivre et qui ne l'est pas, surtout à sa fin où l'on voit quel personnage réussit et lequel subit un échec.

Cependant, les romans de Nancy Huston semblent transformer cet équilibre habituel. L'auteur renonce à l'intrigue traditionnelle et cela rend la lecture de ses textes difficile. Ils font penser à la description de la littérature moderne proposée par Antoine Compagnon. Comme il l'explique :

La littérature moderne — tel serait l'axiome — est difficile, elle n'est pas accessible à tous, elle ne se donne pas au premier venu, elle exige un effort de lecture, elle suppose des intermédiaires qui y initient le profane ³⁵.

Une telle forme peut surprendre chez une romancière-signataire du manifeste *Pour la littérature monde en français*, dont les auteurs s'opposent à la littérature qui se replie sur

³³ Cf. R.M. Albers : *Métamorphoses du Roman*. 1972. Albin Michel et B. Cannone : *Narration de la vie intérieure*. 1998. Klincksieck : Centre de Recherche des Lettres et Langues de l'Université de Corse.

³⁴ Cf., R. BOURNEUF, O. REAL : *L'Univers du roman*. 1995. PUF., p. 17.

³⁵ J.Y.TADIE (sous dir.) : *La littérature française : dynamique et histoire*. 2007. Gallimard, p. 557.

elle-même, qui est créée par les littéraires et pour les littéraires ³⁶. Cette forme peut surprendre d'autant plus que, par la forte médiatisation de son œuvre, Huston s'adresse à un large public composé non seulement de lecteurs « professionnels » tels que les critiques et les universitaires. Cependant, ce choix poétique n'est point gratuit : le manque d'intrigue déplace l'intérêt du lecteur vers le personnage dont le for intérieur se trouve au centre du texte. Dans tous les romans de Huston les personnages cherchent à se (re)construire et à se trouver une place dans le monde. Ils ressemblent beaucoup au personnage typique des romans du courant de pensée décrit par Belinda Cannone comme un être « ne cherchant plus à conquérir le monde, mais à le comprendre » ³⁷.

Ainsi les quelque trois cents pages de chaque roman de notre corpus sont-elles remplies presque uniquement de réflexions des protagonistes ou de leurs réminiscences. Elles concernent les différents moments de leur vie, ceux importants qui les ont formés et ceux ordinaires, illustrant leur quotidien. C'est surtout le cas de : *Instruments des ténèbres*, *Les Variations Goldberg*, *Infrarouge* et *Dolce agonia*. On y a à faire respectivement avec les dialogues entre une écrivaine et son alter ego ; les monologues d'une pianiste qui analyse sa vie du point de vue de trente personnes l'écoutant jouer ; les réflexions d'une photographe qui visite la Florence sans presque y vivre des péripéties quelconques ; et les souvenirs d'un groupe de douze amis qui passent ensemble une soirée de *Thanksgiving*. Un autre roman de Huston intitulé *Prodige* à beaucoup à voir avec ce type d'organisation textuelle. Le roman retrace un court moment de la vie de Lara, femme qui vient d'accoucher d'une fille. Ayant peur de la vie de sa fille nouveau-née, Lara projette ses angoisses en une histoire de sa vie future. Ainsi produit-elle dans son imaginaire des événements que, dans un premier temps, le texte présente comme « réels » au niveau de la diégèse. Si le roman se focalise sur la vie intérieure de Lara, le lecteur perçoit *Prodige* d'abord comme un récit standard, composé des événements qui s'enchaînent pour le mener à un dénouement classique.

Deux autres romans, *Lignes de faille* et *Cantique des plaines*, sont plus dynamiques et embrassent un plus grand laps du temps (un siècle environ). Cependant, même si ces deux romans comprennent plus d'événements qui se produisent dans la vie des protagonistes, ils ne créent pas non plus d'intrigue traditionnelle, comprise comme

³⁶ Cf. « Pour la littérature monde en français ». *Le monde Livres*. 15.03.2007.

En ligne <http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html>. Consulté le 20 avril 2012.

³⁷ B. CANNONE : *Narration de la vie intérieure...*, p. 105-106.

une suite d'événements liés par la relation de causalité et qui impliquerait une tension ³⁸. Il n'y a pas de conflit unissant la totalité du texte et qui serait résolu à la fin du roman. Les événements ne sont qu'un prétexte pour peindre la vie intérieure des personnages. Le lecteur regarde comment ils se forment dans le temps, comment ils sont influencés par leurs expériences, mais aussi par les événements qui ont eu lieu encore avant leur naissance. Dans *Lignes de faille* on observe quelques semaines de la vie de quatre enfants de six ans qui appartiennent à quatre générations de la même famille et qui vivent dans les époques différentes, séparées l'une de l'autre d'une vingtaine d'années. En revanche, dans *Cantique des plaines* le lecteur suit les péripéties d'un seul homme, mais dont la vie embrasse la totalité du XX^e siècle.

Le schéma romanesque traditionnel, fondé sur un conflit, est mieux tracé dans *L'Empreinte de l'ange*, *Virvolte* et *Une adoration*. Dans *L'Empreinte de l'ange*, on suit l'histoire d'un triangle amoureux qui finit tragiquement par la mort d'Emil, fils de la protagoniste. *Virvolte* retrace l'histoire d'une femme qui délaisse son mari et ses filles pour pouvoir se consacrer à une carrière artistique. Cependant, comme nous allons le voir dans la suite, même dans ces deux romans, il n'y a ni perdants ni gagnants, le dénouement en est aussi absent. Quant à *Une adoration*, c'est le seul roman de notre corpus qui ait à la base une intrigue classique. Voici le lecteur devant une histoire du meurtre et que le texte charge littéralement de la mission d'en retrouver le coupable :

LA ROMANCIERE (au lecteur) :

[...] C'est une audition comme toujours, une fantasmagorie comme toujours : les témoins vont converger ici et s'efforcer un à un de vous convaincre, de vous éblouir, de vous mener en bateau ; je leur prêterai ma voix, mais c'est sur vous qu'ils comptent pour les comprendre, de vous qu'ils dépendent pour exister, alors faites attention, c'est important ; vous êtes seul juge... comme toujours ³⁹.

Pourtant l'auteur ne fait que jouer avec la convention du roman policier. Le coupable est depuis longtemps connu de tous et les personnages n'agissent pas, mais déposent seulement leurs témoignages. De plus, comme on l'apprend à la fin du texte, ils sont tous morts depuis des années. Le procès n'est qu'un prétexte pour faire parler les personnages et pour faire réfléchir le lecteur.

³⁸ Cf. R. BOURNEUF, O. REAL : *L'Univers du roman...*, p. 39.

³⁹ N. HUSTON : *Une Adoration*. 2004. Actes Sud, p. 11.

En l'absence de l'intrigue, il est difficile de juger les personnages du point de vue axiologique. Il est même difficile de repérer certains thèmes abordés par les romans. Pour les retrouver, il faut chercher entre les lignes, et plus précisément, il faut regarder de près la construction « interne » des personnages ainsi que les systèmes qu'ils créent ensemble. Mais si la compréhension de la nature des personnages nous donne beaucoup d'indices en ce qui concerne la compréhension des romans, la complexité de cette nature ne facilite pas son déchiffrement. Huston crée des personnages-voix, s'exprimant à la première personne et dépourvus de portrait physique. Il serait difficile d'opposer une telle construction fantomatique bien particulière à la tradition littéraire, puisque celle-ci a été instable à travers les siècles. Cependant, ce qui est sûr, c'est que cette construction va contre le modèle balzacien du personnage bien défini dès le début du roman en grande partie grâce au portrait extérieur. C'est ce modèle, créant une forte illusion référentielle et assurant le confort au lecteur (il sait dès la première page à qui, en gros, il a affaire) qui demeure le plus fréquent dans la littérature d'aujourd'hui.

Pourtant, le manque de portrait physique n'éloigne pas les personnages du lecteur. Or, bien que dépourvus de description physique, les personnages hustonniens sont loin d'être personnages-idées ou *personnages philosophiques*⁴⁰, pour reprendre le terme de Jean-Philippe Miraux, tels que les personnages de Sartre, Camus ou Céline. Ceux-ci ne sont que des points de vue, des focalisations sans caractère ni passé conditionnant leur comportement. Or, par le manque de description physique les personnages hustonniens ne perdent rien de leur « sérieux ontologique » ni de leur « densité référentielle »⁴¹ que Jouve indique comme la base de l'illusion référentielle. Cela grâce à leur dire et à leur riche vie sociale et psychique.

En ce qui concerne le dire des personnages, la fonction du « conteur » est l'une de leurs fonctions de base. En effet, c'est leur parole qui est la chair même du texte. Les romans se composent majoritairement de leurs monologues prononcés à voix haute ou dits *in petto*, parfois sous la forme d'un apparent dialogue avec un alter ego imaginé. Ce qui est essentiel, c'est qu'indépendamment de la forme de ce monologue les personnages ne s'autocensurent pas parce que soit leurs paroles ne sont pas censées être entendus, soit le texte s'arrange pour lever toutes les contraintes qui puissent limiter leur franchise. Il s'agit de créer des circonstances où les protagonistes n'ont rien à perdre en disant la vérité et encore où ils ont envie de le faire (par exemple, dans *Une Adoration*

⁴⁰ Cf. J.-PH. MIRAUX : *Le personnage de roman : genèse, continuité, rupture*. 1997. Nathan, pp.104-105.

⁴¹ Cf. V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman*. 1998. PUF. p. 64-71.

les personnages sont morts, mais ils veulent être enfin entendus et compris). De plus, comme l'écrit Jouve, la narration autodiégétique dissimule le caractère fictif des personnages ⁴². En effet, en s'exprimant à la première personne, ils gagnent de l'authenticité. Le lecteur connaît leurs pensées et leurs secrets. Il suit mot à mot les peurs, les joies et les tristesses des personnages, leurs gros mots et leurs jaillissements du lyrisme. Le lecteur est aussi limité par l'ignorance des personnages dont le champ de vue est restreint. De cette manière, il se crée entre eux une égalité de savoir qui renforce l'identification. De plus, les personnages ne racontent pas d'histoires, mais se concentrent sur des moments choisis de leur vie. Souvent, ils s'attardent sur une seule image et, par conséquent, les romans entiers semblent progresser par scènes statiques. Le mode mimétique prend alors le dessus sur le mode diégétique et cela donne encore plus de densité aux silhouettes des personnages. Même ceux que nous proposons de baptiser d'*instantanés*, car ils apparaissent dans le texte seulement sur quatre ou cinq pages (tels les personnages des *Variations Goldberg*) ne font pas exception à cette règle. En présentant les moments courts de leur vie, mais qui sont particulièrement importants, qui reviennent dans leurs souvenirs, ou en présentant leurs émotions, leurs désirs et leurs angoisses, le texte donne aux personnages une dimension plus humaine que philosophique. Voici un extrait du discours d'Anne dont la densité référentielle semble très forte bien qu'elle n'apparaisse dans le roman que sur huit pages de son monologue :

Il aurait fallu que je repasse la jupe, mais à ce moment-là il y aurait eu autre chose pour m'obséder, ç'aurait été mes jambes mal rasées ou bien mes ongles rongés ou bien mes cheveux sales. N'importe quoi, pourvu qu'il y ait une imperfection quelque part à laquelle je puisse river mon attention. Et comme toujours je serais restée avec deux certitudes contradictoires : d'une part je *sais* que tout le monde me regarde et me critique pour ma tenue et mon comportement inconvenant ; d'autre part je *sais* que je délire. En fait - *dans les faits* - , les gens ne me disent jamais que des choses gentilles. Ils disent que je suis belle, douce, et sympathique, que j'ai toute ma vie devant moi : quelle chance d'avoir tant de talents et tant de jeunesse pour les réaliser. Mais quand j'ai le dos tourné il me semble qu'ils se moquent de moi qu'ils se disent des choses à voix basse qui sont la vérité ⁴³.

Cette dimension humaine est approfondie encore plus par l'ancrage social des protagonistes. Ils deviennent eux-mêmes, en entrant en contact avec l'autre, le plus souvent les membres de leur famille. Or, même si la famille est dans les romans de

⁴² Cf. V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman* ..., p. 64-71.

⁴³ N. HUSTON : *Les Variations Goldberg*. 1994. Actes Sud, p. 161.

Huston perçue comme une structure qui se décompose et vit une crise profonde, c'est elle qui forme ou déforme le personnage. Celui-ci peut être solitaire, mais jamais seul. Tout en désirant échapper à l'influence de ses parents, il est toujours amené à ses origines par les souvenirs et les manques qu'il cherche, en vain, à combler tout au long de sa vie.

Par contre, les traits décrits ci-dessus, qui donnent de la consistance aux personnages-voix, les rendent en même temps plus difficiles à comprendre et à classer. Premièrement, c'est le mode mimétique qui crée un obstacle au jugement du personnage. Puisque dans le texte la plupart du temps il n'a pas de résumés des actes des personnages ni de commentaires synthétisant leurs attitudes, le lecteur doit faire cette synthèse lui-même à partir des informations fragmentaires. Il arrive que ces informations, souvent éparpillées sur quelques centaines de pages, soient contradictoires. Souvent, elles sont fournies par plusieurs locuteurs. En cela la structure de certains textes hustonniens ressemble à la structure des romans épistolaires où plusieurs scripteurs-personnages décrivent un autre personnage et relatent les mêmes événements de différents points de vue. C'est le cas d'*Une adoration*, de *Lignes de faille* ou encore des *Variations Goldberg*. La technique mise en place par Huston dans ces romans fait penser à ce que Regina Bochenek-Franczakowa a appelé la *narration polyscopique*⁴⁴. La théoricienne l'a décrite comme suit :

Prisonniers de l'instant, éclairés de lumières variées, mais intermittentes et rapides qui n'arrivent pas à dissiper les zones d'ombre, les personnages des romans par lettres jouissent rarement d'un « portrait entier ». Que pourrait d'ailleurs signifier ici un « portrait entier » ? Lorsque l'on aura recollé tous les éléments de ce « puzzle » bariolé et dispersé, il pourra s'avérer qu'il y manque des éléments importants, ou que certaines pièces se superposent les unes aux autres, répétitives, au détriment de ce qui aurait dû être représenté. Le « portrait entier » ne signifierait pas non plus « image objective », car la somme d'images subjectives n'est que ce qu'elle est, à savoir... une somme d'images subjectives⁴⁵.

Ici se relève la visée de la polyphonie la plus simple à dégager. Certainement les textes de Huston nient l'existence d'une seule vérité sur les gens. De plus, la technique polyphonique souligne des limites des capacités cognitives de l'homme. Chaque individu se montre comme une énigme impossible à connaître et qui est loin de se

⁴⁴ R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA : *Le personnage dans le roman par lettres à voix multiples de La Nouvelle Héloïse aux Liaisons dangereuses*. 1996. Abrys p. 45.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 109-110.

connaître. Pour illustrer ces deux cas, nous pouvons citer l'exemple d'*Une adoration* et des *Variations Goldberg*. Cosmo, l'un des personnages principaux d'*Une adoration*, est le seul protagoniste dans le roman entier qui soit dépourvu de voix indépendante et dont la vie soit retracée par d'autres personnages. Ceux-ci ne peuvent se mettre d'accord ni sur son caractère, ni sur l'état de sa santé. En ce qui concerne *Les Variations Goldberg*, la situation est semblable. Le roman se compose de trente monologues où les trente personnages imaginés décrivent le personnage principal qui est Liliane et qui cherche à se connaître.

À côté du mode mimétique, c'est le manque de portait physique qui entrave le décodage du protagoniste. En effet, l'une des méthodes les plus fructueuses de l'analyse des personnages et proposée par Hamon dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage »⁴⁶ est fondée sur l'aspect physique des personnages. Quand celui-ci fait défaut, comme c'est le cas des personnages-voix créés Huston, la méthode d'Hamon s'avère inutile. Comme l'explique Jouve :

Privée de référence, la figure romanesque est déconnectée de toute norme, donc de toute valeur. De là, sans doute la prédilection des romanciers contemporains pour la narration à la première personne et au présent : ce choix stylistique permet de faire l'économie d'une description du héros, donc d'un marquage idéologique⁴⁷.

Et pourtant c'est surtout le personnage qui doit assurer la lisibilité des romans hustonniens puisque c'est sa présence qui occupe la plupart de l'espace textuel. D'ailleurs, Huston elle-même semble reconnaître l'importance de cet aspect des personnages romanesques :

[...] [L]es personnages des romans, à l'instar de ceux des récits religieux, mais de façon bien plus complexe, nous fournissent des modèles et des anti-modèles de comportement. Ils nous donnent de la distance précieuse par rapport aux êtres qui nous entourent, et – plus important encore – par rapport à nous-mêmes⁴⁸.

Effectivement, les romans hustonniens et les personnages n'échappent pas à la dimension idéologique qui est inscrite dans tout texte romanesque. Les procédés décrits ci-dessous qui dissimulent la portée axiologique des personnages ne sont que des

⁴⁶ Cf. Ph. HAMON : « Pour un statut sémiologique du personnage » In : R. BARTHES, W. KAYSER : *Poétique du récit*. 1977. Seuil, pp. 115-170.

⁴⁷ V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman ...*, p. 103.

⁴⁸ N. HUSTON : *L'espèce fabulatrice*. 2008. Actes Sud, p. 173.

procédés de sabotage qui rendent la lecture plus captivante, moins didactique et, paradoxalement, plus dynamique et plus intéressante. En outre, ils permettent de voir le clair-obscur dans le comportement des personnages qui, saisis en cours de l'éternel devenir, ne sauraient pas être pourvus d'une stable marque axiologique qui leur serait assignée par un narrateur extradiégétique. De ce point de vue, ils restent la plupart du temps indéfinissables et pourraient être décrits par ces paroles de Philippe Hamon se rapportant au roman de XIX^e siècle :

Le système axiologique du personnage dans le texte « n'adhère » pas, de manière permanente, au personnage lui-même, et est soumis systématiquement à réévaluation et variations locales perpétuelles. Au lieu du personnage « classique » qui « possède » en général, et en permanence, sa détermination axiologique (il est, en permanence, ou bon, ou mauvais, ou bien bon derrière des apparences mauvaises, ou inversement, avec « reconnaissance » ultime), le système axiologique du personnage romanesque, au XIX^e siècle, semble plus flottant, soumis à modifications et à modulations perpétuelles, souvent d'un paragraphe à l'autre, d'un chapitre à l'autre ⁴⁹.

Tout en étant d'accord avec Hamon et tout en voyant dans ces variations axiologiques un important atout de la poétique hustonnienne, nous sommes d'avis que le texte construit des personnages et leurs systèmes d'une certaine manière et non pas d'une autre pour y enfermer un contenu strictement lié à son message axiologique et idéologique. Nous allons essayer de déchiffrer cette construction et d'y retrouver des indications interprétatives laissées par l'auteur.

⁴⁹ Ph. HAMON : *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire...*, p. 225.

Aliénation programmée de trois codes

Comme nous l'avons dit, il est difficile de juger les personnages créés par Huston du point de vue axiologique. Le lecteur reste perdu dans une foule de personnages labyrinthiques, souvent laissé à la merci d'un « je » autodiégétique dénué de tout commentaire de la part de l'instance interprétative. Par conséquent, le lecteur est forcé à regarder la diégèse avec les yeux des personnages qu'il n'arrive à classer ni parmi les bons ni parmi les méchants.

Ce pouvoir de faire regarder le monde avec les yeux d'autrui est l'un des apanages de la littérature. En ouvrant l'esprit du lecteur à la façon de penser qui n'est pas la sienne, Huston l'amène vers ce qu'Iser a nommé une « auto-alienation »⁵⁰. Or, le lecteur développe dans son esprit les idées qui ne sont pas les siennes : le « je » de l'autre devient son « je » à lui. Georges Poulet décrit ainsi la sensation étonnante que doit inspirer au lecteur cette expérience : « Ceci est inconcevable, et le semble d'autant plus si je pense au fait que, dans la mesure où toute idée doit avoir un sujet qui pense, cette pensée qui m'est étrangère tout en se développant en moi, doit également avoir en moi un sujet qui m'est étranger »⁵¹. Ce phénomène est pourtant à la base de toute lecture. La disponibilité du lecteur à l'auto-alienation est pour Jouve une condition *sine qua non* du pacte de lecture : « En accomplissant l'acte d'ouvrir un roman, le lecteur accepte du même coup d'abaisser d'un cran les défenses de son "moi". La situation de lecture entraîne ainsi un "transfert de crédit" qui joue au bénéfice de l'autorité du texte »⁵². Le texte peut aller jusqu'à assigner au lecteur le rôle du complice du personnage, même d'un personnage moralement douteux. Quel que soit le rôle que le texte donne au lecteur, celui-ci peut bien sûr le refuser, mais quand le lecteur décide de rejeter la place qui lui est assignée par le texte, le contrat de lecture est rompu. Le lecteur abandonne la lecture ou il continue à lire mais, dans ce cas-là, il ne voit le texte que comme « un pur objet d'analyse »⁵³. Par conséquent, le texte ne peut pas avoir sur lui son effet.

Or, il est fort probable que le lecteur de Huston se débat entre trois attitudes : laisser le texte le déposséder, lire sur ses gardes ou encore interrompre la lecture parce

⁵⁰ W. ISER : *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique...*, p. 277.

⁵¹ G. POULET : « Phenomenology of reading », In : *New Literary History*, no 1, 1969, p. 56. L'extrait en français cité par W. ISER dans *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique...*, p. 276.

⁵² V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman ...*, pp. 119-120.

⁵³ Cf. V. Jouve : *Poétique des valeurs...*, p. 126.

que le texte va contre ses opinions et parce qu'il exprimerait, à son avis, les opinions de la romancière qui aurait tort de les prononcer. Les deux dernières possibilités représentent un grand risque que court Huston dans ses romans. En plus de présenter des personnages moralement douteux, dès l'incipit les textes mènent un jeu avec le lecteur. Or, habituellement, l'incipit est l'endroit où se noue le pacte de lecture, où le lecteur est informé sur les valeurs reconnues par le texte et sur les conventions génériques observées. Cependant, certains romans de la plume hustonnienne (*Infrarouge*, *Lignes de faille*, *Dolce agonia*) communiquent délibérément des valeurs qui ne sont point celles que l'auteur cherche véhiculer. Seulement si le lecteur décide de continuer la lecture, il aura l'occasion de le comprendre.

En revanche, les deux premières attitudes correspondent à ce que Jouve a défini comme deux régimes de lecture et qu'il a appelé *lisant* et *lectant* ⁵⁴. Les deux sont quasi simultanément inscrits dans chaque roman. Le premier mène le lecteur à l'identification au personnage qui va jusqu'à l'aliénation évoquée plus haut et qui lui permet de regarder le monde, le temps de lecture, avec les yeux de l'autre. Ce régime s'adresse plus aux émotions qu'à la raison. Le deuxième régime donne au lecteur une distance critique et lui permet de déchiffrer le message du texte. L'inscription de ces deux régimes dans un seul texte entraîne la lecture la plus riche possible.

Pourtant, il y a des questions qui restent sans réponse. Comment ces deux lectures se combinent-elles dans l'esprit du lecteur des romans hustoniens ? Comment devrait-il lire les personnages par rapport aux textes entiers ? Comment peut-il repérer les vraies valeurs véhiculées par le texte si celui-ci fait tout son possible pour les dissimuler ?

Dans *L'effet-personnage dans le roman*, Jouve a élaboré une théorie qui peut nous aider à déchiffrer les personnages et à répondre à des questions posées ci-dessus. Le critique divise la construction esthétique des personnages en trois codes de sympathie : narratif, affectif et culturel ⁵⁵. Ceux-ci conditionnent leur réception (dans une large mesure programmée par le texte) et ils permettent de les classer comme positifs ou négatifs. Or, si la littérature non ouvertement didactique n'impose pas au lecteur une division claire entre les bons et les méchants, elle l'amène pas à pas à comprendre où passe cette limite. Comme le remarque Jouve, l'auteur peut faire coïncider les codes ou les opposer. S'il choisit de les opposer, « le texte libère une faille

⁵⁴ Cf. V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman...*, pp. 79-91.

⁵⁵ Cf. *ibidem*, p. 119-148.

que le lecteur est amené à combler »⁵⁶. Nous allons voir que c'est ce scénario-là qu'a choisi Nancy Huston pour l'écriture de ses romans.

Code culturel

Nous commençons notre analyse des codes de sympathie par le code culturel. Dans la théorie jouvienne, c'est le code le plus « faible », conditionné lui-même par le code narratif (le plus « fort ») et le code affectif. Pourtant, à notre avis, dans le cas des romans de Nancy Huston, le code culturel, défini comme le jugement des actes des personnages à partir de l'axiologie du sujet lisant⁵⁷, est particulièrement important. Cela pour deux raisons. Premièrement, comme nous allons le voir, le système de valeurs des personnages hustonniens va contre celui d'un lecteur moyen et, de cette manière, il influence la réception des personnages d'une manière particulière. Deuxièmement, l'influence du code culturel dans les romans de notre corpus est renforcée par deux facteurs indiqués par Jouve dans sa théorie, à savoir la proximité culturelle du texte et de sa floue appartenance générique.

En ce qui concerne la proximité culturelle, l'action des romans se passe le plus souvent à l'époque contemporaine (par exemple l'action de *Lignes de faille* se déroule partiellement en 2003 et le roman date de 2006). Si l'auteur prend parfois un recul, il est de 50 ans environ et ne dépasse jamais l'intervalle d'une centaine d'années (c'est le cas de *Cantique des plaines*). L'espace est aussi proche du lectorat majeur de Huston qui provient de France, du Canada, des États-Unis et, dans un deuxième temps, d'autres pays d'Europe. Cette proximité culturelle fait que les lecteurs perdent la distance critique et jugent les personnages comme s'ils étaient des gens de leur entourage. En plus, Huston aborde des sujets sensibles et qui représentent en même temps de graves problèmes sociaux par lesquels beaucoup de lecteurs peuvent se sentir concernés sinon personnellement, au moins moralement. Cette proximité a été la raison pour laquelle Huston a rencontré des problèmes avec la publication de *Lignes de faille* aux États-

⁵⁶ *Ibidem*, p. 123.

⁵⁷ V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 144.

Unis : la maison d'édition lui a demandé d'enlever des passages concernant la religion, la guerre en Irak et la politique du président George Bush ⁵⁸.

Si le cadre spatio-temporel des romans est bien cerné, leur appartenance générique l'est beaucoup moins et pose un certain problème. Tous les textes de notre corpus sont qualifiés de *roman* par la critique, par la maison d'édition (*Actes Sud*) et par l'auteur elle-même. Cela concerne entre autres *Les Variations Goldberg* qui se compose uniquement de trente monologues séparés graphiquement les uns des autres comme les répliques des personnages d'une pièce de théâtre. D'ailleurs, le terme même de *roman* entraîne des difficultés. Il est en soi un genre peu codifié qui n'impose pas au lecteur un régime de lecture particulière comme c'est le cas, par exemple, des contes merveilleux. Ce caractère du roman l'amène à la disparition en tant que genre à part, ce qu'a bien résumé Virginia Woolf en traitant le roman de « cannibale » :

Ce cannibale qui est le roman et qui a déjà dévoré tant de formes artistiques en dévorera encore beaucoup plus. Nous serons amenés à inventer des noms nouveaux pour des livres divers qui se cachent sous cette appellation ⁵⁹.

En effet, chez Huston, la forme du texte est très variée et loin de ce qu'un lecteur moyen est accoutumé à nommer *roman*, à savoir un texte en prose, avec un narrateur qui relate les péripéties des personnages ou, à la limite, avec un narrateur qui relate ses propres aventures. Par contre, la forme des romans hustonniens fait souvent penser au théâtre. L'indépendance textuelle des personnages renforce l'illusion référentielle, annule la distance lecteur-personnage et, par conséquent, renforce l'effet du code culturel. Le lecteur, surpris par le manque de distance, se perd. Le pacte de lecture romanesque auquel est inscrite cette distance en est endommagé.

La thématique sociale de l'œuvre hustonnienne ne fait que renforcer l'importance du code culturel. Pour le comprendre, il faut comparer le système axiologique des lecteurs de Huston et le système axiologique de ses protagonistes. Cela devrait nous permettre de faire le premier pas pour positionner les personnages les uns par rapport aux autres et, par conséquent, pour dégager les systèmes des points de vue inscrits dans

⁵⁸ Cf. « Nancy Huston Too Hot To Publish in US ? ». *GalleyCat*. 03.11.2006. En ligne. Consulté le 30 mars 2013. <http://www.mediabistro.com/galleycat/nancy-huston-too-hot-to-publish-in-us_b3179> .

⁵⁹ V. WOOLF, *Granite and Rainbow*. 1958. Harcourt, Brace and Company, p. 18. C'est nous qui traduisons.

les romans. Cependant, le problème est difficile à étudier parce qu'il touche la question de la morale qui, comme le dit Hamon, n'est pas facile à localiser dans le texte ⁶⁰. Selon sa tentative de la définition, la morale serait une « évaluation de conduites sociales » ⁶¹, « un système idéologique [...] à la fois totalitaire et plus abstrait, moins incarné en des sites, ou en des référents spécialisés » ⁶². La notion floue aux yeux du critique littéraire acquiert pourtant une forme nette aux yeux des sociologues. En effet, il y a de vastes recherches qui ont été conduites dans l'espace de plusieurs décennies et qui se sont données pour but l'analyse du système de valeurs des habitants du monde entier. Les résultats de ces recherches nous permettront de voir sur quels éléments de la culture Nancy Huston joue dans ses textes et pourquoi ce jeu suscite des émotions de son lectorat.

Premièrement, il faut mentionner que, comme l'a démontré Shalom H. Schwartz dans son article « Les valeurs de base de la personne : théorie, mesures et applications » ⁶³, partout au monde, indépendamment de la culture produite par une société donnée, les valeurs qui motivent le comportement humain restent les mêmes et leur nombre est fort limité (le chercheur en a compté douze). Cela est dû à la nature biologique et psychique de l'homme qui est la même pour tous :

[...] [I]l est probable que ces valeurs soient universelles parce qu'elles trouvent leur source dans au moins une des trois nécessités de l'existence humaine, auxquelles elles répondent. Ces nécessités sont : satisfaire les besoins biologiques des individus, permettre l'interaction sociale, et assurer le bon fonctionnement et la survie des groupes ⁶⁴.

Ce qui varie d'une culture à l'autre, c'est l'ordre hiérarchique de ces mêmes valeurs. Les variations sont pourtant minimales. De cela découle une information générale, mais importante : un artiste, une romancière en occurrence, peut jouer sur le système des valeurs en attendant une certaine réaction de la part de son lecteur. La communauté de valeurs jouera le rôle semblable à la communauté langagière : elle permettra d'aborder certains sujets en assurant un champ de compréhension et l'espace de polémique.

⁶⁰ Cf. Ph. HAMON : *Texte et idéologie* ..., p. 186.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Cf. Sh. H. SCHWARTZ : « Les valeurs de base de la personne : théorie, mesures et applications », *Revue française de sociologie*, vol. 47, no 4, 2006, pp. 929-968.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 932.

Ce qui est aussi universel, c'est le caractère d'un côté complémentaire et de l'autre antagoniste de certaines valeurs. Ce caractère résulte de deux antagonismes majeurs qui caractérisent les besoins vitaux de l'individu. Le premier antagonisme est celui qui se crée entre l'« ouverture au changement » et la « continuité » (ou autrement dit, attachement à la tradition) ⁶⁵. Le deuxième est celui entre l'individu et la collectivité ou pour reprendre les termes proposés par Schwartz, entre l'« affirmation de soi » et le « dépassement de soi » :

Dans la grande majorité des pays étudiés, bienveillance, universalisme et autonomie arrivent en tête de la hiérarchie, et pouvoir, tradition et stimulation figurent en queue [...]. Trois exigences de la nature humaine indispensables au fonctionnement social permettent d'expliquer cette régularité dans la hiérarchie des valeurs que l'on peut observer empiriquement. [...] La plus importante est la nécessité de mettre en œuvre et de préserver la coopération et le soutien entre les membres des groupes de base. Le point le plus crucial dans la transmission des valeurs est de faire en sorte de développer l'engagement dans des relations positives, l'identification au groupe et la loyauté envers ses membres [...]. Enfin, il est utile socialement de donner une légitimité à la satisfaction des besoins et des désirs personnels dans la mesure où cela ne s'oppose pas aux objectifs du groupe. Si l'on rejetait toutes ces gratifications individuelles, les individus seraient frustrés, ce qui les amènerait à arrêter de mettre leur énergie au service du groupe et de ses actions ⁶⁶.

Nous allons voir que surtout l'opposition moi / collectivité trouve une place importante dans les écrits hustonniens.

Si les différences qui existent d'une société à l'autre en ce qui concerne l'ordre des valeurs ont été décrites comme qualitativement peu importantes et si une hiérarchie des valeurs une fois établie reste stable (elle dépend de l'héritage historique et culturel) ⁶⁷, Ronald Inglehart a indiqué qu'il y a un facteur majeur capable de transfigurer cette hiérarchie, surtout en ce qui concerne les valeurs antagonistes. Le facteur en question est la situation économique :

Tout au long de l'Histoire, pour la plupart de la population, la survie a été incertaine. La remarquable croissance économique qui a eu lieu pendant l'époque suivant la Deuxième Guerre mondiale ainsi que l'avènement de l'état-providence ont créé, au sein des sociétés industrielles, les toutes nouvelles conditions de vie. Les années formatrices des cohortes nées après la guerre ont coïncidé avec la période de prospérité qui jusqu'alors n'avait jamais été notée dans l'histoire

⁶⁵ Cf. *ibidem*, p 962.

⁶⁶ SH. H. SCHWARTZ : « Les valeurs de base de la personne : théorie, mesures et applications »..., p. 961.

⁶⁷ Cf. R. INGLEHART : « Changing values among Western Publics from 1970 to 2006 » In: K. H. GÖTZ, P. MAIR, G. SMITH : *European Politics Past, Present, Future*. Londre 2009, Routledge pp. 130- 145.

humaine et en plus l'état-providence a renforcé le sentiment que la survie n'était plus précaire, provoquant de majeures différences entre les priorités des générations descendantes et celles montantes ce qui est devenu évident quand la première cohorte née après la guerre est entrée dans le jeu politique deux décennies après la Deuxième Guerre mondiale ⁶⁸.

Ce qui est intéressant de notre point de vue, ce sont des conflits au sein de la société occidentale, une certaine faille qui s'est produite entre les générations à cause des changements économiques et culturels. En effet, la vieille génération n'est pas disparue au moment où la nouvelle est entrée en jeu. Par conséquent, non seulement des individus ayant différents systèmes de valeurs vivent ensemble, mais un grand groupe d'individus vivent au carrefour de la vieille et de la nouvelle moralité sans savoir laquelle choisir. En ce qui concerne le changement lui-même, il s'agit premièrement de l'évolution des normes absolues vers les valeurs liées aux tolérance, rationalisme, confiance et participation. C'est donc un mouvement vers l'ouverture au changement qui se produit au détriment du conservatisme. De même, le poids de l'autorité cède la place à l'auto-expression et à la liberté. Cela implique certaines attitudes: la participation et l'engagement dans la vie politique, la liberté sexuelle et la reconnaissance de l'égalité des sexes. Ces changements sont accompagnés de la promotion du bien-être individuel (le penchant à l'individuel et contre le collectif) ⁶⁹.

Les recherches citées ci-dessus expliquent l'existence de ce qu'on nomme la culture ou la civilisation occidentale. Les Européens et les Américains sont culturellement semblables d'un côté à cause du caractère universel des valeurs qui conditionnent le comportement humain et de l'autre côté parce qu'ils ont vécu une semblable évolution historique et économique. Cette homogénéité de la culture occidentale se confirme dans deux recherches, *Global Views on Morality* ⁷⁰ et *American-Western European Values Gap* ⁷¹, réalisées par The Paw Reserch Center au sujet de la moralité. Les deux études ont l'avantage de montrer aussi que même si

⁶⁸ *Ibidem*, p. 131. C'est nous qui traduisons.

⁶⁹ Pour l'analyse détaillée de ces changements, la division entre les changements dus à l'industrialisation et postindustrialisation ainsi que le poids des facteurs culturels et historiques voir : R. INGLEHART, W. E. BAKER : « Modernization, cultural change, and the persistence of traditional values », *American Sociological Review*, vol. 65, no 1, 2000. pp. 19-51.

⁷⁰ Pew Research Center [en ligne]. *Pew Global Attitudes Project : Global Views on Morality. Report of* Pew Research Center, 2014. Consulté le 03.12.2014. <<http://www.pewglobal.org/2014/04/15/global-morality/>>.

⁷¹ Pew Research Center [en ligne]. *Pew Global Attitudes Project : The American-Western European Values Gap*, 2012, Kohut A. et al. Consulté le 03.12.2014. <<http://www.pewglobal.org/2011/11/17/the-american-western-european-values-gap/>>.

l'Occident est plus tolérant que les autres territoires du globe au niveau de beaucoup de questions moralement sensibles, il y en a qui même là-bas continuent à susciter des polémiques. Cela concerne surtout les thèmes d'avortement, homosexualité et sexualité en général, croyances religieuses, famille, guerre et identité nationale.

Ces mêmes thèmes constituent le noyau de l'écriture hustonnienne. L'avortement est le thème majeur d'*Instruments des ténèbres*, il est évoqué aussi dans *L'Empreinte de l'ange*. L'homosexualité apparaît dans *Une adoration*, *Lignes de faille* et *Les Variations Goldberg*. Les relations amoureuses hors mariage et la prostitution sont présentes, quant à elles, dans tous les textes d'une manière obstinée, de sorte que les scènes érotiques, qui accompagnent ces deux thèmes, sont souvent jugées par les critiques ainsi que par les lecteurs comme trop fréquentes et exagérées⁷². Il en est de même pour le thème de la guerre (Irak, Algérie, Viêt-nam, Deuxième Guerre mondiale) et pour le thème de violence (violence conjugale et familiale, délinquance). Tout cela vaut à Huston l'étiquette d'une romancière sombre et dépressive. De plus, les protagonistes prennent souvent des décisions moralement inacceptables qui sont pourtant conditionnées par leurs expériences. Celles-ci justifient partiellement leur comportement. La culture et la morale d'un côté et les situations dans lesquelles se trouvent les protagonistes de l'autre sont montrées comme des entités dont la rencontre crée des conflits. L'auteur attire l'attention du lecteur à ce que Raymond Massé a appelé l'*anthropologie d'éthique*. Il s'agit de « la coexistence, au sein d'une même société, d'une multitude de moralités potentiellement conflictuelles, avec lesquelles l'individu doit savoir composer pour asseoir son statut moral »⁷³. De plus, les personnages sont montrés, outre les situations de la vie quotidienne, dans les situations que Massé nomme, dans le sillage de Zigon, le *moral breakdown*⁷⁴, c'est-à-dire « les situations de rupture où se manifestent les

⁷² Cf. N. GUÉGAN : « Bad Sex in Fiction Award: la réaction de Nancy Huston ». *Le Nouvel Observateur*. 05.12.2012. En ligne. Consulté le 25 mai 2014.

<<http://bibliobs.nouvelobs.com/sur-le-sentier-des-prix/20121205.OBS1441/bad-sex-in-fiction-award-la-reaction-de-nancy-huston.html>>.

⁷³ R. MASSE : « Anthropologie des moralités et de l'éthique : essai de définitions », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 33, no 3, 2009, p. 26.

Cette notion s'oppose à « l'anthropologie de la morale » qui s'intéresse plutôt à « la description en profondeur des composantes des morales qui cohabitent et se confrontent dans chaque société, tout autant que de celle des pratiques sociales, religieuses, politiques ou économiques au travers desquelles les valeurs et les normes morales s'actualisent et s'expriment ».

⁷⁴ Cf. J. ZIGON : « Moral Breakdown and the Ethical Demand », *Anthropological Theory*, vol. 7, no 2, 2007, pp. 131-150. Cité par R. Massé : « Anthropologie des moralités et de l'éthique : essai de définitions » ..., p. 33.

dilemmes »⁷⁵ et où les gens doivent faire des choix qui peuvent améliorer ou détériorer leur situation.

Sur ce vaste plan culturel se positionnent quatre types de personnages.

Hédonistes et sorcières

Le premier groupe est constitué par les hédonistes qui mettent le confort, le plaisir et leur propre développement au-delà des devoirs et la soumission aux règles. Les valeurs liées à l'affirmation de soi prennent alors chez eux le dessus sur les valeurs de dépassement de soi. Ils s'inscrivent idéalement dans le problème que vivent en ce moment les sociétés post-modernes, à savoir le divorce de l'individu avec la collectivité. L'hédonisme peut se manifester par le simple amour du confort (c'est le cas de Raphaël, sa mère, Saffie ou Aron). Il se révèle aussi dans le goût pour le plaisir sensuel qui souvent s'oppose aux canons acceptés dans la société (relations occasionnelles, aucunement liées à la vie affective des protagonistes, ni à la procréation). Tel est le cas de Cosmo, Bibi, Beth ou Sean. Un groupe d'hédonistes à part constituent des femmes que nous proposons de nommer *sorcières* parce que la figure de la sorcière symbolise dans la culture populaire « une conception horrifiée de la femme »⁷⁶ qui pendant des siècles a été réprouvée par la société. En effet, l'image de certaines protagonistes coïncide avec cette figure. Elles sont une incarnation de la féminité non contrôlable, libre et allant contre les normes traditionnelles. Mais il y a un côté négatif : la sorcière houstonnienne est un personnage sombre et froid. Comme hédonistes, elle se fait remarquer par le goût de confort et de plaisir. Voici un extrait de monologue de Nadia qui montre l'attitude de ce type de protagonistes et où elle se compare elle-même à des sorcières mythiques :

Combien d'hommes ont rendu visite à mon corps ? (J'avais autrefois le fantasme qu'un jour toutes les verges que j'ai rencontrées se trouveraient alignées côte à côte — en pleine tumescence, bien sûr — non pour stupidement en comparer la longueur, mais pour les dénombrer, les inspecter : saurais-je reconnaître à qui était chacune ? Certaines circonscises, d'autres pas, celle-ci longue et rose, celle-là trapue et brune, une autre aux veines épaisses, une autre encore aux bourses velues et violacées... fantasme assez puéril, je le reconnais.) Combien d'hommes ? J'ai cessé de compter depuis belle lurette. Plusieurs viennent encore dans mon lit et passent sur moi, versent leur semence dans un ventre dont ils savent avec certitude qu'il ne la transformera pas subrepticement en mioche brailleur. C'est trop tard maintenant, bien sûr. Mais, toute ma vie, à l'instar des belles

⁷⁵ R. MASSE : « Anthropologie des moralités et de l'éthique : essai de définitions » ..., p. 33.

⁷⁶ Ch. CARLIER : *La clef des contes*. 1998. Ellipses, p. 64.

sorcières qui folâtraient avec Satan durant les cérémonies du sabbat noir, j'ai eu besoin de savoir que mon plaisir était stérile. Sans quoi, pas de plaisir ⁷⁷.

Souvent, comme Nadia, les sorcières hustonniennes renoncent à la maternité ou d'une certaine manière abandonnent leurs enfants (Sadie, Erra, Lin). En revanche, elles ne présentent pas toutes un caractère si fort. La *sorcière* englobe tout un groupe de traits qui se manifestent avec force variable. Si Nadia et Rena trahissent un fort penchant érotique, chez Christina l'érotisme a une portée plus restreinte. Par contre, la sorcière va toujours contre l'image de mère qui fonctionne dans la société occidentale, prête à tout sacrifice pour le bien-être de sa famille. Cependant une extrême force du caractère des sorcières est apparente. Nous y reviendrons dans la suite.

Individus axiologiquement troublés

Le deuxième groupe, *individus axiologiquement troublés*, semble être un emblème inquiétant de l'homme contemporain. Vaste et varié, ce groupe englobe des personnages dépourvus de notion de toute valeur ou moralité. Parmi eux nous pouvons énumérer Chloé, qui dans la vie ne cherche que des moyens de survie et des plaisirs simples, enfantins presque, le professeur de Saffie qui prend plaisir à lui raconter les horreurs commises par les soldats SS ou l'ex-mari d'Elke fasciné par la souffrance physique. Cette fascination est partagée par beaucoup d'autres personnages et devient particulièrement choquante quand elle se manifeste chez des enfants (Sol, Fiona, Frank) qui absorbent et cristallisent la violence dont ils ont été témoins. À côté de ces personnages troublés, il y en a qui représentent des gens moyens, qui au quotidien respectent les normes établies par la société et qui ont commis un crime, l'ont provoqué, facilité ou n'ont pas réagi contre un crime qui allaient se produire sous leurs yeux. Randall construit des robots-soldats qui tuent sans remords, le père de Saffie, vétérinaire connu pour son amour d'animaux, a travaillé pour la S.S., Raphaël dans une attaque de jalousie tue son fils et Bryan, avocat respecté, est coupable d'un viol brutal auquel il a participé pendant son service militaire au Viêt-nam.

Personnages moroses

Un autre groupe est constitué des personnages moroses qui vivent en marge de la société parce qu'ils n'arrivent pas à fonder une famille ni à tisser des liens avec d'autres

⁷⁷ N. HUSTON : *Instruments des ténèbres*.1998. Actes Sud, p. 13-14.

personnages. Entre autres ce sont des sorcières qui peuvent être comptées parmi les personnages de cette catégorie. Y appartiennent aussi d'autres personnages qui ne sortent pas de rang, ne sont pas particulièrement blessés par leurs expériences passées ni violents, mais dont l'attitude va contre la bienveillance (une des valeurs générales dégagées par Swartz ⁷⁸). Ce sont des individus solitaires, indifférents à l'égard des autres et abattus par la vie quotidienne. Ici on peut énumérer Sean, Rachel et Charles de *Dolce Agonia* — roman dans lesquels le personnage morose apparaît le plus souvent — ou Olga et Claude des *Variations Goldberg*.

Victimes et personnages culturellement non condamnables

Dans les romans de Huston apparaissent aussi des personnages qui semblent des victimes des autres personnages (y compris de la société vue comme un personnage). Voici quelques exemples : Chloé, qui n'a jamais eu de famille et qui finit par se suicider, Yanek volé à ses parents pendant la Deuxième Guerre mondiale et qui se suicide aussi, des femmes soumises aux hommes (Tess, Sandrine, mère de Nadia). Il y a aussi des personnages culturellement non-condamnables et même louables comme Derek, père dévoué, qui se retrouve seul avec deux petites filles après le départ de sa femme ; Rachel qui s'occupe d'Angela et de Marina comme si c'étaient ses propres filles ; Laftia et Patrizia qui consacrent leur vie à leurs enfants. Si l'amour ne leur évite pas la souffrance, il donne le sens à leur vie. Ainsi, ces cas assez rares font un contrepoids à d'autres personnages. Ils rachètent le monde brutal et sinistre des romans hustonniens.

Quels que soient les méfaits des personnages, leur jugement du point de vue axiologique et culturel reste difficile. Premièrement, le lecteur lui-même vit dans la société qui subit un profond changement des valeurs et qui le met au carrefour de deux chemins : celui du droit au bonheur personnel et celui des obligations liées à la famille et à la société. Le jugement des personnages qui se trouvent face à ce même dilemme reste problématique. Cela concerne surtout les personnages-hédonistes qui n'ont pas commis de grands crimes, mais qui aspirent au bonheur privé même si leur quête entraîne un divorce avec la communauté. Deuxièmement, la collectivité avec ses lois, normes et exigences implicites influence le comportement de l'individu. Celui-ci doit se positionner face à ces normes et exigences et en même temps il vit les difficultés provoquées par cette même société (guerre, discrimination, pauvreté). Même si

⁷⁸ Cf. SH. H. SCHWARTZ : « Les valeurs de base de la personne : théorie, mesures et applications »

l'individu est vu comme dévié et répudiant, son comportement est dans une large mesure conditionné par la collectivité. Cependant, c'est le comportement de l'individu puisqu'il s'impose au premier plan qui est visible et pour cela facilement repéré comme négatif. La société restant en arrière-plan n'attire pas tellement l'attention du lecteur. Cependant, nous verrons dans le chapitre suivant que la société et la culture occupent dans les textes hustonniens, quoique tacitement, une place importante.

Code affectif

Le code culturel agit particulièrement fort au seuil des romans hustonniens. Souvent, il noircit l'image des personnages déjà dans l'incipit. Pourtant, une fois que le lecteur est entré dans le texte, c'est le code affectif qui commence à influencer sa perception des protagonistes. Il adoucit leur image et provoque la sympathie, comprise comme « participation compréhensive aux sentiments d'autrui »⁷⁹. Celle-ci est due à plusieurs éléments formels grâce auxquels le texte tend vers la création d'une proche et intime relation entre le lecteur et le personnage.

Premièrement, plus le lecteur connaît le personnage et plus sa figure lui semble authentique, plus il est ému par ses péripéties. Comme le remarque Jouve, « la représentation détaillée d'un acteur suffit à créer une intimité entre lui et le lecteur - quand bien même il défend des valeurs condamnées par le récit »⁸⁰. Effectivement, chez Huston, les personnages qui semblent être purement négatifs sont ceux peu connus du lecteur. C'est le cas de Yves (*Une adoration*) et du professeur de Saffie. Par contre, les personnages qui occupent le devant de la scène, même si leur comportement est moralement condamnable, jouissent de la sympathie de la part du lecteur. De plus, la plupart des personnages sont des personnages focaux. De la manière dont ils perçoivent les événements et le comportement d'autres personnages, le lecteur découvre indirectement leurs attitudes et leurs opinions, même quand ils ne parlent pas d'eux-mêmes, ni n'expriment leurs opinions d'une manière explicite. Tout cela permet au lecteur de connaître les personnages et, par conséquent, en plus d'être des centres focaux, ils deviennent des « centres affectifs ».

⁷⁹ V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 123.

⁸⁰ V. JOUVE : *Poétique des valeurs...*, p. 87.

Les thèmes qui encouragent encore plus la sympathie sont les désirs du personnage, surtout ceux dont la satisfaction se trouve hors de sa portée, la souffrance et l'amour ⁸¹. Or, les personnages hustonniens marqués négativement par le code culturel sont d'une manière ou d'une autre rachetés aux yeux du lecteur par leurs expériences passées. Leurs méfaits trahissent la souffrance et un manque qu'ils cherchent en vain à combler. Les causes en sont diverses. Le plus souvent il s'agit de l'absence d'un parent (en souffrent Randal, Liliane, Frank, Fiona, Marina et Angela). D'autres causes fréquentes sont l'abus sexuel (Rena, Chloé), la violence domestique (Nadia, Padon) et l'horreur de la guerre (Sadie, Christina).

Le croisement du code culturel et du code affectif permet au lecteur de voir le décalage entre les mobiles et les motifs des actes du personnage. Nous utilisons ces termes dans le sens que Jouve, dans le sillage de Bertrand Gervais, leur a assigné dans *Poétique des valeurs*. Les deux notions se trouvent en opposition : « Alors que le *motif* rend compte du but de l'action tel qu'il est envisagé par l'agent, le *mobile* recouvre les raisons effectives qui l'ont incité à agir » ⁸². Le *motif* est compris alors comme le but de l'action et le *mobile* comme sa cause. Cette opposition illustre un dualisme dans le comportement des personnages. Si les motifs de leur comportement sont de l'ordre hédonique ou pragmatique et rarement éthique ⁸³, ce même comportement est racheté par ses mobiles.

Le premier pilier de la polyphonie de l'œuvre de Nancy Huston semble être alors l'opposition du marquage négatif du code culturel et celui positif du code affectif. Cet affrontement est présent dans tous les textes hustonniens de notre corpus. Il crée l'illusion que les protagonistes sont multidimensionnels et laisse un chaos dans l'esprit du lecteur qui a du mal à les juger et classer. Ainsi l'auteur crée-t-elle des personnages qui se montrent différemment en fonction de l'angle sous lequel on les regarde. La division en bons et en méchants n'est pas évidente. Elle n'est même pas valable. En revanche, ce qui varie d'un texte à l'autre, c'est la manière dans laquelle le passé du protagoniste et les mobiles de son comportement sont découverts aux yeux du lecteur. Autrement dit, ce qui varie est la manière dont les éléments des codes culturel et affectif s'enchevêtrent, la manière dont ces deux codes agissent ensemble conditionnant la

⁸¹ Cf. *ibidem*, p. 138-141.

⁸² V. JOUVE : *Poétique des valeurs...*, p. 72.

⁸³ Cf. C. BREMOND : *Logique du récit*. 1973. Seuil, p. 156.

réception du personnage. Cela nous renvoie au dernier code de la théorie jouvienne: le code narratif.

Code narratif

Le code narratif, défini par Jouve comme la « fonction de la place du lecteur dans l'intrigue »⁸⁴, est un élément clé qui assure la bonne lecture des personnages romanesques et la lisibilité du texte entier. Il permet au lecteur de se retrouver dans ce que Hamon, par rapport à la poétique zolienne, a justement appelé « un “patchwork” d'espaces évaluatifs juxtaposés »⁸⁵. À cet égard les textes de Huston ressemblent aux romans de Zola : ce « patchwork » est, à notre avis, leur élément immanent. Cependant, avant de passer à la recherche des balises de lecture qu'assure le code narratif, nous proposons de voir le piège qu'il comporte. Or, dans les romans de Nancy Huston la narration la plus répandue est la narration autodiégétique qui par sa nature peut mener vers de mauvaises pistes interprétatives. En effet, le « je » de la narration est une arme à double tranchant. D'un côté, c'est un stratagème puissant qui fait s'identifier le lecteur au personnage, qui emmène le lecteur au fond du monde de la fiction et qui lui fait voir avec les yeux du protagoniste-conteur. De l'autre côté, comme dans le texte il n'y a pas de narrateur objectivant son discours et servant de guide, les paroles du personnage sont difficilement interprétables. La narration devient ainsi un véritable piège qui fait le lecteur croire, à tort, que les opinions du protagoniste, qu'il soit un héros ou un antihéros, sont celles de l'auteur. Or, nous ne sommes pas d'accord avec Głowiński, quand il déclare que, dans le cas des romans à la première personne, le lecteur

est condamné à une incertitude très particulière quant à la valeur d'information [...]. Il ne peut pas en référer à l'autorité d'un narrateur, car lorsqu'une histoire est racontée à la première personne le narrateur se trouve sur le même plan que tous les autres personnages, simple mortel comme eux et donc, comme eux faillible. Dans un récit à la première personne de cette nature, le sujet peut bien faire usage ostensiblement d'un mode d'énonciation appartenant au récit à la troisième personne,

⁸⁴ V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 124.

⁸⁵ Ph. HAMON : *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire...*, p. 116.

mais certains phénomènes caractéristiques du récit à la première personne se manifesteront, comme des énoncés expressifs ou performatifs ⁸⁶.

Certes, le discours à la première personne est moins fiable que le discours d'un narrateur hétérodiégétique qui traditionnellement est le maître du récit et le garant de véracité. Cependant, nous croyons que le lecteur, sous l'influence du récit à la troisième personne auquel il est habitué, est enclin à faire confiance au texte et au narrateur, peu importe si celui-ci raconte effectivement à la troisième ou à la première personne. De plus, la seule présence du discours, même si celui-ci est réprouvé par le narrateur ou d'autres personnages, peut être, comme le note Susan Suleiman, subversive :

[...] afin de condamner les paroles du personnage, le récit est obligé de les rapporter; mais s'il les rapporte d'une façon assez détaillée et assez exacte — par le moyen du discours direct, par exemple —, ces paroles peuvent acquérir un accent « vrai » qui agit contre la condamnation qu'elles sont censées provoquer. Il en résulte un effet de brouillage ou de contradiction interne, puisque le lecteur est attiré par des paroles qu'il « devrait » refuser et c'est le texte même qui l'y invite. Le personnage négatif acquiert par là un aspect ambigu qui peut à la longue subvertir, ou au moins mettre en question le système axiologique et idéologique de l'œuvre — système dont la validité est précisément ce que l'œuvre tente de démontrer ⁸⁷.

C'est pour éviter ce genre de malentendus que Huston a introduit dans *Infrarouge*, initialement écrit à la première personne, un narrateur extradiégétique ⁸⁸. Malgré cette démarche, Rena continue à s'exprimer beaucoup à haute voix et *in petto* ce qui a conduit, comme le reconnaît Huston, à de nombreux malentendus :

[...] elle énerve beaucoup de gens en fait et elle m'a énervée aussi [...] et plusieurs libraires m'ont dit que des clientes avaient rapporté les livres complètement choquées et blessées, heurtées, agressées, indignées par les déclarations de cette Rena Greenblatt. Et je suis... [...] je regrette, je pense que si elles avaient continué de lire, elles auraient compris en fait que cette femme n'est pas proposée par l'auteur comme un modèle, comme une femme libre, comme une femme totale, merveilleuse, extraordinaire [...]. C'est une image qu'elle voudrait, qu'elle veut donner. Et qu'elle donne à qui ? À elle même ⁸⁹.

⁸⁶ M. GLOWINSKI : « Sur le roman à la première personne » In : G. GENETTE : *Esthétique et poétique*. 1992. Seuil, p. 231.

⁸⁷ S. SULEIMAN : *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. 1983. PUF, p. 248.

⁸⁸ Cf. Enregistrement de la rencontre avec Nancy Huston à la Médiathèque José Cabanis de Toulouse qui a eu lieu le 24 septembre 2010. En ligne. Consulté le 25 septembre 2011.

< <http://www.bibliotheque.toulouse.fr/conf-Nancy-Huston.html> >.

⁸⁹ *Ibidem*.

Un autre danger de la narration autodiégétique est le rôle de complice qui, parfois contre son gré, est imposé au lecteur. Celui-ci partage avec le personnage son savoir et son ignorance. Les deux regardent le monde du même point de vue. Le lecteur connaît tout du personnage, les secrets les plus intimes, les choses dont il est fier et celles dont il a honte. Même si le personnage raconte les histoires qui le compromettent, le lecteur n'interrompt pas la lecture. Il continue, souvent par curiosité dont il a honte devant lui-même. Rémi Astruc y voit le début du sentiment de la culpabilité et de la responsabilité qui s'éveilleraient chez le lecteur : « La conséquence de cette mise en communauté du lecteur est la fin de son irresponsabilité. Il se trouve compromis par cette parole qu'il accepte d'entendre et se voit entraîné dans une collusion avec le narrateur [...] »⁹⁰. Comme le lecteur veut éloigner le sentiment de la culpabilité, il cherche à justifier le comportement du personnage. Tel serait le cas de la réception de Saffie, personnage qui éveille de la sympathie par sa souffrance, mais qui est aussi fort antipathique. Le lecteur finit la lecture de ses péripéties avec une certaine amertume. D'un côté ce sont le monde sombre de *L'Empreinte de l'ange* et le narrateur cynique qui en sont responsables, de l'autre, c'est le fait que le lecteur s'est trop approché de l'antihéroïne. Il l'a trop aimée, trop comprise. Il est entré dans la peau de cette femme moralement douteuse et il a vu qu'elle peut avoir raison de narguer les lois. La même chose concerne la réception de Lin, protagoniste de *Virevolte*.

Si pourtant la narration autodiégétique entraîne certains risques, elle possède aussi des avantages. Premièrement, le lecteur qui sait lire en filigrane pourra en deviner plus d'informations que n'en donne la narration hétérodiégétique et encore ces informations lui sont offertes d'une manière plus captivante. Le lecteur devient un détective à la recherche de la vérité dans le labyrinthe des dires du personnage. En effet, le protagoniste donne souvent une image négative et fausse de lui-même (Rena, Nadia, Sol). Sa parole véhicule pourtant aussi beaucoup d'informations implicites. Premièrement, comme le remarque Hamon, la parole de l'individu dépend de l'image qu'il se fait de lui-même⁹¹ et deuxièmement, comme l'écrit Catherine Kerbat-Orecchioni, « l'émetteur du message est en même temps son premier récepteur »⁹². Pour ces raisons, l'*ethos* que le personnage cherche à se donner, la façon dont il se voit ou

⁹⁰ R. ASTRUC : *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*. 2010. Éditions Classiques Garnier, p. 191.

⁹¹ Cf. PH. Hamon : « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature*, no 14, 1974, p. 119.

⁹² C. KERBRAT-ORECCHIONI : *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. 2009. Armand Colin, p. 24.

veut se voir permet de comprendre son caractère. Dans le cas des personnages hustonniens, la couche implicite de leurs paroles trahit leurs faiblesses et leurs peurs et finit par adoucir l'image qu'ils créent d'eux-mêmes.

Pour que le lecteur puisse se retrouver dans ce monde de l'énonciation trompeuse et du marquage axiologique ambigu, le texte doit lui indiquer le chemin vers sa bonne compréhension. Le premier stratagème lié au code narratif et indiquant certaines balises de lecture est justement l'*ethos* du personnage qui lui donne de la fiabilité ou qui l'en prive. Comme le note Jouve : « Dans tout roman, chaque personnage est [...] un évaluateur en puissance. Mais toutes les voix ne sont pas "autorisées". Soit le texte présente un personnage comme positif et valide son discours ; soit il marque clairement sa distance et en fait un contre-modèle »⁹³. L'un des éléments qui jouent sur la fiabilité du personnage est la différence déjà mentionnée entre l'image du personnage que celui-ci crée autour de lui-même et son caractère. Quand Sadi se dit qu'elle est une mauvaise fille, le lecteur sait qu'elle se déteste à cause de l'éducation sévère qu'elle a reçue de ses grands-parents et qui l'a fragilisée. Lara parle beaucoup de son amour pour la musique, mais quand elle dit à sa fille que celle-ci aimera jouer, que pour elle le perfectionnement et la carrière de musicienne ne seront pas un parcours de combattant, qu'elle ne sera pas forcée à jouer, mais le désirera, le lecteur devine que pour Lara la musique égalait à la souffrance et à la déception. Cependant le repérage de ce mécanisme n'est pas toujours facile. Par exemple, dans le premier monologue des *Variations Goldberg* Liliane se voit comme une personne faible, imparfaite et nerveuse. Ensuite, il y a des monologues de trente personnages qui parlent de leur propre vie, mais aussi de sa vie à elle. Ils croient Liliane soit forte et parfaite dans tout ce qu'elle fait, soit froide et dépourvue d'émotions, ou encore faible et fragile. À la fin, il s'avère que toutes les voix appartiennent à elle-même. En effet, Liliane le révèle dans le monologue qui clôt le roman :

J'avais réussi à réduire les possibilités dynamiques de la musique dans le passage du piano au clavecin. Je voulais quelque chose de plus étroit encore. Je voulais que l'horizon mélodique se rétrécisse aussi, qu'il se referme autour de *moi*. Le *mi*. Un instrument où il n'y aurait que des *me*. "Moi" et personne d'autre.

Tout cela, c'est moi qui l'ai imaginé, en effet. Sauf qu'il n'y a pas moi qui soit *que* moi. Chaque variation, c'est moi qui l'ai composée. Avec les notes de Bach. Avec les gens dans cette salle. Toute seule dans ma tête. Je me suis sûrement trompée à plusieurs reprises. En réalité, je n'avais que des idées assez vagues au début. Je ne savais même pas qui connaissait qui, ce qui s'était passé

⁹³ V. JOUVE : *Poétique des valeurs...*, p. 105.

d'abord, ce qui s'était passé ensuite, comment les événements s'étaient enchevêtrés... J'ai *prétendu* parler pour trente personnes. Non pas dans le sens français de la prétention, mais dans celui, anglais, du faire semblant ⁹⁴.

Les monologues montrent donc comment la protagoniste se croit être vue par les autres et comment elle se voit elle-même. De plus, les trente monologues témoignent aussi de la manière dont Liliane voit les gens venus pour l'écouter jouer. Dans son esprit, elle crée une image bien cynique et sévère de ses connaissances. En fonction de la fiabilité qu'elle accorde aux prétendus auteurs des monologues (les traces de cette fiabilité ou de son manque se trouvent majoritairement dans l'expressivité et le caractère (il)logique des monologues), on peut déduire quels portraits d'elle sont, à son avis, vrais et lesquels sont faux. Finalement, Liliane s'avère une femme qui pendant longtemps a lutté avec ses démons (perte de la mère, insécurité, obsession de la perfection), et qui a caché ses émotions sous un masque de froideur. Elle a pourtant fini par retrouver un équilibre auprès d'un homme aimé. Cette image simple se crée au carrefour des trente portraits interprétés à plusieurs niveaux.

Une autre technique narrative qui joue sur la fiabilité du personnage est mise en place dans *Lignes de faille*. Ses personnages-narrateurs sont des enfants et leur âge n'est pas sans importance pour leur lecture du monde ni pour la façon dont leur récit est perçu par le lecteur. Sol dont la narration ouvre le roman décrit sa vie quotidienne d'une manière très positive. Enfant de six ans, il idolâtre ses parents. L'image qui se dégage de sa relation est pourtant naïve. C'est au lecteur de la regarder d'une manière critique et d'en tirer des conclusions. Mais l'auteur ne le laisse pas seul. Huston manipule la réception du texte au niveau de la narration. Voici un exemple. Randall, père de Sol, manque d'éducation, il est raciste et misogyne. La partie conservatrice du public pourrait évaluer ces traits positivement les baptisant à cet effet du « patriotisme » et de l'« attachement au traditionnel modèle familial ». Ce qui le condamne définitivement est l'influence de son comportement sur le comportement de Sol. Or, le garçon est un mégalomane fasciné de la violence, attitude choquante d'autant plus qu'elle concerne un enfant. De surcroît, le comportement de Randall est ridiculisé dans les scènes-caricatures de la vie de la famille dite « traditionnelle ». À titre d'exemple nous pouvons citer le passage où Randall assis devant la télévision est servi par sa femme qui lui

⁹⁴ N. HUSTON: *Les Variations Goldberg...*, p. 247.

apporte de la bière froide avec des cacahuètes ⁹⁵. C'est une image difficilement acceptable pour la plupart des lecteurs européens et américains d'aujourd'hui.

Outre la fiabilité du personnage, il y a un autre stratagème poétique lié au code narratif qui permet à l'auteur de programmer la lecture de son œuvre. Il s'agit de l'intrigue et de son dénouement. Or, comme nous l'avons dit, dans le cas des romans houstonniens il est difficile de parler d'une intrigue au sens strict. Par contre, on peut y trouver ce que Susan Suleiman a appelé *l'histoire minimale*. Celle-ci se compose uniquement d'un sujet et d'une « transformation affectant ce sujet à travers le temps » ⁹⁶. Cette définition coïncide avec ce qu'on retrouve dans les textes de Huston. En effet, dans tous les romans de sa plume, le texte se concentre sur l'évolution interne des personnages. Quoique le temps du récit soit souvent limité à quelques heures, le temps de l'histoire est beaucoup plus large et embrasse toute la vie des protagonistes. Habituellement, le dénouement de l'intrigue doit renseigner le lecteur sur les personnages et leurs actions (réussite ou échec ; comportement noble, au moins culturellement acceptable, ou condamnable ; valeurs louées ou condamnées par le texte). Dans les romans de Huston, en ce qui concerne l'interprétation, ce type de dénouement est remplacé par la double évolution des personnages dans le texte et dans le temps de l'histoire. De plus, l'état final du personnage est moins important que cette évolution.

En ce qui concerne l'évolution des personnages dans le temps en tant que l'équivalent de l'intrigue, soit elle est gratifiante, soit on a affaire à une régression du personnage. L'évolution gratifiante mène à un épanouissement et permet aux personnages de sortir de leurs traumatismes. Pour ceux axiologiquement troublés, il s'agit d'un retour à la société, de l'établissement des relations avec les autres. Tel est d'ailleurs le cheminement des sorcières : au fur et à mesure le lecteur apprend qu'elles ont beaucoup souffert, qu'elles trahissent des tendances autodestructrices, qu'elles regrettent certaines de leurs décisions et qu'elles cherchent à se construire une nouvelle vie, une nouvelle identité. Les cas les plus emblématiques que nous pouvons citer ici sont ceux de Liliane et de Nadia. Les deux n'ont pas d'enfant, les deux aspirent à la perfection, les deux se tiennent à l'écart des autres. Vers la fin du texte, elles arrivent finalement à retrouver un certain équilibre et commencent à accepter la vie telle qu'elle ainsi que les règles du jeu social. De cette manière, les protagonistes annulent la

⁹⁵ Cf. N. HUSTON: *Lignes de faille*. 2007. Actes Sud, p. 18.

⁹⁶ S. SULEIMAN : *Le roman à thèse ou l'autorité fictive...*, p. 41.

discordance axiologique entre elles et un lecteur moyen. De même, les indications du code culturel rejoignent les indications positives du code affectif. Par contre, le chemin qui mène à cet aboutissement positif est souvent sinon toujours difficile. Et encore l'aboutissement n'est pas que positif : les personnages en sortent « mutilés » et le temps, en plus d'apporter la réconciliation, apporte aussi la trahison du corps sous forme de la vieillesse et finalement de la mort. Pourtant la réconciliation est le seul moyen pour les personnages de retrouver l'apaisement. Ce sont les personnages qui ont adopté cette attitude qui vivent, tant qu'ils le peuvent, heureux. À côté d'eux, il y en a d'autres (Chloé, Frank, Olga, Sadie pour n'en énumérer que quelques-uns) qui, trop blessés par leurs expériences passées, n'arrivent pas à surmonter leurs problèmes. Voici comment est décrite la vie de Chloé par le Dieu-narrateur de *Dolce agonia* :

On pourrait trouver irresponsable, de la part d'une mère, de sauter de dix-septième étage de l'hôtel quatre étoiles où elle habite avec son fils de huit ans et de laisser celui-ci se débrouiller tout seul dans l'existence. Mais la vie de Chloé s'est brisée en deux lorsqu'elle avait huit ans, et l'inconscient humain est friand de ce genre d'écho ironique.

Elle avait cru que son mari lui tiendrait lieu de chez-soi. Et l'attaque cérébrale de Hal avait confirmé ses pires terreurs: que la vie n'était que sables mouvants, espoirs bafoués et trahisons brutales ; que chaque lieu qu'elle tentait d'habiter se muait en maison de cauchemar ou de foire, aux planchers qui glissent et se dérobent sous vos pieds, aux murs qui s'écroulent, aux portes qui vous claquent au nez, aux couloirs qui ne sont que des miroirs et les toits des passoires. [...] [C]omment faire pour construire une vie, quand on ne sait pas vivre ? Il ne suffit pas d'être riche, Chloé n'est personne ⁹⁷.

Le système de valeurs des textes hustonniens semble alors fondé sur la capacité des personnages de vivre heureux, en accord avec soi et les autres, malgré les vicissitudes de la vie. Cependant, ce principe ainsi que d'autres valeurs propagées par l'œuvre de Huston sont rarement explicités. Pour les repérer, nous nous référerons à la théorie de Hamon qui, en analysant l'œuvre de Zola, stipule des *savoirs* des personnages qui jouent le rôle des *foyers normatifs* du texte. Hamon en a repéré quatre : *savoir-faire* (qui se rapporte au travail et au lien moi/les objets), *savoir-dire* (qui se rapporte à la manipulation du langage et au lien moi/la parole), *savoir-vivre* (qui se rapporte à la loi et qui est compris comme la capacité de mener la vie en accord avec des lois en vigueur et au lien moi/la société) et *savoir-jouir* (qui se rapporte au plaisir et au lien

⁹⁷ N. HUSTON : *Dolce agonia*. 2002, Actes Sud, pp. 259-261.

moi/l'esthétique) ⁹⁸. En regardant l'univers hustonnien, on peut repérer ces quatre savoirs mais profondément modifiés. En effet, le monde du XX^e siècle n'est pas le monde du XIX^e siècle, ni le regard sur le monde de Huston n'est celui de Zola.

Premièrement, si les romans de Huston n'encouragent pas les lecteurs à violer les lois, ils ne montrent pas leur respect comme un principe de bonheur, surtout en ce qui concerne les lois liées à la vie sociale. Le savoir-vivre au sens que lui a donné Hamon est remplacé par un *savoir-jouer* avec des conventions sociales. En plus, la société est vue comme une force corruptrice qui devient un personnage à part (nous y reviendrons). Pour vivre heureux, le protagoniste doit apprendre à garder l'équilibre entre les deux: ne pas blesser l'autre en violant les règles de la vie sociale, mais en même temps les manipuler pour demeurer libre. Tel est le cas des individus qui, malgré les obstacles, arrivent à se construire une bonne vie (Fiona, Angela, Kacim, Paula).

Deuxièmement, le savoir-faire semble complètement absent des textes hustonnien. Le plus souvent, les personnages n'ont pas de soucis financiers, ils ne cherchent pas de travail. Leur adresse semble être sans importance (les métiers artistiques font une exception à cette règle puisqu'ils ont une autre dimension : ils doivent exprimer l'attitude des personnages au monde et à la vie). Le savoir-faire pourrait, en ce qui concerne notre corpus, être remplacé par le *savoir-se-comprendre*. Il représenterait la relation moi/moi-même qui dans les textes hustonnien se trouve au-devant de la scène et remplace le lien moi/les objets. Il s'agit de la capacité des personnages de regarder leur propre vie avec un recul.

Le savoir suivant, *savoir-dire*, est aussi singulier chez personnages hustonnien. Ce savoir complète d'une certaine manière le savoir-se-comprendre qui, lui, se concentre sur la quête de soi tandis que le savoir-dire se concentre sur la quête de l'autre. Les deux savoirs représentent des désirs antagonistes de l'individu que nous avons évoqués déjà dans le chapitre sur le code culturel. Curieusement, bien que les personnages soient des narrateurs, ils parlent peu. Ils pensent, s'analysent, mais s'expriment rarement à haute voix. S'ils parlent, ils tiennent des monologues mais ne communiquent pas entre eux. Cela se voit surtout dans les romans qui, au prime abord, semblent tissés d'échanges verbaux des personnages, tels *Une adoration* ou *Prodige*. Or, les personnages racontent, mais ne discutent pas. Ils ont du mal à parler aux autres et à exprimer des émotions les uns devant les autres. Dans les romans de Huston, il n'y a pas

⁹⁸ Cf. Ph. HAMON : *Texte et idéologie* ..., p. 104-109.

de dialogues et il n'y a pas non plus de grandes discussions dans lesquels se rencontreraient de différents points de vue. Les échanges des personnages mènent rarement à des conflits qui soient résolus par ce même échange verbal. Quelque contradictoire que cela puisse paraître, malgré leur apparent caractère loquace, le savoir-dire manque aux personnages et c'est l'une des raisons de leur échec.

Finalement, pour vivre heureux les personnages doivent apprendre à voir le bon côté des choses, apprécier ce qui se passe dans leur vie, apprécier les petits moments de bonheur. Les protagonistes qui incarnent ce savoir sont Erra et Rachel. Ces deux femmes sombres, malgré leurs expériences et leur vision pessimiste du monde, arrivent à vaincre le côté noir de l'existence : elles ont appris à apprécier les éphémères instants du calme et du bonheur ⁹⁹. Ce dernier savoir correspond à ce que Hamon a appelé le savoir-jourir.

Ensemble les quatre savoirs reflètent ce que les textes valorisent : la manipulation des conventions sociales souvent corruptrices, l'auto-analyse, la communication et la fraternité perdue avec l'autre et la capacité de retrouver la beauté de la vie malgré les difficultés qu'elle impose.

Nous avons jusqu'alors dégagé les balises de lecture liées à la crédibilité du personnage-conteur et les valeurs découlant de l'histoire minimale. Il nous reste encore à analyser le problème du montage textuel qui est étroitement lié à l'évolution des personnages dans le texte. Il s'agit de l'ordre de présenter les événements et de la gestion des informations. En effet, nous avons montré combien, dans les romans de Huston, le marquage du code culturel s'oppose au marquage du code affectif. Pour l'évaluation finale des personnages, il est important de comprendre l'équilibre entre ces deux codes et de voir comment il se forme tout au long du texte.

Premièrement, les constantes manipulations d'ordre temporel annulent la relation de cause à effet. La vie du personnage est vue comme une série de moments et le personnage lui-même comme un ensemble de différentes facettes qui ne s'en suivent pas, mais deviennent simultanés. Elles sont toutes vraies à un moment donné. Par contre, le fait que l'évolution d'une facette à l'autre soit possible étonne le lecteur. Il est difficile de les voir comme une continuité. Il est surtout difficile de voir un sens dans cette évolution. Cela se voit très bien dans *Cantique de plaines* où on suit la vie des Canadiens tout au long du XIX^e et du XX^e siècles, mais où la chronologie est

⁹⁹ Cf. N. HUSTON : *Lignes de faille...*, pp. 174-180.

complètement fracassée et fait voir presque simultanément différents moments de la vie de Paddon et de ses ancêtres. De plus, les sauts dans le temps font le lecteur adopter de différentes perspectives et, parfois, ils entraînent les changements du thème et les changements d'ordre esthétiques. Ainsi dans *Infrarouge*, le lecteur suit-il le constant va-et-vient entre les vacances paisibles de Rena à Florence et son passé tourmenté qui lui revient dans les souvenirs. Ces analepses ont encore une autre portée : elles ont une valeur explicative sinon justificative. Grâce à elles, on comprend le comportement par moments dévié de Rena. C'est ce mécanisme qui est à la base du fonctionnement du code affectif chez Huston. Le lecteur ne suit jamais la vie des protagonistes d'une manière chronologique. Leur caractère sombre est expliqué par leur passé douloureux qui n'émerge que par endroits. C'est le cas de Rena, Saffie, Nadia et de beaucoup d'autres.

Deuxièmement, le jeu avec l'ordre temporel est un élément de plus qui rend difficile l'élaboration du portrait du personnage. Ce portrait se fait au fur et à mesure de la lecture, il est la somme d'images partielles que le lecteur retrouve sur chaque page du roman. En faire une image complète, la concrétiser, quand la linéarité du texte est brouillée est, en fonction de l'approche adoptée par le lecteur, soit décourageant soit passionnant. Souvent, le lecteur est mené vers de fausses pistes et, dans ce cas, l'image qu'il s'est faite non seulement des personnages, mais de l'histoire tout entière se révèle complètement erronée. Derrière tout cela, il y a un but poético-didactique : par sa construction, le texte invite le lecteur à réévaluer constamment les personnages et leurs actes. Ce mécanisme est le mieux visible dans *Les Variations Goldberg*, dont le jeu de miroirs nous avons décrit plus haut, et dans *Prodige*, qui tout au long de la lecture semble être l'histoire de l'enfance de Maya, jeune pianiste insouciant qui se trouve au début de la carrière. En arrière-plan, le lecteur suit le divorce de ses parents, la mort de sa grand-mère et la folie de sa mère. Ce qui trouble cette vision du récit, ce sont des retours en arrière au jour de la naissance de Maya et l'enchaînement de répliques des différents personnages par des éléments qui s'y répètent bien que les personnages ne se parlent pas et qu'ils ne doivent pas savoir ce que les autres ont dit auparavant. À la fin, le lecteur découvre que les répliques sont liées ensemble parce qu'elles proviennent toutes d'une seule conscience, celle de Lara, mère de Maya, et que toute l'histoire, qui vient de se jouer devant ses yeux, s'est produite uniquement dans son imaginaire.

Les non-dits et les informations contradictoires, qui font partie des romans, eux aussi rendent le déchiffrement des personnages plus difficile. Dans *Une adoration*, il y a

deux versions de l'histoire de Cosmo et personne ne s'attend à ce que les personnages du roman soient tous morts depuis longtemps. La construction de *Lignes de faille* laisse le lecteur croire presque tout au long du récit au passé nazi d'Erra et le conflit entre celle-ci et sa fille reste pendant tout ce temps-là un mystère. Le cas de ce dernier roman est bien particulier : il s'agit d'un roman où la chronologie est mise à l'envers. En suivant les pages, le lecteur fait un pas en arrière en ce qui concerne le temps de l'histoire. Il vérifie le caractère mensonger de certaines informations données auparavant sous forme d'analepses (passé d'Erra, histoire du grain de beauté, histoire de Yanek) et voit différemment certains comportements des personnages (racisme de Randall, obsessions de Sadie, insouciance d'Erra). Ce qui est encore plus important c'est que la valeur axiologique des personnages change chaque fois que l'histoire recule dans le temps. Dans la première partie, Randall est vu d'une manière négative, Sadie est trop absente pour porter une marque quelconque et Erra est montrée d'une manière positive. Dans la deuxième partie, l'image des personnages change : Randall est vu comme un personnage positif et, de plus, son comportement de la première partie trouve une justification; Sadie commence à être perçue comme une mère froide et absente. Dans la troisième partie, c'est l'image de Sadie qui devient positive et émouvante tandis que c'est Erra, jusqu'alors montrée d'une manière positive, qui devient un personnage négatif, une mère insouciante qui néglige sa fille. Pourtant, dans la quatrième partie, le comportement d'Erra, tout comme ceux de Randall et de Sadie, est justifié par son vécu. Somme toute, le jugement des personnages au cours de la lecture demeure une tâche difficile : tout personnage est perçu d'abord négativement pour que plus tard son image chronologiquement antérieure le réhabilite par la description de la souffrance qui l'a brisé.

Un autre stratagème concernant la gestion des informations a été mis en place dans *Instruments des ténèbres*. Du point de vue du marquage axiologique du personnage principal, son cas est encore plus complexe que tous ceux discutés ci-dessus. Le roman se compose des dialogues de Nadia avec son alter ego, daimôn¹⁰⁰, parmi lesquels sont intercalés les chapitres du roman écrit par la protagoniste qui est une romancière américaine. Le lecteur y suit les péripéties de Barbe, deuxième alter ego de Nadia. Pourtant, les deux femmes mènent des vies tout à fait différentes qui ne se ressemblent que ponctuellement. C'est à ces moments de croisement que le lecteur voit le mieux que

¹⁰⁰ Nous gardons la forme de ce mot tel qu'il apparaît dans *Instruments des ténèbres* : écrit par minuscule et sans article.

leurs systèmes axiologiques sont opposés. Barbe est une fille pieuse qui subordonne sa vie à la morale chrétienne, tandis que Nadia agit selon ce qu'on pourrait nommer une morale athée. Les deux lignes narratives qui apparemment n'ont rien à voir l'une avec l'autre et qui par endroits semblent se heurter, finissent par se fondre. En effet, Nadia est une femme qui a plusieurs fois subi un avortement, Barbe par contre chérit sa grossesse. Le lecteur découvre que les deux parcours ne font qu'un au moment où Barbe donne naissance à un garçon qui meurt peu après. On voit combien les deux femmes se ressemblent et comment la création de Barbe est une réaction de révolte de Nadia contre sa vie. Au bout du compte, Nadia se révèle plus fragile qu'elle ne veut le montrer. En revanche, avant ce croisement des lignes narratives, le décalage entre le comportement de Barbe et celui de Nadia ne fait que renforcer l'aversion du lecteur à l'égard de celle-ci.

Quel que soit le modèle narratif du roman, les personnages oscillent constamment entre les deux pôles : le négatif et le positif. Plus il y a de l'équilibre entre ces deux pôles et plus cet équilibre est étendu dans le temps, plus le texte semble polyphonique. L'auteur donne à des personnages des marques opposées pour créer l'illusion de leur complexité et de leur indépendance. Cette illusion va encore plus loin : les personnages sont susceptibles de représenter des idées contradictoires et dont il n'est pas possible de décider la justesse ni la véracité. Pourtant, le texte ne peut pas et finalement ne veut pas s'abstenir de bien notifier quel est son sens : il indique ce sens moyennant des éléments que nous venons d'analyser (fiabilité, opposition chute/réussite, montage narratif). En dépend la lisibilité du texte et de son message.

Configurations actantielles

L'analyse de la configuration axiologique des personnages et de leur construction interne vue sur trois niveaux culturel, affectif et narratif est un premier pas vers la compréhension de la polyphonie des romans hustonniens. Concernant la question des personnages, il faut voir encore les systèmes que les personnages créent ensemble à l'intérieur des romans et pour le faire, il faut dégager leurs schémas actantiels. Or, bien que les personnages créés par Huston n'engagent pas l'action au sens strict du mot, nous croyons qu'il est possible de retrouver au sein de ses romans des actants. Cela est d'autant plus important que la compréhension des rôles actantiels des protagonistes nous permettra de comprendre le fonctionnement du texte en tant qu'un tout. Il s'agira ici d'expliquer entre autres la présence de nombreux personnages dans un seul texte et le comportement d'un seul personnage qui parle de plusieurs voix. La lecture des protagonistes s'en enrichira aussi. En effet, elle ne devient complète que quand le protagoniste est analysé par rapport au réseau des autres personnages. C'est dans ce contexte que le lecteur peut percevoir son rôle et c'est de cette manière qu'il peut déchiffrer le texte entier. De plus, la découverte du positionnement des personnages les uns par rapport aux autres permettra d'apercevoir des actants latents qui ne sont ni les personnages ni le narrateur et de cette manière d'apercevoir certains enjeux thématiques des romans hustonniens qui doivent se lire en filigrane. C'est la question majeure que nous souhaitons aborder ici. En effet, l'actant peut mais ne doit pas coïncider avec le personnage : les deux termes ne sont pas interchangeables. Anne Ubersfeld nomme des personnages « agrégat[s] complexe[s] groupé[s] sous l'unité d'un nom »¹⁰¹. Ils sont des systèmes de traits mis ensemble sous un nom pour signifier quelque chose. Leur nombre est infini : avec chaque nouveau texte, de nouveaux personnages enrichissent le monde littéraire. Les actants, quant à eux, sont des forces agissant dans le récit et tout récit comprend les mêmes six actants qui constituent sa structure profonde, son squelette¹⁰².

Les configurations de personnages sont aussi importantes pour la compréhension du système idéologique du texte. L'analyse actantielle relève des conflits entre personnages, des valeurs prônées par le roman et, comme l'écrit Ubersfeld, elle « permet de déterminer [...] les questions posées [I.F. : dans le texte], sinon les réponses »¹⁰³. Il

¹⁰¹ A. UBERSFELD : *Lire le théâtre*. 1996. Belin, p. 94.

¹⁰² Au sujet des actants cf. A. GREIMAS : *Semantique structurale*. 1995. PUF.

¹⁰³ A. UBERSFELD : *Lire le théâtre...*, p. 78.

est vrai qu'Ubersfeld parle de l'analyse actantielle dans le texte dramatique, mais nous allons voir que, de ce point de vue, les textes houstonniens ont beaucoup d'affinité avec les textes écrits pour la scène et pour cela nous nous permettons de faire de son ouvrage *Lire le théâtre* le point majeur de référence dans cette partie de notre étude.

La première démarche à faire pour approcher les schémas actantiels, c'est trouver leur centre c'est-à-dire l'actant-sujet. Dans la plupart des textes romanesques, cette tâche n'est pas compliquée :

La première et la plus grande difficulté est donc de déterminer textuellement le sujet, ou tout au moins le sujet principal de l'action. En général, dans un texte narratif, conte, nouvelle, roman, l'équivoque n'est pas fréquente, le sujet se confondant avec le héros de l'histoire, celui à qui il arrive des aventures, celui qui poursuit une quête, une tâche. [...] ¹⁰⁴.

Pourtant, dans les textes théâtraux et, à partir du XIX^e siècle, dans certains textes romanesques, qui commencent à être défocalisés, le sujet est plus difficile à trouver. C'est le cas de l'écriture houstonnienne où souvent le lecteur retrouve un grand nombre de personnages sans qu'il y ait un personnage principal autour duquel se développe l'intrigue. Dans ce cas de figure, les personnages-sujets sont à chercher dans les personnages qui restent en relation de désir à d'autres personnages ou d'autres éléments qui, eux, sont à leur tour les actants-objets :

La détermination du sujet ne peut se faire que par rapport à l'action, et dans sa corrélation avec un objet. À proprement parler, il n'a y pas de sujet autonome dans un texte, mais un axe sujet-objet. Nous dirons alors qu'est le sujet dans un texte littéraire ce ou celui autour du désir de qui l'action, c'est-à-dire le modèle actantiel, s'organise, celui que l'on peut prendre pour sujet de la phrase actantielle, celui dans la positivité du désir, avec les obstacles qu'elle rencontre, entraîne le mouvement de tout texte [...]. Un actant n'est pas une substance ou un être, il est un élément d'une relation. Un personnage *welthistorisch* (mondialement historique) comme disait Lukács, grandiose, n'est pas nécessairement ou même pas du tout sujet s'il n'est pas orienté vers un objet (réel ou idéal, mais textuellement présent) ¹⁰⁵.

Une telle définition du sujet n'entraîne pas la question d'action, mais le désir qui pousse le sujet à changer son état. Cette remarque nous permet d'avancer l'hypothèse que, dans l'œuvre de Huston, nous avons affaire à plusieurs personnages incarnant des actants-sujets : les textes s'avèrent alors polycentriques, il y a plusieurs axes de désir. D'autre

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 57.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 58.

part, cette remarque confirme notre hypothèse antérieure concernant des thèmes implicites. Ceux-ci seraient représentés par des actants-sujets eux aussi implicites se trouvant au-dessous des personnages particuliers.

En fonction du type de configurations actantielles retrouvées dans les romans hustonniens, nous pouvons les diviser dans trois catégories : romans que nous proposons de nommer des romans « à soi-éclaté », romans à conflits et roman à perspectives juxtaposées.

Romans « à soi-éclaté »

La première catégorie englobe les textes qui n'ont qu'un seul sujet ontologiquement indépendant. Ce sont *Infrarouge*, *Instruments des ténèbres*, *Les Variations Goldberg* et *Prodige*. Dans tous ces romans, l'actant-sujet est une femme qui crée dans son imagination d'autres personnages pour s'autoanalyser. Rena et Nadia s'inventent des doubles pour pouvoir raconter à quelqu'un leur vie. Liliane et Lara, quant à elles, se regardent dans les yeux des autres, s'imaginant comment elles sont perçues de l'extérieur. Pour tous ces romans le schéma actantiel est presque le même (à l'exception de *Prodige* dont la protagoniste ne s'autoanalyse pas, mais projette ses angoisses dans sa future vie imaginaire). Le destinataire et le destinataire sont le même acteur : c'est la protagoniste elle-même qui cherche à se comprendre pour son propre bien-être. Le but est une réconciliation avec soi. Le plus grand adjuvant des protagonistes est leur sens d'autoanalyse et les opposants sont un passé difficile (avortement, absence de la mère ou conflit avec elle, abus sexuel, etc.). L'action est donc complètement intériorisée.

Ce schéma, assez simple, est obscurci par la présence des personnages secondaires, imaginaires et réels, qui donnent aux textes le caractère polyphonique et, en plus, qui introduisent d'autres thèmes que celui de réconciliation avec soi. Ceux-ci sont parfois très variés, surtout dans *Les Variations Goldberg* où les personnages imaginaires abordent des thèmes qui n'ont rien à voir les uns avec les autres : phobies et obsessions, haine de soi et amour propre, pauvreté et pouvoir, réussite et échec, violence

physique et violence psychique pour n'en énumérer que quelques-uns. Cependant, de cette manière, *Les Variations* crée une image aigre et moqueuse du milieu intellectuel français des années 80. Dans *Prodige*, l'étendue des sujets est beaucoup plus limitée : famille, maternité, vie conjugale et solitude. En revanche, les personnages restent nombreux ce qui rend le déchiffrement du schéma actantiel assez compliqué. De plus, le lecteur cherche à comprendre leur présence, comprendre à quoi elle aboutira et cela s'avère particulièrement difficile, surtout en ce qui concerne Lucien et Benjamin. Ce n'est qu'à la fin que le lecteur se rend compte que, produits de l'imagination de Lara, ils servent à véhiculer ses rêves d'une nouvelle vie et son obsession de la mort. De plus, le lecteur se rend compte que tous les personnages que Lara s'imagine la voient d'une manière négative ou souffrent à cause d'elle. À cet égard *Prodige* ressemble beaucoup à aux *Variations Goldberg*, mais si Lara est une jeune femme extrêmement peu sûre d'elle, qui ne se voit que d'une manière négative, Liliane, femme mûre, sait se regarder sous les angles variés. Son attitude à elle-même est tout à fait différente que celle de Lara à son propre égard. En effet, à travers une multitude de regards qui se posent sur elle et une multitude de sujets abordés, qui détournent l'attention du lecteur, il y a trois images de sa personne qui surgissent. Premièrement, les femmes peu sûres d'elles la voient comme une personne forte et en sont jalouses. Deuxièmement, les gens très sûrs d'eux méprisent Liliane, ils se moquent de sa rigidité et de sa faiblesse. Troisièmement, les gens qui la connaissent le mieux, son père, les deux hommes qui l'aiment et l'anonyme — personnage probablement complètement inventé —, donnent une image mélancolique, mais chaleureuse d'elle. Ce sont aussi ces derniers personnages qui semblent les plus équilibrés, les plus fiables et pour cela c'est cette dernière image de Liliane qui semble la plus juste à son avis à elle puisque c'est elle qui se cache derrière chacun des monologues.

Dans deux autres romans de ce type, *Infrarouge* et *Instruments de ténèbres*, les protagonistes s'inventent des doubles avec qui elles peuvent discuter leur vie et l'analyser. Il s'agit, comme dans le cas de Liliane, de se regarder de l'extérieur. C'est un stratagème dont Nadia et Rena profitent pour s'attribuer leur propre vie. En effet, comme le reconnaît Boris Cyrulnik :

Se raconter ce qui vient de nous arriver, c'est reprendre possession de son monde intime et identifier ce qui nous a agressé [sic!]. Comprendre comment nous y avons réagi, c'est reprendre en

mains son destin, redevenir capable de se gouverner soi-même au lieu d'être fracassé par un impact extérieur¹⁰⁶.

De plus, le double justifie la parole du personnage, il la provoque : « Raconte » répète Subra, alter ego de Rena, à chaque fois que celle-ci hésite à entrer dans le détail d'un souvenir. Daimôn inventé par Nadia va encore plus loin, il dialogue avec elle, parfois la contredit, s'oppose à son point de vue, la force à argumenter, à se rappeler des choses et à les re-voir et à les re-penser.

Romans à conflits

À la catégorie suivante, romans à conflits, appartiennent deux autres romans de Huston : *Virevolte* et *L'Empreinte de l'ange*. Dans *Virevolte*, Lin est en conflit avec son mari, Derek, et ses filles. Outre ces quatre personnages, un rôle important est joué par Sean qui y apparaît ponctuellement, mais qui déclenche le départ de Lin. Tous les quatre personnages principaux peuvent être vus comme des centres-sujets de leurs propres schémas actantiels. Ceux de Derek et de ses filles sont mutuellement complémentaires tandis que celui de Lin, soutenu par la figure de Sean, est en opposition par rapport à deux précédents. Ce qui joue le rôle d'adjuvant pour Lin, joue aussi le rôle d'opposant pour sa famille et à l'envers, tout ce qui joue le rôle d'adjuvant pour sa famille est en même temps l'opposant dans le schéma de Lin. Tout au long du roman, le lecteur se déplace entre ces deux perspectives suivant d'un minichapitre à l'autre (ils comptent, le plus souvent, entre 1/2 et 3 pages) soit les péripéties de Derek et de ses filles, soit celles de Lin. Chaque personnage-sujet lutte pour l'acquisition de l'objet qui est, respectivement, le bonheur familial et la réussite artistique et professionnelle. Si la situation de Derek et des filles est facile à juger, celle de Lin ne l'est pas. La danseuse est l'un des personnages les plus complexes dans l'œuvre de Huston. Lin elle-même est déchirée entre la famille et les ambitions artistiques. Elle reflète la tension entre le bonheur collectif, le sacrifice pour les autres et le bonheur individuel, le développement de soi. Une fois qu'elle prend la décision de partir, Lin

¹⁰⁶ B. CYRULNIK : « Préface » In: B. Humbeeck : *La narration de soi pour grandir*. 2013. Mols Eds, p. 13.

quitte la maison et ne pense plus jamais au retour à son ancienne vie. Pourtant, les scènes qui précèdent le moment du départ, montrent Lin comme une mère dévouée. Le chemin qui l'amène à quitter la famille n'est pas facile, ni ne l'est sa vie d'après, remplie de solitude et de remords. Voici une citation un peu longue, mais qui présente le déchirement de Lin. Elle fait un cauchemar dans lequel sa fille la tue. Une fois réveillée, regardant le monde par la fenêtre avec un sentiment de supériorité et de puissance, malgré tout, Lin semble assumer son choix :

Marina [...] se glisse entre les draps et se blottit contre le corps endormi, le corps ivre mort et endormi avec sa hanche en plastique, le corps célèbre et fourbu dont la tête masquée, grisonnante et vide de rêve, a glissé loin de l'oreiller [...] et Marina vient plus près encore, collant toute la longueur de son corps le long du corps de sa mère, puis appuie doucement l'oreiller contre le nez de sa mère et la bouche de sa mère, répétant encore et encore, dans un murmure ardent

— Je t'aime, je t'aime, je t'aime

le meurtre serait parfaitement indolore

Lin arrache son visage de l'oreiller qui l'étouffait et quitte, égarée et titubante, le lit de sa chambre d'hôtel à Manhattan

sa tête est lourde, fébrile

Elle va lentement en boitant jusqu'à la salle de bains, s'asperge le visage d'eau fraîche et le lève vers la glace. Ses yeux fixent ses yeux, son regard est clair et ferme et cela l'aide à se remettre de son cauchemar : elle est habituée maintenant, plus qu'habituée, endurcie

[...]

Lin va à la fenêtre. Trois étages plus bas, le monde humain vaque aveuglément à ses affaires dominicales. Des couples d'amants flânent sur le trottoir, s'appuient tendrement l'un contre l'autre et se réchauffent aux souvenirs de la nuit précédente. Une nourrice noire pousse le landau d'un bébé blanc. Une cloche d'église sonne violemment pour convoquer les derniers paresseux à l'office. Un bus passe en trombe, levant des arcs de neige boueuse.

Tout cela est à moi ¹⁰⁷.

C'est avec cette scène ambiguë, qui fait voir des remords de la protagoniste mais aussi son affirmation du sort qu'elle s'est choisi, que l'auteur clôt le roman.

Tout cela ne permet pas de juger Lin d'une manière univoque. Ainsi *Virevolte* est-il un exemple du texte où le polycentrisme, lié à la construction narratologique et esthétique, est un support du dialogisme. Celui-ci rend le roman équivoque :

¹⁰⁷ N. HUSTON : *Virevolte*. 1996. Actes Sud, pp. 250-253.

La présence de deux modèles actantiels autour de deux axes sujet-objet peut avoir pour conséquence [...] non pas un choix, mais une oscillation, qui pose au spectateur précisément le problème dramatique du texte. Au-delà de la lecture univoque, il peut y avoir une lecture double, dialogique [...] ¹⁰⁸.

Le dialogisme (ou la lecture dialogique pour reprendre l'expression d'Ubersfeld) est compris comme : « la présence simultanée de deux voix à l'intérieur du même texte littéraire, mettant en lumière le fonctionnement d'une contradiction » ¹⁰⁹. Dans *Virevolte*, c'est le choix entre la carrière artistique et la vie de mère qui est montré d'une manière dialogique et qui devient un conflit tragique. En effet, dans la situation de Lin, il n'y a pas un bon choix à faire. Par amour pour la danse, elle doit partir. Finalement, aucun personnage de *Virvolte* ne sort gagnant de ce conflit.

Le deuxième roman de la catégorie des romans à conflits, *L'Empreinte de l'ange*, ressemble à *Virevole* par sa construction et par le degré de complexité du personnage principal. En ce qui concerne la construction, au centre il y a un conflit entre trois protagonistes qui créent un classique triangle amoureux. Tous les trois sont des sujets autour desquels se créent des systèmes actantiels qui s'enchevêtrent et où les mêmes personnages jouent des rôles différents. Le conflit entre les personnages et entre leurs systèmes de valeurs est vaste et complexe. Il embrasse plusieurs domaines (émotionnel, social, politique). Par contre, les protagonistes sont autant caractérisés par ce qui les oppose que par ce qu'ils ont en commun. Ainsi, pour comprendre les enjeux de *L'Empreinte...*, il faut remarquer que Saffie et Raphaël, quelque différents qu'ils paraissent au début, tendent vers le même actant-objet : un confort « privé » qui ne s'intéresse pas à la vie de l'autre. Si Raphaël veut rendre Saffie heureuse, c'est surtout pour son propre bonheur dont la partie importante fait la vie familiale et Saffie devient un outil pour l'atteindre. L'attitude de celle-ci est semblable. Elle profite de la sécurité financière que lui assure Raphaël et pour cela accepte de l'épouser bien qu'elle ne l'aime pas. À cet égard Adrás est différent. Il lutte pour le bonheur de l'autre : pour Saffie et pour les démunis discriminés par la société. Il faut remarquer aussi que, comme dans le cas de *Virvolte*, les opposants dans le système actantiel d'un protagoniste sont des adjuvants dans le système d'un autre protagoniste. Pour András les opposants sont les gens fortunés dont la richesse est fondée sur le malheur des pauvres et ses adjuvants

¹⁰⁸ A. Ubersfeld : *Lire le théâtre...*, p. 71.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

sont les pauvres qui le soutiennent. La configuration opposants-adjuvants de Raphaël est contraire et cette opposition montre que les personnages appartiennent à deux mondes séparés et c'est cela qui est à l'origine de leurs malheurs. Adrás et Raphaël non seulement se disputent Saffie, mais aussi ils soutiennent, et en cela s'opposent, les deux façons tout à fait différentes du fonctionnement de la société. Quant à Saffie, elle a du mal à se retrouver dans cette réalité double. D'un côté, elle déteste la vie bourgeoise dont les valeurs ne sont pas les siennes. De l'autre, elle aime le confort. Son système de valeurs ne coïncide donc ni avec le système des valeurs de Raphaël ni celui d'Adrás.

Globalement, il y a alors deux conflits. L'un amoureux, facile à repérer parce qu'il se joue au premier plan, et l'autre se cachant derrière les schémas actantiels de Raphaël, Saffie et Adrás. Il s'agit du conflit entre la communauté des personnages pauvres et la société gouvernée par les riches et représentée dans le texte par Raphaël et sa mère dont la fortune a été faite grâce au moralement douteux système colonial. Cette société serait à notre avis un actant-sujet à part dont l'objet serait de maintenir le *statu quo*. Ses opposants seraient les pauvres, tels qu'Adrás ou les militants de FLN, et parmi ses adjuvants on pourrait énumérer le goût de confort, l'argent, le pouvoir, le sentiment de supériorité et l'ignorance des riches.

Malgré le squelette bien tracé par le système des conflits, les deux protagonistes, Saffie et Raphaël restent ambigus. Saffie est présentée d'un côté comme une fille traumatisée par la guerre et de l'autre comme une femme qui pour son confort est prête à mener une double vie d'épouse et de maîtresse illicite. Elle est une protagoniste à double visage par excellence. Le cas de Raphaël est presque aussi complexe que celui de sa femme. Même si sa fortune est fondée sur le malheur des Algériens, même s'il viole presque Saffie et qu'il la chosifie, Raphaël semble ne pas être conscient de son égocentrisme. Ayant reçu une éducation bourgeoise qui l'a préparé pour profiter de sa position sociale et non pour guérir les injustices, il ne sait pas comprendre la souffrance de sa femme et des immigrés qu'il rencontre dans la rue. En plus, à plusieurs reprises, il est montré comme un homme qui aime Saffie et qui fait un effort sincère pour la rendre heureuse :

[...] Raphaël a mis le réveil pour six heures du matin. Il l'a posé tout près de lui sur la table de nuit, pensant l'éteindre en un clin d'œil avant que Saffie n'ait eu le temps de se réveiller. Il veut lui faire une surprise en allant acheter des croissants à la boulangerie d'en face — que ce soit lui qui, pour

une fois, lui apporte son petit déjeuner au lit. Il a envie de voir son visage s'illuminer, de sentir sa chair s'animer sous ses doigts ¹¹⁰.

En plus, il est sincère en ce qui concerne son amour pour la musique et sa foi en beauté et en art qui, à son avis, rendent le monde meilleur :

— Tu comprends, Saffie, avait dit Raphaël d'une voix basse et lente, comme dans un rêve, regardant toujours droit devant lui ce noir enfer de tout à l'heure, la musique c'est ma lutte à moi. Jouer de la flûte, c'est ma façon à moi de rendre le monde meilleur. C'est ce que je peux faire. Il y aura toujours des injustices, des révoltes et des guerres, des gens qui sont obligés de sacrifier leur bonheur présent pour que leurs enfants puissent espérer un avenir meilleur. Mais il faut aussi que le bonheur et la beauté soient incarnés quelque part, ici et maintenant. C'est un acte politique aussi, ça, de les offrir au monde. C'est même un devoir politique pour celui qui, comme moi, a été gâté par le destin, à qui la vie a tout donné : argent, santé, talent... ¹¹¹

De plus, comme dans le cas de *Virevolte*, à la fin du roman, tous les personnages sont vaincus, personne ne sort gagnant des conflits dans lesquels ils sont impliqués. Saffie disparaît désespérée après la mort de son fils et András et Raphaël perdent la femme de leur vie. Si dans *Virevolte* au moins Derek et les filles sont axiologiquement transparents (personnages positifs), dans le cas de *L'Empreinte de l'ange*, tous les protagonistes portent une marque double. Il n'y a ni de bons ni de méchants.

Romans à perspectives juxtaposées

Le troisième groupe des romans est constitué des romans à perspectives juxtaposées où il n'y a pas un seul personnage qui se trouve au centre ni une seule intrigue classique. Il s'agit d'*Une adoration*, *Cantique des plaines*, *Lignes de faille* et *Dolce agonia*. Les textes se composent de plusieurs petites histoires mises l'une à côté de l'autre. Autour de chacun de plusieurs personnages est construit un système actantiel, tout comme dans le cas des romans à conflits mais ici ces systèmes ne se croisent presque pas. Leur juxtaposition fournit un commentaire implicite au sujet des thèmes abordés par le texte.

¹¹⁰ N. HUSTON : *L'Empreinte de l'ange*. 2000. Actes Sud , p. 68.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 285-286.

En ce qui concerne *Une adoration* et *Cantique des plaines*, les deux romans mettent en scène des personnages bien individualisés qui vivent des péripéties qu'ils ne partagent pas avec les autres protagonistes. Pourtant, derrière ce premier plan il y a un autre, moins explicite, mais aussi important qui témoigne de l'intérêt social des textes houstonniens. Dans *Une adoration*, à côté la relation entre Cosmo et Elke et l'attitude de Frank et Fiona à l'égard de cette relation, le lecteur suit les témoignages des personnages secondaires. Il y apparaît des problèmes d'immigration, de racisme et d'assimilation culturelle (Lafria, Kacim, Yves), le sujet d'homosexualité (Jaunasse et Cosmo), de violence conjugale et de pauvreté (Sandrine) ainsi que le problème de délinquance juvénile et, à cette occasion, la question de la resocialisation (Frank, Fiona, Kacim). Tous ces thèmes apparaissent dans les histoires jointes à la trame principale qui est le meurtre de Cosmo mais ils ne sont aucunement liés les uns aux autres. De plus, les personnages et les histoires qu'ils racontent, comme dans le cas des *Variations Goldberg*, sont nombreux. Tout cela crée l'illusion du chaos et de la spontanéité. Par conséquent, le texte fait croire que ce que lit le lecteur embrasse une grande partie de la vie des personnages et non seulement les points sélectionnés par l'auteur. On a l'impression que celui-ci donne la parole à tout le monde, indépendamment de leurs convictions. Le texte gagne ainsi l'illusion de l'objectivité et devient plus captivant.

La situation dans *Cantique des plaines* est semblable. Au centre du texte, il y a Paddon qui agit par le désir du développement (projet d'une thèse sur le temps) et par l'amour (trame du triangle amoureux). Mais dans l'arrière-plan, il y a d'autres histoires et perspectives, celles de ses parents, sa femme et ses enfants qui luttent pour survivre dans le temps d'hivers sévères et d'extrême pauvreté. Il y a aussi Miranda, métisse qui représente la civilisation indienne, et Elizabeth, missionnaire qui convertit les Haïtiens. Ainsi sont représentés deux thèmes : le thème du bonheur privé *versus* le bonheur familial (Paddon qui quitte le travail pour se consacrer à sa recherche ce qui entraîne des problèmes financiers) et le thème de colonisation et de christianisation. Ce thème-ci est particulièrement bien traité. Même si Paddon voit la bêtise des missionnaires qui par leurs actes contribuent à la chute brutale des conditions de vie des Haïtiens (maladies, famine), même si Miranda lui parle de la cruauté des colons, homme cultivé, il sait lire entre les lignes et commence à se poser des questions difficiles :

Peut-être la défaite des Indiens était-elle inévitable, et les missionnaires n'avaient-ils fait qu'amortir le choc. Peut-être, sans leurs efforts infatigables comme médiateurs, le destin des Indiens eût-il été

plus brutal encore. Peut-être certains hommes de Dieu avaient-ils été effectivement bons et généreux. Peut-être leur savoir médical avait-il sauvé des vies. On ne pouvait pas nier qu'Albert Lacombe, surnommé Bon-Cœur par les Blackfeet [sic!], avait risqué sa vie pour faire passer son message de la paix [...] faisant l'impossible pour préserver leur passé ¹¹².

Ces questions restent sans réponses, mais elles permettent de voir le premier actant « à lire en filigrane » de *Cantique*. Il s'agit de la civilisation occidentale et même de la civilisation tout court. En effet, la culture, qu'elle soit chrétienne ou indienne (celle-ci est à un moment donné discréditée par Miranda ¹¹³), dépasse l'individu qu'elle a formé. Or, l'individu ne peut pas agir hors les limites de la perception du monde que sa culture de référence lui a imposée depuis son enfance. L'actant-sujet implicite serait donc la culture occidentale dont l'objet serait de conquérir et convertir les Indiens. Ses adjuvants seraient l'Église, la foi, l'ignorance (dont Elizabeth fait la preuve) et la convoitise des colons. Quant aux opposants, ce seraient les Indiens, les gens cultivés comme Paddon, le temps qui passe, la laïcisation et le changement des normes sociales qu'elle apporte. Ces changements constituent un autre thème important de *Cantique*. Il est incarné par Paula, personnage-narrateur fantomatique qui est une petite-fille de Paddon. Une femme moderne et indépendante qui n'oublie pas le passé, mais qui vit tournée vers avenir.

Au-dessus de tout cela, il apparaît un autre actant-sujet qui est l'homme en général dont l'objet est une vie paisible et heureuse. Sur son chemin, il y a des opposants sous la forme de normes sociales (civilisation, religion), de temps qui le rend vieux, pour finalement l'emporter et de caractère absurde de la vie et du monde matérialisé dans le texte par la figure d'un Dieu indifférent au sort humain. Voici comment le narrateur décrit son comportement au moment de conception de Paddon (scène qui clôturait le roman) :

Et Dieu prend le relais, distraitement comme à Son habitude puisqu'Il n'a pas que ça à faire : sans même S'éclaircir la gorge, Il marmonne Sa formule magique au-dessus de la matière grasse dans l'utérus de Mildred pour y faire jaillir une étincelle d'esprit, fredonne d'un air absent Son petit refrain au sujet de l'espèce humaine, et te tire avec léthargie du néant, Paddon, sans penser à Ses préférences ni à tes intérêts, après quoi, Il pousse un immense soupir et, le regard vide plongé dans le cosmos, Se remet à pianoter sur l'éternité ¹¹⁴.

¹¹² N. HUSTON : *Cantique des plaines*..., p. 309.

¹¹³ Cf. *ibidem*. pp. 181-182.

¹¹⁴ N. HUSTON : *Cantique des plaines*..., pp. 318-319.

Finalement, dans *Lignes de faille* et *Dolce agonia*, deux derniers romans de cette catégorie des romans à perspectives juxtaposées, les histoires des protagonistes semblent encore plus éloignées. Pourtant leur présence mutuelle influence leur réception, dans *Lignes de faille* en changeant d'une partie à l'autre la marque axiologique des personnages et dans *Dolce agonia* en créant l'atmosphère en même temps morose et chaleureuse. Rappelons que dans *Dolce agonia* il n'y a aucune intrigue. Les quelque cinq cents pages sont remplies de souvenirs des convives. Au-delà de leurs souvenirs et de quelques heures qu'ils passent ensemble pendant la soirée, il s'esquisse une image de la condition humaine. Le schéma actantiel global serait très proche de celui de *Cantique des plaines*. L'individu (actant-sujet) veut vivre heureux, mais s'oppose à son bonheur le temps qui passe et le monde injuste personnalisé sous forme d'un Dieu-narrateur sadique et cynique.

En ce qui concerne *Lignes de faille*, le roman retrace un moment de vie de quatre protagonistes, à chaque fois se focalisant uniquement sur le protagoniste-narrateur. Les personnages appartiennent tous à la même famille mais les histoires qu'ils racontent, du point de vue de la forme, sont complètement détachées. Cela permet, en outre de manipuler la réception des personnages, de faire du thème de la guerre, qui n'y apparaît qu'en arrière-plan, l'un des thèmes majeurs du roman. Paradoxalement, ce sujet gagne de l'expression grâce à son caractère périphérique. Or, que la guerre soit seulement une toile de fond de la vie quotidienne des personnages permet au lecteur de se focaliser sur leurs émotions et montre comment ils en sont marqués, bien que, enfants, ils se trouvent apparemment hors de sa portée. La guerre reste en arrière-plan, mais à chaque page elle influence la vie des narrateurs de six ans qui la décrivent d'une manière simple mais juste. De plus, au début (la chronologie à rebours), le lecteur ne sait pas que c'est la guerre qui est responsable de tous les malheurs des personnages et de leur dégradation qui se produit tout au long des années. Huston crée ainsi une autre image de la guerre que celle montrée habituellement par les œuvres d'art : une image intime, domestique et « modeste », sans grandes batailles et sans cris.

Dans ces deux derniers textes, on voit en plus l'effet de redondances au niveau de l'histoire qui légitiment l'information dont elles sont porteuses ¹¹⁵. Tous les personnages-sujets vivent les mêmes événements de la même manière. Le même contexte produit les mêmes événements (la guerre égale toujours la dégradation, la

¹¹⁵ Cf. V. JOUVE : *Poétique des valeurs...*, p. 95.

souffrance et les conflits ; l'immanente partie de la vie est l'injustice, la violence, la souffrance, mais aussi l'amour et l'amitié). Le sujet majeur de ces deux romans serait, comme dans le cas de *Cantique des plaines*, l'homme désirant une existence paisible et heureuse (objet) et son opposant serait la société et l'absurdité de la condition humaine.

En somme, si le repérage des actants-sujets multiples permet de voir le caractère dialogique des romans houstonniens, le repérage des opposants permet de voir le contexte dans lequel se trouvent les sujets. La compréhension de ce contexte, de la place qu'il occupe dans les romans de Huston, fait voir les trois grands conflits qu'embrasse son œuvre. Il s'agit de l'individu en conflit avec lui-même (surtout dans les romans « à soi éclaté »), avec la société et avec l'absurdité de la condition humaine.

Antihéros : figure emblématique de l'écriture hustonnienne

De notre double analyse des personnages (celle des codes culturel, affectif et narratif et celle de leurs rôles actantiels) émerge une figure emblématique de l'écriture hustonnienne qui est l'antihéros. Quoiqu'il représente, comme le remarque justement Victor Brombert, une « tendance complexe et bien répandue dans la littérature moderne »¹¹⁶, l'antihéros reste toujours un élément choquant. Il s'oppose au courant dominant et souvent il blesse le lecteur habitué à un autre type de protagonistes. Or, le plus souvent le personnage principal du roman est donné par le texte comme un modèle à suivre. Comme l'écrit Hamon, il est un héros que

le lecteur soupçonne d'assumer et d'incarner les valeurs idéologiques « positives » d'une société [...] à un moment donné de son histoire. [...] Il renvoie à l'espace culturel de l'époque, sur lequel il est « branché » en permanence, et sert au lecteur de point de référence et de « discriminateur » idéologique (il est « positif » par rapport à des « négatifs »)¹¹⁷.

Dans les romans de Nancy Huston, ce n'est pas le cas. La plupart des personnages principaux sont des antihéros qui tout au long d'une grande partie du texte agissent contre les règles acceptées par la société. Il est difficile de trouver un seul texte de Huston dont l'antihéros serait absent. Les exemples sont multiples : Nadia, Saffie, Sol et Randall, Rena, Lin, Frank et d'autres encore. Pourtant, la figure de l'antihéros, cynique et parfois sadique, est paradoxalement l'expression du penchant humaniste de Huston. Il incarne la vision de l'homme qui, blessé, se trompe, est faible, imparfait, souvent dominé par sa corporalité et ses instincts et qui pourtant arrive à se relever, reconstruire sa vie et la vivre le mieux possible (Nadia, Erra, Fiona, Kacim).

Cependant, nous croyons que l'antihéros est porteur d'encore un autre enjeu. Son comportement permet à l'auteur d'aborder la critique de la société. Or, sa fonction n'est pas de donner un exemple à suivre (qui est la fonction majeure du protagoniste « traditionnel ») mais d'introduire le thème de la révolte et de postuler des changements en ce qui concerne le fonctionnement de la société. En effet, comme le note Iser :

¹¹⁶ V. BROMBERT: *In praise of antiheroes : figures and themes in modern European literature, 1830-1980*. 1999. University of Chicago Press, p. 1.

¹¹⁷ Ph. HAMON, *Texte et idéologie...*, p. 47-48.

Si c'est le héros qui représente les normes, celles-ci ne sont généralement pas respectées par les personnages secondaires ; par contre si ce sont les personnages secondaires qui représentent les normes, c'est le héros qui ouvre généralement une perspective critique sur le système référentiel du texte. Dans un cas, il s'agit de l'affirmation des normes choisies, dans l'autre, de leur négation ¹¹⁸.

Iser indique aussi que la littérature est un lieu de critique et de correction par excellence. Elle représente l'ordre établi avec ses qualités et ses défauts pour faire voir au lecteur la nécessité des changements ¹¹⁹.

Effectivement, la société telle que la décrit Huston est une force oppressive et corruptrice. Cette image se peint cependant en arrière-plan sans sauter aux yeux du lecteur. Dans un premier temps, le lecteur ne s'en doute pas. L'image de la société semble neutre. Pourtant, peu à peu, des failles apparaissent. Il y a l'injustice en ce qui concerne la répartition des biens (fortune de Mme Lepage faite à l'époque de la colonisation), il y a la question du racisme (la haine de Randall à l'égard des Arabes), il y a des mœurs légitimant la misogynie (Tess dominée par Randall ou Saffie chosifiée par Raphaël) et il y a la guerre vue par la société comme un élément inévitable de la vie et même un outil au service de la paix (Irak, Algérie). Toutes ces pathologies sont cependant largement acceptées tant par les protagonistes que par les gens qui les entourent.

En ce qui concerne le personnage, il oscille entre deux attitudes. D'un côté, il se révolte contre le *statu quo* et de l'autre côté, bon gré mal gré, il accepte les règles du jeu qui lui sont imposées et se corrompt pour survivre. C'est surtout le cas de Saffie qui s'habitue à des avantages que lui offre l'entrée dans une famille bourgeoise. Fiona, Marina et Chloé n'en sont pas loin. Toutes, ayant des expériences difficiles, décident de passer un moment plus ou moins long de leur vie avec un homme fortuné pour profiter de son statut social.

Si l'antihéros est un être complexe, son cheminement est simple. Soit le personnage est montré comme un innocent qui se gâte sous l'influence de la société pour y survivre, soit il est montré comme un monstre qui s'avère être victime de la société (l'effet est obtenu grâce à des analepses). Les deux modèles de l'évolution de l'antihéros sont des stratagèmes efficaces. Le premier montre la force corruptrice de la société. L'autre va encore plus loin. Le comportement de l'antihéros, rejeté par le lecteur dès la première page du roman comme immoral, se révèle purement humain. Il est une

¹¹⁸ W. ISER, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique...*, p. 187.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 136.

conséquence étroite des conditions dans lesquelles l'individu est forcé de vivre et de sa nature. Le monstre est présenté comme victime des normes acceptées et même propagées par la société. L'efficacité de ce schéma va pourtant encore plus loin et elle est due à son caractère métatextuel. Le lecteur observe l'image textuelle de la société dans laquelle il vit lui-même. C'est cette société-là qui l'a formé et c'est elle aussi, avec ses normes, qui a créé le monstre qui s'est avéré sa victime. Le fait que la même société peut créer un être moralement condamnable (personnage) et un autre être (lecteur) capable de juger ce premier méprisable monstre qu'il y a des fissures dans le fonctionnement de cette société-là.

Ces deux scénarios doivent leur efficacité aussi au fait qu'il ont la forme d'exemple et celui-ci est un puissant type d'argument. En effet, dans les romans de Huston l'évolution des personnages, leur déchéance ou leur redressement, n'est jamais expliquée par un narrateur ou même par le personnage lui-même. Cette évolution est toujours montrée grâce à plusieurs stratagèmes narratifs et stylistiques dont certains nous avons déjà vus dans le chapitre précédent et dont les autres nous verrons plus tard. Pour le moment, nous voudrions seulement signaler la force de cette poétique qui choisit de montrer au lieu de raconter. En ce qui concerne l'antihéros, il s'agit surtout de donner un exemple qui permet de critiquer les défauts de la société et, en même temps, d'éviter la lourdeur du didactisme traditionnel qui passe par les sermons du narrateur. Au lieu des sermons le lecteur suit des situations concrètes dans lesquelles se trouvent les personnages et observe leur évolution.

Parfois la critique de la société se manifeste ouvertement dans le discours de l'antihéros fielleux. La parole devient pour lui, faute de mieux, un symbolique outil de vengeance sur tout ce qui le blesse. Nadia et Rena dans les dialogues avec leurs doubles commentent le monde d'une manière amère et cynique. Saffie invente une chanson qu'elle apprend à son fils et qui est une critique explicite du milieu dans lequel elle décide de vivre (« Mon papa? un sale bourgeois ! / Ma grand-mère ? Une grosse propriétaire ! Et moi et moi et moi ? J'adore le chocolat ! »¹²⁰). De même, quand Saffie agresse verbalement une femme, elle le fait pour s'opposer à l'hypocrisie si bien enracinée dans la société qu'elle est devenue invisible :

¹²⁰ N. HUSTON : *L'Empreinte de l'ange...*, p. 249.

- Comme il [I.F. : Emil] est mignon, dit-elle à Saffie [...]. C'est si touchant, à cet âge-là !
- Non, dit Saffie calmement, sans sourire. Vous vous trompez, madame. Cet enfant est un demi-Boche, un petit SS ! Déjà il assassine les oiseaux... [...]
- Pourquoi tu dis ça, demande András, amusé.
- Oh ! c'est trop facile d'être gentil avec des enfants. [...] Pourquoi elle ne dit pas que *toi* tu es touchant ? Ou moi ? Nous on ne mérite pas la gentillesse ? Ou ... ou lui, là-bas ? — montrant des yeux un vieux musulman en turban et en djellaba, qui dort tout tassé sur lui-même au fond de la voiture ¹²¹.

De plus, l'antihéros reflète la condition de l'homme au tournant du XX^e et du XXI^e siècles et le cercle vicieux dans lequel il se trouve : les maladies de l'individu produisent une société malade qui, par conséquent, produit de nouveaux individus malsains et ainsi de suite. L'une des maladies de l'individu est son incapacité à vivre dans la communauté des gens. Ainsi l'antihéros incarne-t-il le déjà mentionné antagonisme entre l'individu et la collectivité qui s'est renforcé vers la fin du XX^e siècle. Dans les romans de Nancy Huston, ce conflit se matérialise sous la forme de la famille qui se décompose (*Lignes de faille*, *Virevolte*, *Dolce agonia*, *Une adoration*) et des personnages-sorcières qui, bien qu'elles vivent parmi les gens, pendant longtemps sont incapables de construire des liens durables avec les autres. Ce conflit se reflète aussi dans la fascination de l'antihéros de la violence et dans son attitude à l'égard du corps humain. Tous ces trois questions (relation à l'autre, fascination de la violence et l'attitude à l'égard du corps) sont complexes. De plus, elles sont liées à la couche esthétique des romans. Pour cette raison nous y reviendrons dans la troisième partie de notre étude.

Revenant à la figure de l'antihéros elle-même, la question qui s'impose est de savoir pourquoi le lecteur, face à cet être répugnant, ne profite pas de son droit d'interrompre la lecture. Or, nous croyons que, quelque répugnant qu'il soit, l'antihéros est également attirant pour le lecteur et cela pour plusieurs raisons. Premièrement, il éveille la curiosité d'un lecteur moyen qui, à la différence de l'antihéros, mène une vie paisible et « correcte ». Le lecteur voudrait connaître la partie sombre de la vie à laquelle, par prudence et à cause de ses convictions, il ne s'approchera jamais dans la vraie vie (le texte fait appel au régime de lecture nommé *lu* ¹²²). Deuxièmement, l'antihéros dit à haute voix les choses que le lecteur voudrait dire, mais qu'il n'osera

¹²¹ *Ibidem*, p. 241-242.

¹²² Cf. V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman*..., p.90.

pas prononcer. Ainsi devient-il une figure de révolte non seulement pour la romancière, mais aussi pour le lecteur. Il matérialise ses problèmes, peurs, souffrances et ses petites révoltes internes et muettes et, en les prononçant, il aide le lecteur à se débarrasser de la tension. Finalement, l'antihéros permet au lecteur de découvrir une partie de sa personnalité qu'il ignorait jusqu'alors et qu'il découvre dans les pensées de l'autre qui lui paraissent étrangères ¹²³. De cette manière, grâce à l'antihéros, les romans hustonniens font le lecteur s'ouvrir à l'autre, ils invitent le lecteur à le comprendre. Cela est liée à l'approche humaniste de l'auteur que nous avons mentionné plus haut. Huston en parle elle-même :

Là où notre vie en société incite à prononcer des jugements tranchés [...], le roman nous ouvre à un univers moral plus nuancé. [...] Quand on rencontre dans un roman un « méchant » [...], notre souci est non de le condamner, mais de le comprendre, de laisser se développer en nous son histoire et de voir en quoi il peut nous ressembler ¹²⁴.

Ainsi l'œuvre de Huston révèle-t-elle ce que l'auteur elle-même nomme « la vérité des humains », c'est-à-dire « une vérité toujours mixte et impure, tissée de paradoxes, de questionnements et d'abîmes » ¹²⁵ qui s'étale dans la faille entre le marquage positif du code affectif et le marquage négatif du code culturel.

¹²³ *Ibidem*, p. 232.

¹²⁴ N. HUSTON : *L'espèce fabulatrice*. 2008. Actes Sud, p. 188.

¹²⁵ *Ibidem* p. 187.

DEUXIÈME PARTIE

NARRATION

Romans dramatisés

Dans la première partie de notre étude, nous avons parcouru les textes du corpus en regardant la nature des personnages et les systèmes qu'ils créent ensemble au sein du texte. Comme ces systèmes constituent le squelette des romans, cela nous a permis de voir les problèmes qu'ils abordent et, en gros, leur construction. Nous passons maintenant à l'analyse non plus de ce qui est dit, mais de la façon dont le contenu est exprimé. Il s'agira ici de nous interroger sur la question de la narration et du narrateur : de sa présence ainsi que de son absence.

Définition et enjeux

Dans ce chapitre, nous proposons de nous occuper des romans hustonniens qui par leur forme ressemblent à des pièces de théâtre. Il s'agit des ouvrages composés entièrement des monologues des protagonistes qui sont juxtaposés sans aucun commentaire de la part du narrateur et que nous proposons de nommer les romans dramatisés. Ce sont notamment *Les Variations Goldberg*, *Une Adoration*, *Prodige* et *Lignes de faille*. Leur forme, qui d'ailleurs ne fait pas exception si on regarde la littérature contemporaine ¹²⁶, réalise le postulat avancé déjà par Aristote d'un texte purement mimétique d'où disparaîtrait la voix de l'auteur-narrateur. Selon ce principe « [...] le poète doit parler le moins possible en son nom personnel, puisque ce faisant il ne représente pas » ¹²⁷. La remarque du philosophe a donné naissance à ce que la poétique connaît aujourd'hui comme l'opposition entre le *showing* et le *telling*. Au XIX^e siècle, la différence entre les deux est devenue extrêmement importante. Comme l'écrit Booth :

Depuis Flaubert, beaucoup d'auteurs et de critiques sont convaincus que l'« objectif » ou l'« impersonnel » ou encore le « dramatique » mode de la narration est naturellement supérieur à

¹²⁶ Cf. F. MARTIN-ACHARD « Figures de l'intériorité dans le roman contemporain (F. Bon, L. Mauvignier, J. Serena) », *Les Cahiers du Ceracc*, no 5: *Proses narratives en France au tournant du XXI^e siècle*, 2012 [en ligne]. Consulté le 29 septembre 2015. < <http://www.cahiers-ceracc.fr/achard.html> >.

¹²⁷ ARISTOTE : *La Poétique*. 1980. Seuil (Coll. Poétique), p. 124.

tout autre mode qui laisse apparaître directement le discours de l'auteur ou de son porte-parole. Parfois [...] les problèmes complexes liés à ce changement ont été réduits à la commode distinction entre le « showing » qui est artistique et le « telling » qui ne l'est pas. « Je ne vous raconterai rien », dit un jeune romancier admirable en défendant son art. « Je vous laisserai espionner mes personnages. Parfois ils diront la vérité et parfois ils mentiront et ce sera à vous de décider quand ils font l'un et quand l'autre. Vous le faites tous les jours. Quand votre boucher vous dit : "C'est le meilleur", vous répondez : "C'est vous qui le dites". Mes personnages devraient-ils être moins prisonniers de leurs désirs que ne l'est votre boucher ? Je peux vous montrer beaucoup de choses, mais je ne peux que les montrer... Vous ne pouvez pas vous attendre à ce que le romancier raconte précisément comment quelque chose est dit, exactement de la même manière que vous ne pouvez vous attendre à ce qu'il soit debout à côté de votre chaise et qu'il tienne votre livre »¹²⁸.

Par contre, Booth, en bon rhéteur, remarque aussi que l'auteur n'est jamais dépourvu d'outils pour marquer son point de vue :

Il choisit de raconter l'histoire d'Emma Bovary plutôt que l'histoire potentiellement héroïque du Dr Lanivière. La voix de l'auteur se relève passionnément autant dans la décision d'écrire *Odyssée*, « Le Faucon » ou *Madame Bovary*... que dans ses commentaires directs les plus envahissants tels qu'on les retrouve chez Fielding, Dickens ou George Eliot. Tout ce que l'auteur montre sert à raconter ; l'existence de la frontière entre le *showing* et le *telling* reste toujours dans une certaine mesure arbitraire. Bref, le jugement de l'auteur est toujours présent dans le texte et évident pour toute personne qui sait le chercher¹²⁹.

Le repérage des démarches formelles qui ne sont pas les commentaires directs de l'auteur, mais qui permettent au lecteur de saisir sa voix sera le but de ce chapitre. Nous verrons en même temps l'influence de ces démarches sur la réception des romans. Nous continuerons notre quête des indices axiologiques que maintenant nous essayerons de trouver au niveau de la narration. De plus, les romans dramatisés sont ceux où la polyphonie, ou plutôt son simulacre, comme nous le croyons, est la plus aboutie ou du moins la plus visible. En effet, cette forme permet aux personnages de s'épanouir et c'est cet épanouissement non limité par le discours de l'auteur qui est à la base de la polyphonie dans le sens bakhtinien du terme¹³⁰. Cet aspect place les textes de Huston du côté du *showing* : les personnages sont montrés par leurs pensées et leurs paroles et

¹²⁸ W. C. BOOTH : *The Rhetoric of Fiction*..., p. 8. C'est nous qui traduisons. Booth cite « Easy Does It Not » de Mark Harris, article publié dans : *The Living Novel*, éd. Hicks Granville, 1957. Macmillan, p. 117.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 20. C'est nous qui traduisons.

¹³⁰ Cf. M. BAKHTINE : *La poétique de Dostoïevski*..., p. 114.

non décrits de l'extérieur. C'est sans aucun doute un grand avantage des romans dramatisés. Ils peuvent créer le leurre de l'indépendance des personnages tout en échappant aux limites des textes écrits pour le théâtre. Or, ceux-ci doivent faire face à des limites telles que le temps du spectacle et la capacité de l'analyse immédiate du spectateur. Le texte romanesque, même celui écrit sous forme des répliques, est libre de ces contraintes. L'auteur peut profiter des apanages de la prose tels que jeu de l'ordre temporaire, longueur illimitée des monologues et processus de masquage du sens.

Vu la forme atypique des romans dramatisés, dans notre analyse, nous nous servirons des théories narratives élaborées par des critiques s'occupant non seulement de la littérature, mais surtout ceux qui sont experts en narration cinématographique.

Narrateur et narration.

Pour une nouvelle répartition des fonctions et une nouvelle image du narrateur¹³¹

Pour nous interroger sur le manque de narrateur par rapport au repérage idéologique et axiologique des romans dramatisés, il faut d'abord nous poser la question de savoir si effectivement on ne peut pas y trouver un narrateur. S'agit-il de ce que Belinda Cannone a appelé un « paradoxe de "narration sans narrateur" »¹³² ? De prime abord, c'est exactement ce qui s'impose à l'esprit. Le narrateur est celui qui parle, décrit la diégèse et les personnages. Il est un metteur en scène responsable de la gestion de l'histoire et du récit. Telle définition est la plus répandue. Pour Genette, le narrateur est une « instance productrice du discours narratif »¹³³, celui qui raconte¹³⁴. Pour Chatman, il est un agent chargé de présenter des mots, des images ou d'autres signes encore qui produisent la diégèse¹³⁵. Par conséquent, Genette assigne au narrateur

¹³¹ Comme ce sous-chapitre se focalisera sur le problème de la narration dépourvue de discours explicite du narrateur, il prendra une forme plus théorique et sera pauvre en citations des romans houstonniens. En effet, s'il est tout à fait possible et même, à notre avis, souhaitable de s'occuper du problème de la narration implicite, il serait impossible de citer le discours du narrateur qui fait défaut à la surface du texte.

¹³² B. CANNONE : *Narration de la vie intérieure...*, p. 41.

¹³³ G. GENETTE : *Figures III*. 1972. Seuil, p. 226.

¹³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 187.

¹³⁵ Cf. S. CHATMAN: *Coming to terms : The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. 1990. Cornell University Press, p. 119.

plusieurs fonctions, dont les plus importantes sont, du point de vue de notre analyse, celles narrative, de régie et idéologique ¹³⁶. Si, du point de vue du statut effectif du texte, qu'on connaît après la lecture, cette définition du narrateur est opérationnelle pour *Les Variations Goldberg* et pour *Prodige* (les deux textes ont une seule source énonciative), tout au long de la lecture le lecteur n'en est pas conscient. Il voit le texte comme abandonné de l'instance surplombante qui assurerait sa cohérence et qui pourrait indiquer de grandes lignes interprétatives (fonction de régie et fonction idéologique). Donc les questions de la poétique, de la réception et de l'interprétation axiologique concernant des romans dramatisés restent ouvertes aussi pour ces deux ouvrages. Quant à *Une Adoration* et *Lignes de faille*, au niveau de la fiction, il n'y a aucune voix qui, à la surface, embrasse la totalité du texte et qui en est le « conteur » ou le « présentateur ». Par conséquent, il y a de nouvelles questions qui apparaissent. Les deux premières font un tandem. Un texte sans narrateur est-il toujours un texte narratif ? Si c'est le cas, comment est-il possible qu'un texte narratif n'ait pas de narrateur ? Qui narre alors ? Qui en est la source ? En vient la troisième question : si le texte narratif peut se passer de la figure du narrateur, qui est-ce qui remplit ses fonctions essentielles pour le fonctionnement du texte de ce type ? Finalement, si c'est une autre entité qui en est chargée, quelles sont les fonctions immanentes et alors quelle est l'essence du narrateur en tant qu'élément textuel et poétique ?

En ce qui concerne la question sur le statut (non)narratif des romans dramatisés, la réponse est assez évidente. Ils sont des textes narratifs parce qu'ils présentent une suite logique d'événements qui font un tout. Ce qui les unit c'est justement leur caractère narratif, le fait de constituer une histoire. En cela pièce de théâtre, film ou roman se différencient d'un texte scientifique, argumentatif ou descriptif. Chatman le confirme :

Bref, il y a deux définitions du narratif : une plus large et l'autre plus restreinte. Selon celle plus large [...], le narratif est un type de textes distingué des autres types par son double « chronologie » c'est-à-dire une logique de la séquence événementielle qui est jouée par les personnages dans un décor. Selon la définition plus restreinte, et en même temps plus traditionnelle, le narratif est un texte qui implique toutes les conditions de la définition plus large, mais qui en plus se distingue par une condition diégétique, à savoir il est relaté par un narrateur humain. La définition plus restreinte admet bien évidemment une base de textes plus restreinte aussi. À mon avis, la

¹³⁶ Cf. G. GENETTE : *Figures III*..., p.261-265.

distinction entre le narratif et les autres types de textes passe au-dessus des deux manières de communiquer une narration qui sont le *telling* et le *showing* ¹³⁷.

Ces mots de Chatman font voir son attitude à l'égard du lien entre la narration et le narrateur imaginé comme un être humain. Selon le critique américain, ce lien serait faux et le texte narratif pourrait très bien se passer de la figure du narrateur exprimé à la surface du texte, c'est-à-dire le narrateur présent dans le texte par sa voix ou plus exactement par son discours. Et pourtant la question de sa présence dans les textes comme nos romans dramatisés reste complexe. Preuve, Chatman lui-même postule que le narrateur compris comme agent textuel est indispensable pour parler de la narration. « Il est logique, dit-il, que si les histoires montrées doivent être considérées comme narratives, elles doivent être narrées et seulement une définition restreinte de "narrer", l'identifiant entièrement avec le fait de raconter, prévient cette constatation d'être auto-évident » ¹³⁸. Il ajoute que « [...] tout texte narratif est par définition narré, c'est-à-dire présenté narrativement », et que « cette narration, présentation narrative, implique un agent, même quand il ne trahit pas de signe de la personnalité humaine » ¹³⁹.

Chatman n'est pas le seul à postuler la présence d'un narrateur dans les ouvrages où celui-ci manque de voix et contrairement à ce qu'on pourrait penser les arguments en faveur de la présence du narrateur dans tout texte narratif ne font pas défaut. Premièrement, les paroles des personnages de n'importe quel roman ont un sens double. Le premier est celui dont le personnage est conscient et qu'il veut donner à son discours. Le deuxième est celui programmé par l'auteur et qui se donne à entendre uniquement au lecteur. À ce niveau de compréhension, toutes les répliques des personnages se font l'écho. Le lecteur est conscient de ce sens caché aux personnages, parce qu'il connaît tout de l'histoire et de la diégèse. Cet écho serait, selon Edward Branigan, une preuve qu'il existe une narration externe menée à la troisième personne et supérieure à celle d'un personnage singulier ¹⁴⁰. Dans le cas de notre corpus, les narrations « externes » aux histoires singulières des personnages présentent la vie d'un protagoniste (Liliane, Lara, Cosmo) et dans le cas de *Lignes de faille* d'une famille entière. En même temps elles abordent les super-thèmes et super-actants dont nous avons parlé dans la première

¹³⁷ S. CHATMAN: *Coming to terms...*, p. 114-115. C'est nous qui traduisons.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 113. C'est nous qui traduisons.

¹³⁹ S. CHATMAN : *Coming to terms...*, p. 115. C'est nous qui traduisons.

¹⁴⁰ Cf. E. BRANIGAN : *Point of View in the Cinema : A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. 1984. Mouton publishers, p. 41.

partie de notre analyse (conflit avec soi, conflit avec la société et conflit avec l'absurdité du monde).

Le deuxième argument est fourni par les textes où la narration dupe le lecteur ou le spectateur. Chatman cite l'exemple du *Grand Alibi (Stage Fright)*, film d'Alfred Hitchcock qui commence par des images que l'on tient presque jusqu'à la fin du film pour vraies, que l'on croit provenir de la narration extradiégétique et fiable et qui relatent l'histoire d'un meurtre. Or, finalement, ces images s'avèrent un produit de l'imagination du meurtrier. Elles font partie de sa narration à lui donc d'une narration intradiégétique, qui à son tour fait partie de la narration extradiégétique. Il y a quelqu'un (ou quelque chose) qui manipule le récit et qui influence la relation des événements et, par conséquent, leur réception. De même, il y a des textes où il semble y avoir quelqu'un qui manipule l'ordre temporel (le cas de *Lignes de faille*). Il y a des textes où on ne sait pas qui est l'agent qui raconte/montre les événements, mais on peut saisir les traces de sa présence (dans notre corpus c'est le cas de *Prodige* ou des *Variations Goldberg*). Par conséquent, on a l'impression qu'il y a une narration supérieure qui se cache derrière et qui nous fait voir, dans le cas de notre corpus, Lara et Liliane comme des femmes qui n'ont pas de confiance en elles et l'histoire de la famille de Sol comme un tout dont les éléments renversés exprès dans le temps s'expliquent mutuellement.

Pourtant, d'autres critiques croient qu'une narration n'a pas forcément besoin d'un narrateur. Que la narration dupe le lecteur ou qu'elle donne un autre sens à des paroles du personnage ne veut pas forcément dire que c'est le narrateur qui en est responsable, qui agit derrière cette narration. C'est le rôle de l'auteur d'inventer l'histoire et d'organiser la narration dont la fonction est de présenter cette histoire-là. C'est surtout David Bordwell qui s'oppose à la recherche, à tout prix, d'un agent responsable de la narration. En effet, il voit la narration comme un processus qui se produit par lui-même :

J'ai trouvé très utile de suivre les formalistes russes en ce qui concerne les concepts de *fabula*, état des choses et des événements de l'histoire, et de *syuzhet*, leur agencement dans le texte narratif tel qu'il se présente. Je comprends la narration en tant qu'un processus par lequel le film fait construire au lecteur, à la base de l'organisation de *syuzhet* et du schéma stylistique, *fabula* en cours de développement. [...] La narration est un processus par lequel *syuzhet* et le style du film agissent

ensemble en révélant des indices sur la construction de *fabula* dans l'esprit du spectateur et en vectorisant cette construction ¹⁴¹.

De plus, Bordwell souligne une chose évidente que pourtant les critiques semblent souvent oublier : le narrateur, tout comme les personnages, est un produit et non le producteur du texte ¹⁴². De cette manière, Bordwell s'oppose à l'argument de théorie communicationnelle avancée par Chatman. Selon celui-ci, la narration est un message, une communication : s'il y a un message, il faut un récepteur et un émetteur ; si le producteur d'un texte est son auteur, le producteur, la source de la narration est son narrateur ¹⁴³. Or, d'après Bordwell, la narration fait partie d'un texte et en tant que son élément est « émise » par l'auteur. Le narrateur n'est point un être indépendant qui gouverne le texte. Cette erreur de la théorie communicationnelle fait penser à celle concernant la psychologie des personnages démasquée par Hamon dans son article *Pour un statut sémiologique du personnage* ¹⁴⁴. Or, le statut du narrateur est exactement celui des personnages : être textuel, élément de la narration, rien de plus. Pourtant, on retrouve des traces de cette erreur chez des critiques bien connus, tant la métaphore du narrateur qui gouverne le récit semble puissante. Jouve, par exemple, dans *L'effet-personnage...* écrit que : « Le narrateur *oriente à son gré* l'implication du lecteur dans le roman en exploitant les trois modalités du pouvoir, du savoir et du vouloir. *Imposant son pouvoir* au destinataire, *il le place* dans la perspective voulue : il s'agit alors de persuasion. *Influençant* le savoir du lecteur, *il recourt* à la séduction » ¹⁴⁵. Si par métaphore le narrateur pourrait à la limite « imposer son pouvoir », « placer le lecteur dans la perspective voulue » ou encore « recourir à la séduction », ou même « orienter implication du lecteur », il est impossible qu'il le fasse « à son gré ». Or, le narrateur vu comme un être humain n'est qu'un anthropomorphisme. C'est la forme que le narrateur peut prendre et prend souvent, nous le verrons dans le chapitre suivant. Dans ce cas, il se comporte en être humain, devient même un quasi-personnage qui juge, désire, aime et hait (au niveau de la fiction). La projection de cette possibilité sur tout narrateur est due aux origines orales du genre épique où le narrateur restait proche de l'auteur-témoin de l'histoire. L'anthropomorphisme du narrateur est d'ailleurs rejeté par une grande

¹⁴¹ D. BORDWELL: *Poetics of cinema*. 2008. Routledge. p. 99. C'est nous qui traduisons.

¹⁴² Cf. D. BORDWELL : *Narrative in fiction film*. 1985 University of Wisconsin Press, p. 62.

¹⁴³ Cf. S.CHATMAN: *Story and discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*. 1978. Cornell University Press. p. 28.

¹⁴⁴ Cf. PH. HAMON : « Pour un statut sémiologique du personnage »

¹⁴⁵ V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 206. C'est nous qui soulignons.

partie de la critique comme quelque chose d'évident (y compris Chatman de l'époque de *Story and discours* ¹⁴⁶ publié douze ans avant *Coming to terms* et Mike Ball qui va jusqu'à appeler le narrateur « ça » ¹⁴⁷).

Revenant à Brodwell, il trouve le narrateur non seulement contingent, mais il va jusqu'à le traiter d'« une inutile et trompeuse personnification de la dynamique narrative du film » ¹⁴⁸. Il finit par l'exclure complètement du champ de la narration cinématographique :

Ma proposition alternative est que dans le cinéma la narration en tant qu'un processus nous encourage à construire l'histoire moyennant les voix et le comportement des narrateurs particuliers, mais qu'un narrateur englobant n'est pas un élément logiquement requis pour nous offrir la narration vue comme un tout. Comme je l'ai dit en 1985, « De tels narrateurs personnifiés sont constamment engloutis par le processus narratif général du film qu'ils ne produisent pas » ¹⁴⁹.

Cette position nous semble trop stricte tout comme celle de Chatman qui exige la présence du narrateur dans tout texte narratif. À notre avis, la narration sans narrateur est possible. Par contre, nous ne sommes pas d'accord non plus que la présence du narrateur dans les textes sans un narrateur visible à la surface soit une exception. Nous croyons qu'il s'agit d'une possibilité sur le plan des instances ou agents textuels sans que son actualisation soit toujours nécessaire. En revanche, quand cette possibilité est actualisée, le narrateur serait celui qui présente et organise ce que voit le spectateur ou lit le lecteur en imposant sa propre vision des choses qui ne coïncide pas tout à fait avec la vision produite par l'ensemble de l'œuvre. Il en est de même pour les romans traditionnels. Le narrateur possède une voix à lui qui fait toujours passer sa lecture des choses. Même si l'auteur veut faire coïncider les opinions du narrateur avec le message qui se dégage de l'histoire, le lecteur peut voir la subjectivité de sa figure, reconnaître comment il juge des personnages et des événements. C'est pour cela d'ailleurs que le lecteur le perçoit comme un être humain. Son rôle principal est d'élargir ou de restreindre le champ de vision ou de le déformer.

Mais comment s'imaginer le narrateur quand on regarde la diégèse avec un autre protagoniste toutes les deux-trois pages et quand c'est le protagoniste qui présente des

¹⁴⁶ Cf. S. CHATMAN: *Story and discourse...*, p. 28 et p. 33.

¹⁴⁷ Cf. M. BAL : *Narratology : Intoduction in the Theory of Narrative*. 2009. University of Toronto Press. p. 15.

¹⁴⁸ D. BORDWELL: *Pætics of cinema...*, p. 122. C'est nous qui traduisons.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 123. C'est nous qui traduisons.

événements, qui devient un narrateur intradiégétique, comme c'est le cas d'*Une adoration*, ou de *Lignes de faille* ? Ne sont-ils pas ceux qui cadrent l'histoire ? Où trouver parmi leurs relations une place pour un narrateur extradiégétique ? Nous croyons qu'on peut parler d'un narrateur, donc d'un agent qui impose son point de vue, dès qu'on ressent la présence de ce point de vue additionnel dans le texte. L'exemple de *Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet y est révélateur. Dans ce roman, il y a une voix qui appartient au narrateur, mais qui s'abstient de commentaires explicites et qui veut la description objective et quasi géométrique. Pourtant, en l'absence des commentaires, par cet effort de neutralité ou plutôt un effort d'étouffer les émotions, par le choix des éléments qu'il décrit, on sent son regard subjectif et le récit truqué. On ressent que le roman est aussi l'histoire de lui-même. On sent que peut-être les choses ne sont-elles pas telles qu'elles se présentent sous son regard. Il en est de même en ce qui concerne *Progride* et *Les Variations Golberg*. Certes, c'est à la fin des deux textes que le lecteur se rend compte de l'identité du vrai narrateur et source de toutes les autres voix, mais tout au long de la lecture on peut sentir sa présence, son influence sur la façon dont l'histoire est présentée.

Nous croyons qu'une situation pareille, mais avec un narrateur hétérodiégétique est possible. Pour que sa position soit saturée, il faudrait que l'ensemble des répliques, dans leur suite linéaire, telles qu'elles s'ensuivent, cache quelque chose qui ne se dégage pas vers la fin de cette suite comme dernier événement qui renverse le sens d'éléments précédents (cela ne dépend pas, ne relève pas de perception ni de la restriction du champ de la vision), mais qui fasse la surface tout au long de la lecture, quelque chose qui se passe indépendamment de l'ordre des événements et des énoncés. Qu'on ait l'impression qu'il y a quelque chose qui échappe au cadrage imposé par le narrateur qui ne trahit pourtant pas sa présence par son discours (il est dépourvu de voix). Qu'on ait l'impression que l'auteur a caché quelque chose derrière ce cadrage, qui dans ce cas seulement ferait partie de la responsabilité du narrateur au-dessus duquel est l'auteur responsable de la totalité du texte. Qu'on ait l'impression que cette chose, qui se dégage du texte, de tous ses éléments, échappe au narrateur tout au long du texte. Cette expérience pourrait être comparée à des romans à thèse qui sont tellement focalisés sur leur thèse, tellement subjectifs qu'ils émettent un message contraire à ce qui a été projeté par l'auteur, un message qui passe malgré l'auteur et malgré le narrateur qui présente le point de vue de celui-là d'une manière oppressive. Or, ici la situation serait pareille sauf que ce deuxième message serait bien voulu par l'auteur, il l'aurait programmé par-dessus

la tête du narrateur. Ainsi pourrait-on voir la faille entre la vision du narrateur et celle qui vient du déchiffrement de la totalité du texte. On pourrait imaginer une telle situation dans *Une adoration* ou *Lignes de faille*. Par contre, dans ces deux romans ce n'est pas le cas. La compréhension de la situation narrative (le passé d'Erra dans *Lignes de faille* et la révélation du meurtrier de Cosmo ainsi que le caractère fantomatique de tous les personnages qui font leur déposition dans *Une adoration*) vient seulement de l'ordre des répliques (ce sont les dernières répliques / la dernière partie qui complètent et renversent le sens du texte entier). La présence du narrateur y reste alors une possibilité virtuelle et non actualisée. Les deux textes sont effectivement dépourvus de cette instance qui normalement joue d'importantes fonctions sur les plans axiologique et idéologique.

Si notre analyse est bonne, elle nous mène vers des conclusions assez intéressantes. Le narrateur ne serait pas celui qui narre, qui est le chef indispensable de la narration, qui devrait être là pour la gouverner, sans lequel cette narration ne serait pas possible. Sa définition ne devrait pas se concentrer sur le fait que ses mots sont visibles sur la page du livre. Quoique cela soit possible et fréquent dans la littérature (cela reste le trait le plus répandu du narrateur, certes), cette caractéristique de sa présence n'est pas essentielle. La même chose concerne la fonction de régie décrite par Genette. Le narrateur peut assurer la cohérence du texte, faire des ponts entre les scènes, donner des explications, mais il peut être là sans le faire. Sa définition doit être plus large. À notre avis il serait un filtre, un agent qui représente un point de vue de plus dans le texte à côté des points de vue des personnages. Ce point de vue peut mais ne doit pas coïncider avec le point de vue véhiculé par le texte. Il est un élément qui, si présent, s'impose au lecteur en tant qu'un guide, un gage de vérité qui *semble* prendre la responsabilité non seulement du récit, mais de la totalité du texte. Il est un agent qui, si présent, montre effectivement le monde de la diégèse parfois en racontant et en expliquant et parfois en ébranlant l'écran, en ôtant le rideau ou en le faisant tomber dans un moment clé. Il peut prendre une forme humaine tout comme personnage (qui ne doit pas non plus être incarné par un être humain). Mais, aussi tout comme personnage, le narrateur n'a pas de personnalité indépendante : ses désirs et émotions fictifs sont un outil dans la boîte à outils de l'auteur. C'est lui l'agent (et non personne) qui semble « choisir » les événements à montrer, l'ordre dans lequel il les montre, les informations révélées et les non-dits, avec lesquels il cadre (restreint ou élargit) le champ de vision. L'auteur profite de ce simulacre que lui offre la tradition littéraire (le narrateur vu

comme conteur souvent témoin qui régit effectivement l'histoire qu'il raconte puisque c'est lui l'auteur, personne en chair et en os). Mais le narrateur n'est qu'un élément égal aux personnages, style et histoire. Des configurations qu'ils créent ensemble émanent des normes morales dont l'ensemble a été baptisé par le terme d'*auteur impliqué* : non une personne réelle qui écrit, même pas un agent textuel, mais une instance qui métaphoriquement embrasse ces normes (nous reviendrons à ce terme dans la suite). Le narrateur n'est pas le maître du texte même si souvent le texte semble lui confier une telle fonction. Il peut seulement prendre la régie de son propre récit, de ses mots, mais non du texte entier. Il peut ne pas les maîtriser du tout et se laisser échapper beaucoup de choses. Or, le texte est quelque chose de plus que le récit. Le narrateur est un prisme par lequel passe la vision. Si elle est limitée ou déformée par ce prisme, on parle du narrateur, sinon on parle de la narration élaborée par l'auteur réel, de l'ensemble des éléments poétiques et d'un message qui en émane et qui se cache sous le terme de l'auteur impliqué. La fonction de base du narrateur serait alors la fonction idéologique.

Intérêt esthétique du roman dramatisé

Nous voudrions nous pencher maintenant sur l'intérêt esthétique de la forme du roman dramatisé effectivement ou apparemment dépourvu de narrateur. La première différence par rapport aux romans classiques où le narrateur est présent par son discours, c'est que dans ces romans-ci le narrateur donne l'impression de régir effectivement le récit, d'indiquer au lecteur comment l'histoire se développe dans le temps et dans l'espace. De plus, il met des étiquettes aux événements et aux personnages. Il informe que quelqu'un ment ou qu'il dit la vérité, qu'il est honnête ou qu'il triche. De ce point de vue, le narrateur est un guide (qui d'ailleurs n'est pas toujours fiable, nous le verrons dans la suite). Il assure la cohérence du texte en tissant les liens entre ses éléments et il remplit les lacunes. Ce guide est donc absent de romans dramatisés, il n'y a pas non plus de chœur de la tragédie grecque. Ce manque rend difficile la compréhension du texte. Il devient ambigu et l'ambiguïté peut mener à une mauvaise lecture, tout comme la complexité des personnages et leur double marquage axiologique que le manque du narrateur ne fait que renforcer.

L'ambiguïté est poussée encore plus loin par le champ de vue limité (la focalisation est toujours interne) et le constant changement de point de vue (la focalisation est variable). D'un côté on s'identifie à un personnage, de l'autre les changements d'énonciateur, surtout dans *Les Variations Goldberg* et dans *Prodige*, ne permettent pas à l'identification lectorale d'aller jusqu'au bout. Cela bloque l'enracinement du lecteur dans l'histoire et par la suite la lecture demande un effort. Ce problème se voit surtout dans *Prodige* où on suit deux lignes temporelles, la première imaginaire qui embrasse plusieurs années de la vie de Lara et de Maya et la deuxième réelle qui embrasse quelques jours de leur vie passés à l'hôpital. Comme les déplacements entre les lignes ne sont pas marqués par le narrateur, le lecteur se perd. Qui plus est, le découpage en répliques courtes et la discontinuité graphique du texte, à l'en croire Jacqueline Viswanathan-Delord, freinent eux aussi l'engagement émotionnel du lecteur ¹⁵⁰. Pourtant, ce déracinement émotionnel a aussi un autre visage. Le lecteur étant forcé de passer par plusieurs points focaux s'investit émotionnellement dans plusieurs personnages qui appartiennent souvent aux deux camps opposés. Cela permet à l'auteur de manipuler l'attention et les sentiments du lecteur, lui imposer un certain point de vue sans qu'il s'en rende compte.

Ces stratagèmes entraînent la nécessité d'une lecture active, pareille à la lecture des romans épistolaires décrite ainsi par Roland Bourneuf et Réal Ouellet : « En donnant à sa fiction ce caractère relatif et plurivoque, le romancier épistolaire du XVIII^e siècle oblige son lecteur à recréer lui-même le roman, à en reconstituer la trame, à lui donner signification et cohérence, bref à devenir l'*histor* antique appelé à interpréter, à reconstruire à partir d'éléments disparates, lacunaires ou contradictoires la cohérence d'une histoire ou d'une vie » ¹⁵¹. De plus, l'ambiguïté des romans dramatisés pousse le lecteur à une double relecture : au sens littéral et large du terme. Une fois arrivé à la fin du texte, le lecteur découvre que les choses ne sont pas telles qu'il les a imaginées. Par conséquent, il est amené à « relire » dans son esprit le contenu du roman. En effet, sachant qui a parlé dans *Les Variations Goldberg* et *Prodige*, sachant qui a tué Cosmo, sachant les origines et l'enfance difficile d'Erra, le lecteur comprendra différemment la plupart des passages qu'il a lus. Par conséquent, il peut prendre la décision de lire effectivement le texte encore une fois pour saisir mieux le sens caché de certaines scènes

¹⁵⁰ Cf. J. VISWANATHAN-DELORD : *Spectacles de l'esprit: du roman dramatique au roman-théâtre*. 2000. Presses de l'Université Laval. p. 153.

¹⁵¹ R. BOURNEUF, R. OUELLET: *L'Univers du roman...*, p. 94.

et détails, celui du niveau de la narration globale. Branigan remarque qu'une telle invitation à la relecture d'un détail, d'une scène ou de la totalité du texte a aussi un double sens. On peut bien sûr parler d'une erreur de la première lecture (*error theory*), mais cette approche appauvrit le texte sans apprécier son art et ses effets. Elle voit la richesse de l'œuvre comme un piège dressé pour y attraper le lecteur. Le but de cette approche est la découverte du statut « absolu » d'un élément équivoque. Il s'agit de comprendre ce que cet élément *est* pour de « vrai ». En revanche, l'autre approche que Branigan a appelée *reading hypothesis* veut voir le texte comme un ensemble d'éléments qui permettent de différentes lectures en fonction du moment où ils sont perçus. Les imprécisions qui permettent une double lecture sont vues comme une opportunité pour mettre plus de contenu dans un seul élément, une possibilité de plus pour mieux faire passer le message ou les messages visés ¹⁵². Dans cette approche la lecture n'est pas définie par le dernier passage ou le dernier cadre de l'ouvrage mais elle est autant vraie et correcte à chaque moment de son déroulement. Si donc à la fin de la lecture *Les Variations Goldberg* devient l'histoire d'une femme morose qui a retrouvé un équilibre et que *Prodige* s'avère l'histoire d'une mère effrayée par la possible mort de sa fille et le possible échec de sa maternité, tout cela n'exclut pas que ces mêmes textes soient des vraies histoires des angoisses et des joies des personnages-produits des consciences de Lara et de Liliane.

Un autre aspect lié à l'esthétique des romans dramatisés est la fiabilité du récit. Comme dans un film ou dans une pièce de théâtre, on entend les paroles des personnages et on se pose la question de savoir si leur discours n'est pas mensonger, surtout quand les monologues se contredisent. Cependant, on prend les voix elles-mêmes pour telles qu'elles se donnent à entendre. On ne remet pas en question leur caractère. Leur image ne peut pas être altérée par un narrateur mal interprétant ou partial. Alors il y a un prisme, une couche de narration de moins, la distance lecteur-personnage se raccourcit. D'autre part la distance histoire-lecteur est plus grande : comme le lecteur voit les événements de différentes perspectives, souvent opposées, il a du mal à reconstruire l'histoire. Parfois il est même impossible d'en faire un seul scénario vraisemblable. Ainsi Cosmo, Liliane et Lara, tous évoqués souvent par d'autres personnages, restent-ils flous et mystérieux. La distance auteur-personnages s'agrandit elle aussi : les personnages ne sont pas décrits par un narrateur porte-parole de l'auteur,

¹⁵² Cf. E. BRANIGAN: *Point of View in the Cinema...*, p. 52-55.

mais ils existent tout simplement dans le texte, ils parlent, plus encore, ce sont eux qui racontent. Cela donne un leurre de leur indépendance et du caractère objectif du texte. Hamon en parle ainsi:

[...] le fait de faire assumer le rendu du réel par la parole des personnages permettra à l'auteur, tout d'abord de ne pas paraître l'assumer directement, donc également de mettre à une certaine « distance esthétique » la parole même de ses personnages, indépendamment des contenus visés et véhiculés, de se mettre par conséquent soi-même à une certaine « distance » (celle de « l'observateur », de « l'expérimentateur ») de ses personnages et de leur langage [...] Le narrateur, ainsi, se dissout comme instance évaluante unique ; donc l'évaluation elle-même devient problématique ¹⁵³.

L'illusion qui est ainsi créée est puissante de deux points de vue : esthétique et axiologique. Paradoxalement, ce leurre de l'objectivité est obtenu grâce à la mise en valeur de la subjectivité. L'objectivité de présentation s'appuie sur le manque d'idée de l'auteur qui se dégagerait du texte sous forme du discours du narrateur. Il s'agit de montrer un problème abordé par le texte de plusieurs points de vue et, en même temps, de montrer la subjectivité immanente de tout point de vue pris singulièrement. Les affrontements des personnages, par exemple entre Yves et Laftia ou Sadie et Erra l'illustrent bien.

Or, contrairement à ce qu'on pourrait croire, la subjectivité est bien marquée dans les romans dramatisés. Cela sur trois niveaux : celui de la lecture du monde par des personnages (ce qui se voit dans les textes), celui de la lecture du monde par le lecteur (ce qu'il devrait déduire du texte) et celui de l'auteur. Lui non plus ne peut se libérer de ses opinions et de ses obsessions quand il crée des personnages. D'ailleurs, Bakhtine lui-même ne voit pas les textes sans narrateur explicite comme polyphoniques. À son avis, au théâtre, les répliques des personnages sont objectivées, c'est-à-dire réduites à des outils dont se sert l'auteur pour faire promouvoir sa thèse. Pour cela, malgré la présence de plusieurs voix, les textes écrits pour la scène sont parfaitement monologiques : « Il ne s'agit pas là d'affrontement entre deux dernières instances de signification, écrit-il, mais de la rencontre objectivée (thématique) de deux positions représentées, rencontre entièrement soumise à l'instance suprême et dernière de l'auteur. Le contexte monologique n'est par conséquent ni rompu ni affaibli » ¹⁵⁴.

¹⁵³ PH. HAMON: *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire...*, p. 140.

¹⁵⁴ M. BAKHTINE : *La poétique de Dostoïevski...*, p. 261.

Les mots de Bakhtine semblent d'autant plus justes que dans le théâtre, il n'y a pas le temps pour que le spectateur puisse entrer dans la conscience du personnage ni pour que le dramaturge puisse développer cette conscience. L'affrontement des points de vue reste strictement défini par l'action et le dénouement. Il leur est soumis. Mais les romans dramatisés ont l'avantage sur les pièces de théâtre. Tout comme elles, ils jouissent du manque de narrateur ce qui favorise l'impression de polyphonie et, en même temps, leur forme permet de construire des personnages aux consciences bien développées. Et c'est là que, selon Bakhtine, se cache la source d'une vraie polyphonie. Dans les textes polyphoniques :

la conscience de l'auteur ne transforme pas les autres consciences (celles des personnages) en objets, ne les affuble pas de définitions achevantes, par contumace ; elle sent, à côté et en face d'elle, des consciences d'autrui équipollentes, aussi ouvertes et inachevées qu'elle-même. Elle reflète et recrée non pas un monde d'objet, mais ces consciences d'autrui avec leurs mondes en leur conservant leur authentique inachèvement (car c'est ce qu'elles ont d'essentiel) ¹⁵⁵.

Du point de vue de l'esthétique, le critique russe a raison. Or si la subjectivité de l'auteur est toujours là (impossible qu'il y en ait autrement), dans les romans dramatisés les personnages sont largement représentés et deviennent ainsi des points de vue quasi autonomes par rapport à la totalité du texte. Ils donnent l'impression de représenter de vraies attitudes à quoi s'ajoute encore l'identification due à l'énonciation à la première personne et aux stratégies de sympathie. De cette manière les personnages attirent l'attention du lecteur. Ils représentent des gens divers ou plutôt l'image que l'auteur se fait d'eux. De plus, le manque d'étiquettes collées normalement par le narrateur aux personnages et à leur discours permet d'atteindre l'idéal de personnages inachevés qui sont le contraire des personnages des textes monologiques ainsi décrits par Bakhtine :

Dans la conception monologique du roman, le héros est ferme, ses contours de signification sont nettement spécifiés : il agit, éprouve des émotions, pense, prend conscience, dans les limites de ce qu'il est, dans les limites de son image, définie comme réalité : il ne peut cesser d'être lui-même, transcender son caractère, ses traits typiques, son tempérament, sans détruire l'idée monologique que l'auteur a de lui. Le monde d'auteur dans lequel s'élabore ce genre de portrait est objectif par rapport à la conscience du personnage : la structure de ce monde (avec les opinions et les définitions achevées de l'auteur qui les comporte) suppose une position stable de l'extérieur, une vision immuable. La conscience de soi du personnage est enfermée dans le cadre rigide de la

¹⁵⁵ M.BAKHTINE : *La poétique de Dostoïevski*..., pp. 114-115.

conscience de l'auteur qui la détermine et la décrit par référence au monde extérieur ferme et précis ¹⁵⁶.

En effet, les personnages qu'aucune voix ne « résume », qui ne sont pas enfermés dans des portraits extérieurs, ne font que renforcer l'image polyphonique du texte. Figures fuyantes, avec leurs internes contradictions axiologiques ils échappent aux cadres rigides dans lesquels le lecteur voudrait les enfermer.

Cependant, du point de vue de l'idéologie, nous avons vu dans la première partie de notre étude que la présence des personnages n'est jamais gratuite, au contraire, ils ont un rôle qui leur est bien assigné au niveau des idées qu'ils doivent remplir. C'est le système des personnages, que chaque roman possède, qui désigne ce rôle et qui circonscrit ainsi « l'indépendance » du personnage et la vraie polyphonie du texte, impossible à atteindre puisque liée justement aux idées et non au nombre d'énonciateurs.

Pourtant, l'esthétique n'est pas gratuite non plus : elle influence le message que l'auteur fait passer. La forme dramatisée montre par elle-même que la seule vérité objective soit celle que l'objectivité n'existe pas, que tout point de vue n'est que partiel et partial. Tout monologue qui fait partie du roman est extrêmement subjectif et ne saurait être rien de plus. L'auteur semble dire : « Méfie-toi lecteur de tout ce que tu vois parce que ce n'est pas forcément vrai, ce n'est pas forcément tel que tu le vois ». Que parfois le lecteur ressente les ficelles de la machinerie textuelle (telles que la manipulation de l'ordre temporel, le changement de perspective, les non-dits), cela ne fait que renforcer ce message. De plus, les juxtapositions constantes de plusieurs points de vue subjectifs augmentent d'une certaine manière le plaisir de la lecture : esthétiquement on s'éloigne complètement du roman à thèse où le lecteur sent que l'auteur (et le narrateur) veut à tout prix, et même contre son gré, lui apprendre quelque chose, le forcer à adopter un certain point de vue.

Un autre aspect des romans dramatisés de notre corpus est leur théâtralité qui ne revient pas à leur forme graphique, mais qui est liée à l'annulation de l'illusion romanesque que nous avons abordée plus haut. En effet, Ubersfeld définit le terme de *théâtralité* comme « la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre » ¹⁵⁷. Transférant ce terme au terrain romanesque, Viswanathan-Delord ajoute que la théâtralité « met en relief l'artificialité du monde fictionnel et

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 93-94.

¹⁵⁷ A. Ubersfeld : *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. 2015. Seuil. p. 83.

provoque chez le lecteur une prise de conscience de la mise en scène romanesque »¹⁵⁸. Chez Huston, cette mise à nu de l'illusion romanesque passe majoritairement par les structures énonciatives et elle a pour but le rapprochement personnage-lecteur. Dans *Une adoration*, les personnages entrent dans une interaction avec le lecteur : ils sont conscients de sa présence, lui adressent la parole et le chargent de la mission de trouver le meurtrier de Cosmo. Par conséquent, il se crée une illusion d'immédiateté, le lecteur a l'impression d'être là avec les personnages, de faire partie de l'histoire. De plus, les personnages confient au lecteur leurs secrets. Ils font leurs dépositions officielles devant le juge-lecteur, mais ces dépositions comprennent des détails très personnels. Dans *Prodige* et dans *Lignes de faille*, ce stratagème poétique est encore plus poussé. Le lecteur suit leurs pensées qui ne sont pas prononcées à haute voix. Les personnages ne semblent pas vouloir les partager avec qui que ce soit et pourtant ils racontent. Il ne s'agit pas du courant de pensées (les textes sont structurés) et il ne s'agit pas non plus de la forme du monologue intérieur. Or, leur monologue n'est pas seulement structuré, mais il contient des explications portant sur des choses évidentes de leur entourage ou sur leurs sentiments. Les deux romans sont un mélange du récit et du style indirect libre. Ce mélange permet aux personnages de verbaliser leurs sensations, émotions et sentiments. Ils le font à la première personne et en même temps, leur discours reste compréhensible (les personnages prennent la fonction narrative). De plus, le style émouvant qu'ils adoptent crée une intimité entre le lecteur et les protagonistes. Cette intimité fait un contrepoids aux changements rapides de focalisation qui coupent brutalement le lien se tissant entre eux. En somme, la forme du discours fait penser aux soliloques scéniques, forme qui apparaît au moment où le personnage est seul sur scène ou qu'il y est avec d'autres personnages, mais comme s'il était hors action puisque les autres ne l'entendent pas. Il s'approche au bord de la scène. Il regarde le public, il parle à ce public sans lui adresser la parole comme si malgré tout la salle de spectacle était vide, comme s'il se trouvait lui-même dans un vide¹⁵⁹. Voici l'exemple de *Prodige* :

Robert

Quand j'entre dans la maison, Sofia m'attend déjà à la table de la cuisine. Elle a gardé cette habitude des appartements communautaires de Moscou, tout se passe à la cuisine. Elle me sert du thé et verse dans mon verre une gentille rasade de whisky. Je suis chez moi. C'est curieux : huit ans après le divorce, je suis plus chez moi ici que dans l'appartement que je partage avec Nathalie

¹⁵⁸ J. VISWANATHAN-DELORD : *Spectacles de l'esprit: du roman dramatique au roman-théâtre*, p. 23.

¹⁵⁹ Cf. BELINDA CANNONE : *Narration de la vie intérieure...*, p. 93-100.

dans une autre ville. Oui — tout de suite à l'aise, de plain-pied. Je garde une paire de savates dans la chambre en haut, une brosse à dents dans la salle de bain... et même, parfois... Lara me reçoit comme avant. Nathalie s'en doute, je crois, mais préfère ne pas me poser de questions, préfère se dire que je suis un bon papa qui va chaque week-end dans la maison de sa fillette surdouée parce que celle-ci ne peut se permettre de quitter ses pianos... Mais je crois qu'elle le sait quelque part... qu'avec Lara...

Il n'y a que Lara qui me bouleverse, la chaire de Lara, cette chaire qui s'est miraculeusement ouverte un jour il y a dix ans, et dont Maya est sortie ¹⁶⁰.

Le désir de communiquer au lecteur les événements sur un ton juste et d'une manière claire à l'aide de la forme de soliloque est parfois payé d'une perte de réalisme. Voici comment Sadie, à l'âge de six ans, décrit d'une manière très poétique sa mère lors d'un de ses concerts :

Tout en caressant le grain de beauté au creux de son bras gauche, maman se réchauffe la voix avec des gammes et des arpèges — mais pour elle ce n'est pas comme réciter l'alphabet, c'est plutôt comme la joie, comme de courir pieds nus sur une longue plage de sable. Elle fait signe à Peter qu'elle est prête. Après plusieurs notes courtes, accentuées, en staccato, il tombe sur un accord, la voix de maman vient se glisser parmi ses notes, s'empare de l'une d'elles et rebondit jusqu'au ciel : c'est parti. Sur un rythme saccadé, elle descend depuis les notes aiguës, chantées avec une douceur déchirante, jusqu'aux eaux profondes et sombres des notes basses, où elle gémit comme si la vie la quittait goutte à goutte. Parfois elle fait un bruit avec les lèvres comme un bouchon qui saute, d'autres fois elle se frappe la poitrine de plat de la main pour ponctuer la musique qui coule de sa gorge. On dirait que sa voix raconte une histoire — non seulement l'histoire de sa vie, mais celles de toute l'humanité avec ses guerres et ses famines, ses combats et ses épreuves, ses triomphes et ses défaites. Tantôt elle se déverse en vagues menaçantes comme l'océan gonfle d'une tempête, tantôt elle est comme une chute d'eau, dégringolant la falaise et rebondissant sur les rochers pour se précipiter dans un chaos d'écume vers la sombre vallée luxuriante au-dessous ¹⁶¹.

Or, il ne s'agit pas de copier la vraie vie telle qu'elle se donne à voir, mais de la commenter, de mettre en relief certains de ses aspects. Cela est possible grâce aux techniques narratives que nous sommes en train d'analyser, mais aussi grâce à un jeu avec le style et l'esthétique. Celui-là, autant quand il est poétique que quand il est parodié, permet au lecteur d'entrer dans la peau du personnage, de connaître ses émotions. La forme de soliloque donne en plus le maximum d'intimité. Voilà le personnage presque nu, dépourvu de toute timidité, en regardant le lecteur droit dans les

¹⁶⁰ N. HUSTON : *Prodige*. 2002. Actes Sud, p. 53.

¹⁶¹ N. HUSTON : *Lignes de faille...*, pp. 297-298.

yeux, lui parle tout cru de sa vie, lui raconte des choses qu'il n'oserait normalement reconnaître devant lui-même. Et tout cela ne semble point artificiel, telle est la force de la convention.

Repérage axiologique et idéologique

Le manque de discours du narrateur exprimé explicitement a surtout des conséquences concernant la réception du contenu axiologique et idéologique du texte. Si la voix du narrateur n'est pas explicitée dans le texte tout au long de la lecture (*Prodige* et *Les Variations Goldberg*), si le narrateur extradiégétique fait effectivement défaut (*Une adoration* et *Lignes de faille*), comment le lecteur, qui est habitué à la présence d'un narrateur-guide, se repère-t-il sur le plan axiologique du texte ? Selon notre analyse du statut du narrateur extradiégétique, c'est la fonction interprétative ou idéologique qui serait sa fonction clé. Jouve le souligne en disant que la démarche interprétative du lecteur consiste, dans un premier temps à la « reconstruction de l'image du narrateur comme instance psycho-sociale instaurant un système de valeurs »¹⁶². Suleiman l'appelle « le représentant d'un "supersystème" idéologique qui hiérarchise les systèmes partiels »¹⁶³. C'est à lui de tenir un dernier mot dans le roman, de décider et de communiquer au lecteur qui est un exemple à suivre et qui ne l'est pas. La mission de l'indicateur axiologique est tellement importante que parfois le narrateur apparaît même dans les romans par lettres (qui ressemblent par leur forme aux romans dramatisés). Dans ce cas, il prend le déguisement d'un éditeur chargé de commenter des lettres et parfois même d'expliquer le sens moral de l'histoire. Tout cela pour assurer la bonne lecture de l'œuvre¹⁶⁴.

S'il n'y a pas de narrateur qui s'exprime à haute voix et communique le message du texte, il doit y avoir quand même une voix muette au-dessus des répliques des personnages qui fait du texte un tout cohérent. La critique littéraire appelle cette voix souvent, comme nous l'avons mentionné, *auteur impliqué*. Bakhtine lui-même reconnaît l'existence d'une telle entité même dans les textes qu'il juge polyphoniques. Il l'appelle

¹⁶² V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman ...*, p. 102.

¹⁶³ S.SULEIMAN: *Le roman à thèse ou l'autorité fictive...*, p. 87.

¹⁶⁴ Cf. R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA : *Le personnage dans le roman par lettres à voix multiples de La Nouvelle Héloïse aux Liaisons dangereuses...*, pp. 90-91.

la dernière instance de signification et explique que « commandant une compréhension purement objective, [I.F. : la dernière instance de signification] existe bien sûr dans toute œuvre d'art, mais elle n'est pas toujours représentée par le mot direct de l'auteur. Ce mot peut même faire entièrement défaut et être remplacé par celui du narrateur, ou même n'avoir aucun équivalent compositionnel comme dans les pièces de théâtre »¹⁶⁵. Jouve l'appelle quant à lui une « autorité énonciative » « qui, en dernier ressort, est responsable de l'ensemble du texte »¹⁶⁶ et souligne l'importance de cette figure pour la réception du texte dans la conscience du lecteur. Comme il le dit, celui-ci « spontanément cherche à construire une figure responsable de l'ensemble du texte et capable de donner un sens aux éléments épars qu'il rencontre au cours de la lecture »¹⁶⁷.

Lorsque dans un roman il n'y a pas de narrateur traditionnel, les indices de l'interprétation du texte, les traces de l'instance surplombante, doivent se trouver entièrement dans le discours et les actes des personnages. Nous avons vu dans la première partie de notre analyse que le repérage de ces indices est compliqué, mais possible. Ils sont codés dans un réseau de voix et de traits de leurs propriétaires. Cela prouve que l'objectivité de ces romans n'est qu'une illusion. Finalement, chaque réplique du personnage, chaque mot est subordonné au projet artistique de l'auteur. Pour parler de ce phénomène, Bakhtine a élaboré le concept des *mots bivaucaux*¹⁶⁸, c'est-à-dire les mots qui sont porteurs d'une double énonciation. Nous avons déjà évoqué cette possibilité en parlant de la narration : il y a un sens littéral des mots de protagonistes dont ils sont « conscients » et le sens que ces mots gagnent, quand ils sont regardés par le prisme de la totalité de la narration et même du contexte dans lequel le texte est écrit ou publié. Ce deuxième sens peut même contredire le premier (cas de parodie et de l'ironie). C'est le projet de l'auteur qui s'y découvre. Ainsi l'auteur objectivise-t-il le mot du personnage et même du narrateur¹⁶⁹ ce qui fournit une preuve de plus que le narrateur n'est qu'un élément du jeu textuel. Jouve applique cette théorie dans l'analyse des textes écrits entièrement à la première personne. Comme il le dit, dans les romans de ce type, « le narrateur est lui-même soumis à une autorité textuelle supérieure » et donne comme exemple *La Nausée* de Sartre :

¹⁶⁵ M.BAKHTINE : *La poétique de Dostoïevski*..., p. 260.

¹⁶⁶ V. JOUVE : *Poétique des valeurs*..., p. 89.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 90.

¹⁶⁸ Cf. M.BAKHTINE : *La poétique de Dostoïevski*..., pp. 262-263.

¹⁶⁹ Cf. *ibidem*, p.263.

Lorsqu'on lit un texte comme *La Nausée*, on entend derrière la voix du narrateur fictionnel la voix de l'instance responsable du récit et qu'on peut nommer « auteur impliqué » : c'est avec cette instance, non avec le narrateur, que dans ce cas précis se noue le contrat de lecture. La façon dont les pensées de Roquentin sont mises en scène, ordonnées et agencées, dessine une image du personnage qui, dépendant strictement des données du récit, ne peut être imputée à l'auteur (extérieur au récit) et suppose donc une instance textuelle qui se distingue de Roquentin puisque permet d'évaluer Roquentin ¹⁷⁰.

Dans le cas des romans dramatisés de Nancy Huston, on peut citer comme exemple les monologues des *Variations Goldberg* qui servent tous à caractériser le personnage principal, bien qu'ils ne se concentrent pas sur ce personnage, ou le discours de Sol qui ne sert pas à promouvoir sa manière de regarder le monde, mais à la compromettre. Si le narrateur extradiégétique peut être absent du texte, l'auteur impliqué (notion à laquelle nous reviendrons dans la suite) en serait une partie immanente, mais souvent invisible, surtout si le narrateur, peu importe s'exprimant à la troisième ou à la première personne, est son porte-parole.

Dans le cas des romans dramatisés de Huston, la présence et la position axiologique de l'auteur impliqué ou du super énonciateur prenant responsabilité de la totalité du texte sont trahis, premièrement, par le choix des éléments qui sont relatés et, deuxièmement, par quelques démarches poétiques. Celles-ci prouvent que le texte est doté d'une intention communicationnelle qui va dans un sens précis. L'une de ces techniques, mise en œuvre dans *Prodige*, s'appuie sur les mots qui se font mutuellement écho dans les répliques des personnages (c'est nous qui soulignons) :

Sofia

[...] *je monte coucher la petite.* [...]

Lara

[...] Babouchka te vouera un culte, ma petite Maya. Tu seras tout ce qu'elle avait voulu que je sois, ce que je n'ai pas réussi à être. Sa fille l'a déçue, mais sa vnoutchenka compensera, rachètera... [...] *Chaque soir après le repas, babouchka montera dans ta chambre pour que tu lui joues quelque chose* ; en échange, elle te racontera une histoire ayant un lien avec ce que tu viens de jouer. Je rangerai la cuisine pendant ce temps en vous écoutant de loin... le piano, puis les voix [...].

Sofia

[...] Je me régale d'avance. Elle trouve toujours quelque chose pour m'étonner. Parfois la vitesse,

¹⁷⁰ V. JOUVE: *Poétique des valeurs...*, pp. 90-91.

parfois les straccati, ou l'utilisation de la pédale... Ce soir, c'est la lenteur. La fugue en *ut* mineur du *Clavier bien tempéré*... Je ferme les yeux et me laisse glisser dans la musique comme dans un bon bain chaud. Oui. Oui ma vnoutchenka, tu y es. [...] Ah! — et d'entraîner avec un prélude brillantissime, techniquement redoutable. *Elle essaie de me jeter de la poudre aux yeux en le jouant le plus rapidement possible, et ça m'agace* [...] »

Lara

Ensuite chaque soir, tu refermeras le couvercle du clavier, tu te mettras au lit et, prenant doucement la position du sommeil, tu attendras les yeux ouverts le récit de ta grand-mère... *Ce soir-là, pour te rendre la monnaie de ta pièce déchaînée*, Sofia te racontera une histoire où la musique sert de punition : *l'histoire d'Ivan* et de son violon magique.

Sofia

Le petit Ivan s'engage chez maître Grippe-Sou¹⁷¹.

De plus, en ce qui concerne *Prodige*, il y a encore une autre technique qui indique le sens du texte et assure sa cohérence. Il s'agit du retour d'un élément-symbole. Ce sont des papillons qui deviennent signe de la mort. D'abord, Lara les voit à l'hôpital dans la chambre stérile de sa fille. Puis, Benjamin en compagnie de Maya tue les papillons qu'il élève pour observer le processus biologique de la mort. Finalement, un papillon marque le moment de la mort de Sofia.

Dans *Lignes de faille*, ce processus du retour est encore plus poussé. Chaque fois qu'un élément revient, il gagne une signification de plus. Le retour de la poupée et de l'ours de Kristina (Erra) et de Grata dans la quatrième partie du roman prouve que les émotions et la souffrance des protagonistes d'il y a quarante ans sont toujours actuelles. Les plaisanteries racontées par Randall dans la première partie et puis par Erra dans la troisième partie marquent, en plus de cette continuité, l'évolution émotionnelle de Sadie. Pareil, la question du grain de beauté revient dans toutes les quatre parties, étant preuve des lignes qui unissent la famille de quatre générations. Il est vrai que Sadie nie sa présence, mais il s'avère qu'elle ment parce qu'elle en a honte et cela n'est pas sans importance non plus. Cet exemple n'est pas un cas à part. Les personnages sont souvent amenés à mentir ou relater des informations qu'ils croient vraies tandis qu'elles se révèlent fausses. La fréquence de leurs erreurs ne peut pas être contingente et les éléments qui apparaissent dans les discours de tous les quatre personnages ne sont pas choisis par hasard. Pris ensemble, ils sont dotés d'un surplus de sens. Il y a un but

¹⁷¹ N. HUSTON : *Prodige*...pp. 68-72.

communicatif qui se cache derrière et qui prouve la présence de l'instance englobant la totalité du texte.

Il en est de même en ce qui concerne les répétitions de certains motifs dans *Lignes et faille* (guerre, souffrance), mais aussi dans *Les Variations Goldberg*. Dans ce texte-ci, les thèmes abordés sont liés par le principe d'antonymie, ils semblent mener un dialogue : quête de perfection et sa haine, force et faiblesse, manque de confiance et présomption, amour de l'art classique et celui de l'art moderne.

À côté des affrontements des thèmes, il y a des affrontements des personnages dont la présence trahit la main d'une instance englobant le texte. L'issue de ces affrontements indique l'interprétation du texte. Par exemple le problème des immigrés dans *Une adoration* est présenté par Yves et Laftia. En effet, Yves, raciste ultraconservateur, est compromis par son discours exagéré et plein de violence. De plus, ses arguments ne sont corroborés par aucun exemple. Au contraire, le discours de Laftia trouve l'appui dans l'histoire de sa famille et il est ainsi légitimé. Le texte désigne au lecteur à qui il doit faire confiance. De plus, Yves s'oppose à des valeurs promues par le roman entier et saisissables grâce au système de personnages ainsi que leur configuration interne. On pourrait citer d'autres exemples d'affrontements des personnages comme celui de Liliane et Christine ou celui de Lara et Robert.

La dernière preuve que le texte des romans dramatisés porte en soi un message bien précis est fournie par les personnages touchés par l'ironie et ainsi critiqués. On reconnaît l'ironie justement grâce à la présence d'une voix double. Comme l'a définie Oswald Ducrot, c'est une situation où « un locuteur L [...] présente l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L ne prend pas la responsabilité, et bien plus, il la tient pour absurde »¹⁷². À sa base il y a donc une distance entre le locuteur L et la position de l'énonciateur E. Dans le cas des monologues des personnages, le personnage lui-même joue le rôle de l'énonciateur E et le rôle du locuteur serait celui de la voix implicite du texte entier ou de la dernière instance de signification, pour reprendre les mots de Bakhtine. Ainsi sont touchés par l'ironie Sol et Randal dont la manière de regarder le monde est, à l'échelle globale du texte, montrée comme une aberration. Parfois les personnages victimes de l'ironie sont en plus ridiculisés par l'exagération de leur discours. Celui-ci devient une parodie du discours tenu habituellement par le type des personnes représentées par le

¹⁷² O. DUCROT : *Le Dire et le dit*. 1984. Éditions de Minuit, p. 211.

personnage donné. C'est le cas de la plupart des voix dans *Les Variations Goldberg* où l'exagération est un principe poétique de base. Cela est bien visible si on compare les monologues des *Variations...* avec ceux des personnages de *Dolce Agonia* qui ressemblent beaucoup aux personnages des *Variations...* en ce qui concerne leur milieu et leur caractère. Le discours des personnages de *Dolce Agonia* même quand il est rempli d'émotions, même au moment du plus grand étourdissement ou de la plus grande colère ne ressemblent pas à ceux des *Variations...* où les monologues sont beaucoup moins naturels et beaucoup plus théâtraux (cf. ceux de Claude, Ana ou Irène par exemple).

Somme toute, on voit que le manque de narrateur ne rend pas la compréhension idéologique des textes impossible, mais la rend plus problématique, au moins de prime abord. La forme du roman dramatisé montre plus que celle traditionnelle la force du contenu implicite de texte. Sans être guidé par le narrateur, le lecteur est amené à saisir le message du roman. Or, le narrateur s'avère un élément du texte, de sa composition qui influence la réception du texte, certes, mais qui n'est qu'un outil poétique et non pas le maître-organisateur du roman. Ce qui indique les enjeux globaux des romans ce sont les liens entre les personnages (leurs systèmes), les liens entre les éléments et les thèmes qui retournent dans le texte en changeant du sens et les liens entre les répliques des personnages qui se font écho. Tout cela indique l'interprétation et circonscrit en même temps la polyphonie des textes. On y reconnaît la main quasi invisible de l'auteur.

Narrateurs dramatisés et leur fiabilité

Définition du narrateur dramatisé

Nous avons analysé les textes dans lesquels le narrateur en tant qu'un agent-filtre imposant un certain point de vue sur la diégèse n'est pas actualisé (*Une adoration* et *Lignes de faille*) et les textes où sa présence n'est confirmée qu'à la fin (*Les Variations* Goldberg et *Prodige*). Dans ce chapitre, nous proposons de nous pencher sur la question des narrateurs qui non seulement sont présents dans le texte par leur discours, mais qui en plus, tout en gardant le caractère hétérodiégétique la plupart du temps, sont dotés d'une personnalité. Dans le sillage de Booth, nous les appellerons les narrateurs dramatisés¹⁷³. Hamon compte ce type de narrateurs parmi les *personnages-embrayeurs*. Il remarque que le repérage idéologique de ces narrateurs est parfois difficile. :

Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'*Impromptus*, conteurs et auteurs intervenant, Watson à côté de Sherlock Holmes, personnages de peintres, d'écrivains, de narrateurs, de bavards, d'artistes, etc. Le problème de leur repérage sera parfois difficile. Là aussi, du fait que la communication peut être différée (textes écrits), divers effets de brouillage ou de masquages peuvent venir perturber le décodage immédiat du « sens » de tels personnages [...]¹⁷⁴

Effectivement, le sens que la présence des narrateurs dramatisés donne aux romans n'est pas facile à déchiffrer. Les trois narrateurs que nous allons regarder de plus près ne sont pas les porte-parole de l'auteur, loin s'en faut. Ils ne contrôlent pas non plus la diégèse. Paula, la narratrice de *Cantique des plaines* relate l'histoire de son grand-père et dit ouvertement à maintes reprises qu'elle ne connaît pas les faits, qu'elle doit les inventer. Le Dieu sadique de *Dolce agonia* et le cynique narrateur anonyme de *L'Empreinte de l'ange* vont contre l'image du monde et de l'homme qui se dégage des romans auxquels ils appartiennent. Ce manque de fiabilité factuelle ou idéologique se trouvera au centre de notre intérêt. Il prouve à notre avis que, comme nous l'avons remarqué dans le

¹⁷³ Cf. W. C. BOOTH : *The Rhetoric of Fiction*..., pp. 151-152.

¹⁷⁴ PH. HAMON : « Pour un statut sémiologique du personnage »..., pp. 122-123.

chapitre précédent, le narrateur n'est pas là pour être source de la narration, pour imposer au lecteur son point de vue, mais qu'il n'est qu'un élément de la diégèse.

Narrateur qui se dit non-fiable

On retrouve le premier cas de figure, c'est-à-dire le narrateur qui se dit ouvertement non-fiable, dans *Cantique des plaines*. La narratrice Paula est à la frontière entre ce que nous appelons les narrateurs homo- et hétérodiégétique. Elle est la petite-fille de Paddon, protagoniste du roman, et à quelques rares exceptions elle participe aux événements qu'elle relate. Mais la plupart du temps, elle se comporte comme un narrateur caché derrière le monde qu'il décrit. Le seul signe de sa présence est le « tu » avec lequel elle s'adresse au protagoniste. Comme cette forme n'est pas fréquente dans les textes romanesques, elle rappelle la présence du narrateur plus qu'un « il » habituel. Pourtant, Paula est bel et bien un narrateur dramatisé. Elle parle de ses souvenirs, émotions et incertitudes et, vers la fin de l'histoire, elle évoque quelques faits concernant sa propre vie. Celle-ci est tout à fait différente de la vie de Paddon. Paula est une femme indépendante, sans enfants, lesbienne et journaliste ¹⁷⁵. Son système de valeurs ne coïncide pas avec celui de l'époque qu'elle retrace dans son récit où la femme était surtout mère et femme au foyer. C'est à travers ses yeux d'une femme moderne et émancipée que le lecteur regarde la vie difficile des colons en Amérique du Nord. Pour construire son récit, elle se sert des mémoires de Paddon, mais il y a des blancs qu'elle s'efforce de remplir à l'aide de son imagination. Elle l'avoue sans en avoir honte : « Je me sens un peu effrayée par ce que je suis en train de faire ici, Paddon — tirer ton existence du vide comme un magicien tire de son chapeau des foulards multicolores. Plus j'apprends, plus je me rends compte de tout ce que j'ignore » ¹⁷⁶. Parfois elle souligne le gouffre qui sépare sa vie à elle et la vie de son protagoniste : « Il [I.F. : ton père] ne t'a jamais raconté cette histoire Paddon donc tu ne l'as pas racontée à Ruthie et elle ne me l'a donc pas racontée à moi, mais je suis à peu près certaine qu'elle a eu lieu, et je me tiens là à ma table dans mon appartement chauffé à Montréal, à lire et à

¹⁷⁵ Cf. N. HUSTON: *Cantique des plaines*..., p. 288.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 63.

rêvasser sans bouger, des heures d'affilée, cherchant à ressentir la folle poussée désespérée de ces hommes-là »¹⁷⁷.

La situation de la narratrice est l'élément clé pour la compréhension du texte. Le lecteur y suit les dures circonstances de la vie des colons de la fin du XIX^e siècle et des Canadiens de la première moitié du XX^e siècle. Il regarde leur pauvreté, leur lutte avec des hivers austères et avec les sécheresses impitoyables. Il voit leur culte de la virilité. Il observe les problèmes tels que la violence domestique, l'alcoolisme et l'ignorance. Dans ce cadre, il se déroule le drame des autres, des autochtones. La rencontre des deux civilisations, que l'on observe grâce à de nombreuses rétrospectives, est montrée tout cru avec tous ses aspects honteux : la convoitise des colons, la tricherie, la violence et l'intention ferme d'imposer leur culture et surtout leur religion. Tout cela baigne dans l'ignorance et l'incompréhension de l'altérité. Malgré cette charge lourde, le texte qui marque le retour spirituel de Huston au Canada est, d'une manière surprenante, un hymne de l'Alberta. Il témoigne de l'identité culturelle de la province ainsi que du pays entier. La figure de narratrice qui se donne à lire entre les lignes est à notre avis la réponse à la question de savoir par quels moyens Huston arrive à créer malgré tous les problèmes énumérés ci-dessus une image en somme positive de son pays natal.

Même si les dures conditions de la vie des colons inspirent de la pitié, dès le début le narrateur ne cache pas son attitude plutôt réservée sinon hostile à leur égard, les traitant « [d]es rates et [d]es criminels [...] jeunes et musclés, durs à cuire et tapageurs, pas spécialement instruits, mais fiers de savoir tenir leur alcool »¹⁷⁸. En plus, dès les premières pages se marque l'antagonisme entre les colons et les Indiens. D'abord, la situation de ses derniers est montrée en filigrane : le lecteur voit un Indien ivre, puis il suit Padon chez les prostituées indiennes, etc. Des fois, le narrateur est plus explicite, par exemple quand il parle avec l'ironie des domestiques amérindiens qui portent, « un boulet et une chaîne joliment accrochés à leur pied gauche »¹⁷⁹. La description du mal fait aux autochtones prend de l'ampleur avec la mise en place du personnage de Miranda, métisse qui se lie à Paddon d'une relation amoureuse.

Néanmoins, très vite le lecteur se rend compte qu'il y a un parallélisme entre les deux partis du conflit : ils semblent partager les mêmes problèmes comme le climat sévère, la famine, la pauvreté et l'alcoolisme. Ce parallélisme est renforcé par le

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 25.

caractère fragmentaire du texte. Or, dès le moment où Paddon et Miranda se rencontrent pour la première fois, on suit l'alternance des passages qui évoquent soit le passé de la tribu de Miranda, soit la vie de Paddon et de sa famille. Le lecteur voit alors la vie des Indiens et des Blancs, des dominés et des dominants qui se reflètent comme dans un miroir. Outre la violence et la convoitise des colons, le texte montre une autre source du conflit entre les allochtones et les autochtones. Il s'agit des convictions religieuses et des principes de la perception du monde liés à la culture. Pourtant, la culture occidentale n'est pas montrée uniquement d'une manière négative et celle des Indiens uniquement d'une manière positive. À un moment donné, *Cantique des plaines* surprend avec un violent changement d'optique. Lors d'une conversation avec Miranda, Paddon lui dit qu'il aurait dû naître blackfoot¹⁸⁰. La réaction de Miranda est violente. Elle découvre aux yeux du lecteur et de Paddon les défauts de sa culture à elle, entre autres, la soumission totale des femmes indiennes aux hommes. Elle dit : « [...] j'en ai marre des blancs qui se sentent coupables de nous avoir détruits qu'ils ont besoin de se dire qu'on était parfait. [...] On était de bons et de méchants, exactement comme vous. Moi, je suis contente de ne pas être née avant l'arrivée des blancs, je peux te le dire »¹⁸¹. Et elle finit par poser une question qui illustre l'une des idées majeures du roman : « Pourquoi tu tiens à ce que les choses soient simples ? »¹⁸².

Or, elles ne le sont pas. Les protagonistes du roman sont présentés comme des victimes de leur époque et de l'éducation qu'ils ont reçue. Celle-ci fait partie de la culture dans laquelle ils sont plongés dès leur enfance. Et la culture, comme le montre Huston, peut devenir un piège en imposant aux individus des comportements dévastateurs. La réalité postcoloniale décrite par Huston est bien complexe. Cette complexité est mise en relief par les changements brusques des points de vue, ce que nous venons d'observer, et par le caractère polyphonique du roman. En effet, au sein du texte, le narrateur laisse très souvent la parole aux personnages, dont les opinions s'opposent. Mais comme c'est Paula qui invente, comme c'est elle qui raconte, le lecteur sait que c'est elle qui se trouve derrière toutes ces paroles et tous les points de vue. C'est elle qui veut décrire les deux côtés du problème. C'est elle qui veut comprendre les gens. C'est elle aussi qui se sent héréditaire de cette histoire. C'est pour cela qu'elle dit à

¹⁸⁰ N. HUSTON: *Cantique des plaines*..., p.180. Nous gardons le mot blackfoot écrit en minuscule comme il est écrit dans le roman.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 181-182.

¹⁸² *Ibidem*, p. 183.

Paddon après sa mort quand elle commence son récit : « Cette contrée est donc à moi, enfin »¹⁸³. Elle veut faire face à son identité. Son approche n'est pas du tout celle d'un historien qui ne voit que les dates et les nombres, ni celle d'un homme politique qui ne voit que les bourreaux et les victimes. Femme libre et indépendante qui dispose d'un recul historique, elle peut rester objective, sans trancher qui a été bon et qui mauvais. Ce n'est pas d'ailleurs le but et elle n'essaie pas de le faire. C'est un regard purement humain et humaniste qu'elle pose sur l'histoire de son pays. C'est aussi elle qui gouverne (au niveau de la fiction) le montage non chronologique du texte et ainsi c'est elle qui est responsable des parallèles construites entre les colons et les Indiens. Finalement, c'est elle qui marie une histoire familiale à la grande Histoire d'une nation qui est en train de se faire.

Paula chante cette nouvelle identité et la nouvelle société mais elle chante aussi la nature humaine malgré ses faiblesses, malgré les omniprésents biologisme et virilité cruelle. Il y a dans le monde de *Cantique des plaines* tel que le montre Paula des émotions et une quête du bonheur qui s'étale sur les pages et donne sens à la vie des protagonistes.

En somme, le roman devient l'hymne du pays et de la province par l'anoblissement de leur histoire. Cela grâce à la mise en valeur de la vie mouvementée de leurs habitants : de leurs joies et de leur souffrance. La grande Histoire cesse d'être question des milliers de Canadiens qu'on analyse scientifiquement, mais devient l'histoire intime de quelques individus dépassés par les circonstances et qui vivent les mêmes émotions qu'éprouve le lecteur dans sa vie quotidienne. C'est le regard d'une femme héréditaire de cette histoire qui la rend humaine. C'est le « tu » dit à Paddon et l'amour que Paula lui témoigne, c'est l'*ethos* de Paula, son caractère du narrateur dramatisé qui permettent de monter le comportement des protagonistes d'une manière particulière. D'autre part, c'est l'attitude de Paula qui pousse le lecteur à faire un effort pour comprendre les gens de l'époque passée avec leurs fautes et ignorance dont ils ont été victimes. C'est son ignorance à elle, sa faiblesse de non-expert, son attitude non moralisatrice et sa louange du bonheur privé qui est un élément clé de cet hymne. Sa figure permet aussi de souligner une sorte de continuité du temps malgré les changements culturels. Paradoxalement, si le manque de savoir de Paula dérouté le lecteur, il n'infirme pas sa fiabilité idéologique. Il fait partie de la position de la

¹⁸³ *Ibidem*, p. 20.

narratrice qui sert à montrer l'Histoire canadienne du point de vue humain et individuel. Il y a aussi un effet métatextuel : comme Paula, le lecteur ne connaît pas des détails, comme elle il essaie de comprendre, il se pose des questions et il cherche des réponses. Il ne s'agit pas d'une histoire toute donnée, achevée, monolithique que serait une seule version possible. En plus le « tu » devient un moyen de double focalisation : on voit le monde tel que le voient des protagonistes, mais en même temps on sait que tout ce qui est dit est relaté du point de vue du narrateur-personnage. Le « tu » devient pour Paula une drôle de manière de ne pas raconter l'autre, mais de se raconter. De souligner que « C'est moi qui te vois de cette manière-ci. Je parle de toi pour parler de moi. Dans ma façon de voir ta vie à toi se cache ma sensibilité, mes problèmes ». *Cantique des plaines* est autant le roman de Paddon qu'il est le roman de Paula.

Narrateur dont la non-fiabilité reste implicite

Si la non-fiabilité factuelle de Paula est révélée par elle-même, la non-fiabilité du Dieu de *Dolce agonia* et du narrateur de *L'Empreinte de l'ange* n'est pas facile à repérer. Ce qui nous a fait supposer que les deux narrateurs sont non-fiables, ce sont surtout les essais de Huston et ses interventions médiatiques. En effet, l'*ethos* de l'écrivain qui s'en dégage va contre la figure sombre des deux narrateurs. Le plus parlant à cet égard est son essai de 2004 intitulé *Professeurs de désespoir* où Huston critique de grands auteurs de XX^e siècle pour avoir propagé des idées nihilistes¹⁸⁴. Or, les deux narrateurs en question méritent bien d'être baptisés de ce nom. Pour cela, à notre avis, ils ne peuvent pas être considérés comme des porte-parole de l'auteur. Cependant, nous croyons que les données contextuelles ne devraient pas décider seules de la lecture du roman. Nous croyons que le texte pour être lisible doit porter en soi assez d'indications pour que le lecteur puisse le comprendre. Pour cela il s'agira ici de répondre premièrement à la question de savoir quelles sont ces indications dans *Dolce agonia* et dans *L'Empreinte de l'ange*. Deuxièmement, nous regarderons à quel point, si c'est bien le cas, les narrateurs sont non-fiables. Finalement, nous nous poserons la

¹⁸⁴Cf. N. HUSTON: *Professeurs de désespoir*. 2005. Actes Sud.

question de savoir, comme dans le cas de Paula, quel est l'effet de lecture apporté par la non-fiabilité cette fois-ci « cachée » des deux narrateurs en question.

Pour aborder ces problèmes, nous proposons de commencer par la toute première définition du narrateur non-fiable élaborée en 1961 par Wayne C. Booth dans *The Rhetoric of Fiction* et qui reflète parfaitement la situation avec laquelle nous avons affaire dans les romans en question. Selon Booth, 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 »¹⁸⁵. Cette définition a été développée ensuite entre autres par Dorrit Cohn qui a délimité au sein de la narration non-fiable deux sous-catégories : la non-fiabilité d'ordre factuel (dont l'exemple est la narration de Paula de *Cantique des plaines*) et la non-fiabilité d'ordre idéologique que nous rencontrons dans *Dolce agonia* ainsi que dans *L'Empreinte de l'ange*. Celle-ci, baptisée la 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 récit¹⁸⁶.

Le problème c'est que, pour saisir la non-fiabilité du narrateur, le lecteur doit abandonner la perspective du narrateur et c'est précisément cette perspective-là qui s'impose pendant la lecture. C'est un point de passage obligé pour tout lecteur. Comme le dit Jouve : « Si l'organisation d'ensemble du récit donne une idée assez précise des valeurs dont il se réclame, l'évaluation passe d'abord par les jugements — directs ou indirects — de l'autorité narrative »¹⁸⁷. Il compare la position du narrateur à « la première paire des yeux avec lesquels le lecteur regarde le monde romanesque »¹⁸⁸. En plus, le lecteur est enclin à faire confiance au narrateur qui habituellement joue le rôle

¹⁸⁵ W. C. BOOTH : *The Rhetoric of Fiction*..., p. 158. C'est nous qui traduisons.

¹⁸⁶ D. COHN : « Discordant Narration », *Style*, vol. 34, no. 2, 2000. p. 307. C'est nous qui traduisons.

¹⁸⁷ V. JOUVE : *Poétique des valeurs*..., p. 89.

¹⁸⁸ V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman*..., p. 124.

de guide dans la diégèse. Le lecteur a tout simplement l'habitude de faire confiance au narrateur. C'est une conséquence de la tradition littéraire que nous avons abordée dans le chapitre précédent. Le narrateur continue à être aux yeux de la plupart des lecteurs un quasi-auteur et un maître du récit auquel rien n'échappe. 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 »¹⁸⁹. Kathleen Wall va encore plus loin et affirme que « pendant la lecture [...] nous considérons tout narrateur innocent jusqu'à ce qu'on le prouve coupable »¹⁹⁰.

Les questions qui s'imposent sont alors de savoir comment élargir la perspective de la réception et comment savoir qu'il faut le faire. À notre avis, premièrement, il s'agit de se rendre compte de la construction stratifiée du texte. Ici le concept d'auteur impliqué, que nous avons déjà mentionné et qui apparaît aussi dans la définition de la non-fiabilité proposée par Booth, devient révélateur. Comme le remarque Iser, tout texte romanesque se compose de quatre perspectives : celles du narrateur, des personnages, de l'intrigue et du lecteur fictif. Son sens est la somme de ces perspectives¹⁹¹. C'est ce sens-là que représente la notion de l'auteur impliqué. Cependant, au début, Booth lui-même donnait à ce concept un autre sens et, en plus, il assignait à ce concept une forme fort métaphorique et anthropomorphe :

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de moniteur de marionnettes, ou comme dit Joyce, de Dieu indifférent curant silencieusement ses ongles. Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » — quoi que l'on imagine de lui — et il crée, en même temps que son œuvre, une vision supérieure de lui-même¹⁹².

C'est peut-être la raison pour laquelle le concept de l'auteur impliqué a été véhémentement critiqué, surtout par Gerard Genette et, dans son sillage, rejeté par la critique française. Dans *Le discours du récit*, Genette l'a jugé superflu et se trouvant hors intérêt de la narratologie. Il a écrit qu'« un récit de fiction est fictivement produit

¹⁸⁹ G. CURRIE : « L'interprétation du non-fiable: narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables », extrait de l'ouvrage de Gregory Currie intitulé *Arts and Minds* (Oxford University Press, 2004) publié sur le site Vox-poética [en ligne]. Consulté le 08 avril 2015. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/currie.html#_ftn6>.

¹⁹⁰ K. WALL : « The Remains of the Day and its Challenges to Theories of Unreliable Narration », *Journal of Narrative Technique*, vol. 24, no 1, 1994, p. 20. C'est nous qui traduisons.

¹⁹¹ Cf. W. ISER : *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique...*, p. 71.

¹⁹² W. C. BOOTH : « Distance et point de vue » In : R. BARTHES, W. KAYSER : *Poétique du récit*. 1977. Seuil, pp. 92-93.

par son narrateur, et effectivement par son auteur (réel) ; entre eux personne ne travaille, et toute espèce de performance textuelle ne peut être attribuée qu'à l'un ou l'autre selon le plan adopté »¹⁹³. Il a ajouté aussi que :

[...] la narratologie n'a pas à aller au-delà de l'instance narrative, et les instances de l'*implied author* et de l'*implied reader* se situent clairement dans cet au-delà. Mais si cette question n'est pas pour moi du ressort de la narratologie (elle n'est d'ailleurs nullement spécifique du récit, et Rimmon, fort justement, parle ici de texte en général), elle est évidemment du ressort plus vaste de la poétique, et peut-être convient-il de l'envisager pour finir, sur cette frontière où nous voici parvenus. Mais on ne peut le faire sans tenter de débrouiller des fils passablement emmêlés, et je plaide d'avance l'indulgence pour cet exercice ingrat¹⁹⁴.

Cependant, il nous semble que l'existence de ce concept est justifiée, car il comble un vide terminologique. Il embrasse une grande partie du rôle habituellement assigné au narrateur concernant l'autorité textuelle et le mandat de régir la narration qui pourtant n'appartiennent pas réellement au narrateur (nous l'avons vu dans le chapitre précédent). En plus, le concept de l'auteur impliqué répond au besoin de l'auteur ressenti par le lecteur. Voici comment l'explique Roland Barthes :

Comme institution, l'auteur est mort ; sa personne civile, passionnelle, biographique a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon je *désire* l'auteur ; j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller »)¹⁹⁵.

C'est de ce vide terminologique que sont partis des critiques russes Iouri Tynjanov et Victor Vinogradov qui encore avant Booth ont cherché un concept qui pourrait le combler¹⁹⁶. L'élaboration de la notion de l'auteur impliqué ne sert pourtant pas à promouvoir l'interprétation intentionnaliste du texte. Or, il ne s'agit pas de connaître l'intention de l'auteur « réel », mais le sens qui se dégage du texte. Il ne s'agit pas non plus de ce qu'embrasse la figure de l'auteur réel. Premièrement, comme le dit

¹⁹³ G. GENETTE: *Nouveau discours du récit*. 1983. Seuil. p. 96.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 94.

¹⁹⁵ R. BARTHES : *Le plaisir du texte...*, p. 39.

¹⁹⁶ Cf. W. SCHMID : « Implied Author (revised version; uploaded 26 January 2013) » In : P. HÜHN et al. : *The Living Handbook of Narratology* [en ligne]. Hamburg University. Consulté le 08 avril 2015. < <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-author-revisedversion-uploaded-26-january-2013>>.

Chatman, il y a des ouvrages qui ont des auteurs multiples (films, Bible)¹⁹⁷ et donc il est impossible de parler d'un seul individu qui les a créés même si le sens de l'œuvre doit être un seul. Deuxièmement, Abbott remarque justement que « [...] si on ne peut pas faire confiance au narrateur, l'auteur réel — la personne qui a effectivement créé la narration — peut être un guide autant peu crédible ». Comme il l'explique « Après tout, l'auteur réel est un individu complexe et constamment en train de changer sur lequel on n'a pas forcément des informations fiables »¹⁹⁸.

Revenant au concept de l'auteur impliqué lui-même, il représente, au moins dans notre compréhension des choses, ce que l'auteur « réel » a écrit, parfois malgré lui, et non ce qu'il avait conçu d'écrire. Il comprend donc parfois un contenu latent comparable à un curriculum latent à l'école : un contenu qui n'a pas été visé, mais qui influence le public. C'est dans ce sens que le concept a évolué dans l'esprit de Booth lui-même. Or, au début, comme nous l'avons vu plus haut, le critique traitait l'auteur impliqué comme une figure anthropomorphe. Dans *The Rhetoric of Fiction* (1961), il le nommait un « second-moi » de l'auteur. Il s'agissait d'un ethos de l'auteur qui émergerait d'un texte donné, « une version supérieure de lui-même qui apparaît lors de la création de l'œuvre »¹⁹⁹. Par contre dans une lettre datant du 25 octobre 2001 adressée à Tom Kindt et à Hans-Harald Müller, Booth associe l'auteur impliqué aux intentions de l'auteur telles qu'elles émanent du texte achevé et présenté au public : « J'ai toujours reproché aux anti-intentionnalistes de confondre deux types d'intentions : les intentions possibles (*inférées*) de l'auteur de chair et de sang – celles qui sont citées dans ses notes, sa correspondance, sa conversation – et les intentions réelles telles qu'elles sont *révélées* par la totalité de ses choix »²⁰⁰. Le concept de l'auteur impliqué se trouve donc plus du côté du texte que du côté de son auteur.

Quoique le concept de l'auteur impliqué soit conçu pour résoudre plusieurs problèmes de nature poétique, il est applicable surtout à l'analyse de la non-fiabilité. Or, en ce qui concerne le roman dramatisé, la figure de l'auteur impliqué passe inaperçue (il reste inconscient, malgré son importance pour la cohérence du texte). Par contre, pour

¹⁹⁷ Cf. S. CHATMAN: *Story and discourse...*, p. 149.

¹⁹⁸ P. H. ABBOTT: *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2011. Cambridge University Press, p. 84.
C'est nous qui traduisons.

¹⁹⁹ W. C. BOOTH : *The Rhetoric of Fiction...*, p. 151. C'est nous qui traduisons.

²⁰⁰ Cité dans l'article : Tom KINDT : « L' " auteur implicite ". Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation » In : John Pier : *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*. 2007. Presses universitaires du Septentrion. Article publié sur le site *Vox-poética* [en ligne], consulté le 08 avril 2015. URL <http://www.vox-poetica.org/t/articles/kindt.html>.

bien saisir le texte où il y a un narrateur non-fiable, il faut se rendre compte qu'il existe une instance au-dessus du narrateur, il faut voir que le texte est autonome par rapport à celui-ci. En effet, c'est l'auteur impliqué qui « travaille » au dessus de tout ce qui est dit explicitement. Le lecteur ne l'appelle pas comme le font les critiques, certes, mais il doit apercevoir sa présence pour pouvoir quitter la perspective du narrateur qui s'impose pendant la lecture. Or, la narration non-fiable joue sur la faille qui s'esquisse entre la perspective du narrateur et celles des autres instances et le concept en question permet de la voir. Il rend compte au lecteur qu'il y a une instance textuelle, même si elle n'a pas de nature narratologique, qui embrasse les niveaux narratif et esthétique. En même temps, cette instance comprend, comme le dit Booth, les normes axiologiques de bases du texte (et de cette manière, elle garantit sa cohérence) :

[...] le lecteur doit savoir se retrouver dans le monde des valeurs, c'est-à-dire, savoir comment l'auteur veut qu'il s'y retrouve. [...] Selon notre compréhension du terme, l'auteur impliqué embrasse non seulement les significations isolables, mais aussi le contenu moral et émotionnel de chaque morceau d'action et de la souffrance de tous les personnages. Bref, il englobe la compréhension intuitive d'un tout artistique achevé ; la valeur majeure à laquelle cet auteur impliqué est dévoué, indépendamment des convictions de son créateur que celui-ci a dans la vraie vie. Il égale à ce qui est exprimé par la forme entière [I.F. : du texte] ²⁰¹.

Alors, bien que l'auteur impliqué n'ait pas de voix à lui sa présence laisse dans le texte des panneaux indiquant son interprétation. Nous allons essayer de les trouver ci-dessous.

Symptômes de non-fiabilité idéologique et difficulté de leur repérage

Nous avons vu que l'une des difficultés de repérage de la narration non-fiable est la perspective du narrateur qui s'impose au lecteur et l'habitude de celui-ci de faire confiance à l'autorité de celui-là. Un autre problème c'est qu'il est difficile de prouver la faute au narrateur, surtout celle d'ordre idéologique. La situation devient encore plus compliquée si le narrateur se trouve hors la diégèse (narrateur exta- et hétérodiégétique), comme cela se passe dans *L'Empreinte de l'ange* et dans *Dolce agonia*, parce que dans ce cas il est la seule source du récit. En plus, puisque les éléments qu'il relate ne le

²⁰¹ W. C. BOOTH : *The Rhetoric of Fiction*..., p. 73-74. C'est nous qui traduisons.

concernent pas, il n'a pas de raison pour mentir (l'existence d'une telle raison pourrait avertir le lecteur). De la même manière, ce narrateur n'a pas de péripéties dont les conséquences positives ou négatives indiqueraient au lecteur comment juger ses attitudes. Qui pis est, les théoriciens s'occupant du problème de la non-fiabilité et de l'auteur impliqué, y compris Booth, n'ont pas laissé de consignes pour la reconstruction de la figure de celui-ci.

Ces difficultés ont poussé certains critiques, tels Yacobi ²⁰² et Nünning ²⁰³, à juger la non-fiabilité comme un phénomène étroitement lié à la réception, « un stratagème interprétatif ou un processus cognitif » ²⁰⁴ pour reprendre les mots de Nünning. Le critique allemand voit la non-fiabilité comme « projection faite par le lecteur qui essaie de résoudre les ambiguïtés et les contradictions textuelles en les attribuant à la "non-fiabilité" du narrateur » ²⁰⁵. Nünning va jusqu'à conclure que la non-fiabilité « devrait être établie non par rapport aux normes et valeurs de l'auteur impliqué mais par rapport au conceptuel et préexistant savoir sur le monde du lecteur ou du critique » ²⁰⁶. Une telle approche peut effectivement être judicieuse surtout dans la période de changement culturel que vit le monde occidental et dont nous avons parlé dans la première partie de notre étude. Elle peut aider à analyser la non-fiabilité assignée au texte par le lecteur et née dans son esprit au moment de la rencontre de deux différents codes culturels : celui de l'auteur et celui du lecteur. Par contre, nous ne pouvons pas être d'accord avec Nünning quand il affirme qu'il est douteux que la fiabilité puisse être jugée du point de vue d'éléments internes du texte. À notre avis, le texte, qu'il soit complexe ou qu'il paraisse ambigu, doit comporter des indications d'une ou de plusieurs bonnes lectures.

Revenant à la recherche des indices au sein du texte, il faut remarquer qu'en général, il y en a deux types qui sont énumérés par les critiques. Le premier type comprend tout ce qui donne au narrateur un caractère individualisé. Quelque paradoxal que cela puisse paraître, cela concerne aussi le narrateur hétérodiégétique. En effet, il y

²⁰² Cf. T. YACOBI, « Package Deals in Fictional Narrative : The Case of the Narrator's (Un)Reliability », *Narrative*, no 2, 2001, pp. 223-229.

²⁰³ Cf. A. NÜNNING : « Unreliable, compared to what ? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration : Prolegomena and Hypotheses » In : W. GRÜNZWEIG et A. SOLBACH : *Grenzüberschreitungen : Narratologie im Kontext / TranScending Boundaries: Narratology in Context*, 1999, pp. 53-73.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 54. C'est nous qui traduisons.

²⁰⁵ *Ibidem*. C'est nous qui traduisons.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 70. C'est nous qui traduisons.

a des textes où le narrateur hétérodiégétique est doté d'une personnalité et, de cette manière, il lui est enlevé sa transparence habituelle. Par conséquent, ce qui est mis en relief, c'est sa subjectivité. Chatman précise que n'importe quel trait de caractère prononcé du narrateur qui rend sa lecture des choses subjective peut trahir la non-fiabilité ²⁰⁷. Nünning dans l'article de 1997, publié avant celui sur le lien entre la non-fiabilité et la réception du texte (1999), évoque son engagement personnel, la véhémence de son langage et sa présence dans le discours qui peuvent aussi indiquer une attitude subjective du narrateur ²⁰⁸. Effectivement, en essayant de projeter cette théorie sur notre corpus, on remarque que le Dieu de *Dolce agonia* ainsi que le narrateur de *L'Empreinte de l'ange* ont des caractères bien marqués. La situation de celui-ci est assez particulière vu sa nature purement hétérodiégétique et son anonymat. Dépourvu d'état civil, ce narrateur n'est qu'une voix qui pourtant relate des événements mêlant son récit de ses opinions. Quant au narrateur de *Dolce agonia*, c'est un Dieu qui observe son œuvre avec une grande dose d'humour noir. Celui-ci le pousse à des actions sadiques à l'égard des humains. Cependant, ce drôle de narrateur raconte les malheurs qu'il les a préparés avec une telle légèreté qu'il acquiert l'image d'un bavard jovial et distrait.

Les deux narrateurs ont des opinions bien arrêtées. Le narrateur de *L'Empreinte* parle plutôt des événements historiques (Deuxième Guerre mondiale, Guerre d'Algérie) et du fonctionnement de la société (maternité, partage des biens). Ses commentaires ironiques dévoilent le caractère absurde et inhumain de l'Histoire. Pourtant, au lieu de seulement critiquer l'état de choses, il semble prendre plaisir à regarder ce monde sinistre qui émerge de son récit. Voici comment il le commence :

[...] 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.

²⁰⁷ Cf. S. CHATMAN: *Coming to terms*..., p. 138. C'est nous qui traduisons.

²⁰⁸ Cf. A. NÜNNING: « 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*, no 22. 1997, pp. 83-105.

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 ²⁰⁹.

En ce qui concerne le narrateur divin, il s'intéresse plutôt à la condition humaine : la vieillesse, les maladies et la mort. Celle-ci, qu'elle soit brusque ou longue et douloureuse, est toujours insensée. En même temps elle est presque toujours source de l'hilarité. L'homme, selon le dieu hustonnien, est par la nature faible et ne mérite que de la pitié :

Ils [I.F. : les gens] croient par exemple que je les aime. Quel malentendu ! Que pourrait bien signifier l'amour pour un être comme moi omniscient et omnipotent ? [...] À vrai dire, c'était un sous-produit imprévu de l'espèce humaine. Cela paraît évident, après coup — mais, allez savoir pourquoi, l'idée ne m'a même pas effleuré à l'époque : que si l'on fabrique des créatures physiquement et psychiquement imparfaites, elles auront tendance à s'épauler. Elles auront une soif inextinguible de totalité, un espoir indéfectible de se compléter les unes les autres ²¹⁰.

D'ailleurs le narrateur de *L'Empreinte*... lui aussi souligne la bassesse corporelle de la vie humaine : « Les problèmes de chacun sont les plus importants, n'est-ce pas ? - dit-il. 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 ricaniez pas : vous en avez été là, vous aussi. Et il se peut bien qu'un jour vous le soyez encore » ²¹¹. Pareil, tous les deux narrateurs voient la vie humaine comme un cruel jeu du hasard qui dans *Dolce agonia* est gouverné par un caprice divin. Que le monde soit gouverné par un Dieu cynique ou qu'il soit délaissé par son créateur n'a aucune importance. Le monde tel que le présentent les deux figures narratrices demeure un endroit absurde et cruel.

À ce discours, présentant des opinions des narrateurs, s'ajoute un mélange stylistique qui rend ce discours encore plus subjectif. Il s'agit d'une combinaison du langage familier et du langage bien travaillé. Celui familier enlève la grandeur et la solennité à l'histoire des protagonistes. Il n'y a rien de sacré, ni d'extraordinaire dans leur vie. Bien que le monde dans lequel vivent les personnages soit sinistre et injuste, les narrateurs ne s'en étonnent pas. Ils ne sont ni émus ni indignés par son fonctionnement. Au contraire, le narrateur de *L'Empreinte* semble s'y sentir bien et le Dieu de *Dolce*

²⁰⁹ N. HUSTON : *L'Empreinte de l'ange*..., pp. 11-12.

²¹⁰ N. HUSTON : *Dolce agonia*..., p. 145.

²¹¹ N. HUSTON : *L'Empreinte de l'ange*..., p. 131.

agonia est son fier créateur qui s'en vante dans l'incipit ²¹². C'est pour cela que les deux cherchent souvent leurs mots pour décrire d'une manière quasi poétique les nuances du fonctionnement de ce monde qui les fascine.

De plus, les deux narrateurs sont des maîtres du récit : omniscients, omniprésents et intemporels. Cela n'est pas sans conséquence pour le regard qu'ils posent sur la diégèse. Les événements de *L'Empreinte...* se déroulent majoritairement dans les années cinquante. Pourtant, le narrateur 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. Plus encore, il connaît la fin tragique de l'histoire qu'il raconte. La même chose concerne le narrateur de *Dolce agonia*. Il présente la vie passée des protagonistes, leurs émotions au cours de la soirée de *Thanksgiving Day* qu'ils célèbrent réunis à la maison de Sean, mais il connaît aussi le moment de leur mort et il sait que tous leurs désirs et projets sont futiles. Par contre, la tonalité qu'impose l'omniscience du narrateur dans les deux textes n'est pas la même. En effet, le Dieu de *Dolce agonia* voit les limites des humains et même leur mort comme quelque chose de naturel sinon positif (il vient « chercher » ²¹³ Rachel , « éteindre » ²¹⁴ Beth, « délivrer » ²¹⁵ Sean. Leonid et Katie « viennent vers lui » ²¹⁶, Brian « vient le rejoindre » ²¹⁷ et l'âme de Derek « valse [...] avec [lui] le long de Voie lactée » ²¹⁸). En revanche, dans *L'Empreinte de l'ange* le narrateur, qui connaît la fin tragique vers laquelle s'approchent les personnages et qu'il fait sentir au lecteur tout au long du texte, semble raconter son histoire par le prisme de cette fin. Il exprime une sorte de fatalité inscrite dans la vie des protagonistes qui ont beau faire des efforts : dès le début le narrateur les montre qui courent droit vers la catastrophe. Quelque positives que soient certaines scènes, le narrateur met en relief le fiel qui s'y cache : à chaque pas des ennuis semblent guetter les protagonistes. En somme, en ce qui concerne l'ambiance, dans *Dolce agonia*, c'est l'humour noir et la mélancolie qui règnent. Ils sont dus à un caractère risible des interludes divins et l'atmosphère chaleureuse des chapitres où le Dieu-narrateur s'efface derrière les monologues des personnages. En ce qui concerne *L'Empreinte de l'ange*, le narrateur sinistre y a une plus forte emprise sur le texte et sur

²¹² Cf. N. HUSTON : *Dolce agonia...* p. 13.

²¹³ N. HUSTON : *Dolce agonia...*, p. 189.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 396.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 466.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 427.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 148.

le lecteur. Au début, il est même difficile d'envisager que le texte puisse émettre un autre message que celui dont la source est le narrateur. Par conséquent, *L'Empreinte...* semble être beaucoup plus amer que *Dolce agonia*.

Pourtant, malgré cet *ethos* qui repousse le lecteur, malgré leur caractère explicitement partial, les narrateurs créent une sorte de communauté avec le lecteur. Celle-ci est gagnée, tout comme l'*ethos* négatif, grâce au caractère personnalisé des narrateurs. Ce caractère s'avère alors un autre outil de l'ambiguïté dont dispose l'auteur. En effet, la communauté du narrateur avec le lecteur endort la vigilance de celui-ci et ne lui permet pas d'apercevoir la nature non-fiable de celui-là. Ainsi, les deux narrateurs posent des questions rhétoriques. Le narrateur de *L'Empreinte de l'ange* utilise souvent le pronom « nous » pour désigner lui-même et le lecteur et, parfois, il s'adresse directement au lecteur. En revanche, le Dieu de *Dolce agonia* traite le lecteur comme s'il lui était égal (il lui confie par exemple les difficultés que lui pose raconter une histoire à la manière humaine, c'est-à-dire suivant la chronologie) tandis qu'il manque de respect pour les êtres humains dont il raconte les péripéties.

Mais ce qui unit les deux narrateurs et le lecteur, c'est surtout une égalité de savoir qui, comme l'a démontré Jouve, favorise l'identification ²¹⁹. En effet, la plupart du temps, le narrateur et le lecteur jouissent du même savoir ce qui veut aussi dire que le lecteur sait sur l'histoire plus que les personnages. Il partage avec le narrateur un regard qui devance les personnages et il prend plaisir à cette position qui lui offre une sorte de supériorité. Par conséquent, la distance lecteur-narrateur est raccourcie. Bien que le discours du narrateur soit expressif et fort marqué par sa personnalité, le lecteur n'est pas enclin à mettre son discours en cause. De plus, un narrateur personnalisé ou dramatisé, pour reprendre le terme de Booth, joue le rôle de guide encore plus que ne le ferait un narrateur dissimulé. Or, au narrateur qui par son comportement s'est approché à un personnage, le lecteur réagit comme il réagit aux personnages. Il se crée une intimité entre eux. Le lecteur commence, sans s'en rendre compte, à lui faire 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 donné à voir spontanément et dont l'interprétation resterait à la charge unique du lecteur. Dans *L'Empreinte de l'ange* et dans *Dolce agonia* quelqu'un conduit le lecteur. Que ce guide possède une personnalité, un *ethos*, qu'il ait une essence

²¹⁹ Cf. V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 139.

fournit un argument pour le croire. D'ailleurs, le narrateur de *L'Empreinte* lui-même se dit le guide et le compagnon du lecteur : « Oh ! soyez mon Dante et je serai votre Virgile, 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 »²²⁰. La même chose concerne le Dieu de *Dolce agonia* qui fait un effort pour guider le lecteur, surtout dans *Prologue du ciel* où il présente les personnages et explique le fonctionnement du monde qu'il a créé. Du point de vue de stratégies rhétoriques, par l'introduction de la figure du narrateur dramatisé, l'auteur cherche à rapprocher le texte du lecteur et à lui faire abandonner sa traditionnelle et confortable position d'observateur. Le discours du narrateur transforme le lecteur en un allocuteur qui devient bon gré mal gré son complice.

Nous voyons que les deux narrateurs éveillent des émotions contradictoires. D'un côté, leur cynisme et leur ton moqueur repoussent le lecteur. De cette manière, la distance entre eux grandit. De l'autre côté, par l'égalité du savoir et par la création d'une communauté avec le lecteur cette distance est diminuée. On y a affaire avec un mélange de ce que James Phelan a appelé la non-fiabilité liante (*bonding unreliability*) et la non-fiabilité détachante (*estranging unreliability*). Phelan explique que c'est ce mélange qui rend difficile le jugement du narrateur de *Lolita* de Nabokov²²¹. Le même effet semble être gagné par Huston. L'ambivalence dans la réception du narrateur déroute le lecteur qui finit par se demander pourquoi il aime la compagnie d'un narrateur cynique et cruel. Cette ambivalence fonctionne à la manière du marquage opposé des codes culturels et affectifs qui programment la réception des personnages : elle rend difficile la compréhension du texte et lui donne une illusion de la profondeur.

Revenant à la question des symptômes de la non-fiabilité, nous avons vu ci-dessus que les indices concernant uniquement le discours du narrateur et son *ethos* peuvent être trompeurs. Ce qui devrait être signe de subjectivité déformant la vision du monde peut devenir, selon le projet de l'auteur ou bien contre ce projet, l'élément qui attire et attache le lecteur au narrateur. Somme toute, l'unique présence des symptômes liés à l'*ethos* du narrateur n'exclut pas la fiabilité. Il nous faut donc nous tourner vers le deuxième type d'indices de la non-fiabilité qui découlent directement de la définition de ce phénomène. Il s'agit notamment de la faille entre la perspective du narrateur et celles des autres éléments textuels. Shlomith Rimmon-Kenan précise qu'il faut examiner si

²²⁰ N. HUSTON: *L'Empreinte de l'ange*..., p. 12.

²²¹ Cf. J. PHELAN « Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita »...

dans le texte il y a une coïncidence ou une divergence premièrement entre le résultat des actions des protagonistes et leur interprétation faite par le narrateur et, deuxièmement, entre les opinions des personnages et celles du narrateur²²².

Pourtant, une telle divergence n'est pas toujours évidente. C'est bien le cas des deux romans hustonniens que nous sommes en train d'analyser. Leur monde paraît aussi inhospitalier que le peignent les narrateurs. Plein de violence, d'égoïsme et de duplicité, il est un endroit où les gens sont trahis par leurs corps qui vieillissent, tombent malades et finissent par mourir. De surcroît, les protagonistes ne sont pas innocents non plus. *L'Empreinte de l'ange* est l'histoire d'un triangle amoureux. Saffie, réifiée par son mari, trompe celui-ci avec András, mais elle ne le quitte pas par amour de la vie confortable qu'il peut lui offrir. La fin est tragique. Ayant découvert la trahison de sa femme, dans une attaque de jalousie, Raphaël tue Emil (leur fils) et cela met fin à son mariage aussi bien qu'à la liaison illicite de Saffie. Le monde de *Dolce agonia* est autant sinistre que celui de *L'Empreinte de l'ange* : il y apparaît guerre du Viêt Nam, catastrophe de Tchernobyl, accidents, drogue et prostitution. À côté de ces fléaux, il y a la vieillesse et la mort présentes presque sur chaque page du roman. Au dessus de tout cela règne une solitude éternelle à laquelle les personnages n'arrivent pas à échapper malgré la compagnie des autres.

Cependant dans ces deux romans particulièrement noirs dans l'œuvre de Nancy Huston, il ne manque pas des points positifs qui donnent une image émouvante et moins pessimiste du monde. Les deux romans sont des histoires de la quête de l'autre. *L'Empreinte de l'ange* est après tout un roman d'amour, que celui-ci soit illicite est un autre problème. Raphaël et András aiment Saffie, Saffie aime András et ils aiment tous Emil. De plus, le fond historique de *L'Empreinte...* outre la guerre et le racisme, montre la solidarité des immigrés. Ils luttent pour la liberté et pour l'égalité et pour cette raison, même s'ils perdent, leur lutte n'est dépourvue ni de sens ni de valeur. En outre, la liaison de Saffie et d'András est une preuve que l'amour peut exister entre les gens qui par leurs origines appartiennent à des camps opposés : Saffie est allemande, probablement fille d'un S.S., et András est juif. Finalement, les personnages vivent les moments de bonheur et en ce qui concerne leur souffrance, 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.

²²² S. RIMMON-KENAN: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2002. Routledge, pp. 107-108.

Quant à *Dolce agonia*, le lecteur y suit les pensées de douze amis qui décident de partager une soirée de *Thanksgiving* ensemble pour se protéger, le mieux qu'ils le peuvent, contre la solitude. Si son monde est effectivement tel que le dessine le Dieu-narrateur, avec la souffrance insensée (exemple de Chloé), les maladies et la mort, ce monde aussi est racheté par l'amour. Or, il s'avère que l'amour est la seule chose qui échappe à l'être divin qui, dans le roman, est la métaphore du fonctionnement du monde :

Peut-être est-ce cela qui me donne cette impression insolite qu'ils sont doués de libre arbitre, et qu'entre eux, indépendamment de moi, il s'échange quelque chose, cette chose qu'ils appellent amour... Je le devine dans leurs yeux... dans le contact de leur peau... dans le brouhaha incohérent de leurs paroles... Même s'il s'agit en fait d'une simple réaction chimique, reproductible en laboratoire, je trouve palpitant de les observer en me berçant de l'illusion qu'une chose au moins, échappe à mon contrôle ²²³.

De plus, la cruauté du monde incarnée par le Créateur est équilibrée et complétée par la description de la vie humaine sur laquelle se concentrent les chapitres. *Dolce agonia* n'est pas que le récit de la mort. C'est aussi un récit de la vie, embrassant la totalité de la condition humaine. Hors la description des drames, qui font partie de la vie, il y a d'amples descriptions chaleureuses du bonheur simple et éphémère. À côté de tout cela, il y a une faiblesse, une nostalgie et une mélancolie qui émeuvent et attendrissent le lecteur sans le blesser. Cette tonalité est présente dès les premières pages du roman. Il y a un silence et un manque de grands mots. Rien n'est exceptionnel, tout est normal, quotidien et universel : la langueur des choses simples, la souffrance, l'amertume. Tout cela est montré d'une manière *étonnamment* agréable prouvant que, malgré les drames, la douceur fait une partie de la vie :

Le fumet se répand telle une douleur dans la maison : Ça m'a toujours été pénible, se dit Sean, l'odeur de la bonne cuisine, pire depuis le départ de Jody mais ça m'a toujours été pénible, dans toutes les maisons où j'ai vécu, la viande surtout, ragoûts de bœuf de mamie à Galway, soupes au poulet de m'man à Somerville, osso buco somptueux de Jody, le fumet de la viande qui cuit une souffrance à chaque fois, un élancement de nostalgie : passe encore d'entrer dans une maison et de consommer un repas de viande, mais en humer l'odeur tout au long de sa cuisson est une torture, pas à cause de la faim mais à cause de l'idée insinuante, désespérante, sans cesse transmise et retransmise aux tripes, de la dinde en train de dorer lentement dans ses jus, faisant perversément

²²³ N. HUSTON: *Dolce agonia...*, p. 146.

miroiter des promesses de chaleur bonté bonheur, simples plaisirs domestiques, toutes choses qu'on ne peut avoir et qu'on n'a jamais eues, pas même enfant ²²⁴.

Or, dans les chapitres, bien que ce soit toujours le Dieu-narrateur qui raconte, la voix narrative change. Elle se met du côté des protagonistes, embrasse le point de vue humain et ainsi fait-elle un contrepoids au point de vue moqueur des interludes.

De plus, même le Dieu cynique et le narrateur anonyme de *L'Empreinte de l'ange* ne jugent pas les personnages d'une manière négative. Bien au contraire. C'est leur condition et le fonctionnement de la société qui sont critiqués. Sur les personnages les narrateurs posent un regard paternel. Le Dieu au moment de la mort les délivre. Il admet que la soirée de *Thanksgiving* passée chez Sean est l'un de ses moments préférés de l'Histoire. Le narrateur de *L'Empreinte de l'ange* comprend les quêtes du bonheur de Saffie et de Raphaël quoiqu'elles soient complètement différentes.

Le dernier argument pour une autre lecture de la diégèse que celle proposée par les narrateurs est fourni par les dernières pages des romans et par leurs titres. À la fin de *L'Empreinte de l'ange*, le narrateur renonce à son omniscience et cette paralipse, comme l'appelle Genette ²²⁵, laisse supposer une suite plus heureuse de la vie de Saffie. *Dolce agonia* se termine par une scène qui de prime abord a peu à voir avec le reste du texte. Un enfant nouveau-né, fils de Chloé, treizième convive, regarde par la fenêtre et voit un nouveau monde vierge tout couvert d'une blanche pellicule de neige. Cette image qui semble artificiellement collée au texte du roman fait de *Dolce agonia* un travestissement de la cène. Voici les douze apôtres, qui s'approchent de la mort, partagent un repas avec un enfant Jésus au seuil de la vie. Le monde et l'homme ne sont pas rachetés par la présence divine ni par une force provenant des cieux. Ce qui assure le rachat dans le monde matérialiste, gouverné par un Dieu aussi matérialiste, vient de l'homme. Sa vie ne s'arrête pas, mais continue éternellement avec chaque nouvelle génération qui renouvelle le monde et qui re-commence la vie. Avec elle, tout ce qui rend la vie humaine sacrée continuera aussi : les souffrances, les joies et les liens qui se tissent entre les gens. En ce qui concerne les titres, celui de *L'Empreinte de l'ange* renvoie à une 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 chaque enfant juste avant sa naissance au moment où celui-ci est encore innocent. Le titre fait

²²⁴ *Ibidem*, pp. 21-22.

²²⁵ Cf. G. GENETTE: *Figures III*..., p. 212.

appel à cette nature pure de l'homme. Dans les dernières lignes, le narrateur évoque de nouveau cette histoire parlant de l'innocence perdue que tout homme essaie de retrouver avant de mourir. En ce qui concerne *Dolce agonia*, son titre renvoie à *dolce vita*. Or, selon le texte, toute la vie est une agonie, qu'elle soit douce et passée dans la compagnie des amis, c'est tout ce qu'on peut espérer. Mais, comme l'explique l'auteur, que la vie ait un terme, qu'elle soit une agonie cela fait partie de sa beauté :

Je voulais montrer à quel point notre mortalité fait partie de la beauté, de la "poignance" de la vie. Si on était immortel, ce serait beaucoup plus ennuyeux. Le fait que le temps passe, qu'on n'ait pas d'autre choix que d'être dans le temps, nous rend émouvants. Je voulais explorer l'effet que ça nous fait de connaître la fin de quelqu'un : est-ce que ça attendrit notre regard sur lui dans le présent ? ²²⁶

Somme toute, l'analyse critique montre que les perspectives des deux narrateurs et d'autres éléments textuels divergent. Par contre, ni cette divergence ni le caractère subjectif des narrateurs ne sont pas évidents pour un lecteur moyen. Or, comme d'autres stratagèmes liés à l'illusion de polyphonie, celui-ci entraîne le risque de mauvaise lecture. Les proportions entre ce qui est dit à la surface, à quoi l'auteur délègue un discours, et ce qui est dit implicitement rendent la compréhension difficile au point que les deux, *Dolce agonia* et *L'Empreinte de l'ange*, peuvent être mal compris. Comme le note Currie :

La création de la narration non-fiable pose le problème de savoir comment suggérer une hypothèse moyennant des preuves bien évidentes, mais finalement peu convaincantes et en même temps suggérer une autre hypothèse moyennant des preuves moins évidentes, mais plus convaincantes. La difficulté qu'on doit envisager est de savoir comment s'assurer que les preuves plus convaincantes soient moins évidentes sans les faire disparaître de la vue ²²⁷.

À quoi bon l'auteur envisage-t-il cette difficulté, à quoi bon risque-t-il un échec communicationnel et se donne-t-il de la peine ? Quels sont les profits poétiques de ce stratagème ?

Premièrement, la non-fiabilité du narrateur influence la réception des personnages. D'un côté, grâce à la présence du narrateur, ils sont vus pendant de longs

²²⁶ M. LABRECQUE : « L'angoisse de la reine Nancy ». *Voir.ça*. 14.03.2001. En ligne. Consulté le : 21 octobre 2012 .<<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=15143>>.

²²⁷ G. CURRIE : « Unreliability refigured : Narrative in Literature and Film », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no 53, 1995, pp. 25-26. C'est nous qui traduisons.

passages seulement de l'extérieur et de plus leurs actions ne sont pas toujours rationalisées par le narrateur. On les voit tels que dans la vie on voit les gens, sans pouvoir ni vouloir trouver l'explication de leurs actes. D'autre part, grâce à la présence des narrateurs sinistres on comprend que le monde des romans est sinistre. Or, ni le Dieu-créditeur ni le narrateur de *L'Empreinte de l'ange* n'ont entièrement tort. Ils ne constituent pas seulement un élément qui doit piéger le lecteur, mais ils présentent ou plutôt ils représentent l'esprit du monde dans lequel vivent les personnages. Ceux-ci sont des produits de ce monde et, tout comme lui, ils sont moralement douteux (Raphaël tue son fils, Saffie trompe son mari, Braian viole une fille, Chloé est prostituée). Le monde dans lequel ils vivent les libère partiellement de leur responsabilité.

Deuxièmement, le narrateur non-fiable est un outil poétique de ce qu'on pourrait nommer un humanisme noir, à savoir une attitude qui voit et ne pardonne pas le côté sombre de la nature humaine, mais qui en même temps défend la valeur de la vie humaine. Or, à notre avis la totalité de *L'Empreinte de l'ange* et de *Dolce agonia* défend cette valeur. La figure noire du narrateur qui se moque du monde et de la condition humaine ne sert pas à promouvoir ses idées. Sa mission est autre. Il s'agit d'appivoiser l'absurdité du monde (violence gratuite) et la cruauté de ses lois devant lesquelles le lecteur reste impuissant (vieillesse et mort). L'auteur semble inviter le lecteur à accepter sa situation dans le monde (d'où d'ailleurs la présence de la chanson *Que sera sera* dans la scène de la première rencontre de Saffie et d'András).

Troisièmement, malgré le caractère épouvantable du monde, les personnages vivent des moments qu'ils partagent avec leurs proches, des moments de joie et de bonheur. Ces points positifs et la figure sombre du narrateur influencent leur réception mutuellement. Puisque le monde est cruel, dépourvu de sens et que la vie de l'homme est fragile, la vie elle-même et les éphémères moments de bonheur deviennent encore plus précieux. En plus, paradoxalement c'est la figure des narrateurs cyniques et matérialistes qui permet à l'auteur de mettre en relief la valeur de la vie humaine. Si celle-ci est présentée comme dépourvue d'élément transcendant, elle n'est pas dépourvue du caractère sacré. Cette vision est fondée sur la dualité du texte due à la non-fiabilité du narrateur. En effet, la non-fiabilité crée un effet de labyrinthe de miroirs. Chaque perspective devient un miroir où se reflète ce qui est propre pour cette perspective, mais aussi où se reflètent les fragments d'autres images créées par d'autres perspectives. Ainsi, dans chaque miroir des images se superposent. Chaque image est

vue par le prisme d'une autre. De plus, le texte est enrichi par le contenu implicite qui se produit dans l'esprit du lecteur lorsqu'il se déplace entre les perspectives divergentes.

Qui plus est, la narration non-fiable inscrit implicitement la révolte contre le narrateur dans le pacte de lecture. Tout au long du roman, le lecteur croit rompre le contrat (si effectivement il s'oppose aux opinions des narrateurs) sans se rendre compte que sa révolte est un élément du jeu programmé par l'auteur. Or, la plupart du temps, le pacte lectoral suppose l'acceptation des jugements du narrateur. Leur refus provoque la rupture du contrat. Comme l'explique Suleiman à l'exemple du roman réaliste :

Cette sorte de rupture est toujours possible, et devient même inévitable si le système des valeurs du lecteur est dans une relation conflictuelle trop forte avec celui du narrateur. À ce moment-là, la lecture romanesque se transforme en autre chose, car le lecteur perçoit l'œuvre comme une tentative trop évidente de manipulation. Le contrat du roman réaliste exige que le lecteur s'aveugle volontairement, en quelque sorte, quant aux procédés du romancier : il doit accepter, ou feindre d'accepter, le roman comme une représentation « naturelle », innocente du réel. [...] En affirmant soudain ses propres valeurs en face des valeurs préconisées par l'œuvre, le lecteur rompt le contrat et, refusant son aveuglement volontaire, accuse le romancier d'avoir truqué son jeu ²²⁸.

Or, à notre avis, la relation lecteur-narrateur décrite ci-dessus reste vraie non seulement pour le roman réaliste, mais pour la vaste majorité des romans à l'exception des romans avec le narrateur non-fiable. En ce sens, nous avons un paradoxe. Jouve remarque que, normalement, quand le lecteur décide de rejeter la place qui lui est assignée par le texte soit il abandonne la lecture, soit il voit le texte comme « un pur objet d'analyse » ²²⁹. Par conséquent, le texte ne peut pas avoir sur lui son effet. Ici, ce rejet est précisément ce que l'auteur veut du lecteur. Provoquer le lecteur à « rompre » le contrat, à refuser d'accepter le système des valeurs du narrateur, faire le lecteur ressentir un désaccord avec ce système si violemment qu'il dise « non » au narrateur, c'est provoquer chez lui de vives émotions. Par conséquent le lecteur est amené à prendre un recul et réfléchir.

Finalement grâce à la narration non-fiable et plus précisément grâce à l'effet de labyrinthe de miroirs, les romans se placent du côté du *showing* : au lieu de faire des tirades en défense de l'homme, Nancy Huston a choisi de montrer sa valeur en filigrane entre de différentes perspectives textuelles. Et cela libère *L'Empreinte de l'ange* et *Dolce agonia* du didactisme pesant et évident du *telling*.

²²⁸ S. SULEIMAN: *Le roman à thèse ou l'autorité fictive...*, pp. 90-91.

²²⁹ V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 126.

Les dits et les non-dits du narrateur occulté

Du point de vue du type de narration, il nous reste à analyser les textes dont la forme est la plus traditionnelle, c'est-à-dire où il y a un narrateur qui ne sort pas au-devant de la scène. Dans le sillage de Głowiński, nous appelons ce narrateur *occulté*. Le critique souligne la force qu'aurait ce type de la narration de convaincre le lecteur que tout ce que relate le texte est tel que le donne à voir le narrateur :

Le récit à la troisième personne se situe dans le cadre de ce qu'on peut définir comme une énonciation quasi objective. Par « énonciation quasi objective », je fais référence, s'agissant du roman, à une énonciation qui nous informe de manière « objective » des faits, des événements, des objets constituant le monde fictif représenté dans l'œuvre narrative. Cette « objectivité », c'est celle par laquelle, en l'occurrence, le lecteur se voit sommé d'accepter comme indiscutables les assertions de l'auteur concernant tel ou tel élément de l'univers romanesque. Ce type d'énonciation s'attache aux objets de l'univers de fiction plutôt qu'à la personne généralement occultée, du narrateur²³⁰.

La narration fait semblant que le texte n'est pas un discours prononcé ou écrit (et donc façonné par le narrateur), mais qu'il est une transposition directe de l'état des choses. Il s'agit de faire oublier la présence du narrateur.

Une telle situation narrative est la plus fréquente et, sans doute, c'est la situation dans laquelle le lecteur se sent le plus confortable. Le pacte est simple : le lecteur entre dans le monde de la fiction et il est obligé de faire confiance au narrateur, celui-ci le guide. Pourtant, cette forme fait émerger quelques questions intéressantes, d'autant plus si on la compare à des formes vues précédemment, c'est-à-dire aux romans dramatisés et aux romans avec des narrateurs dramatisés. La question de base est alors de savoir comment la présence occultée du narrateur influence la réception des trois romans écrits sous cette forme, à savoir *Virevolte*, *Instruments des ténèbres* (la partie intitulée *Sonate de la résurrection*) et *Infrarouge*. Est-ce que la présence du narrateur rend le texte plus subjectif que ne le sont les romans dramatisés ? Cela devrait être le cas, comme le narrateur, d'après tout ce que nous avons vu sur cette instance dans les deux chapitres précédents, est un filtre, un prisme qui (im)pose un certain regard sur la diégèse. Ce narrateur qui ne dit jamais « je » est-il anthropomorphe comme le narrateur dramatisé ? Finalement, quand ce narrateur occulté et silencieux ne dit rien et qu'il donne la parole

²³⁰ M. GŁOWIŃSKI: « Sur le roman à la première personne »..., p. 230.

entièrement aux protagonistes ou quand il décrit des scènes dans un style extrêmement lapidaire, sans prononcer le moindre commentaire, comment ces non-dits influencent-ils la réception ? Le narrateur, y disparaît-il complètement en laissant s'épanouir les personnages dans la veine polyphonique ou sent-on toujours sa présence, son regard ? Pour y répondre, nous verrons de près la structure des trois romans en question ainsi que le style de leur narrateurs.

Focalisation externe

La chose qui différencie *Virevolte*, *Instruments des ténèbres* et *Infrarouge* d'autres romans de Nancy Huston, c'est que leur forme permet la focalisation externe, tout comme dans le cas des romans avec un narrateur dramatisé, mais sans que le narrateur soit visible, sans qu'il attire l'attention à lui-même, sans que le lecteur aperçoive que l'objet de la narration passe par le filtre de la « conscience » du narrateur. Cela produit quelques effets poétiques. Premièrement, le narrateur peut mentionner et expliquer les éléments que le personnage ignore ou n'a pas d'intérêt à décrire comme son état d'âme, sa gestuelle, sa mimique et son regard. Cela concerne surtout des éléments auxquels le protagoniste n'attribue pas de sens, mais qui sont des porteurs d'informations importantes sur le protagoniste ou sur la situation dans laquelle il se trouve. Ainsi le narrateur informe le lecteur que Rena « reprend la marche en serrant les mâchoires »²³¹, qu'elle « est en miettes »²³² ou qu'elle « gratte la porte comme un chat »²³³. Ces remarques ne sont jamais dépourvues de sens et, en même temps, ils sont facilement saisissables parce que le narrateur est d'habitude assez taciturne : quand il parle, surtout dans *Virvolte* et *Infrarouge*, c'est pour communiquer quelque chose au lecteur avec chaque mot qu'il décide d'utiliser. Le lecteur n'est plus dans le bavardage des personnages-narrateurs des romans dramatisés ni dans le bavardage des narrateurs dramatisés. Ici, avec un narrateur discret, il observe les personnages de l'extérieur, et il a l'occasion de les comprendre mieux qu'ils ne se comprennent. Il voit leur petitesse, il

²³¹ N. HUSTON : *Infrarouge*. 2012. Actes Sud, p. 85.

²³² *Ibidem*, p. 121.

²³³ *Ibidem*, p. 17.

voit qu'ils ne maîtrisent pas leur vie ni leur comportement (fascination de la virilité de Rana, son obsession du savoir ; obsession de la perfection de Lin, ses phobies).

Dans *Les Instruments des ténèbres*, l'effet de la focalisation externe est autre. Le narrateur, qui mène la narration d'une manière particulièrement traditionnelle (il décrit ce qui se passe, introduit les dialogues) présente Barbe comme victime. Il s'agit surtout de la montrer dans le monde, montrer un gouffre qui sépare sa façon de le regarder, due à ses croyances religieuses, et la vraie façon dont il fonctionne. Cependant, les variations de focalisation interne et externe, qui permettent de peindre le contraste entre les deux, sont discrètes. La plupart du temps, le narrateur adopte le point de vue de Barbe et donne à ce regard l'apparence d'un regard objectif. En revanche, la focalisation externe qui par moments remplace celle interne rend la dissonance entre la vision du monde de Barbe et celle du narrateur explicite. Dans ces passages, le narrateur fait des remarques rares et peu visibles mais fermes sur la réalité dans laquelle fonctionne la protagoniste et qui vont à la rencontre de sa façon de voir cette même réalité. De plus, le lecteur sait que *La Sonate de résurrection*, dont Babre est la protagoniste, constitue une mise en abyme de la vie de Nadia, son auteur qui accuse la religion des malheurs de sa famille. C'est elle qui se cache derrière le discours du narrateur.

Cependant, ce qui unit les trois romans c'est l'impression que le narrateur et avec lui le lecteur sont au-dessus du personnage. Ce sentiment de la supériorité est dû au fait que le personnage est observé à son insu et dans les moments difficiles par le lecteur assis confortablement dans son fauteuil. De surcroît, à la différence du personnage, le narrateur connaît l'avenir de celui-ci et comprend l'importance de certains faits. Voici la manière dont le narrateur parle du médecin de Lin : « Elle se souviendra de ce personnage. Il vient de sonner le glas de sa carrière »²³⁴. Le narrateur souligne aussi l'ignorance des personnages sur leur vie et leur comportement. Quand Rena se souvient de son enfance, et que Subra lui demande : « Que se passe-t-il ? [...] Pourquoi ces vieilles histoires te reviennent-elles ce matin si violemment en mémoire? »²³⁵, le narrateur répond : « Rena ne le sais pas. Son Canon ne lui est d'aucun secours car la photographie est interdite dans le musée ; elle est à la merci des gerbes de souvenirs que s'obstine à régurgiter son cerveau. Quelle que soit l'œuvre d'art devant laquelle elle se

²³⁴ N. HUSTON : *Virevolte...*, p. 66.

²³⁵ N. HUSTON : *Infrarouge...*, p. 117.

plante, les vannes s'ouvrent et rien ne semble pouvoir les refermer. Elle passe dans la salle suivante »²³⁶.

Voix qui fusionnent

Que le narrateur prenne la parole et donne des précisions sur le comportement ou l'état d'âme des protagonistes n'exclut pas que ceux-ci s'expriment à leur tour. Leur parole se réalise soit sous la forme d'un dialogue avec un autre personnage, soit sous la forme d'un discours dit *in petto*. À côté de cela, il y a des passages où sont combinés la focalisation interne et, disons dans le sillage de Genette, le discours « dévocalisé »²³⁷ c'est-à-dire relaté par le narrateur. Cette combinaison a l'avantage de laisser s'épanouir cette parole intérieure et, en plus, lui assurer le maximum de sincérité, d'honnêteté et de naturel. Comme le remarque Dorrit Cohn, « [c]ontrairement à ce qu'on pourrait attendre, le narrateur à la première personne a moins de facilité pour pénétrer dans l'intimité de son propre psychisme révolu que le narrateur omniscient des récits à la troisième personne n'en a pour connaître l'intimité de ses personnages »²³⁸. Le lecteur n'a pas l'impression que le personnage est narcissique en parlant à haute voix de lui-même. De plus, non seulement les voix du personnage et du narrateur coexistent, mais, souvent, elles fusionnent ce qui produit des effets particuliers.

La fusion des voix concerne surtout *Infrarouge* et *Virevolte*. Déjà dans l'incipit d'*Infrarouge* les focalisations externe et interne changent tous les quelques paragraphes et se complètent. Pourtant, les effets les plus remarquables se manifestent dans les passages où il est difficile, voire impossible, de dire à qui appartiennent les paroles ou encore quand cette reconnaissance vient avec un retard, à la fin du passage donné. Cela est dû à une fluidité du discours que le texte gagne grâce aux formes du monologue narrativisé et du monologue autonome²³⁹. Dans le passage suivant, par exemple, il est difficile de décider si le discours appartient au narrateur qui singe Rena (le discours est

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Cf. G. GENETTE : *Palimpsestes*. 1992. Seuil, pp. 410-414.

²³⁸ D. COHN: *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. 1981. Seuil, p. 168.

²³⁹ Cf. *ibidem*.

fort exagéré) ou à Rena (sous forme de monologue autonome), qui, en se rendant compte de ses manies, s'autoparodie :

Impitoyable, elle ressort le Guide Bleu. [...]

Mais elle le doit.

Réveillez-vous, secouez-vous, rendez-vous compte : on se tient devant David de Michel-Ange. Génie, grandeur, exploits immenses, vous m'entendez ? Rappelez-vous, il y a trente siècles : ce jeune juif qui, armé de son seul lance-pierre, a tué le géant Goliath... Ce musicien qui, armé de sa seule harpe, a apaisé la mélancolie du roi Saül... Ce guerrier qui, armé de sa seule armée, a vaincu les Philistins et pris Jérusalem. O intrépide ! Artiste et guerrier, roi et compositeur, créateur et destructeur hors pair ! Admirez!²⁴⁰

Comme le remarque à juste titre Chatman, l'impossibilité d'assigner sans faute le discours à une seule instance textuelle ne doit pas être perçue comme un problème, mais comme une richesse :

Parfois il n'est pas possible de dire si les mots donnés sous forme du discours indirect libre appartiennent au personnage ou au narrateur, par exemple quand les deux parlent d'une manière très littéraire. Cela n'est pas une caractérisation négative puisque la fusion de deux voix peut constituer un intentionnel effet esthétique. L'implication qui en résulte est la suivante : « Peu importe qui effectivement dit ou pense tout cela ; le discours va ainsi pour le personnage que pour le narrateur ». L'ambiguïté peut renforcer le lien entre les deux, nous faire croire encore plus l'autorité du narrateur. Peut-être faudrait-il parler de la « neutralisation » ou « unification » plutôt que d'une ambiguïté²⁴¹.

Parfois le mélange des voix va encore plus loin. Le lecteur reçoit l'accès aux pensées des personnages sur lesquelles se superpose la voix du narrateur qui leur donne un ton spécifique et qui, de cette manière, exprime un jugement du comportement des personnages. Dans ce cas, le plus souvent, le narrateur se met du côté du personnage, il devient son défenseur. Voici le narrateur d'*Infrarouge* qui parle de Rena avec une grande tendresse : « Bientôt elle les entend, ces accords, bientôt elle l'entend, cette voix qu'elle aime, chantant ces mots arabes d'autant plus sensuels qu'ils sont pour elle opaques, reprenant et rehaussant les contes que sa mère Aïcha lui a racontés enfant, bientôt elle a le visage baigné de larmes, bientôt elle remercie Aziz en grande douceur et

²⁴⁰ N. HUSTON : *Infrarouge*..., pp. 89-90.

²⁴¹ S. CHATMAN: *Story and discourse*..., p. 206. C'est nous qui traduisons.

bientôt elle s'endort »²⁴². C'est un moment très intime où il y a trop d'émotion pour que la protagoniste en parle elle-même à haute voix. Ce moment de l'intimité et de sensualité rempli de solitude et de langueur semble constituer pour Rena un plus grand tabou que ses expériences sexuelles dont elle se souvient dans ses discussions avec Subra. Une telle attitude décrit aussi le personnage d'une manière implicite. La même chose concerne *Virevolte* où déjà dans l'incipit, paradoxalement en regardant Lin de l'extérieur, le narrateur montre la manière dont elle se voit comme hors d'elle pendant l'accouchement de sa première fille :

Ce corps est sorti d'elle.

— Une fille, disent les personnes dont les mains manipulent maintenant avec adresse, là-bas, les minuscules membres anguleux et les brillantes masses poisseuses des fesses et de la tête velue, puis plongent au fond du gouffre béant qu'est le corps de Lin pour en extraire la forme rouge-noir battante de chair vivante qui n'appartient à personne, ni à elle ni à l'enfant, puis se mettent à recoudre²⁴³.

Il est même difficile de dire si la focalisation est interne ou externe, si c'est le narrateur qui regarde Lin d'à côté ou si c'est elle-même qui regarde son corps manipulé par les médecins. Dans la scène qui ouvre *Virevolte*, l'accouchement devient un moment qui dépasse la protagoniste et qui la déshumanise, son corps pour elle-même devient en objet. L'accouchement est montré comme un moment illogique, incompréhensible, voire surréel.

De plus, généralement, si le narrateur ne s'oppose pas au discours du personnage par un commentaire (ou par un manque explicite de commentaire là où on s'attend à l'entendre), il légitime la lecture du monde faite par le personnage. Il soutient le point de vue du personnage avec son autorité et il rend objectif sa parole. Ce qui est décrit n'est pas seulement un point de vue du personnage, dont la lecture de la réalité est subjective. Ce qui est décrit *est* tout simplement. L'illusion que le texte cherche à créer est que, puisque le narrateur n'a pas de personnalité, il ne peut pas truquer la vision. C'est pour cela que l'équivoque sur l'origine des paroles peut être si intéressante. Si le texte nous fait d'abord croire qu'un passage provient du narrateur et puis il s'avère que les mots appartiennent au personnage, le lecteur y fait confiance. Il ne va pas mettre en cause ce qu'il vient d'accepter comme vrai. Puisque le discours semblait logique dans la bouche

²⁴² N. HUSTON : *Infrarouge*..., p. 96.

²⁴³ N. HUSTON : *Virevolte*..., p. 11.

du narrateur il n'y a pas de raison pour que ce même discours soit jugé faux seulement parce qu'il est prononcé par le personnage.

La fusion des voix du personnage et du narrateur est le moins poussée dans *Instruments des ténèbres*. Le lecteur y a plutôt affaire à une juxtaposition de deux points de vue qui est pourtant bien masquée pour ne pas être flagrante et pour permettre ainsi un jeu avec le lecteur. Les voix, qui s'approchent, mais qui vont séparément rendent *La Sonate de résurrection* fort ironique. Or, comme le remarque Hamon, « Il s'agit, dans l'ironie, plus souvent, soit d'inverser ou de permuter des rapports, soit de contester ou de disqualifier globalement des modes et des structures d'argumentation ou de raisonnements, plutôt que de prendre simplement le contraire d'un mot »²⁴⁴. Dans *Instruments des ténèbres* il s'agit effectivement, comme nous l'avons mentionné, de critiquer les croyances religieuses et leur influence sur la vie de l'individu sans que le texte dise forcément une chose et en postule une autre.

La dissonance entre les croyances religieuses de Barbe et la cruauté du monde gouverné par un Dieu injuste est visible sur plusieurs niveaux. Premièrement, le comportement pieux et modeste de Barbe contraste avec le comportement fautif de saints. Robert d'Arbrissel suggère à Barnabé, frère de Barbe, une solution qui lui retirera la vie et Marthe, mère défunte des jumeaux, s'oppose, pendant une manifestation, « avec une force qui [...] étonne »²⁴⁵ à ce que Barbe entre au couvent ce qui pourrait lui sauver la vie. De même, le prêtre qui, dans l'incipit, arrive baptiser les jumeaux est compromis par son apparence : « Il n'est pas en soutane, bien entendu, le bon père Thomas, et il est de mauvaise humeur parce qu'on l'a arraché à un rêve des plus sensuels [...], c'est avec les yeux encore tournés vers l'intérieur, vers les seins oniriques entre lesquels se frottait sa verge à moitié onirique, qu'il ondoie maintenant, distraitement le fœtus [...] »²⁴⁶. Deuxièmement, le narrateur fait parfois des commentaires qui trahissent son attitude à l'égard du monde qu'il décrit. Voici un exemple : « Enfin le problème se règle d'une autre manière, de la manière divine habituelle : Raymonde attrape la fièvre typhoïde, agonise quelques jours et rend l'âme sans se plaindre outre mesure [...] »²⁴⁷.

Il y a donc dans *Sonate de la résurrection* deux perspectives, mais le narrateur ne fait pas de ponts entre elles. C'est probablement là que réside la force du texte, la force liée à son caractère ironique. En effet, comme le note Jouve : « La force critique

²⁴⁴ PH. HAMON: *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. 1996. Hachette, p. 23.

²⁴⁵ N. HUSTON: *Instruments des ténèbres...*, p. 128.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 21.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 38.

de l'ironie tient au fait qu'elle commence par souligner l'absurdité ou la vacuité du point de vue contesté avant d'amener le lecteur à rejoindre le point de vue de l'énonciateur. Destinateur et destinataire se ressemblent ainsi dans le rejet de l'erreur avant de le faire dans l'acceptation de la vérité » ²⁴⁸. Les marques de la présence du narrateur-guide sont les plus visibles quoique toujours discrètes dans la scène culminante de *Sonate de la résurrection* qui en même temps marque le moment de changement dans la façon dont Nadia regarde sa vie. Il s'agit de la scène de l'accouchement de l'enfant de Barbe que Nadia décrit en faisant référence à la nativité. La jeune fille donne naissance à son enfant la nuit de Noël, dans une étable entourée des animaux. Comme dans le passage biblique, les anges chantent des louanges, les animaux parlent, il y a même une voix divine qui calme la protagoniste (« Fais-moi confiance, lui dit-Il. Je suis là, je ne vous abandonnerai point, ni toi, ni ton fils » ²⁴⁹). Cependant, le lecteur sait qu'il n'y aura pas de fin heureuse, car il connaît déjà le sort de Nadia, dont Barbe est une incarnation fictionnelle. Le titre du chapitre, *Miracle*, est ironique en soi parce que contrairement à ce qu'on pourrait croire suivant la description de l'accouchement, il n'y aura aucun miracle. Or, la description suit le point de vue de Barbe, mais le narrateur ne le souligne pas. Il fait semblant de relater les voix célestes comme vraies et crée l'illusion de les objectiver. Si pourtant seulement une fois il suggère que ce qui se passe se produit « sous le dôme du crâne de Barbe » ²⁵⁰, il aperçoit des choses qui échappent à la jeune fille, par exemple la déformation de l'enfant et sa mort quelques instants après la délivrance. Le narrateur influence alors fortement la réception du personnage.

Cette dissonance discrète entre le point de vue de Barbe et le point de vue du narrateur derrière lequel se cache Nadia rend la structure simple de la mise en abyme moins évidente. Cette structure permet à Nadia de vaincre les démons de son passé. Barbe devient pour elle une figure de vengeance et de révolte. Finalement, par un grotesque coup de théâtre Barbe prend le monde en possession :

Dans la deuxième partie du livre, Barbe s'acheminera jusqu'à Paris [...], vers le milieu du siècle elle aura une aventure avec Jean-Jacques Rousseau, son cadet de vingt-six ans [...], elle continuera de faire de bonnes affaires comme sorcière, peut-être finira-t-elle par se faire arrêter et enfermer dans l'horrible hôpital général de La Salpêtrière, mais, si c'est le cas, elle y fomentera une révolte,

²⁴⁸ V. JOUVE: *Poétique du roman...*, p. 120.

²⁴⁹ *Ididem*, p. 270.

²⁵⁰ N. HUSTON: *Instruments des ténèbres...*, p. 278.

poussant les mendiants, les prostituées, les lépreuses, les syphilitiques et les folles à se soulever : tout est possible, elle n'aura que cent ans en 1786 et elle peut très bien avoir eu un pressentiment de la Révolution française... Elle est maligne, vous savez²⁵¹.

Rhétorique du silence

Cependant, non seulement le narrateur de *Sonate de résurrection* se tait par moments. Comme nous l'avons dit plus haut, aussi le narrateur d'*Infrarouge* recule dans des moments où le lecteur s'attend à entendre son commentaire. Ce procédé se voit encore plus dans *Virevolte* dont le trait majeur est la concision du discours du narrateur. En effet, le discours de ces deux narrateurs fait parfois penser à des didascalies théâtrales ou cinématographiques qui décrivent des gestes, qui informent, mais ne commentent pas. Ainsi le narrateur n'exprime pas ouvertement le point de vue qu'il apporte au texte. Il ne critique presque jamais le personnage à haute voix. La critique vient plutôt de la juxtaposition de deux événements ou de deux scènes. Cette technique est le mieux visible dans *Virvolte* où on retrouve des scènes-miroirs. Le lecteur y suit le même événement présenté deux fois de deux perspectives et dans toutes les deux scènes le narrateur se tait. Ce procédé est mis en œuvre dans la relation de deux événements. Premièrement, il s'agit de la scène des funérailles du père de Lin où Lin n'arrive pas à maîtriser le comportement de Marina. Celle-ci la rend furieuse. La fille apparaît comme un enfant terrible et Lin comme une mère désespérée qui n'arrive pas à la discipliner. La mère a l'impression que la fille lui désobéit exprès pour l'énervier. Le narrateur décrit les méfaits de Marina l'un après l'autre ainsi que l'énervement, la fatigue et le désespoir de Lin. Il n'y a pourtant pas de commentaire du narrateur résumant la scène. Le chapitre finit d'une manière abrupte :

Dans le train de retour, se penchant vers la dame âgée assise en face d'elles, Marina dit :

— Vous avez une dent en argent.

La dame rougit.

— Non, elle n'est pas en argent.

— Mais elle n'est pas blanche.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 344.

— Non, malheureusement. J'aimerais bien avoir de belles dents blanches comme toi.

— Moi, je me lave les dents. Tu as oublié de laver les tiennes ?

Un couple voisin pouffe de rire et la vieille dame rit aussi, de bon cœur. Mais Lin tire violemment sur la manche de sa fille, la force à se rasseoir, et lui dit tout bas sur un ton empoisonné :

— Je ne veux plus entendre un seul mot de toi pendant le reste du voyage, c'est compris ? ²⁵²

Vers la fin du roman, déjà adulte, Angela se souvient de cette journée des funérailles et la raconte de la perspective opposée. Avec Marina, elle se moque de Lin :

— Tu te souviens d'être allée à l'enterrement de son père ? demande-t-elle.

— Non, dit Marina.

— Tu as mis de la boue sur son nouvel imper et elle était furieuse.

— Elle était furieuse parce que j'avais mis de la boue sur son imper ?

À l'expression blessée, incrédule de Marina, Angela éclate de rire. Au bout d'un moment, Marina se met à rire aussi et les deux sœurs répètent encore et encore, riant de façon hystérique : Elle était furieuse parce que j'ai mis de la boue sur son imper ? ²⁵³

De la même manière, la scène du rêve où Marina tue sa mère, que nous avons citée dans la partie précédente, est dépourvue de commentaire du narrateur. Il n'y a que des gestes décrits d'une manière minutieuse. Des détails qui apparaissent, l'un après l'autre. D'abord, on sent l'effroi de Lin, puis, les remords qui lui inspirent un tel rêve et, finalement, on la regarde assumer son choix.

La question qui va de soi est de savoir comment interpréter les scènes dans lesquelles le narrateur reste muet. On y revient à la question du code culturel auquel le texte fait appel et au problème de la culture de référence du lecteur. Dans l'introduction à la monographie *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Frédérique Toudoire-Surlapierre et Peter Schnyder remarquent à juste titre que « le non-dit bénéficie de l'implicite » ²⁵⁴. Mais que l'implicite soit, comme ils le disent, « des règles suffisamment connues et intégrées pour n'avoir pas besoin d'être dites, et dont certaines d'entre elles ont même besoin d'être occultées pour susciter l'imagination » ²⁵⁵ est à notre avis discutable. Nous sommes plutôt d'accord avec Catherine Kerbrat-Orecchioni qui souligne l'importance de la compétence culturelle

²⁵² N. HUSTON : *Virevolte*..., pp. 134-135.

²⁵³ *Ibidem*, p. 218.

²⁵⁴ P. SCHNYDER, F. TOUDOIRE-SURLAPIERRE : « Les dits du non-dit » In : P. SCHNYDER, F. TOUDOIRE-SURLAPIERRE : *Ne pas dire - Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*. 2013. Éditions Classiques Garnier, p. 18.

²⁵⁵ *Ibidem*.

pour comprendre le message implicite du texte ²⁵⁶. Il s'agit des présuppositions et interférences liées à des actions des personnages qui en soi peuvent être lus différemment en fonction des systèmes de valeurs de différents lecteurs. Cela concerne par exemple, les valeurs associées au conflit entre l'épanouissement professionnel de la femme et l'importance de son rôle maternel que le lecteur envisage dans *Virevolte*. L'auteur joue sur l'équivoque axiologique qui existe dans la société par rapport à ce sujet. Le problème du code culturel est ici encore plus délicat que dans les romans dramatisés où les personnages se positionnent les uns par rapport aux autres créant ensemble un modèle minimal de la société et où en plus ceux qui, selon le texte, se trompent sont ridiculisés par leur discours excessif ou le regard des autres personnages. Tout cela crée un tout complexe que le lecteur doit déchiffrer, mais qui, contrairement à ce qu'on pourrait croire, n'est pas difficile à saisir. Ce n'est pas le cas des romans avec un narrateur occulté. Dans *Virevolte*, il y a seulement Lin, sa famille et le narrateur taciturne. La présence de la voix cachée qui filtre tout ce que le texte mentionne est un outil de manipulation et encore très efficace parce que transparente. Chatman le décrit bien quand il remarque que :

Nous sommes obligés d'accepter le « fait » donné, sans pouvoir y réagir, en tant qu'un prix que nous payons pour pouvoir suivre le discours. La présupposition permet au narrateur occulté de nous manipuler et en même temps de faire sa présentation d'une manière extrêmement concise. Il établit sans affirmer directement. Ou, autrement dit, la présupposition rend plus facile une narration clandestine qui se fait derrière la narration directe [...] ²⁵⁷.

Donc on voit le monde de Barbe tel que le narrateur le présente. On voit Rena et Lin telles qu'il les décrit. Même si, comme le dit Patrick Chareaudeau, un texte qui cherche à cacher son énonciateur ne crée qu'un « simulacre énonciatif » ²⁵⁸, ce simulacre est puissant. On ne peut même pas s'opposer à ce que le texte décrit, il n'y a personne à qui on pourrait s'opposer, il n'y a pas de « je » qu'on pourrait nier.

Ce processus est bien décrit par Alain Rabatel. Dans son analyse, il se sert de trois concepts. Il s'agit des *on-perceptions*, *on-représentations* et *on-vérités*. Les *on-perceptions* sont des « faits » textuels de nature sensuelle qui se « donnent » à voir, des

²⁵⁶ Cf. C. KERBRAT-ORECCHIONI : *L'implicite*. 1998. Armand Colin, p. 5.

²⁵⁷ S. CHATMAN: *Story and discourse...*, p. 210. C'est nous qui traduisons.

²⁵⁸ P. CHARAUDEAU : *Grammaire du sens et de l'expression*. 1992. Hachette, p. 650. Cité par A. RABATEL dans *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit...*, p. 397.

« évidences perceptuelles »²⁵⁹, comme l'écrit Rabatel. Les *on-représentations* sont des « inférences qui semblent devoir être tirées comme naturellement des on-perceptions dans cadre de prédication »²⁶⁰. Finalement, les *on-vérités* sont fondées sur les opinions largement rependues dans une communauté communicative²⁶¹. Tous les trois sont donc donnés par le texte comme allant de soi et c'est précisément là que se cache leur force : « les jugements sont donnés comme s'ils découlaient de la nature des choses, indépendamment de tout jugement personnel ou collectif, ce qui n'est que d'un simulacre argumentatif, compte tenu de la présence des jugements dès le mode de donation des référents constitutifs du cadre de prédication »²⁶². La question du « simulacre énonciative » elle-même est décrite par Rabatel comme suit :

Pragmatiquement, la spécificité foncière des on-perceptions tient au fait que le PDV [I.F. : point de vue] y est masqué, puisqu'il se présente comme un donné objectif antérieur à tout jugement, à la différence des on-vérités qui se situent déjà sur le terrain des jugements, puisqu'elles sont fondées sur les topoï. [...] La logique naturelle est ainsi faite qu'on accepte facilement ce qui résulte d'une observation a priori dénuée d'enjeux interprétatifs, puisque ce qu'« on voit de ses yeux » correspond à l'émergence pure des phénomènes, indépendamment de toute intentionnalité humaine²⁶³.

Autrement dit, l'énonciateur des évidences perceptuelles est une instance énonciativement fantomatique pour favoriser au mieux le processus empathique du lecteur, qui est amené à endosser la position énonciative d'un énonciateur présent/absent, et donc à voir/penser comme lui, c'est-à-dire comme sous l'emprise des évidences perceptuelles²⁶⁴.

Dans le cas de l'écriture hustonnienne, ce qu'on rencontre le plus souvent ce sont des on-perceptions et des on-représentations. Il est rare qu'il y ait des on-vérités puisque les textes jouent sur la sclérose culturelle qui exclue les normes rigides sur lesquelles des on-vérités sont construites. C'est en fait un déséquilibre entre les on-perceptions (imposées par le texte) et le manque de on-vérités qui rend les romans polyphoniques et difficiles à déchiffrer au niveau axiologique. Dans *Inrfarouge*, on suit des réflexions d'une femme qui, selon de différentes normes, soit assume pleinement sa sexualité, soit en a obsession. Dans *Virevolte*, le narrateur montre deux attitudes qui vont l'une à

²⁵⁹ A. RABATEL : *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit...*, p. 615.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 619.

²⁶¹ Cf. *ibidem*.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*, p. 616.

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 615 et 620.

l'encontre de l'autre. D'un côté il y a la maternité, de l'autre le droit de femmes à une carrière professionnelle. D'un côté, il y a l'amour pour les enfants, le désir d'une famille, la faiblesse et la souffrance de la femme-mère qui n'arrive pas à s'occuper de ses enfants et de l'autre l'obsession de l'art et de l'épanouissement personnel. Les textes jouent sur un conflit des valeurs. En ce qui concerne le choix entre la vie familiale et la carrière, dans la société contemporaine il n'y a pas de système stable des valeurs « reçues ». S'il est choquant de voir à quel point Lin assume son choix une fois réveillée de son cauchemar, les deux passages relatant le jour des funérailles de son père sont plus difficiles à interpréter. En effet, dépassée par les situations quotidiennes auxquelles les mères doivent constamment faire face, trop rigide et obsédée de la perfection, Lin est présentée comme une femme qui n'a pas su être une mère douce, ni heureuse. En est-elle coupable ? La narration ne le suggère pas. Bien au contraire. Le montage textuel montre Lin comme une femme d'abord heureuse d'être mère qui pourtant, sans pouvoir mener une vie artistique, commence à s'étouffer et qui est rongée par l'angoisse liée à la maternité. Cette image est équilibrée ou plutôt déséquilibrée par la souffrance de ses filles et de son mari. De toute œuvre houstonnienne, Lin est probablement la seule (anti)héroïne non repentie vivant à l'écart de normes sociales, à l'écart des gens, mais sans regrets.

En somme, le narrateur se tait quand l'auteur ne veut pas imposer son point de vue ou au moins quand il ne veut pas le faire d'une manière ostensible (*Infrarouge*, *Instruments des ténèbres*). Il s'abstient de commentaire surtout dans les situations où il est impossible de trancher qui a raison, au nom de quelles valeurs il faut argumenter (situation culturellement équivoque). Pourtant ses non-dits ont plus d'effets et de significations. Premièrement, le silence dans *Virevolte* et dans *Infrarouge* sert à diminuer l'influence du narrateur sur la lecture des personnages. S'ils sont vus par l'intermédiaire du narrateur, celui-ci est quasi transparent et ne vectorise pas les jugements du lecteur d'une manière directe. Or, le non-dit permet d'éveiller l'esprit critique du lecteur qui interprète ce qu'il voit (bien que ce qu'il voit soit bien sûr programmé par l'auteur). Comme l'écrit Umberto Eco, « "Non-dit" signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et

conscients de la part du lecteur » ²⁶⁵. Le lecteur devient le juge. Mais le narrateur ou plutôt l'auteur indique la ou les bonne(s) lecture(s) du texte et de ses non-dits par le montage des scènes et par le choix de leur contenu.

Deuxièmement, comme le narrateur parle peu, parfois il résume la scène dans un mot ou dans une phrase seulement, le lecteur commence à faire attention à chaque mot et à chaque blanc, qui acquiert le statut de signe et devient un outil de communication. Cette poétique ou rhétorique de silence n'est pourtant rien de nouveau. Comme le note Nicholas Manning :

Un rhéteur ne dit jamais tout. D'après une définition bien connue de la rhétorique occidentale, c'est précisément par ses *absences* que le discours persuasif accomplit sa tâche argumentative, par les choix forcément exclusifs de l'*inventio* qui voilent ce qu'un auditoire ne doit pas entendre. Quand le rhéteur se tait, nous attribuons donc volontiers à son silence des fins pragmatiques, voire manipulatrices : c'est là le « taire parler et bien intelligible » de Montaigne, l'acceptation que le non-dit *dit*, qu'il participe de manière active au désir d'ergoter, de prendre position dans le champ réel des négations et des affirmations du logos. Ne pas dire relève donc, pour la rhétorique antique, de la *teknè rhetorike*, et la négation même de la tournure signale la présence d'un revers affirmatif, d'un dire « vrai » rendu muet ²⁶⁶.

Les silences attirent l'attention et en plus expriment l'indicible. Ils apparaissent surtout dans les moments de détresse, d'émotions fortes, de tensions. Faute de mots bons pour les dire, le narrateur se tait. En même temps, les silences permettent d'un côté de faire monter les émotions et de l'autre d'éviter le pathos. Avec le silence dans les moments-clés, on va droit à l'essentiel. Le narrateur se tait quand Rena revient dans son esprit aux moments les plus douloureux de sa vie. Il se tait quand il fait voir obsessions de Lin et quand il fait voir l'indifférence de celle-ci au moment où elle découvre ces mêmes obsessions chez ses filles.

En outre, esthétiquement parlant, dans *Virevolte* les silences sont liés à une poétique de détail. Il s'agit de la poétique où un objet qui semble être non significatif devient le cœur de la scène. Il résume en lui seul la situation des protagonistes, leur problème ou leur caractère. Le narrateur est là pour faire voir et faire sentir et non pas pour conclure ou résumer. Malgré sa présence, tout comme dans le cas des romans

²⁶⁵ U. ECO : *Lector in fabula*. 1985. Bernard Grasset, p. 65.

²⁶⁶ N. MANNING « Rhétorique du silence. Le non-dit comme forme d'argumentation dans la poésie moderne » In : P. SCHNYDER, F. TOUDOIRE-SURLAPIERRE : *Ne pas dire - Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*. 2013. Classiques Garnier, p. 67.

dramatisés et des romans avec un narrateur dramatisé, dans le texte il n'y a pas de discours totalisant. Par exemple, dans la première partie du roman, le narrateur mentionne souvent des objets simples, liés à la vie quotidienne qui sont métonymie de la vie paisible et heureuse que Lin et Derek mènent ensemble. Les détails ou les scènes extrêmement courtes apparaissent aussi dans les moments les plus difficiles pour les personnages embrassant dans un petit espace d'un mot ou de quelques phrases un contenu riche en émotions. Ainsi, quand la couturière de Lin lui raconte l'histoire de son fils mort dans un accident de voiture, la danseuse semble distancée, elle ne montre point d'émotions. En revanche, le chapitre finit par l'image de ses joues saignantes qui trahit le vrai état d'âme de la protagoniste (nous gardons la mise en page originale) :

La femme la dévisage maintenant, le front plissé, les yeux humides, l'implorant de reconnaître sa douleur
mais Lin reste froide et inflexible
elle a du sang qui lui coule dans la gorge à force de mordre l'intérieur de ses joues ²⁶⁷.

Des remarques sur le comportement du personnage sont tellement importantes que pour souligner cette importance elles sont parfois détachées de l'ensemble du texte et constituent des mini-chapitres à part. Voici l'un d'eux, dont le contenu nous avons évoqué plus haut :

Les filles bavardent dans la chambre de Marina. Lin les entend à travers la porte entrouverte.
— Les yeux aussi ça pourrit, dit Angela.
— Et les muscles ? demande Marina.
— Bien sûr. Tout pourrit, sauf le squelette.
— Et les ongles ?
— Les ongles, non. Même, ça continue de pousser dans la tombe.
— Ah ! bon. Mais après, quand les doigts ils ont pourri, les ongles ils tombent ou pas ?
Lin s'éloigne, ses deux filles continuent de bavarder, elle ne les entend plus ²⁶⁸.

Dans tous les trois romans, la technique behavioriste (on observe le comportement des protagonistes) permet au lecteur de se focaliser sur les détails qui parlent à l'imaginaire et aux émotions sans passer par les arguments de nature logique qui entraîneraient des commentaires didactico-philosophiques. Par le silence le

²⁶⁷ N. HUSTON : *Virevolte*..., p 165.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 129.

narrateur confirme ce qui automatiquement s'interfère de la situation (*on-représentations*) qu'il a peinte (*on-perceptions*). La scène est semblable à une photographie qui est laissée sans commentaire qui, lui, pourrait éventuellement attirer l'attention du spectateur sur un aspect particulier de cette photographie. Pourtant, il faut bien garder dans la mémoire que toute scène, comme toute photographie, avant d'être livrée au public est cadrée par son auteur.

Si le narrateur arrive à influencer la façon dont les personnages sont perçus par le lecteur, leur laisse-t-il un espace pour qu'ils puissent développer pleinement les points de vue qu'ils représentent ? À notre avis, la réponse est affirmative, mais le narrateur influence la réception de convictions des personnages sans imposer son point de vue d'une manière « arrogante ». Sa voix, le filtre qu'il introduit dans le texte est délicat. La meilleure preuve est l'histoire d'*Infrarouge*. Au cours de sa rédaction, Nancy Huston a décidé de changer la narration à la première personne en narration à la troisième personne. Selon son projet, ce processus aurait dû non seulement entraîner des changements des formes grammaticales, mais surtout un changement dans la réception du personnage principal. Il aurait dû annuler la fausse conjecture selon laquelle le personnage qui s'exprime à la première personne est le porte-parole de l'auteur. De plus, le changement au niveau de la narration aurait dû introduire une distance narrateur-personnage et donc personnage-lecteur. En somme, les changements auraient dû adoucir l'image de Rena la montrant comme une femme vulnérable qui se veut forte et qui cherche à se le prouver en allant lever tous les tabous du monde. Or, la voix du narrateur est tellement éphémère que beaucoup de lecteurs n'ont pas aperçu les changements du sens. Malgré la présence du narrateur traditionnel, beaucoup de lecteurs ont rejeté *Infrarouge* prenant Rena pour une héroïne modèle à suivre et jugeant que le texte cherche à promouvoir les idées malsaines ²⁶⁹.

Dans *Virevolte*, de la même façon, il y a un narrateur qui influence la réception du texte par ses silences, le choix du style et de la tonalité, mais il ne tranche pas. Il permet de voir le personnage de l'extérieur et d'être toujours non tellement à côté du personnage, mais de son côté. Il souligne les faiblesses et les obsessions qui le dépassent, mais il ne le disculpe pas. Même la lecture de la scène finale du roman dépend des préférences lectorales. Quelqu'un pourrait dire que l'art demande des sacrifices et que l'énorme souffrance de Lin en est un. Elle mérite le respect, elle est une

²⁶⁹ Cf. Enregistrement de la rencontre avec Nancy Huston à la Médiathèque José Cabanis de Toulouse...

vraie héroïne. Quelqu'un d'autre dirait que Lin est un monstre qui sacrifie le bonheur de sa famille au nom de ses aspirations personnelles. De plus, on a l'impression que l'histoire de Lin et de sa famille est montrée d'une manière objective (grâce à ce que Rabatel nomme les on-perceptions). Effectivement, dans le texte, il y a peu de parti pris. La seule opinion que le roman véhicule est probablement que Lin n'ait pas pu vivre en tant que mère heureuse ni combiner la vie de mère avec celle d'artiste. La seule chose que le texte établisse est que Lin n'a pas été capable de vivre les deux vies à la fois. Mais que la décision de Lin soit une faute, que Lin en soit coupable n'est dit nulle part. Par contre ce qui est dit c'est la souffrance de Lin, de Derek et de leurs filles. Ce qui est dit c'est que Lin n'arrive ni à supporter la responsabilité de mère ni à prendre distance au comportement des filles.

Si la voix du narrateur occulté est tellement transparente, peut-on le nommer « l'homme d'un PDV [I.F. : point de vue] particulier »²⁷⁰ comme le fait Rabatel ? A-t-il une forme anthropomorphe ? Dans le chapitre précédent, nous avons vu que le narrateur littéraire peut la prendre, mais doit-il le faire ? Il semble que non. Ses mots expriment un point de vue, il est un filtre qui manifeste une attitude à l'égard des personnages, par lequel le lecteur est toujours obligé de passer (même inconsciemment). Pourtant, nous croyons que le caractère anthropomorphe du narrateur occulté n'est qu'un simulacre qui sert à influencer la réception du texte. On joue à l'humain pour que l'être humain puisse déchiffrer le jeu (le lecteur) et parce que c'est un être humain (l'auteur) qui programme le jeu. L'anthropomorphisme du narrateur est une illusion qui peut naître dans l'esprit du lecteur, mais le texte n'en a pas besoin pour fonctionner. En ce qui concerne les trois narrateurs dont nous parlons ici, il est d'ailleurs impossible de faire une caractéristique psychologique à la manière dont on en fait une de l'homme ou du personnage qui est un simulacre de l'être humain. On pourrait même parler de la narration au lieu du narrateur. Or, il y a des critiques qui postulent l'absence du narrateur dans le texte romanesque dans lequel il y a bien un discours qu'on peut assigner au narrateur, mais dans lesquels le narrateur est complètement déshumanisé, dans lequel il ne marque pas ouvertement sa présence²⁷¹. Cependant, la narration semble être une

²⁷⁰ A. RABATEL : *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit...*, p. 577.

²⁷¹ À ce sujet cf. :

S. CHATMAN : *Story and discourse...* .

G. CURRIE : « L'interprétation du non-fiable: narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables »...

T. KÖPPE, T. KINDT : « Unreliable Narration With a Narrator and Without », *Journal of Literary Theory*. vol. 5, no 1 : *Unreliable Narration*, 2011, pp. 81-94.

notion plus vaste : elle comprend l'ordre des événements et leur montage et non seulement le discours du narrateur. Or, la notion du narrateur à l'avantage de se rapporter à son discours, au texte qui lui appartient, qu'il produit (à la différence, rappelons-le, de la narration qu'il ne produit pas, mais dont il est un produit).

À ce stade de notre travail, notre analyse des formes narratives nous mène vers des conclusions assez surprenantes. Les romans avec un narrateur occulté dont la forme, en ce qui concerne le texte entier, est la plus classique, à savoir *Infrarouge* et *Virevolte*, s'avèrent les plus polyphoniques. Et ceux les moins polyphoniques semblent être les romans dramatisés. En effet, dans les romans avec un narrateur occulté, on voit les personnages d'une manière complète. D'un côté, on connaît leurs pensées et de l'autre on les voit de l'extérieur grâce à un narrateur taciturne, mais qui pose son regard d'une manière bien particulière. On s'approche et on s'éloigne du protagoniste. On le voit sous plusieurs angles. La voix du narrateur indique sans imposer. En plus, les deux romans ont une dimension plus intime, personnelle, il n'y a pas de grandes sujets historiques ou politiques. On connaît mieux les personnages, ils sont moins nombreux et le lecteur n'est pas forcé à recréer une nouvelle perspective à chaque instant (dans *Virvolte*, on fait des aller-retour seulement entre deux perspectives). En plus, dans les romans dramatisés, il y a une seule voix à la fois : celle du personnage, on passe d'une perspective à l'autre consécutivement. En outre, le système des personnages et parfois leur ethos théâtralisé (*Une adoration*, *Les Variations Goldberg*) suggèrent comment les interpréter. Dans les romans à narrateur, il y a deux voix ou plutôt deux points de vue qui se superposent. Premièrement, c'est le point de vue du personnage sur lui-même et sur le monde dans lequel il vit. Le lecteur y a accès à travers son discours, ses pensées et ses gestes. Deuxièmement, il y a la perspective du narrateur qui influence la réception du personnage. Il s'agit de la façon dont le narrateur parle du personnage (douceur et proximité ou distance). Or, si on voulait gagner un pareil croisement de points de vue et ainsi un caractère polyphonique dans les romans dramatisés, il faudrait en faire un débat philosophique, une large discussion et ce n'est pas ce que le lecteur cherche dans un roman. Celui-ci doit parler plus à des émotions et au sens de l'esthétique du lecteur qu'à son esprit d'analyse.

Question de cohérence

Nombreux personnages et voix discursives, plusieurs niveaux du récit, manque d'intrigue, anachronies et lacunes, passages unis seulement par juxtaposition : tout cela fait que, avec ou sans narrateur, les romans de Huston semblent manquer de cohérence. Et pourtant la cohérence est nécessaire pour parler du texte en tant que tel ²⁷². En effet, c'est la cohérence qui permet d'interpréter le texte comme un tout. De plus, les êtres humains sont enclins à en chercher automatiquement tant dans la vie réelle que dans les œuvres de fiction. Comme l'expliquent Brown et Yule, les humains « supposent naturellement l'existence de la cohérence et interprètent le texte à la lumière de cette supposition » ²⁷³. En outre, l'acte de compréhension commence justement au moment où on saisit la cohérence. Ce n'est que quand le texte est vu comme un tout, quand le lecteur a établi les liens entre ses segments, qu'il peut saisir son sens. En même temps, la cohérence témoigne de la présence de l'auteur derrière le texte. Comme l'écrit Maurice Couturier à propos d'un texte de Faulkner, la découverte de cohérence est le « travail inverse de celui de l'auteur qui en a éparpillé à plaisir les fragments » ²⁷⁴. Quand on retrouve l'organisation interne mais globale du texte, « [d]errière ce dispositif narratif complexe, on voit donc se profiler la figure du "magicien" qui a composé ce puzzle » ²⁷⁵. Ce jeu peut aller jusqu'à prendre la place de l'intrigue, mais comme le remarque Suleiman, si l'auteur pousse le jeu trop loin, ce stratagème, en général bénéfique pour le texte, risque de le détruire de l'intérieur :

D'une façon générale, on peut définir le degré de cohésion d'un ensemble [...] comme une fonction de la non-contradiction interne. Moins il y a d'éléments contradictoires dans l'ensemble, plus son degré de cohésion est élevé, et inversement. Si les éléments contradictoires deviennent trop nombreux, l'ensemble finira par éclater : le texte devient illisible (ou schizophrénique) [...] Cependant, l'absence totale de contradiction peut aussi avoir un effet négatif quant au bon fonctionnement de l'ensemble. Si trop de contradiction interne mène à l'éclatement, l'absence de toute contradiction mène à la stagnation ²⁷⁶.

²⁷² Cf. R. de BEAUGRANDE, W. DRESSLER : *Introduction to Text Linguistics*. 1981. Routledge. Les auteurs indiquent la cohérence comme un de sept principes de tout texte.

²⁷³ G. BROWN, G. YULE : *Discourse Analysis*. 1983. Cambridge University Press, pp. 66–67. C'est nous qui traduisons.

²⁷⁴ M. COUTURIER, *La figure de l'auteur*. 1995. Seuil, p.102.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ S. SULEIMAN : *Le roman à thèse ou l'autorité fictive...*, pp. 209-210.

Or, les textes de Huston semblent peu cohérents parce que leur cohérence reste à notre avis pour une grande partie implicite. L'auteur court de nouveau un risque. Les textes ne sont pas commodes et il est possible que les lecteurs se sentent fatigués par la constante recherche de liens entre les éléments. Pourquoi donc l'auteur ne marque-t-il pas mieux la cohérence à la surface du texte ? Comment exactement le texte gère-t-il alors les informations (la progression textuelle) et l'attention du lecteur ? Comment le manque apparent de la cohérence influence-t-il la lecture ? À notre avis, la réponse à ces questions se trouve dans la description du *montage dialectique* faite par Viswanathan-Delord. Comme l'écrit la critique, le montage dialectique, technique du montage cinématographique développée par le metteur en scène soviétique Sergiei Eisenstein, consiste à « souligner le découpage, à le mettre en relief par des images ou des séquences contrastées, donnant ainsi une vision fragmentée de la diégèse [...] » ²⁷⁷. Viswanathan-Delord décrit son effet comme suit : « [...] le montage dialectique entraîne [...] la découverte d'un rapport. L'association de deux images sensiblement différentes suscite dans la conscience qui les perçoit une idée, une émotion, un sentiment étranger à chacune d'elle isolément. Le montage dialectique suppose donc une participation active du lecteur ou du spectateur » ²⁷⁸. En effet, nous croyons que le plus grand mérite de l'écriture qui semble peu cohérente est l'engagement du lecteur dans le texte. Il s'agirait non seulement de dire, non seulement de montrer, mais de faire vivre.

Pour faire participer le lecteur au texte, pour le faire entrer dans sa chair, Huston utilise plusieurs stratagèmes liés à la cohérence. Premièrement, les romans incitent le lecteur à créer de fausses configurations. En effet, comme le souligne Iser, la lecture est un constant va-et-vient entre la protention et rétention, autrement dit entre ce que le lecteur sait déjà sur l'histoire (ses souvenirs des passages antérieurs) et entre ses attentes créées à la base de ce qu'il sait ²⁷⁹. Dans les romans de Nancy Huston les attentes sont souvent déçues et les informations déjà retenues se révèlent fausses. C'est surtout le cas de *Lignes de faille* dont le principe même sont de fausses configurations faites par le lecteur tout au long de la lecture et qui concernent le passé des personnages et le jugement de leur comportement. En plus, souvent le lecteur a affaire à une surdétermination, c'est-à-dire à un surplus d'informations ce qui paradoxalement mène,

²⁷⁷ J. VISWANATHAN-DELORD : *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre...*, p. 214.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Cf. W. ISER : *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique...*, p. 211-212.

comme l'a montré Iser, à l'indétermination ²⁸⁰. Le lecteur ayant trop de pistes pour reconstruire l'histoire doit faire plusieurs combinaisons, admettre plusieurs versions possibles de l'histoire, souvent revenir sur ses décisions. Il n'est jamais sûr de rien :

Dans cet événement, tous les courants opposés de la configuration qui partent du texte sont amenés à converger. De ce fait, l'événement fait apparaître l'ouverture qui le caractérise par le devenir manifeste des possibilités exclues du fait des décisions sélectives. Dès lors, ces possibilités vont rétroagir sur la fermeture des configurations. Le caractère événementiel est une corrélation centrale entre la conscience et le texte, et cette corrélation résulte de la perturbation des configurations cohérentes par les stratégies textuelles ²⁸¹.

Cela concerne surtout *Prodige* et *Les Variations Goldberg* où l'identité des voix est cachée par la structure du texte. *Prodige* joue en plus avec l'ordre temporel : le lecteur ne sait pas si la narration de Lara est ultérieure, simultanée ou antérieure ²⁸². En effet, il y a deux possibilités : soit Lara parle tout au long du texte de l'hôpital où elle se trouve après l'accouchement, soit elle narre l'histoire de sa fille à travers des années qui passent. Quant à *Les Variations*, le texte met en place beaucoup de détails qui donnent de l'authenticité à des personnages instantanés, mais qui assourdissent le lecteur, le déconcentrent. Par conséquent, il y a quelques questions que le lecteur est forcé à se poser. Qui sont les protagonistes ? Pourquoi l'auteur leur accorde-t-il la parole ? Quel est le lien entre eux ? Comment interpréter leurs présences dans le texte, leurs opinions et leurs points de vue ? Il est pareil pour *Une adoration* où non seulement il y a une pléthore d'informations sur des sujets divers, mais où il y a surtout des informations contradictoires obscurcissant les personnages principaux. Le lecteur qui n'a pas abandonné la lecture est amené à faire constamment un effort, un essai de créer des morceaux un tout complet. Il rejette certaines possibilités et y revient ensuite en se demandant « Et si c'est autrement que je l'ai cru / compris ? » Souvent, le lecteur est forcé à changer d'opinion sur un personnage ou un événement, parfois sur un problème dépassant la réalité textuelle. C'est précisément le but de la narration de *Lignes de faille* où, au fur et à mesure de la lecture, le lecteur change d'opinions sur tous les personnages. Plus encore, le lecteur apprend non parce qu'il a lu quelque chose, mais parce qu'il l'a vécu : parce qu'il s'est trompé dans ses jugements, parce qu'il a mal

²⁸⁰ Cf. *ibidem*, p. 82.

²⁸¹ W. ISER: *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique...*, p. 232.

²⁸² À ce sujet cf. G. GENETTE : *Figures III...*, p. 228-238.

interprété les faits, parce qu'il y a eu des choses qui lui ont échappé. Tout cela n'est pas écrit ni lu, mais vécu dans son esprit.

À de fausses configurations s'ajoute la structure du thème et de l'horizon décrit par Iser. Cette structure est typique pour le fonctionnement de tout texte narratif, mais, à notre avis, l'apparent manque de cohérence du texte ne fait qu'accentuer ses effets. En plus, le mécanisme de thème-horizon explique comment le lecteur peut se trouver une place dans la construction du texte très disparate, mais très dense aussi des romans houstonniens. Ce mécanisme textuel permet de répondre à la question de savoir comment voir le texte comme un tout bien qu'on soit forcé de changer constamment de l'angle sous lequel on regarde la diégèse. En effet, les deux termes, empruntés par Iser à Schultz, permettent de décrire comment le lecteur saisit le contenu du texte. Le thème est compris comme ce qui est devenu pour un moment, dans l'esprit du lecteur, le centre de son intérêt. L'horizon représente quant à lui les segments du texte thématiques auparavant et devenus un « fond » sur lequel on interprète le thème. Leurs constants échanges établissent une place pour le lecteur, mais en même temps, limitent sa liberté interprétative :

[Le rapport thème-horizon] Il enferme le lecteur dans l'espace de jeu des perspectives qu'il s'agit d'aménager en système de perspectives afin de se familiariser avec le texte. La structure ouvre ainsi un accès à l'inconnu, car elle produit chez le lecteur, dans le courant de la lecture, un changement continu de perspective. Le point de vue du lecteur ne cesse de se déplacer au fur et à mesure que les segments des différentes perspectives forment tantôt le thème et tantôt l'horizon. Cette structure laisse apparaître chacune des perspectives en synthèse horizontale en raison du changement d'associations des rapports qui se nouent de façon différente entre points de vue. Dans la mesure où la coordination des perspectives est organisée de cette manière, le lecteur n'a plus la liberté de se représenter n'importe quoi. La contingence dans la compréhension du texte est réduite ²⁸³.

En plus, chez Huston c'est surtout l'équilibre entre le thème et l'horizon, leur constant travail de changement et non le développement de l'intrigue qui assure la progression textuelle. Le but du texte n'est pas de raconter une certaine histoire jusqu'à la fin (Huston juge une telle fin du texte artificielle ²⁸⁴), mais de montrer un personnage ou un problème de plusieurs perspectives grâce au tandem thème-horizon. Leur échange introduit de nouvelles informations. C'est le but : faire voir ce qui se trouve entre les

²⁸³ W. ISER: *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* ..., p. 182-183.

²⁸⁴ Cf. N. HUSTON : *L'espèce fabulatrice*..., p. 185.

perspectives particulières et non pas raconter les péripéties qui s'ensuivent. Il s'agit de faire se déplacer le lecteur entre plusieurs points de vue en thématissant un point de vue donné pour qu'après il devienne un horizon sur le fond duquel se dessine un autre thème-perspective. Nous avons déjà parlé de la double perspective de *Dolce agonia* et de *L'Empreinte de l'ange*, romans où le lecteur se déplace entre la perspective du narrateur dramatisé et celle des protagonistes, où on suit les paroles du narrateur par le prisme des paroles des personnages et à l'envers. Sur une plus petite échelle, ce processus fonctionne dans tous les romans de notre corpus. On regarde les opinions de chacun des invités de Liliane à travers de ce qu'ont déjà dit d'autres invités. Tout au long de la deuxième partie de *Virevolte* s'entrelacent des chapitres qui portent sur la vie de Lin et ceux qui portent sur la vie de ses filles. On lit et interprète les uns à travers les autres. Cette structure est probablement la mieux visible et la plus fructueuse dans *Lignes de faille* et *Instruments des ténèbres*. Vers la fin de *Lignes de faille*, on voit différemment non seulement le comportement des personnages connus des parties antérieures du texte, mais on voit aussi différemment des événements simultanés au moment de la narration (cela concerne surtout la quatrième partie du roman) : on les regarde par prisme (horizon) de leurs conséquences futures qu'on connaît déjà des parties antérieures du roman (chronologie à rebours). Quant à *Instruments des ténèbres*, on voit l'histoire de Barbe par prisme de l'histoire de Nadia et à l'envers. D'abord, le clash de leurs histoires et des valeurs qu'elles représentent est choquant. Ce n'est que vers la fin du livre qu'on comprend qu'il s'agit de la même histoire.

La juxtaposition des perspectives donne plus que leur simple somme. Ces perspectives qui se superposent et s'opposent créent des conflits de valeurs tout comme les affrontements des personnages (les personnages eux aussi représentent des perspectives à part : c'est leur raison d'être dans les romans de Huston). Nous avons vu que les perspectives sont hiérarchisées, que l'*ethos* des personnages et des narrateurs dramatisés soit donne de l'autorité à leur discours, soit les en prive. Nous avons vu que la narration elle-même informe quelles valeurs et quels comportements le lecteur devrait accepter et lesquels sont à rejeter. De cette manière, les textes n'indiquent pas les solutions des conflits, mais une manière de les surmonter. Soit les perspectives sont deux, mais aucune d'elles n'est celle de l'auteur impliqué (sens du texte entier) et il faut trouver une troisième voie de compréhension du texte et du monde qu'il représente (c'est le cas des romans avec un narrateur idéologiquement non-fiable et de *Virevolte* où il s'oppose deux perspectives celle de Lin et celle de sa famille) ; soit il y a une multitude

des perspectives qui créent un apparent chaos dans lequel le lecteur a du mal à se repérer (c'est le cas des *Variations Goldberg* et d'*Une adoration*) et entre lesquelles il doit lire pour voir les vrais enjeux des romans. Jamais les liens entre les perspectives ne sont explicités tout comme la valeur des points positifs présents dans les romans qui permettent de vaincre les difficultés et les conflits et qui se dégagent aux points de rencontre des perspectives (les liens entre les gens, les plaisirs simples, la beauté de la vie, le sens de l'auto-développement). Le lecteur doit faire un effort pour entrer dans le jeu et vivre ce que le texte lui propose. Ne pas se faire sermonner, ne pas regarder de l'extérieur, mais participer en dénichant, déduisant à partir des indications comment vaincre les conflits. Le manque apparent de cohérence donne au lecteur l'espace pour le faire. Iser remarque à juste titre que : « La solution au conflit [I.F. : entre différentes perspectives présentes dans le texte] vient de l'activité du lecteur »²⁸⁵. Il ajoute que « Ce n'est que de la sorte que la détente peut être vécue par le lecteur, laquelle ne pourrait se produire si le texte explicitait lui-même la levée des conflits qu'il met en scène »²⁸⁶.

Pour finir, nous proposons de revenir sur la question des rapprochements entre les perspectives qui peuvent être difficiles à établir. À notre avis, c'est plutôt la question de l'habitude du lecteur à un seul niveau de récit et à un narrateur qui le guide en douceur en embrassant la totalité du texte. Cette habitude est comme des lunettes à travers lesquelles le lecteur regarde la diégèse. Une fois ces lunettes ôtées, le lecteur a l'impression que le monde qu'il regarde est flou. Il doit s'habituer à une autre manière de le regarder. Mais comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, l'homme perçoit naturellement la cohérence même si elle est cachée et, comme l'a montré Chatman, il en voit des traces même là où il n'y en a pas²⁸⁷. De plus, dans la vraie vie, l'homme entend tout naturellement de différentes voix, entend des relations du même événement faites par de différents personnes et médias et en doit faire un tout. C'est plutôt l'étonnement que le texte soit autre que d'habitude qui fait le lecteur abandonner le roman que la réelle difficulté de faire des rapprochements entre ses éléments. Si le lecteur est prêt pour se plonger dans ce monde rare par sa forme, il fera des rapprochements sans un effort particulier. Par contre, parfois la structure complexe du texte, au lieu de donner des repères au lecteur, lui donne ce que Rémi Astruc appelle une « asphyxie

²⁸⁵ W. ISER: *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique* ..., p. 182-183.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 89.

²⁸⁷ S. CHATMAN : *Story and discourse*..., pp. 45-46.

intellectuelle » ²⁸⁸. Le texte surprend le lecteur et épuise son raisonnement. Ainsi désarmé, dans les moments de vertige, il s'ouvre à ce qui passe non par le *logos*, mais par le *pathos*. Ce phénomène est strictement lié à la couche esthétique de l'œuvre hustonnienne. C'est cette couche que nous étudierons dans la partie suivante de notre travail.

²⁸⁸ R. ASTRUC: *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle...*, p. 219.

TROISIÈME PARTIE

CATÉGORIES ESTHÉTIQUES

Esthétique : entre la rudesse et la douceur

Dans la troisième et dernière partie de notre étude, nous chercherons les indications de la bonne lecture laissées par l'auteur là où un lecteur moyen s'attend le moins à les trouver, c'est-à-dire dans la couche esthétique des romans. Nous y sommes amenée par plusieurs observations. Premièrement, il existe une parenté entre l'esthétique et l'axiologie qui est connue depuis l'antiquité ²⁸⁹. La couche esthétique du texte transmet ou plutôt impose au lecteur une certaine façon de voir les choses. Il n'est pas possible de surestimer son rôle quoique son influence sur la réception axiologique soit hors la conscience du lecteur (elle est encore moins saisissable que l'influence du code culturel ou la présence de la voix du narrateur extradiegetique). Ici, il faut préciser ce que nous comprenons par la couche esthétique. Or, comme le remarque Timothy Binkley :

Le mot « esthétique » désigne de nos jours la branche de la philosophie qui traite de l'art. Son origine remonte au XVIII^e siècle, lorsque Alexander Gottlieb Baumgarten adapta le mot grec signifiant « perception » [...]. [Il] opposa le monde perçu (les entités esthétiques) au monde su (les entités noétiques) et chargea l'esthétique d'étudier les objets du premier ²⁹⁰.

Selon cette définition tout ce que nous avons vu jusqu'alors appartient au domaine de l'esthétique. Ici, nous nous concentrerons sur quelques catégories particulières liées à la tonalité du texte. Il s'agira du comique, de l'onirisme, du surnaturel, de la beauté et de la laideur. Il s'agira de voir ce que le lecteur ressent quand il lit le texte, de ce qui le frappe dès qu'il ouvre le livre. Les effets des catégories esthétiques mobilisées dans le texte sont immédiats et passent, dans un premier temps, par les émotions. Le lecteur rit, il est ému, choqué, abattu. Cependant, dans un deuxième temps, il a besoin d'analyser ce qu'il vient de lire pour le comprendre. Or, ce qu'il lit paraît souvent illogique, se trouvant, sur le plan de la tonalité, entre la rudesse et la douceur. Les textes houstonniens jouent avec des émotions et des esthétiques contradictoires (rire *versus* tristesse et mélancolie, beauté *versus* laideur) et ces oscillations esthético-stylistiques se font remarquer. Nous

²⁸⁹ Cf. C. SAGAERT : « Les Fondements ontologiques de la laideur féminine », *Revue Horizon Sociologique* [en ligne], 2012. Consulté le 06 février 2016. <<http://www.revue-sociologique.org/node/13438>>.

²⁹⁰ T. BINKLEY : « “Pièces” contre l'esthétique » In : G. GENETTE : *Esthétique et poétique*. 1992. Seuil, p. 39.

croyons qu'elles ne peuvent pas être gratuites et que s'y cachent des indices concernant les idées véhiculées par l'œuvre de Huston. Outre cette hétérogénéité, les romans de notre corpus présentent encore une autre particularité : ils comprennent de nombreuses images textuelles qui renforcent le caractère fragmentaire des romans, ralentissent la progression textuelle et, par leur violence, ébranlent le lecteur.

Ces observations nous ont invitée à nous poser quelques questions. Premièrement, quels sont les rapports entre l'écriture de Nancy Huston et les images textuelles qu'elle crée ? Pourquoi avoir choisi une telle technique ? Deuxièmement, comment fonctionnent chez Huston le comique et le mélange de la beauté et de la laideur ? Notre hypothèse est que Huston y est fidèle à l'ancienne tradition artistique qui lie le bon au beau ainsi que le mauvais au laid. Par conséquent, il est important de voir ce que la romancière montre comme esthétiquement attirant et ce qu'elle montre comme esthétiquement repoussant. De plus, nous ne sommes pas d'accord avec Vincent Jouve quand il proclame que la valeur esthétique « n'a pas d'existence objective »²⁹¹ ou que « Juger l'œuvre sur le plan esthétique, c'est — dans le langage courant — se demander si elle suscite le sentiment du beau. Or, ce dernier est purement subjectif »²⁹². Notre conviction est que les jugements esthétiques sont dictés par la nature de l'homme et par sa culture. C'est l'idée qui se cache derrière une image, une chose ou un son qui décide que nous le jugeons beau ou laid. Tout cela nous amène à croire que les manipulations esthétiques, qui s'appuient à montrer comme beau ce qu'on perçoit généralement comme laid, seraient les manipulations d'ordre axiologique. Ainsi, la forme renvoie-t-elle au contenu et devient-elle un argument puissant qui corrobore les idées propagées par l'auteur. Nous verrons comment la description artistique est liée au contenu idéologique du texte et comment elle influence les jugements esthétiques. C'est avec cette réflexion que nous comptons clore notre étude.

²⁹¹ V. JOUVE : *Pourquoi étudier la littérature ?* 2010. Armand Colin, p.141.

²⁹² *Idibem*.

Rhétorique de l'image

La présence et la violence des images textuelles dans l'œuvre de Huston sont frappantes. Il s'agit des images très suggestives, statiques, mais par leur violence débordant d'énergie qu'on peut considérer comme des exemples de l'*ekphrasis* au sens que lui donnait la rhétorique ancienne, à savoir la « description vive, sans préjudice de son objet »²⁹³ et que Barthes définit comme : « morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d'ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres d'art, tradition qui s'est maintenue à travers le Moyen Âge »²⁹⁴. Puisqu'il s'agit d'un élément « ayant sa fin en soi », nous voudrions savoir quelle est cette fin.

Notre première hypothèse est que la technique des images textuelles est une technique de plus qui s'adresse plutôt aux émotions du lecteur qu'à son intellect. Si le jeu narratif doit être déchiffré, s'il faut du temps pour le décoder, les images jouissent de l'immédiateté et d'une grande intensité. Si les structures narratives s'adressent au *lectant*, la couche esthétique s'adresse au *lu* et au *lisant*²⁹⁵.

La question qui s'impose par la suite est de savoir à quel point on peut dire que la force des images textuelles est la même que celle des images au sens strict. Il est vrai que les deux types d'images n'ont pas la même substance. Il est vrai que pour saisir l'image textuelle, il faut du temps : on saisit des mots, des phrases, des éléments de la description l'un après l'autre. En revanche, on a l'habitude de croire que la perception de l'image au sens strict est instantanée. Cependant, les historiens d'art et les recherches menées dans le domaine de la perception semblent contredire cette conviction. Ernest Gombrich remarque que la peinture n'est jamais une copie du réel, mais une transcription de la perception de cette réalité faite par l'artiste et mise sur la toile moyennant un système de convention et de signes que le spectateur doit décoder :

Toutes ces observations concordantes vont nous permettre de conclure que le « vocabulaire de l'art » est tout autre chose qu'une vague métaphore et que, même s'il s'agit de représenter le monde invisible par des images, un système de schémas élaborés est indispensable. Cette distinction

²⁹³ Cf. N. WANLIN : *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*. 2010. Presses Universitaires de Rennes, p. 10.

²⁹⁴ R. BARTHES : « L'effet de réel », *Communications*, no 11, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*. 1968, p. 86.

²⁹⁵ Cf. V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman...*, pp. 79-91 et *supra* pp. 25-26.

paraît être en contradiction avec la distinction traditionnelle, dont on a beaucoup parlé au cours du XVIIIème siècle entre les mots du langage parlé, qui représenteraient des signes conventionnels, et la peinture qui se sert des « signes naturels », afin d'« imiter » la réalité. [...] L'art procède de l'esprit de l'homme, de ses réactions face à l'univers, plutôt que de la perception du monde des choses visibles, et c'est précisément parce que l'art est de nature « conceptuelle » qu'il nous est possible de reconnaître, par leur style, toutes les formes de représentations ²⁹⁶.

L'étude de Julian Hochberg et de Virginia Brooks, résumée et commentée par Jacques Aumont, confirme cette vision du fonctionnement de l'art plastique:

Une célèbre étude de Hochberg et Brooks (1962) a constaté empiriquement que la compréhension de l'image visuelle intervient, chez l'enfant, en même temps que l'acquisition du langage parlé, et en relation avec celui-ci ; plus généralement, toutes les études sur la perception (même l'« écologie » de Gibson) mettent en évidence qu'il s'agit d'un processus de symbolisation, qui ne reproduit pas la réalité neutre, mais déjà lui confère un ordre et la catégorie (entre autres via la notion d'objet) ²⁹⁷.

Il faut donc des compétences spécifiques, liées à la conceptualisation, même pour saisir, sans parler de déchiffrer, les images. Il s'avère qu'elles ne sont pas perçues par l'homme d'une manière si primitive et si directe qu'on a l'habitude de le croire. À cela s'ajoute le caractère temporel de toute perception. Voici comment le décrit Aumont :

On a relevé, au moins depuis les années 1930, que nous regardons les images, non pas en une fois, mais par fixations successives. Dans le cas d'une image regardée sans visée particulière, les fixations successives durent quelques dixièmes de seconde chacune, et se limitent assez strictement aux parties de l'image les plus fournies en informations [...]. Ce qui est frappant dans ces expériences, c'est l'absence totale de régularité dans les suites de fixations : pas de balayage régulier de l'image de haut en bas ni de gauche à droite, pas de schème visuel d'ensemble, mais au contraire, plusieurs fixations très rapprochées dans chaque zone fortement informative et entre les zones, un parcours complexe. [...]. Comme toute scène visuelle, l'image se voit dans le temps, au prix d'une exploration qui n'est pas innocente, et c'est l'intégration de cette multiplicité de fixations particulières successives qui fait que nous appelons notre vision de l'image ²⁹⁸.

Cette analyse se fait à l'insu du sujet percevant : elle est instantanée, surtout par rapport à la capacité de la conscience humaine, et pour cela inaperçue. Cependant, à

²⁹⁶ E. H. GOMBRICH : *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*. 2002. Phaidon, pp. 75-76.

²⁹⁷ J. AUMONT : *L'Image*. 2011. Armand Colin. p. 234.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 39.

cause de la vraie nature de la perception visuelle, Ernest Gombrich et Liliane Louvel vont jusqu'à comparer la perception d'une toile à la perception d'une page de texte ²⁹⁹. La parenté entre les deux types d'images semble être confirmée aussi par les deux conceptions majeures concernant la relation texte/image. Soit on considère que toute image qu'on voit doit être transcrite par l'esprit à l'aide du langage, soit on croit que les mots créent des images mentales dans l'esprit du lecteur ³⁰⁰. Il y a une troisième théorie qui aussi indique la parenté de la perception de l'image textuelle et « picturale » et selon laquelle la perception de tout objet se déroule de la même manière mais ne passe ni par les idées verbalisées ni par les images mentales. Comme l'écrit Aumont, il s'agit d'« un codage qui ne soit ni verbal, ni iconique, mais d'une nature en quelque sorte intermédiaire » ³⁰¹.

Notre étude n'a ni l'ambition ni l'intention de trancher sur la façon dont nous percevons les textes et les images. Les opinions des critiques citées ci-dessus nous permettent pourtant de constater que la différence entre l'image « picturale » et l'image textuelle est celle de substance et non d'essence et que leurs effets sur le sujet percevant (spectateur ou lecteur) seraient les mêmes. La force des images ne dépendrait donc pas de matière, mais de la manière dont l'artiste en profite. Nicolas Wanlin semble le confirmer :

En considérant l'effet produit sur un sujet, une philosophie de la sensibilité peut sans doute établir des propriétés communes aux différents arts : la poésie, comme la peinture, peut susciter la peur, la compassion, l'admiration, voire l'agacement ou encore la perplexité. La réception des œuvres a beau différer par le « canal sémiotique » ou la « substance de l'expression », on soutient assez aisément qu'elle se caractérise par de semblables émotions ou de semblables attitudes intellectuelles chez le lecteur de littérature et le spectateur d'arts plastiques. Une théorie de la parenté des arts peut donc se situer au niveau de la réception et des effets produits pour fonder l'idée d'une transsémiotique ³⁰².

L'essence de l'image, peu importe « picturale » ou textuelle, serait surtout son caractère statique, clos et indépendant. Même s'il est possible d'enfermer toute une narration en

²⁹⁹ Cf. E. GOMBRICH : « Moment and Movement in Art », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no 27, 1964, pp. 293-306 et L. LOUVEL : *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. 2002. Presses Universitaires de Rennes, p. 21.

³⁰⁰ Cf. L. LOUVEL Liliane : *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire...*, pp. 30-33.

³⁰¹ J. AUMONT : *L'Image...*, p. 58.

³⁰² N. WANLIN : *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit...*, p.14.

une seule toile (nous y reviendrons), l'image est un moment de pause, qui fait sortir le lecteur hors la linéarité du texte, qui brise le lien de cause à effet, qui fait disparaître les attentes concernant la suite de l'histoire et annule la constante recherche de cohérence. Le lecteur arrête de se projeter dans les épisodes postérieurs de l'histoire (quelque minimale qu'elle soit) et il arrête de chercher le lien entre le moment présent du texte et les faits déjà révélés auparavant. Il ne s'y concentre plus. Deuxièmement, les images textuelles, aussi bien que la peinture, permettent au lecteur de scruter les détails, de s'y arrêter, d'être frappé par leur présence. Le lecteur est encore plus ébranlé si les détails et le tout qu'ils créent ensemble ont un caractère expressionniste. Celui-ci est dû aux couleurs et aux arrangements des éléments au sens strict en ce qui concerne la peinture et au sens large en ce qui concerne le texte. En effet, le texte gagne un caractère expressionniste grâce aux mots qui ne décrivent pas en créant des phases, mais qui, en créant des syntagmes juxtaposés, nomment des choses et leurs traits caractéristiques d'une manière extrêmement condensée. Voilà un exemple, image qui représente un rêve de Paddon et qui illustre ses angoisses :

entendant le cri réel ou imaginaire d'un enfant — mes images intérieures se figeant soudain en un ensemble hideux de corps bulbeux et de postures grotesques — rien que des mères et des enfants — les bouches pareilles à des vagins tordus en un rictus ironique — des traits cousus là où il ne devrait pas y avoir de traits — clic, clic — les images se succédant comme autant de diapos — bébés, corps trapus, mentons genoux et joues et fesses dodus et boudinés — clic, clic — étalage ostentatoire de l'inquiétude, de l'instinct maternel — clic, clic — vagin cousu, bouche cousue, tout ces quasi-humains vautrés dans une basse-cour puante et très contents de se trouver là — clic, clic — comme si les affreux moignons lisses de leurs bras et de leurs jambes étaient en fait des parties nobles comme la tête ou les épaules — clic, clic — cri de l'enfant, bouche inquiète de la mère, froncement de sourcils — clic, clic — froncement par des aiguilles à tricoter de tous ces membres mutilés en une seule masse indistincte — ³⁰³

Les images textuelles chez Huston se divisent en deux sous-classes. Il y a des images statiques et fort métaphoriques qui sont les plus proches des *ekphrasis* (comme celle que nous avons vue au-dessus) et il y a des images-scènes qui, tout en étant plus dynamiques et tout en comprenant des phrases complexes, restent courtes, très significatives et indépendantes par rapport à la totalité du roman comme celle ci-dessous dans laquelle Huston retrace un souvenir de Chloé :

³⁰³ N. HUSTON : *Cantique des plaines*..., pp. 58-59. Le paragraphe finit comme nous le citons non avec un point, mais avec un tiret.

Ce jour-là, comme souvent, ils dorment jusqu'à trois heures de l'après-midi, chacun sur son canapé-lit. En se réveillant, ils se lèvent et prennent une douche, Chloé d'abord, puis Colin, pour se purifier le corps. Ils s'habillent de blanc, elle une robe d'été toute simple, lui une chemise indienne et un pantalon ample en coton. Ensuite ils prélèvent d'une petite boîte métallique une cuillerée de la coûteuse et excitante poudre blanche qu'ils gardent pour les occasions spéciales. Se penchant, ils l'aspirent par les narines, Chloé d'abord, puis Colin, pour se purifier l'esprit. Maintenant ils sont parfaitement immaculés, des dieux jumeaux de l'Inde : debout face à face, ils se prennent les mains et se regardent au fond des yeux tandis que montent et s'intensifient peu à peu leur force et leur pureté, leurs mains se mettent à bouger et, lentement, avec une extrême douceur, ils se caressent les bras, le cou, le visage et la poitrine, leurs sensations, refoulées au fond de leur corps pendant la nuit pour les protéger, remontent à la surface et sourdent de leurs pores comme de l'or fondu, ce sont des dieux, oui des dieux jumeaux et c'est de façon divine qu'ils caressent maintenant les hanches et le dos l'un de l'autre, le simple frôlement de leurs lèvres déclenche en eux pâmoison, extase, orgasme, la langue mouillée est d'une suavité indicible, ils ont les membres tendus et cependant sans poids, le cerveau inondé de lumière, et ils tournent l'un autour de l'autre dans une danse de cocaïne sinueuse et sophistiquée, deux jeunes dieux amoureux et seuls au monde, la drogue est un trémolo blanc et brillant dans leur cœur, chaque note pure et frissonnante, leurs mains sont pures lorsqu'ils s'en servent pour ôter les habits l'un de l'autre, et le battement du sexe de Colin contre le ventre de Chloé est pur, comme est pure sa façon de prendre sa petite sœur dans les bras et de la poser sur son lit, et lorsqu'il s'allonge lentement gravement sur elle et entre en elle, ce qui luit dans leurs regards soudés c'est l'amour le plus pur et le plus sacré³⁰⁴.

Ce deuxième exemple est moins statique et moins expressionniste, mais comme le premier, illustrant le rêve de Paddon, il crée une image dans l'esprit du lecteur. En effet, ce passage enferme beaucoup de contenu dans peu de mots. L'auteur y juxtapose des sèmes contradictoires qui transmettent de nombreuses informations. De plus, le thème de cette scène-image est un sujet tabou : un acte sexuel incestueux, commis sous l'influence de la drogue, qui est pourtant décrit comme un acte presque religieux et solennel, baigné dans la blancheur des habits des protagonistes suggérant la pureté. Le texte passe sous silence le probable (vu la situation des protagonistes) caractère sombre et médiocre de leur appartement. Il est aussi probable que les vêtements des protagonistes ne sont pas d'une blancheur immaculée. L'auteur « guide » le lecteur d'un détail à l'autre lui indiquant à ce qu'il devrait faire attention (les habits, les gestes, leur douceur) comme si on se déplaçait d'un cadre à l'autre dans un film en faisant un zoom sur les éléments les plus parlants. Les détails sur lesquels s'arrête le regard du lecteur

³⁰⁴ N. HUSTON : *Dolce agonia...*, pp. 196-198.

donnent au texte une richesse, une véracité et, dans le cas des images hustonniennes, une intimité et une sensualité uniques. Marie-Pascale Huglo parle de la « force de métonymie »³⁰⁵ des images textuelles et effectivement chez Huston les images entières, mais souvent aussi leurs éléments, deviennent des métonymies d'un problème abordé par le texte, d'un trait de caractère du protagoniste ou de sa situation (ici, la recherche de la pureté dans une vie rongée par la violence, la prostitution et la drogue).

Outre cela, non seulement les images font sortir le lecteur de la linéarité du récit, mais en plus, elles ralentissent la lecture. Ainsi attirent-elles l'attention du lecteur encore plus sur leur contenu. Elles sont comme les séquences des cadres ralenties dans la projection d'un film. D'un côté, ces séquences sont assez courtes et passent assez vite pour surprendre et agiter le spectateur/lecteur : l'image est momentanée, elle survient inattendue et elle constitue un saut hors l'esthétique habituelle d'un texte donné. D'autre part, ces mêmes cadres sont assez lents pour que le spectateur/lecteur ait le temps de bien les saisir et ressentir leur présence avec tous les détails qui s'y cachent.

Grâce à leur indépendance, les images ont encore un autre avantage : elles permettent de faire de nombreuses digressions. De plus, elles introduisent souvent des trames inattendues et difficiles à accepter, choquantes. Elles sortent du cadre du texte en ouvrant une brèche dans sa chair. De cette façon, les images donnent au texte une nouvelle dimension émotionnelle et introduisent une thématique difficilement abordable d'une manière habituelle. Le plus souvent elles sont liées à la violence, au corps et à l'eschatologie. Parfois, les images vont jusqu'à découvrir, pour reprendre les mots d'Astruc, « la vérité inattendue du monde »³⁰⁶, elles présentent au lecteur les choses auxquelles il aurait du mal à croire si le narrateur les avait résumées en une seule phrase. Tel est le cas du penchant extrême du père de Frank et Fiona à la violence et à la cruauté. Les descriptions-images de violence ouvrent *Une adoration* vers une réalité beaucoup plus noire que celle présentée par le reste du roman. Voici comment Frank décrit les photographies des animaux mourant prises par son père :

[...] le but de l'opération n'étant plus d'immortaliser l'instant magique où le regard de l'animal rencontre celui de l'homme, de capter la beauté fugace d'une grue ouvrant ses ailes pour décoller du marais [...] mais d'imprimer sur la pellicule la peur panique des animaux, leurs soubresauts, leur mort. Fouines en sang, la gueule ouverte dans un hurlement sans bruit, rats musqués se tordant

³⁰⁵ M.P. HUGLO : *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. 2007. Presses Universitaires du Septentrion, p. 47.

³⁰⁶ R. ASTRUC : *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle...*, p. 209.

frénétiquement sur le sol, renards et castors aux pattes écrabouillées, jeunes biches à la colonne vertébrale fracassée... yeux que quitte la lumière. Plus la souffrance des animaux était visible, plus elle donnait à notre père de la joie ³⁰⁷.

Il s'agit de peindre l'univers au lieu de le raconter. La fonction de l'image irait donc bien avec l'étymologie du mot *illustratio* rappelée par Hubert Damisch :

Mais le mot *illustratio*, qui en vieux français aura d'abord eu le sens d'« apparition », indique assez la finalité à laquelle obéit l'image : il s'agit, dans tous les cas, de donner à voir, de manifester sous une espèce concrète, un objet, un phénomène, un événement, une pensée qui, dans les conditions normales d'appréhension ou de lecture, échapperait à toute prise sensible, au moins immédiate ³⁰⁸.

À cela s'ajoute ce que Astruc nomme une « asphyxie intellectuelle » ³⁰⁹ que donnent les images au lecteur. Cet effet se voit surtout dans notre premier exemple emprunté à *Cantique des plaines*. Le lecteur est surpris par l'image qui se détache du texte et qui le fait sortir d'un rythme habituel de la lecture. Son raisonnement en devient épuisé et, par la suite, il cesse d'analyser puisqu'il lui est impossible d'analyser la description qui échappe à des modalités habituelles de la progression textuelle d'un roman donné tant par sa forme que par son contenu. Il reçoit des notions détachées, des idées qui arrivent à son esprit, qui s'y superposent, se heurtent, s'y disputent la place. Chaque notion peut devenir une microimage qui déclenche des associations diverses. Pour certains romans c'est le principe même de leur construction : le lecteur se déplace dans le texte d'image en image. C'est surtout le cas des *Variations Goldberg* et de *Dolce agonia*. Voici comment cette technique est décrite par Aron Kibédi Varga :

L'image narrative isolée est de caractère dramatique, elle suggère une crise et cherche à susciter auprès du spectateur des émotions les plus violentes comme la pitié, la sympathie ou l'horreur. Le récit épique est un récit paratactique : les scènes, richement élaborées, forment une séquence lâchement reliée et ce n'est pas sans doute un hasard si l'épopée homérique a été parfois considérée comme la description d'une suite de tableaux aujourd'hui perdus ³¹⁰.

Si la fonction esthétique des images textuelles est importante, il ne faut pas oublier qu'elles ont aussi un but argumentatif. Cette fonction se heurte pourtant à un

³⁰⁷ N. HUSTON: *Une Adoration...*, pp. 22-23.

³⁰⁸ H. Damisch Meyer : Préface « La peinture prise aux mots » In : M. Schapiro : *Les Mots et les Images*. 2000. Macula, p. 7., cité par L. LOUVEL : *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire...*, p.125.

³⁰⁹ R. ASTRUC: *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle...*, p. 219.

³¹⁰ A. KIBEDI VARGA : *Discours, récit, image*. 1989. Mardaga, p. 106.

obstacle. Or, les faits (et les images représentent les faits) ne sont pas des arguments. Pour en créer des arguments, il faut les vectoriser. Il faut donc que les faits diégétiques soient cadrés. Toutes statiques qu'elles sont, les images doivent raconter une histoire, véhiculer une narration. De cette manière, les images deviennent des arguments au service du récit enfermé dans un roman donné. Même si, au prime abord, il paraît difficile de rendre une seule image « narrative », cela est tout à fait possible autant dans les arts plastiques que dans la littérature. On peut construire l'image qui est « narrative » en elle-même, qui est comme le dit Kibédi Varga « appelée à porter toute l'étendue temporelle du récit »³¹¹. La clé pour le faire est *punctum temporis*, moment de l'histoire qui éveille des émotions (souvent contradictoires) et qui indique en soi ce qui vient de se passer et ce qui se passera après³¹². C'est ce moment-là que doit saisir l'artiste et qui peut devenir porteur du sens connoté par l'image et la symbolique de ses éléments. Ce principe est exploité par Huston surtout dans la construction des personnages « instantanés ». Pour les créer, elle a dû construire des images ou des scènes de leur vie qui, quoique courtes, laissent au lecteur recréer leur figures. De même, les images jouent un rôle important dans la description des personnages principaux tels que Rena, Saffie ou Paddon. Elles découvrent la vérité de leurs angoisses et de leurs hantises.

Les images deviennent ainsi porteurs des récits connotés et les récits, même courts et simples, nous l'avons vu dans la première partie, ont une grande charge argumentative (le meilleur exemple est le genre de parabole). Ainsi, en enfermant dans les images des microrécits, Huston fait-elle de ces images des arguments à part entière. Kibédi Varga le confirme et décrit ainsi les récits inscrits dans les images :

[I]l faut se demander si une telle réduction d'un récit à son essence ne finira pas par détruire toute narrativité. En réalité, ce qui reste, ce à quoi de telles images nous conviennent, ce n'est pas le déchiffrement d'un récit [...] ; elles cherchent à nous communiquer uniquement l'effet et le sens d'un récit, son message émotionnel [...]. [L]e récit se perd, seul le message rhétorique reste³¹³.

Donc les images ne s'adressent pas seulement aux émotions et au sens esthétique du lecteur, mais elles véhiculent un message intelligible. Preuve, dans ses romans Nancy Huston crée parfois des images qui constituent des paires bipolaires. Ces paires servent à exprimer deux aspects contradictoires d'un même problème. Ensemble, elles

³¹¹ A. KIBEDI VARGA : *Discours, récit, image ...*, p. 105.

³¹² Cf. *ibidem*, p. 105.

³¹³ *Ibidem*, p. 106.

véhiculent une vision bipolaire du monde et cherchent à en convaincre le lecteur. L'image-scène de l'amour incestueux entre Chloé et Colin citée plus haut en fournit un exemple. Tandis que cette image met en relief une quête de l'amour et de la pureté menée par les amants, la deuxième image avec ces mêmes protagonistes montre leur cruauté. Elle présente en détail et d'une manière extrêmement suggestive comment Chloé et Colin attrapent un moineau, le torturent et finalement le tuent.

Les images sont des arguments si puissants qu'elles sont capables d'exprimer à elles seules les grands messages des romans houstonniens. Elles retracent, moyennant leur contenu et leur aspect esthétique, de grandes lignes interprétatives. Elles évoquent tous les thèmes majeurs de son œuvre qui se groupent, comme les images vues tout à l'heure, dans deux pôles : négatif et positif. D'un côté, il y a la violence, l'écoulement du temps et la solitude, de l'autre, la régénération et l'amour. En ce qui concerne leur force argumentative, elle provient des deux aspects. Premièrement, puisque les images forcent le lecteur à sentir leur contenu, il a du mal à réfuter les idées qu'elles véhiculent : le lecteur ne peut pas nier ce qu'il a ressenti. Voici un exemple de *Cantique des plaines* :

[...] peut-être as tu seulement deviné, alors, qu'une autre sauvagerie était en train d'être domptée, une autre beauté brisée, que d'autres corps jeunes et forts se cabraient de douleur et d'indignation en roulant des yeux terrorisés tandis que leur liberté était pulvérisée sous les poussées vigoureuses d'hommes blancs, ahanant sous les yeux d'autres hommes dont les hurras les incitaient à poursuivre jusqu'à la victoire. [...] Les hennissements effrayés des chevaux te tordaient les boyaux, on était en train de les briser, leur colonne dorsale se rompait et leurs vertèbres volaient en éclats, des éperons s'enfonçaient dans leurs flancs et faisaient gicler le sang, ils hurlaient et se débattaient et se contorsionnaient en cherchant à désarçonner leurs bourreaux et tu ne supportais pas ce spectacle, tu éternuais et t'essuyais la morve sur la manche de ta chemise et te cachais les yeux derrière ton bras afin de ne pas voir ³¹⁴.

Même si, dans le paragraphe suivant, Huston nie cette vision en reconnaissant que les cowboys étaient en plus grand danger que les animaux, après la lecture de ce passage et après avoir vécu avec Paddon un fort dégoût provoqué par l'expérience du rodéo, le lecteur a du mal à dire que cet événement fasse une belle partie de la culture canadienne.

Deuxièmement, comme nous l'avons vu dans la partie précédente de cette étude, les images sont souvent présentées comme allant de soi (surtout là où le narrateur veut

³¹⁴ N. HUSTON : *Cantique des plaines*..., pp. 202-203.

dissimuler sa présence). Cependant, nous avons aussi vu que toute chose appartenant au texte est façonnée par l'auteur et son projet artistique, nous avons vu qu'on vectorise les éléments évoqués par le simple fait de les mentionner d'une certaine manière, qu'il est impossible de les mentionner d'une manière absolument neutre, la neutralité étant un signe en soi. Dans les deux chapitres suivants, on va voir comment Huston manipule des catégories esthétiques pour façonner non seulement des images particulières, mais les textes entiers.

Nœuds esthétique-axiologiques

Dans ce chapitre nous verrons de plus près trois thèmes récurrents dans l'œuvre de Huston qui sont en même temps des nœuds esthétique-axiologiques. Par ce terme nous comprenons des thèmes qui se prêtent le plus à exprimer l'idéologie du texte et sur lesquels en même temps se concentre le jeu esthétique dont le but est de manipuler les jugements du lecteur concernant ces mêmes thèmes. Nous croyons que la perception de ces éléments nous permettra de comprendre l'axe axiologique de notre corpus.

Corps : mort et sensualité

Le premier nœud que nous proposons de scruter est le corps. Ce thème obligé de l'écriture hustonienne est, comme le souligne Jouve, un « vecteur essentiel de notre rapport au monde », il « permet de médiatiser des valeurs » ³¹⁵. Chez Huston, son traitement illustre l'attitude des personnages par rapport à eux-mêmes, par rapport à l'autre et par rapport à la condition humaine. De prime abord, la vision du corps dans l'œuvre de Huston est tout à fait négative. L'auteur semble souligner les limites qu'il impose aux personnages et son caractère animalier. Voici comment, d'une manière assez pathétique, Nadia en parle :

Ainsi voilà : vous recevez en partage une chose appelée le corps, qui retiendra votre liberté de façon douloureuse, presque intolérable : dorénavant, vous ne pourrez manifester votre présence que dans un lieu ou une époque à la fois et, qui plus est, les lieux devront être géographiquement contigus et les époques reliées les unes avec les autres dans une avancée inexorable ³¹⁶.

La plupart du temps les limitations du corps sont néanmoins beaucoup plus banales, mais beaucoup plus sensibles aussi. Il s'agit surtout du cycle naturel de la vie dont l'une des dernières étapes est la vieilleuse, accompagnée des handicaps et des maladies, et qui ne peut finir autrement que par la mort. Huston en a fait le thème majeur de *Dolce agonia*, roman dans lequel le corps trahit l'homme qui veut continuer à vivre et qui reste jeune d'esprit malgré un âge avancé. Cependant, la vie ne doit pas s'approcher de sa fin

³¹⁵ V. JOUVE : *Poétique des valeurs...*, p. 77.

³¹⁶ N. HUSTON : *Instruments des ténèbres...*, p. 23.

pour que le corps trahisse les protagonistes. Dans *Les Variations Goldberg*, l'un des personnages, Myrna, se fait des soucis à cause de sa menstruation et des vêtements tachés ³¹⁷, Lin souffre à cause de sa deuxième grossesse qui la force à arrêter la danse ³¹⁸ et Nadia et Rena décrivent l'impuissance de leurs amants ³¹⁹. Le corps devient étrange, le corps blesse et n'obéit pas ou, à un moment donné, cesse d'obéir à son propriétaire.

Il y a un autre type de désobéissance du corps. Ce sont des pulsions sexuelles qui chez de nombreux personnages secondaires semblent échapper à leur contrôle. Cela mène à des abus (Barbe, Rena, Saffie et beaucoup d'autres protagonistes en sont des victimes). L'exemple le plus choquant à cet égard est celui des femmes violées par les soldats américains en Irak dont Sol retrouve des photographies sur Internet.

Le thème de la sexualité est un autre thème, à côté de la vieillesse, qui est lié au corps et qui est obligé de tout roman hustonnien. Vu que la romancière joue avec les normes morales, cela n'est pas surprenant. En effet, comme l'écrit Philippe Hamon,

la sexualité et le corps des personnages sont bien l'endroit du récit où se surdéterminent, implicitement ou explicitement, une norme hédonique (plaisir ou déplaisir des partenaires), une norme juridique (relations sexuelles permises ou prohibées), une norme économique (relations sexuelles profitables ou non profitables), une norme biologique (relations homo- ou hétérosexuelle) et une norme érotique ("figure" sexuelle normale ou anormale) ³²⁰.

Si chez Huston la sexualité est souvent déshumanisée et monstrueuse, ses descriptions ne sont pas gratuites. Il ne s'agit pas d'épater le lecteur de scènes grossières, voire vulgaires. Il ne s'agit pas non plus, même dans *Infrarouge* dont le thème majeur est la vie intime de Rena, de faire des romans érotiques. Bien au contraire. L'auteur a tenu d'ailleurs, lors de la promotion de cet ouvrage, à le souligner et à exprimer son attitude négative à l'égard de la littérature érotique : « La littérature érotique ne va nulle part — a-t-elle dit. C'est parce que c'est dans le présent, parce qu'on n'est pas dans la narrativité, on n'est pas dans le passage du temps, précisément » ³²¹. Les descriptions en question servent à notre avis à donner des indices sur la condition des personnages. En effet, Olivier Bessard-Banquy, dans sa monographie *Sexe et littérature aujourd'hui*, fait

³¹⁷ Cf. N. HUSTON : *Les Variations Goldberg*..., p. 34.

³¹⁸ Cf. N. HUSTON : *Virevolte*..., p. 68.

³¹⁹ Cf. N. HUSTON : *Instruments des ténèbres*..., p. 111-113 et N. HUSTON : *Infrarouge*..., p. 102.

³²⁰ Ph. HAMON, *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*..., p. 210.

³²¹ *Rencontre avec Nancy Huston*. Enregistrement de la rencontre... .

au sujet des personnages hantés par la sexualité deux observations intéressantes. Premièrement, par leur comportement ils veulent blesser l'autre (nous l'avons vu plus haut). Deuxièmement, leur comportement trahit des tendances autodestructrices. Le corps devient ainsi un endroit de vengeance, où s'expriment la haine du monde et la haine de soi. Il n'est pas difficile d'en trouver des exemples dans les romans de Huston. Nadia est une femme pour laquelle des relations sexuelles accidentelles et des avortements qui les suivent sont une expression du désir de l'autodestruction. Le comportement sadique du psychanalyste de Rena et le viol commis sur elle par son frère sont quant à eux l'expression de la haine de l'autre et du monde ³²².

Mais la violence corporelle n'est pas seulement de la nature sexuelle. Comme l'exemple d'un autre type de violence dirigé contre le corps, on peut citer l'anorexie de Liliane et de Rachel, ou le comportement de Sadie. Voici comment celle-ci se punit suivant les ordres d'un « ennemi » imaginaire :

L'ennemi se lève en moi, plus fort que jamais, dévastateur, me détruisant presque. Sadie, dit-il, tu accepteras ce qui se passe parce que tu es une fille mauvaise et une menteuse et ta mère est une femme mauvaise et une menteuse et tu as hérité de toutes ses tares. Je te possède totalement et, comme elle, tu continueras de pécher toute ta vie. Jamais je ne te relâcherai, Sadie ! [...] Maintenant, ressaisis-toi, entre dans ton armoire, referme bien la porte derrière toi, frappe-toi cent fois la tête contre le mur, et n'oublie pas de compter.

J'obéis en frémissant, nauséuse à l'idée de ce que faisait ma mère à l'instant et à l'idée de ce qu'elle est en train de faire encore. Quand j'ai fini de me frapper la tête, je ressors de l'armoire en chancelant ³²³.

Parfois, il s'agit de blesser le corps non pas pour s'humilier, mais pour affirmer son être, sa supériorité sur le monde et sur le corps dans lequel l'homme est enfermé. Le désir d'affirmation peut s'exprimer dans une discipline atroce et dans un goût pour le travail épuisant le corps et l'esprit, c'est, entre autres, le cas de Lin et de Rachel qui veulent maîtriser leur corps et leur intellect en aspirant à une perfection inhumaine ³²⁴. Chez certains personnages, cette tendance est beaucoup plus poussée. Il s'agit de se faire littéralement mal pour se prouver sa force physique et psychique :

³²² Cf. O. BESSARD-BANQUY : *Sexe et littérature aujourd'hui*. 2010. La Musardine.

³²³ N. HUSTON : *Lignes de faille*..., pp. 365-366.

³²⁴ Cf. N. HUSTON : *Virevolte*..., pp. 24-25.

[...] mais nous Frank et moi on aime le silence, on *cultive* la chute dans le vide, on *aspire* à quitter le langage parce que c'est toujours quelqu'un d'autre qui parle dans notre tête, alors on se fait mal exprès pour être sûr que dans notre corps au moins on est seul [...] On commence avec des exercices faciles. Je m'assieds par terre sur le carrelage de la cuisine et Frank grimpe sur la table au-dessus de moi et attrape une poignée de mes cheveux et commence à me soulever, c'est lent, c'est progressif, l'idée c'est de voir jusqu'où on peut aller, un jour il pourra me tenir suspendue par les cheveux, tout mon poids, et j'en serai fière. [...] Frank s'empare de mon poignet, il le met derrière mon dos puis il commence à le faire monter vers l'omoplate, il contrôle, il est concentré et il ne sourit pas, moi non plus, j'essaie de sentir très précisément ma douleur et d'entrer en elle et de la devenir, d'effacer tout le *moi* qui pourrait encore exister autour. Frank travaille en continu, pas par à-coups, juste un peu plus haut, et si un jour il me casse le bras ce sera une victoire ³²⁵.

L'affirmation de soi peut s'exprimer aussi par la sexualité qui va contre les règles établies par la société. C'est le cas de Nadia, Rena et Cosmo qui entretiennent de nombreuses liaisons purement érotiques. Leur comportement est un des signes de leur sortie de la communauté humaine. C'est surtout visible en ce qui concerne Nadia et Rena puisqu'un tel comportement est dans la culture beaucoup moins acceptable pour une femme que pour un homme. Les deux protagonistes semblent de cette façon refuser le rôle d'épouse et de mère que la société leur assigne.

Mais le corps et l'érotisme ne sont pas montrés chez Huston que d'une manière négative. D'ailleurs, la romancière elle-même condamne véhémentement le goût pour les scènes érotiques atroces :

Nous seuls, sociétés modernes et « avancées », semblons avoir en la matière une prédilection pour l'atroce, le vulgaire, le cruel, le laid, l'avalissant. Pourquoi ? Pourquoi personne ne veut se demander pourquoi ? Tout se passe comme si nous avions chargé la sexualité de dire tout le mal que nous pensons de nous-mêmes, et du monde que nous avons engendré ; comme si le non-sens et l'horreur qui ont résulté des grandes utopies du XXe siècle devaient être « retraités » dans les usines à sexe. Plus de mystère, plus de sacré, plus de suggestions ni de voiles : c'est ça regarde, splash ! du cul du con de la bite et des nichons en gros plan, en couleur criardes, et encore, et encore, et encore... ³²⁶

Or, Huston se demande « pourquoi ». Ce goût d'atrocité, au moins en ce qui concerne les personnages, est expliqué par les raisons que nous venons d'énumérer (haine de soi et de l'autre, désir d'affirmation de soi) et par les expériences traumatiques vécues par des personnages (*cf.* la première partie de la présente étude). Soit ces raisons sont

³²⁵ N. HUSTON: *Une Adoration...*, p. 78-79.

³²⁶ N. HUSTON: *Mosaïque de la pornographie*. 2007. Payot, pp. 14-15.

exprimées explicitement, soit elles se font comprendre par l'arrangement du texte (systèmes de personnages et système narratif). De plus, les protagonistes obsédés par leur vie intime sont discrédités. Dans *Infrarouge*, par exemple, un personnage secondaire fasciné par l'idée de l'érotisme noir est ridiculisé :

« Alain Marie, il s'appelait [...]. Fils d'une famille catholique de province, il prenait un malin plaisir à blasphémer : son livre de chevet était *L'Antichrist* de Nietzsche, et il ne pouvait croiser une bonne sœur ou un prêtre dans la rue sans faire : "Pan, pan, t'es mort !" Des semaines durant, alors que je mourais d'envie de faire l'amour avec lui, il m'a bassiné des oreilles avec des théories de Bataille sur la transgression. - "Chienne trois fois chienne, tu oses vouloir ", ce genre de choses ? lui ai-je demandé. - Exactement. [...]

Mais un jour, enfin, Alain-Marie a estimé qu'elle était mûre pour passer aux travaux pratiques. Ils descendaient la rue Mouffetard [...] et soudain Alain-Marie l'a entraînée sans crier gare à l'intérieur de l'église Saint-Michel.[...] "Je te désire, viens", a soufflé Alain-Marie dans l'oreille de Kerstin (qu'elle avait ultrasensible), et de l'attirer dans une des petites chapelles latérales, à gauche, ou se trouvaient des confessionnaux. [...]

[...] "Je vais faire ton éducation aujourd'hui, fillette ", a susurré alors le marxiste-léniniste, et Kerstin s'est sentie un peu bête car elle avait tout de même vingt-quatre ans mais bon, si ça pouvait l'aider... La retournant, la plaquant contre lui, il a relevé les pans de sa jolie robe et écarté, de ses doigts, sa culotte. "As-tu commis des péchés cette semaine ? Il faut tous me les dire, sans en omettre un seul... Péchés de la pensée, péchés de la parole..." Sentant que la chose allait enfin être possible, Kerstin a réprimé son envie de rire et balbutié au hasard : "Oui mon père , oui mon père..." Et lui : " Tu as donc été très vilaine, très, très vilaine ?" Et elle : "Oui très vilaine, mon père." [...] Il lui parlait à voix basse et suivant les rythmes de Bach que jouait l'organiste. : "Ah ! ah ! vilaine petite, voila ta punition, voila ! Ça va saigner, ah ! ah ! Tu vois, je te déchire ! et si tu continues de pécher, ça sera pire la prochaine fois, bien pire ! Je prendrai un cierge et je te le mettrai... aaah !" En quelques secondes l'inondation s'est produite. "Tu ne l'as jamais détrompé au sujet de ta virginité ?" ai-je demandé à Kerstin. "Bien sûr que non, m'a-t-elle dit. Si on leur gâche leurs effets, c'est fichu pour nous aussi, n'est-ce pas ?..."³²⁷

De plus, Nancy Huston reconnaît qu'elle veut réhabiliter le thème de la sexualité dans la littérature. Elle en parle ainsi en comparant son écriture à celle de Virginia Woolf : « Elle [I.F. : Woolf] avait une pudeur pour parler des corps, de la sexualité, de l'accouchement, de la violence physique ; ce que moi je tiens beaucoup à faire. Je veux monter aussi que les pensées sur la sexualité peuvent se situer exactement au même

³²⁷ N. HUSTON : *Infrarouge*..., pp. 135-137. Ce passage se trouve entre guillemets dans le roman.

niveau dans notre tête que celles sur Kant ou Joyce »³²⁸. Il s'agit donc de relever le thème de la sexualité, défi d'autant plus impressionnant que le thème en question depuis longtemps est jugé indigne de la grande littérature. Il s'agit de montrer l'importance de la vie sexuelle, qui est liée à des moments les plus importants de la vie humaine comme la naissance d'une relation amoureuse ou la naissance d'un enfant. En somme, dans son œuvre, Huston cherche d'un côté à critiquer le machisme, la violence et l'atrocité et, de l'autre, elle veut chanter l'intimité.

Si le corps condamne l'homme à la mort, s'il peut être vu comme prison de l'esprit, s'il peut devenir un endroit de vengeance, il reste aussi un endroit de rencontre avec l'autre. Si Nadia et Rena cherchent à se blesser par des relations sans avenir, elles cherchent aussi à se trouver une compagnie, à rompre avec leur solitude. Il en est de même pour Chloé et sa liaison avec Colin que nous avons vue plus haut. En effet, dans les romans hustonniens le désir s'appuie sur quelque chose de plus que des pulsions biologiques et l'acte sexuel lui-même est une rencontre des gens qui veulent s'unir aussi, et peut-être surtout, émotionnellement. L'explique bien Robert, ex-mari de Lara (*Prodige*) qui compare les deux aspects de l'acte sexuel : son caractère matérialiste, presque mécanique, et son caractère spirituel :

[...] soudain elle s'affaisse contre ma poitrine, au bord de l'évanouissement. Boulversé, je la prends dans mes bras et la porte jusqu'à son lit. C'est si facile de l'aider à ôter sa chemise de nuit et de me mettre nu près d'elle, pour elle. Aucun geste hâtif ni emprunté. Je suis dur, nécessaire, urgent, venant sur le corps de ma femme. Elle sait me trouver toujours, me retrouver, comme avant. Gémissant, je descends la rejoindre dans les affres où elle s'égare. "Lara !" je crie. "Lara !" tandis que nos deux corps glissent ensemble dans la sueur et le malheur.

Je ne comprendrai jamais la copulation entre humains. Que cet acte banal, fonctionnel, en principe destiné à la reproduction de l'espèce, puisse ainsi happer l'âme et la propulser hors du monde...³²⁹

De plus, Huston prêche une affirmation de la corporalité et de ses aspects que normalement on a l'habitude de regretter. La romancière célèbre la vie dans son constant devenir et le corps dans son inachèvement. C'est un corps rabelaisien, un corps

³²⁸ M. LABRECQUE : « L'angoisse de la reine Nancy ». *Voir.ça*. 14.03.2001. En ligne. Consulté le : 21 octobre 2012 .<<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=15143>>.

³²⁹ N. HUSTON : *Prodige*..., pp. 116-117.

carnavalesque³³⁰, qui change et enlaidit, un corps qui est loin de l'inerte idéal classique qui, lui, se trouve hors temps, artificiellement figé dans le marbre. En un mot, c'est un corps qui vit. En témoigne la scène de naissance qui ouvre *Virevolte*, en témoigne aussi Rena pour laquelle il n'y a pas de contradiction entre le corps vu comme une source de plaisir sexuel et le corps comme source de la vie, fait que la culture semble vouloir oublier :

On arrête de parler de l'immaculée conception ! Marie a été shtuppée comme toutes les mères! Savoir si elle a été bien ou mal schtuppée, si son déflorateur a été une brute ou un délicieux amant est une autre question, mais elle a bel et bien été labourée par la charrue d'un mec et quand, oh quand cesserons-nous de répandre cette billevesée funeste de la mère vierge ? Libertins et talibans c'est blanc bonnet et bonnet blanc à cet égard : les premiers veulent l'érotisme sans la procréation et les seconds la procréation sans l'érotisme; dans les deux cas, ce qui coince c'est la mère qui s'envole en air³³¹.

Là on arrive au dernier aspect du corps abordé par Nancy Huston. C'est le corps régénérateur qui fait annuler la mort, qui permet à la vie de recommencer. Maya est un prolongement de la vie de Lara, au moment où Rena apprend la maladie de son père, elle apprend également qu'elle deviendra grand-mère ; Paula reprend l'histoire de son grand-père et reprend sa place dans le monde. La mort elle-même n'est pas terrifiante dans la bouche des personnages morts il y a cinquante ans d'*Une adoration*, ni dans la bouche de Dieu de *Dolce agonia*. Les dénouements de ces deux derniers romans indiquent d'ailleurs l'idée d'un monde éternel en train d'un perpétuel renouvellement. Voici l'image qui clôt *Dolce agonia* et que nous avons déjà évoquée. À l'aube, l'enfant de Chloé se réveille, ouvre ses yeux et voit par la fenêtre un monde vierge couvert d'une immaculée pellicule de la neige. C'est un nouveau monde où il vivra avec sa génération et où les émotions, les joies et les déceptions, les amours et les amitiés des autres protagonistes, qui sont au seuil de la mort, continueront après leur disparition parce que la vie ne finit pas avec le trépas :

Oh là... quoi ? tout ce blanc... quoi ? blanc, quoi, oh blanc oh ! une telle blancheur une telle beauté... écarquillant les yeux, ouvrant grande sa bouche baveuse et presque sans dents, il regarde regarde et regarde encore, stupéfait, le monde qui depuis la dernière fois qu'il l'a vu a été

³³⁰ Cf. M. BAKHTINE : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. 1982. Gallimard, pp. 35-38.

³³¹ N. HUSTON : *Infrarouge...*, p. 161.

intégralement et inexplicablement transfiguré et qui, là... oh là quoi ?... n'est rien d'autre que la blancheur somptueuse, du blanc à perte de vue... pur, éblouissant, aveuglant... oui, là... étincelant en silence sous le soleil... page blanche... intouchée... parfaite neuve.

Lux fit ³³²

Cette idée du corps régénérateur est d'ailleurs abordée par Huston dans *Professeurs de désespoir* :

Mettons que ce livre est écrit sous l'égide de Déesse Suzy.

Une autre sorte de divinité, qui accepte, embrasse et épouse le changement, se réjouit du passage du temps et des transformations qu'il entraîne. Notre-Seigneur Dieu est hors du temps, immobile, immuable, immortel, alors que Suzy, elle, danse, sautille, folâtre et batifole sur le chemin qui est le sien, et même si elle sait que la mort est au bout (puisque'elle est féconde, puisque'elle accouche, elle est forcément mortelle), personne ne peut l'empêcher de jouir des instants qui lui sont impartis, ni de s'enrichir des visions, rencontres et histoires qui jailliront, fleuriront et s'entrecroiseront sous ses pieds, sous ses yeux en chemin.

Merveilleusement érotique et maternelle, Déesse Suzy a l'immortalité vraie : celle de la transmission. Et avant qu'elle ne meure, une kyrielle d'autres déesses auront pris le relais.

Choses reçues, choses données. La perpétuité grâce au *lien* ³³³.

On voit que le corps peut être réellement nommé un nœud axiologique : il évoque des idées non pas contradictoires, car il en sort une image harmonieuse, mais divergentes. Pour cela il peut être considéré aussi comme un élément polyphonique. Il en est de même pour les autres nœuds.

Relations interpersonnelles : quête et rejet de l'autre

Les relations interpersonnelles constituent le deuxième nœud esthétique-axiologique de l'œuvre hustonienne. C'est un problème qui s'est déjà esquissé dans notre analyse du corps : il s'agit de la constante oscillation entre le rejet et la quête de communauté avec les autres. Comme dans le cas du corps, le lecteur occasionnel des romans hustoniens peut avoir l'impression que la romancière décrit uniquement le côté

³³² N. HUSTON: *Dolce agonia...*, p. 497.

³³³ N. HUSTON : *Professeurs de désespoir...*, p. 14.

noir du problème. Dans ses textes, les liens entre les gens se dégradent et souvent la famille semble provoquer plus de problèmes qu'elle n'apporte du soutien. On pourrait même avoir l'impression que le gidien « Familles, je vous hais » pourrait devenir une devise de l'écriture hustonnienne et que le diagnostic établi par Bessard-Banquy au sujet de l'écriture de certains auteurs contemporains s'applique également à son œuvre :

Toute une part de la littérature *hard* prétend montrer le vrai visage de la société contemporaine, dévitalisée, toute une frange de l'écriture grunge, de Virginie Despentes à Michel Houellebecq, entend mettre les masses face au monde libéral auquel elles ont fait un accueil triomphal et qui dans l'intimité comme ailleurs a abouti à un univers morne et glacial. Depuis la sortie d'*American Psycho* qui a déclenché de vives polémiques aux États-Unis, le *trash* est supposé « traduire » ou « exprimer » la violence de la sphère postmoderne, la dégénérescence des relations humaines, la nécessité de plonger dans des passions fortes pour en finir avec des plaisirs fades ³³⁴.

Effectivement, dans les romans de Huston il y a beaucoup d'individus dont l'histoire est un exemple de la dégénérescence familiale et sociale. Nous avons vu certains d'entre eux déjà dans le sous-chapitre consacré à l'antihéros et dans le sous-chapitre précédent portant sur le corps. Ces exemples-là (Sol, Randall, Nadia, Saffie, Frank, psychanalystes et frère de Rena, professeur de Saffie et beaucoup d'autres encore) sont des cas extrêmes. Ils illustrent la force dégénérante de la société et l'attraction naturelle, semble-t-il, de l'homme pour la violence, décrite ainsi par Umberto Eco :

Les êtres humains ont toujours aimé les spectacles cruels, depuis l'époque des amphithéâtres romains, et l'on trouve l'une des premières descriptions d'un supplice épouvantable chez Ovide, où l'on voit comment Apollon a fait écorcher vif le silène Marsyas qui l'avait battu dans une joute musicale. Schiller avait très bien défini cette « disposition naturelle » à l'horrible, et n'oublions pas que le peuple n'a jamais manqué de se précipiter, tout excité, pour assister aux exécutions capitales. Si nous avons aujourd'hui l'impression de nous être « civilisés », peut-être est-ce seulement parce que le cinéma nous offre des scènes de *splatter*, qui ne troublent pas la conscience du spectateur, puisqu'elles lui sont présentées comme fictives ³³⁵.

Huston elle-même reconnaît que l'homme a besoin de s'occuper du mal, de le comprendre et que l'art moderne est voué à répondre à ce besoin ³³⁶. Souvent, elle montre que la dissolution des liens sociaux concerne les gens qui ne choquent pas par

³³⁴ O. BESSARD-BANQUY : *Sexe et littérature aujourd'hui...*, p. 128.

³³⁵ U. ECO : *Histoire de la laideur*. 2007. Flammarion, p. 220.

³³⁶ Cf. N. HUSTON: *L'espèce fabulatrice...*, pp. 103-104.

leurs opinions et dont le comportement est ordinaire. Il ne s'agit donc pas seulement des personnages dégénérés par leurs expériences, mais des individus respectables qui s'éloignent de la collectivité bien qu'au quotidien ils vivent entourés des autres (famille, amis, voisins).

Pourtant, les personnages de romans hustonniens cherchent aussi la compagnie des autres (entre autres à travers leur sexualité, nous l'avons déjà dit). Cette tendance est bien visible dans ses textes. De plus, Huston parle ouvertement des oscillations entre l'affirmation de l'individu (en résulte sa sortie de la communauté) et la recherche de la sociabilité perdue qu'éprouvent les gens réels et ses personnages : « L'individu moderne se déplace dans une tension permanente entre désir de liberté et besoin de liens. Le terrain du genre romanesque est justement cette tension et les innombrables histoires qu'elle engendre »³³⁷. Les plus emblématiques à cet égard sont *Les Variations Goldberg* et *Dolce agonia*. Les deux présentent un groupe de connaissances qui passent une soirée ensemble, s'observent et se jugent, mais n'arrivent pas à s'unir. Ce problème est présent dans tous les romans de Huston. Toute sa vie Lin ressent un regret parce qu'elle n'a ni su ni pu vivre avec ses enfants, Rena ne peut pas supporter la compagnie de son père et de sa belle mère, mais elle les emmène en Toscane pour y passer les vacances ensemble, Paula est une femme émancipée, seule par son choix, mais qui se penche sur l'histoire de sa famille et de sa nation. Or, les personnages hustonniens ne rappellent dans leur construction aucunement Roquentin de Sartre ou Meursault de Camus. Ils assument leur individualité, en sont fiers et cherchent un bonheur individuel, mais, en même temps, ils ne veulent pas vivre seuls. Et pourtant, ils n'arrivent pas à échapper à la solitude même dans la compagnie des autres :

C'est la fin de la soirée, les convives se préparent à se coucher selon des instructions de Rachel, mais au lieu de s'exécuter tout de suite, tous se tiennent là un moment, immobiles, ensemble, mais séparés. Le silence qui suit est plus long que tous les autres silences de la soirée. Leurs yeux errent sur le tapis ou fixent des objets arbitraires, tandis que pensées, mots, images et souvenirs se bousculent et s'entremêlent dans circonvolutions de leur cerveau...³³⁸

Cependant, il y en a quelques personnages qui arrivent à créer des liens avec d'autres personnages et comme le dit Rachel : « C'est là une des rares surprises

³³⁷ *Ibidem*, pp. 166-167.

³³⁸ N. HUSTON: *Dolce agonia*..., pp. 451-452.

agréables de la vie »³³⁹. Les gens s'unissent pour s'aider et par amour. La disparition de Katie et Léonide dans une catastrophe aérienne pendant laquelle ils se souviennent, embrassés, de leur vie passée, est appelée « une perle de mort »³⁴⁰. Rachel aide Derek et prend place de Lin dans l'éducation de ses filles. Pendant les dernières semaines de la vie de Sean, elle veille à son chevet. Saffie arrive à vaincre l'engourdissement dans lequel elle se plonge après la guerre grâce à l'amour d'Andás. Finalement, même Rena et sa belle-mère arrivent à se comprendre et à s'épauler.

De plus, dans les romans hustonniens non seulement le corps fait partie de l'éternelle régénération, mais aussi les émotions. Il y en a des négatives, liées aux expériences de la guerre et de la violence (c'est le sujet majeur de *Ligne de faille*), mais il y en a aussi des positives. Les personnages se souviennent de leurs proches décédés et ces souvenirs influencent leur vie. La transmission spirituelle et émotionnelle ne finit pas avec la mort. Ainsi la mémoire de Paddon influence la vie de Paula, Sean célèbre la mémoire de sa mère, Cosmo survit dans ses sketches qui sont rejoués par une nouvelle génération des comédiens. La mort n'est pas pour Huston une fin absolue telle que la voient, à son avis, les nihilistes :

La mort n'est ni plus ni moins que la catastrophe, chez lui [Beckett] comme chez tous les professeurs de désespoir. Étant donné qu'ils ne perçoivent pas la circulation, les liens mouvants, l'échange, la transmission, étant donné qu'ils décrivent chaque individu comme une entité inamovible et close, la mort leur paraît comme l'effacement total de l'être³⁴¹.

Or, selon Huston les liens entre les gens, difficiles à tisser et hors la portée de certains individus, permettent d'une certaine manière de surmonter la mort. Même s'ils ne protègent pas complètement contre la solitude, ils ont une grande importance qui donne le sens à la vie humaine, le seul que, dans le monde de Nancy Huston, possède la vie. Cela se voit non seulement dans ses essais, mais aussi dans ses ouvrages romanesques.

³³⁹ *Ibidem*, p. 189.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 423.

³⁴¹ N. HUSTON: *Professeurs du désespoir*..., p. 90.

Art : entre un autre monde et l'enfer de la réalité

Dans tous les romans de notre corpus, au moins l'un des personnages, souvent le personnage principal, est artiste. Mais le sujet de l'art est important non seulement par son omniprésence, mais surtout par sa fonction autotélique. Pourquoi se tourner vers l'art en tant qu'outil de communication ? Quelle vision de l'homme et de la vie se dégage des œuvres et performances des protagonistes ? La réponse à ces questions semble être complexe et cela fait du thème de l'art un vrai nœud axiologique.

Premièrement, l'art est présenté comme un remède pour les personnages : par l'écriture et la musique, ils se racontent, s'analysent et finissent par accepter leur sort. Tel est le cas de Nadia, Paula et Liliane. À Erra la musique apporte un soulagement : le chant lui permet d'apprivoiser la souffrance et les angoisses. Pour Nadia, Lara et Lin, l'art devient une fuite dans une autre, meilleure réalité. De plus, c'est une fuite qui s'offre tant à l'artiste qu'au lecteur/spectateur ce que Lin découvre déjà enfant :

C'est Besse qui, involontairement, en amenant sa belle-fille voir un spectacle de marionnettes, lui avait révélé sa vocation. Ce samedi après-midi pluvieux avait changé la vie de Lin. Le soulagement inouï ; il y a donc un autre monde ! On n'est pas obligé de vivre tout le temps dans celui-ci !³⁴²

Deuxièmement, l'art peut aussi s'approcher de la réalité pour rendre sa beauté. C'est le cas de l'art de Raphaël et de Rena. Celle-ci, en plus, se sert de la photographie infrarouge pour s'approcher aux gens, pour les comprendre et faire sortir leur beauté :

Je me sers de ma caméra pour me glisser sous la peau des gens. Faire ressortir les veines, le sang chaud, la vie qui court en chacun de nous. Révéler leur aura invisible, les traces qu'a laissées leur passé sur leur visage, leurs mains, leur corps. Explorer, dans les paysages ruraux ou urbains, le détail hallucinant des ombres. Transformer le fond en forme et la forme en fond. Mettre l'immobile en mouvement comme ne saurait le faire aucun film. Montrer les instants de vie qui s'entrechoquent et s'interpellent. Établir des liens entre le passé et présent, ici et là-bas, jeunes et vieux, vivants et morts. Capter l'instabilité fondamentale de notre être. Dans chaque situation de reportage, rencontrer un individu et tout faire pour le comprendre en amont. Faire avec lui un pas de côté, l'accompagner chez lui pour l'écouter, l'interroger, le voir changer de masque, jouer avec lui, avec ses certitudes, le scruter dans le mouvement de sa vie, tel qu'il s'aime, le quitter plus libre

³⁴² N. HUSTON : *Virevolte...*, p. 44.

que je ne l'ai trouvé. Casser, grâce à l'infrarouge, l'ici-et-maintenant qui est l'essence même de la photographie...³⁴³

Cependant, Rena illustre le caractère équivoque de l'art dans les romans de Huston. Son langage, cru et familier, et le choix des thèmes de ses photographies choquent autant sa belle-mère que certains des lecteurs de Huston³⁴⁴. En effet, le plus souvent, Rena choisit comme thèmes le corps, la sexualité et la virilité. La sexualité et le côté sombre du monde semblent l'obséder. Elle photographie les gens nus (*N(o)us*), les prostituées avec leurs enfants (*Filles et fils de pute...*) et les hommes dans les situations qui les rendent fiers quoiqu'elles ne soient pas toujours louables (*Mystères de Messieurs*). Dans tous ces projets artistiques, il se cache la quête de l'homme, la volonté de le comprendre et, en plus, la quête de sa grandeur et de sa dignité.

Troisièmement, les personnages-artistes, comme Nancy Huston elle-même, critiquent le monde qu'ils regardent d'une manière extrêmement sévère et, en suivant ce regard, ils véhiculent une vision du monde qui ébranle le récepteur. La trame des artistes est donc une mise en abyme du sujet de l'écriture. En effet, Huston reconnaît que l'art ne doit pas être uniquement joyeux, mais qu'il doit regarder le monde avec ses atrocités avec les yeux grand ouverts :

Qu'on ne me fasse surtout pas dire - Déesse Suzy m'en garde ! - que la littérature doit être joyeuse, guillerette et pleine d'espoir, qu'elle n'a qu'à nous entretenir de gentils chérubins, de chatons soyeux et de petites marguerites, que sa mission est de donner une image positive (ou même « réaliste ») de l'existence humaine. L'art en tant que tel, est peut-être surtout la littérature, et un refus du monde tel qu'il est, l'expression d'un manque ou d'un mal-être. Ceux qui sont bien dans leur peau, amoureux de la vie en général et satisfaits de la leur en particulier, n'ont aucun besoin d'inventer un univers parallèle par le truchement des mots. Bien des romans contemporains (dont les miens, me l'a-t-on assez dit !) peuvent être décrits comme sombres, pessimistes, noirs ou déprimants, sans pour autant être fondés sur les postulats du nihilisme³⁴⁵.

On pourrait donc croire que la critique du monde qu'apportent les personnages n'est pas là pour se moquer de l'homme et de ses faiblesses. Notre hypothèse est que, bien au contraire, la critique du monde réel est l'expression de l'amour pour l'homme brisé par le fonctionnement cruel de ce monde. L'analyse du comportement de Lin et de

³⁴³ N. HUSTON : *Infrarouge...*, pp. 66-67.

³⁴⁴ Cf. Enregistrement de la rencontre avec Nancy Huston à la Médiathèque José Cabanis de Toulouse...

³⁴⁵ N. HUSTON : *Professeurs de désespoir* ..., p. 20-21.

Cosmo, deux protagonistes qui veulent apprendre quelque chose au public, semble le confirmer. Les deux s'inspirent des éléments les plus sombres de la nature humaine :

Toujours le travail de Lin a consisté à prendre les thèmes les plus ténébreux de la vie et à les transformer en lumière, non pas en les édulcorant mais en les agrandissant, figeant leurs formes fugaces pour qu'elles se cristallisent, les retraduisant ensuite en mouvement : rien ne doit exister qui ne puisse être transfiguré par le corps ³⁴⁶

Lin danse l'important, le beau (amour maternel) et le hideux (violence de la guerre, marché de l'amour), tout comme son idole Vaslav Nijinski qui danse pour se révolter contre le monde inhumain et dépourvu de sens et pour y sensibiliser les gens :

Vêtu d'un pyjama blanc et de souliers noirs, Nijinski avait dansé toutes les horreurs de la Grande Guerre, esquivant des projectiles, enjambant des cadavres en putréfaction, s'embourbant dans une tranchée saturée de sang. Pour finir - blessé, à l'agonie - il avait déchiré tous ses habits, les mettant en lambeaux. Ensuite, devant le regard ahuri des spectateurs, il s'était mis à superposer avec un soin infini des cubes de bois invisibles. Qu'avait-il voulu construire ainsi ? Son château imaginaire s'était effondré et il avait recommencé, entassant premièrement cube sur cube, rajustant, rééquilibrant, dans l'espoir que cette fois-ci... ou peut-être la fois suivante... ³⁴⁷

Si la danse de Lin est décrite et expliquée par le narrateur, les spectacles de Cosmo restent sans commentaire explicatif (Cosmophile les résume et les cite sans pourtant les analyser). En plus, mort et absent de l'audition, Cosmo ne peut pas défendre son art. Cependant, celui-ci semble plus sombre que toute autre œuvre imaginaire se trouvant dans les romans hustonniens. Dans ses spectacles, il décrit la cruauté pure et gratuite des gens. Ironique, allant droit à l'essentiel, le comédien décrit le pire côté de l'homme. Et pourtant ses spectacles font rire le public et tel est leur but. Dans *Cosmo s'entraîne à aimer l'humanité* ³⁴⁸, déguisée en clown, il énumère les crimes dont l'homme est coupable et crie après chaque crime : « Ah comme je l'aime, l'espèce humaine, comme elle est attachante ! » ³⁴⁹. Vers la fin du spectacle, il incarne le Dieu créateur qui, stupéfait, regarde son œuvre. Dans *Explication du monde à une enfant* ³⁵⁰, il va encore plus loin. Toujours déguisé en clown, le comédien fait son explication avec

³⁴⁶ N. HUSTON : *Virevolte...*, p. 73. Nous reproduisons le manque de point final.

³⁴⁷ N. HUSTON : *Virevolte...*, 169.

³⁴⁸ N. HUSTON : *Une Adoration...*, p. 99.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 99.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 147.

une voix toute douce. Il commence par la description des merveilles du monde. Mais vite il passe à des horreurs dont l'homme est capable, le ton de la voix restant le même, comme si tout ce qu'il raconte était normal, compréhensible et attendu. Comme si rien ne devait étonner ni l'enfant ni le spectateur. Il atteint le comble de désespoir dans un spectacle qu'il n'aura jamais d'occasion de jouer devant le public : *Questionnaire au Jugement dernier*³⁵¹. Cette fois-ci, déguisé en Dieu, il questionne les gens sur le sens de la vie. Comme ceux-ci ignoraient la réponse, Cosmo les condamne à des punitions atroces.

On pourrait croire que Cosmo est l'un des « professeurs de désespoir » tellement critiqués par Huston. Mais comme nous l'avons vu plus haut, l'attitude nihiliste s'oppose à la vision hustonnienne de l'art et du monde. Quel est alors le sens de l'art de Cosmo et de l'œuvre de Huston ? Comment la romancière arrive-t-elle à manipuler le sens des thèmes majeurs de son œuvre qui paraît sombre et équivoque ? Nous espérons y trouver des réponses dans le dernier chapitre de notre étude qui portera sur cinq catégories esthétiques : comique, onirisme, surnaturel, beauté et laideur.

³⁵¹*Ibidem*, p. 371-372.

Comique et rire

La première catégorie esthétique dont Huston profite abondamment est le comique. C'est un élément de plus dans les textes de Huston qui introduit une difficulté d'interprétation. Comme l'écrit Hamon, « La blague est surtout un signal dans le texte d'une déstabilisation normative, le signal d'un conflit latent des valeurs » ³⁵³. Parfois le comique introduit un conflit des voix textuelles qui portent de différentes valeurs. C'est le même effet que produit l'ironie quand elle est comprise au sens large du terme, se situant au niveau du texte :

Dans tous les cas, il y a tension, ou décalage, ou distance, entre le texte et un autre texte, entre deux parties du même texte, entre le texte et son énonciateur. C'est cette « gesticulation » interne des figures du texte qui remplace la gestuaire et la figure de l'orateur absent, comme le « corpus » des classiques cités en écho tient lieu de contexte stable de substitution au contexte réel, absent par définition, de la communication ironique écrite ³⁵⁴.

Ces voix appartiennent à des personnages, narrateurs et auteurs impliqués. Leur cacophonie est visible le plus là où il y a des exagérations stylistiques, des répétitions, ou un amas d'éléments hétéroclites. Nous l'avons déjà vu. Il s'agira maintenant de voir le sens du comique et du rire qu'il produit chez le lecteur. Il s'agira de comprendre quels effets de lecture il provoque chez le lecteur et comment il influence l'interprétation du texte. Tout cela n'est pas évident parce que le rire, tout comme l'ironie, est ambigu en ce qui concerne les émotions qui le suscitent d'un côté et celles qu'il produit à son tour de l'autre. De plus, ces émotions sont fortes parce que le rire en général, et particulièrement chez Huston, concerne les phénomènes inéluctables tels que la mort et le corps qui

³⁵² Ce chapitre comprendra plusieurs citations un peu longues qui pourtant nous semblent nécessaires. La décision concernant leur incorporation dans le texte de notre étude est dictée par la spécificité du thème de ce chapitre et du caractère *showing* de l'écriture hustonnienne auquel nous aurons constamment affaire ici. Or, il ne suffira pas de décrire certains effets du jeu avec des catégories esthétiques mis en œuvre par Huston. Pour voir la force d'influence du jeu en question, nous proposerons de le voir tel qu'il se présente dans le texte des romans.

³⁵³ Ph. HAMON : *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire...*, p. 155.

³⁵⁴ Ph. HAMON : *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique...*, p. 108.

succombe à l'écoulement du temps ³⁵⁵. En effet, George Minois rappelle que le rire dans la tradition biblique est lié à la chute de l'homme et à l'avènement de l'imperfection et de la mortalité :

Le péché originel est commis, tout se détraque, et le rire apparaît : le diable en est bel et bien le responsable. Paternité lourde de conséquences : le rire est lié à l'imperfection, à la corruption, au fait que les créatures soient déchues, qu'elles ne coïncident plus avec leur modèle, avec leur essence idéale. C'est ce hiatus entre l'existence et l'essence qui provoque le rire, ce décalage permanent entre ce que nous sommes et ce que nous devrions être. Le rire jaillit lorsque nous voyons, lorsque nous prenons conscience de ce trou béant, infranchissable, ouvert sur le néant. C'est bien la revanche du diable, qui révèle à l'homme qu'il n'est rien, qu'il ne doit pas son être à lui-même, qu'il est dépendant et qu'il n'y peut rien, qu'il est grotesque dans un univers grotesque. Maintenant, on va rire. Il y a de quoi : rire de l'autre, de ce pantin ridicule, nu, qui a un sexe, qui pète et qui rote, qui défèque, qui se blesse, qui tombe, qui se trompe, qui se fait mal, qui enlaidit, qui vieillit et qui meurt - un être humain, quoi ! une créature déchue. Le rire va s'insinuer par toutes les imperfections humaines. Constat de déchéance, et en même temps consolation, conduite de compensation, pour échapper au désespoir et à l'angoisse : rire pour ne pas pleurer ³⁵⁶.

Le rire est donc la conséquence de l'imperfection, d'une faille qui s'est produite. Pourtant, sa cause directe ainsi que ses effets ont un sens double : à la fois positif et négatif.

En ce qui concerne le sens positif du rire, celui-ci, utilisé avec modération, est un remède ou, pour reprendre les mots de Minois, « une vaccination contre le désespoir » ³⁵⁷. Il permet « d'affronter l'absurdité fondamentale de l'être, de garder le sourire en toute circonstance, d'y faire face sans crainte et sans illusion » ³⁵⁸. Il s'agit donc de voir les difficultés, ne pas les oublier, mais d'apercevoir aussi le côté positif de la vie et de rire sincèrement de ce qui est risible. Deuxièmement, le rire rend possible une révolte intellectuelle contre les limites de la condition humaine. Ainsi devient-il le premier pas d'une « vraie » révolte qui s'exprime par les actions et à la fin de laquelle il y a un changement dans les limites du possible. Preuve, Nadia, pour se refaire la vie, s'invente un double risible. Daimôn - parce que c'est de lui qu'il s'agit - utilise un langage parlé et familier qui souvent ne va pas tout à fait avec des sujets graves qu'aborde Nadia. Il fait penser à un bouffon qui taquine la protagoniste :

³⁵⁵ Cf. *ibidem*, p. 64.

³⁵⁶ G. Minois: *Histoire du rire et de la dérision*. 2000. Fayard, p. 114-115.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 445.

³⁵⁸ *Ibidem*.

Vous êtes bien sarcastique ce matin, je déteste que vous me parliez ainsi.

Oh ! je peux me taire, si vous voulez.

Oui, bonne idée. Taisez-vous en peu. Je vous appellerai quand j'aurai besoin de vous.

(Il rit, de son plus beau rire sardonique. L'idée que *lui* puisse suivre mes ordres à moi est loufoque, naturellement. Mais on se connaît bien maintenant ; je sais que je peux compter sur son retour. Jadis, l'idée qu'il puisse m'abandonner tout à fait me plongeait dans la panique)³⁵⁹.

Ainsi daimôn permet-il à Nadia de se débarrasser d'émotions, de rire des pires souvenirs. Le comique enlève la tension concernant le passé de la protagoniste, lui permet de l'aborder, la repenser, la revivre et, finalement, il lui permet de guérir des traumatismes. De surcroît, le comique annule le pathos excessif du texte et de cette manière le rend plus sincère. Par conséquent, la distance texte/lecteur et lecteur/personnage est annulée elle aussi. Finalement, ce double qui se moque de Nadia, qui la contredit souvent, et ainsi crée un espace de discours, est lui-même mis en dérision. Ce moment marque la libération de Nadia de son passé, c'est elle maintenant qui se moque de la partie sombre du monde symbolisée par le diable risible qui est daimôn :

Tiens ! Voilà un bon moment que je n'ai plus de vos nouvelles.

Comment ! Mais je vous dicte tout depuis des mois !

Ah ? C'est curieux. Je n'en avais pas tellement l'impression, pendant que j'écrivais. Du moins, pas souvent. Et ces derniers temps, pas du tout.

N'oubliez pas que je suis responsable aussi de vos sensations : les vraies comme les fausses. L'illusion et la véracité, la clairvoyance et l'ignorance - tout cela et plus encore relève de mon empire. Je suis omnipotent.

Sans blague. Vous savez quoi, daimôn ?

Quoi ?

À mon avis, vous êtes à peu près aussi omnipotent qu'une des Chaussettes Dépareillées de ma mère.

Allez-y, moquez-vous, insultez-moi, cela ne me dérange pas. Même votre sens de l'humour vous vient de moi, je suis le maître suprême de l'ironie. Rien ne me blesse.

Vous savez quoi, daimôn ?

Quoi ?

J'ai à peu près autant besoin de vous que d'une Chaussette Dépareillée . [...] Vous savez quoi, daimôn ?

Ce dialogue commence à devenir fastidieux. Pour la dernière fois : quoi ?

³⁵⁹ N. HUSTON: *Instruments des ténèbres...*, p. 53-54.

Je crois que vous avez plus besoin de moi que moi de vous ³⁶⁰.

Ce qui rend pourtant le rire ambigu, c'est qu'il n'a pas seulement cette nature positive. De plus, la limite entre le rire « positif » et celui « négatif » est assez floue. Premièrement, si le rire peut être « la vaccination de l'esprit », il peut être aussi comparé, dans la même veine, à « la saignée » ³⁶¹ qui au lieu d'améliorer la condition du souffrant, détruit son équilibre. En effet, quand le rire est exagéré, il déconnecte l'homme de la réalité. Il devient alors une fuite narcotique, une fausse délivrance qui lui fait fermer les yeux aux horreurs de la vie. C'est un rire qui anesthésie, qui n'est pas fait « contre », mais qui est fait de désespoir. Il n'y a pas de joie : on rit pour ne pas pleurer. Pire encore, ce rire au lieu d'introduire de la joie peut devenir un rire qui plonge l'homme dans le néant. C'est un rire de l'impuissance où il n'y a plus de révolte, un rire qui, finalement, anéantit l'homme. Ce rire dangereux, qui s'impose surtout dans les moments de crise, est particulièrement fort au XX^e siècle, où l'homme n'est plus protégé contre le désespoir par les croyances religieuses. Après l'annonce de la mort de Dieu par Nietzsche, rien ne semble avoir du sens et cette vision du monde et de la vie dépourvue de sens plonge l'homme dans la désolation. Ce rire négatif fait penser au rire suscité par les spectacles de Cosmo ou le rire cynique du Dieu de *Dolce agonia*. Voici comme le décrit Minois :

Le monde *doit* rire pour camoufler la perte de sens. Il ne sait plus où il va, mais il y va en riant. Il rit pour se donner une contenance. Ce rire-là n'est pas un rire de joie, c'est le rire forcé de l'enfant qui veut se rassurer dans le noir. Ayant épuisé toutes ses certitudes, le monde a peur, et il ne veut pas qu'on le lui dise ; alors il fanfaronne, il se veut cool et soft, il rit bêtement de n'importe quoi, juste pour entendre le son de sa propre voix. C'est en ce sens que le XX^e siècle est mort de rire, et qu'en même temps il annonce la mort du rire ³⁶².

Comment unir les deux aspects si différents du rire ? Comment y trouver un équilibre ? Comment faire pour ne pas franchir la frontière entre un rire joyeux et sobre et un rire enivrant qui fait oublier les limites et qui fait tomber l'homme dans un gouffre de l'absurde ? Une réponse possible, que nous trouvons dans l'œuvre hustonnienne, est le rire grotesque. C'est un rire que Bakhtine décrit ainsi : « [...] ce rire est ambivalent : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie

³⁶⁰ *Ibidem*, pp. 309-310.

³⁶¹ G. Minois: *Histoire du rire et de la dérision...*, p 445.

³⁶² *Ibidem*, p 584.

et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois »³⁶³. Le rire grotesque unit les deux pôles du rire en général, mais pour qu'il se produise quelques conditions doivent être remplies.

Pour expliquer le phénomène du rire grotesque, il nous faudra nous arrêter un moment sur la question du grotesque elle-même. Selon la monographie de Rémi Astruc³⁶⁴, qui à notre savoir est la transcription de la recherche la plus actuelle et la plus complète à ce sujet, le grotesque est une macrostructure textuelle qui se manifeste sur plusieurs niveaux du texte. Il permet à l'artiste de montrer le monde réel dans un miroir déformant et, de plus, par sa forme, il donne au texte une force d'expression particulière. La définition proposée par Astruc s'appuie sur trois principes. Premièrement, le grotesque est lié à l'*indétermination* comprise comme une rencontre des éléments, des thèmes et des esthétiques hétéroclites qui normalement s'excluent (tragique/comique, triste/gai, réalisme/fantastique, vie/mort). Deuxièmement, le critique indique que le grotesque « relève de l'imperfection, au sens de l'imparfait, l'inachevé, puisqu'il est essentiellement mouvement, entre-deux, passage »³⁶⁵. Finalement, le grotesque crée un autre monde qui veut critiquer et corriger les imperfections du monde réel. Il s'agit de présenter « un monde altéré, reflet du monde "normal" mais obéissant à une logique devenue folle, ce qui oblige le lecteur à opérer un décentrement de sa perception, un déplacement de son sens, pour pénétrer la "para-logique" du monde grotesque »³⁶⁶. La réalisation de ces trois principes se fait sur quatre niveaux du texte. Il s'agit de l'organisation spécifique des structures narratives et énonciatives, de la construction des personnages et de la rencontre des esthétiques hétérogènes.

Les éléments de l'esthétique grotesque des romans de Nancy Huston ont été analysés dans notre article paru dans *Frankofoni*³⁶⁷. Il n'y a pas d'intérêt d'y revenir ici par une analyse détaillée. Nous nous restreindrons à des aspects cruciaux et nécessaires pour l'analyse de la polyphonie (comprise comme la rencontre de différents points de vue et valeurs). Si tous les éléments de l'esthétique grotesque décrits ci-dessus se trouvent réunis seulement dans trois romans de la plume de Huston (*Instruments des ténèbres*, *Dolce agonia* et *Une adoration*), le rire typique pour cette poétique et décrit

³⁶³ M. BAKHTINE : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et ...*, p. 20.

³⁶⁴ Cf. R. ASTRUC : *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*. 2010. Éditions classiques Garnier.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 53.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Cf. I. FRONT : « Le monde grotesque dans *Instruments des ténèbres*, *Dolce agonia* et *Une adoration* de Nancy Huston », *Frankofoni*, no 25, 2013, pp. 201-211.

par Bakhtine est présent dans tous les romans de notre corpus. Cela est possible parce que le sens de ce rire n'est pas conditionné par la forme complexe du grotesque (grotesque comme macrostructure), mais par une attitude à l'égard de l'homme et de la vie dont le grotesque peut être une (mais dont elle n'est pas la seule) expression. Les éléments partagés par l'écriture houstonnienne et par la poétique grotesque sont surtout la quête de l'inachevé, de l'imparfait, le culte du corps en éternel devenir et le culte de la vie, de la régénération qui s'élève au-dessus de la mort de l'individu. Outre tout cela, il y a un goût pour l'hétérogénéité, qui dans l'œuvre de Huston est visible à chaque pas. Il s'agit de penser et voir le multiple. Il faut détruire le figé, l'unique, l'immuable, les montrer comme faux. Montrer le monde multiple et donc polyphonique (même dans les textes qui, profondément, sont toujours monophoniques). Or, le grotesque est compris comme la « représentation d'une réalité mobile, changeante et plurielle » ³⁶⁸, la rencontre du bien et du mal, du beau et du laid, du sérieux et du comique. Tout cela donne, dans un premier temps, un vertige au lecteur pour, dans un deuxième temps, provoquer chez lui une défamiliarisation du monde réel, recopié par la diégèse, pour finalement créer de cette manière un espace pour la réflexion axiologique sur le fonctionnement du monde réel.

Qu'a tout cela à voir avec un rire positif ? La réponse se cache dans ce que Bakhtine a appelé le carnavalesque du texte littéraire. Il s'agit de la traduction de l'esprit du carnaval médiéval dans un texte littéraire. Celui-là se caractérisait par la subversion de l'ordre établi, le renversement symbolique et temporel des valeurs et de la hiérarchie sociale. Tout cela s'exprimait dans le goût pour le bas, le profane et le surprenant. Il s'agissait de montrer que tout était relatif et qu'un autre monde était possible. Ce monde à l'envers a été toléré par les autorités en tant qu'exutoire à des tensions sociales ³⁶⁹. Cela est, selon Astruc, l'un des deux buts du grotesque dans la culture. En effet, le grotesque apparaissait le plus dans les époques des crises de valeurs. Cette première visée, « visée réactionnaire » ³⁷⁰, servait, par l'évacuation des tensions à l'aide d'un simulacre du désordre, à renforcer l'homogénéité de la société et à renforcer le respect de l'ordre établi. Mais quand les failles dans le fonctionnement d'une civilisation ou une société étaient trop profondes, la visée du grotesque changeait. Il ne s'agissait plus de

³⁶⁸ R. ASTRUC: *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle...*, p. 261.

³⁶⁹ À ce sujet, cf. M. BAKHTINE : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance...* .

³⁷⁰ R. ASTRUC: *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle...*, p. 106.

maintenir l'ordre en vigueur, mais de le détruire en le ridiculisant et en postulant un changement (« visée progressiste »³⁷¹). Le rire grotesque, aussi chez Huston, a donc deux bases. D'un côté, c'est un rire qui évacue les tensions, un rire qui, dans les limites du possible, introduit la révolte et la critique du monde. D'autre part, il fait voir le monde et le corps humain en train de vivre, c'est-à-dire en train d'un perpétuel changement dans le cycle éternel de la vie.

Cette vision de la vie protège contre le désespoir et marque la différence entre les deux catégories esthétiques distinctes qui sont le grotesque et l'absurde³⁷². Or, dans le grotesque il n'y a pas que le contenu négatif. En effet, les deux catégories sont des réactions artistiques au monde en crise qui est devenu étrange à l'homme qui, lui, a un problème avec sa propre identité. Chageant tout le temps et vivant dans un monde qui change aussi, l'homme a du mal à se reconnaître. En riant, le grotesque flirte avec le désespoir et l'angoisse, il les regarde attentivement sans se plonger dans leur gouffre. Il va plus loin : il cherche à trouver un remède philosophique à la situation qui est à ses origines. En revanche, l'absurde se place du côté du rire négatif. Il s'arrête sur le nihilisme et sombre dans un engourdissement axiologique et émotionnel. Tels Gogo et Didi de Beckett, qui, au lieu de vivre, attendent passivement, sans même savoir ce qu'ils attendent. Ils sentent encore quelque chose, mais ne savent pas ce que c'est. Ils font rire d'un rire vide, d'un rire de désespoir, d'un rire de pitié. D'ailleurs, dans une interview Huston a dit que Beckett a su poser de bonnes questions (elle a écrit un texte-hommage au dramaturge irlandais³⁷³) mais qu'il n'a pas su trouver de bonnes réponses. Or, c'est l'esthétique grotesque qui semble trouver ces bonnes réponses et ainsi semble-t-elle vaincre le désespoir en engendrant « une attitude intellectuelle de détachement par rapport à l'horreur dans laquelle s'abîme l'homme de l'absurde »³⁷⁴. Telle est la fonction du rire dans l'œuvre entière de Nancy Huston et non seulement dans ses trois romans grotesques. Dans ses textes, il s'agit de regarder le monde et l'homme sans rien se cacher, de montrer du doigt ce qui ne va pas, d'ébranler le lecteur jusqu'à la moelle sans pourtant perdre de vue tout ce qui est bon et rire de ce qui est risible, que ce soit du côté de l'agréable ou du côté du tragique (d'où le mélange du comique et du sérieux). Le rire grotesque qui en résulte est l'expression d'une manière de percevoir la vie par

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² Cf. R. ASTRUC: *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle...*, p 81.

³⁷³ Cf. Limbes - limbo. *Un hommage à Samuel Beckett*. 2000. Actes Sud.

³⁷⁴ R. ASTRUC: *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle...*, p. 81.

l'auteur. Dominique Iehl remarque que « L'univers est comique chez Rabelais comme il est tragique chez Sophocle »³⁷⁵. Or, chez Huston le monde est tout simplement risible.

On rit alors de tout, même des choses liées à la mort. Premièrement, c'est le corps qui se prête au comique. On rit de son indépendance : de l'érection non désirée et de l'impuissance (*Dolce agonia* et *Instruments des ténèbres*), de la menstruation qui vient inattendue (*Les Variations Goldberg*) et des troubles de la mémoire. Voici la scène dans laquelle la voisine de Rachel souffrant de la maladie d'Alzheimer la découvre morte, mais l'oublie aussitôt. Par conséquent, la femme est forcée de revivre ce moment à plusieurs reprises :

Telle est la fin de l'âme de Rachel. Mais les aventures de son corps ne sont pas tout à fait terminées. Elle a une voisine, voyez-vous, une femme très gentille du nom de Sarah. Sarah est nettement plus jeune que Rachel, septuagénaire seulement, mais déjà en train de dévaler à toute vitesse la pente d'Alzheimer. Ce soir-là, Sarah apporte chez Rachel une lettre qui a été livrée par erreur chez elle. Elle frappe à la porte, pas de réponse, elle voit que les lumières sont allumées alors elle frappe plus fort, appelle, pas de réponse, elle essaie la porte et la trouve ouverte - « Rachel ? Rachel ? » - , jette un coup d'œil dans les différentes pièces - « Rachel ? » -, entre enfin dans la salle de bain, voit le cadavre dans la baignoire, pousse un cri d'effroi, se précipite chez elle et oublie ce qui s'est passé avant d'y arriver, « Mais... dit son mari, pourquoi tu n'as pas donné sa lettre à Rachel ? » « Ah oui », balbutie Sarah en rougissant de honte - elle sait que sa mémoire commence à lui jouer des tours - , alors elle se ressaisit, retourne à la maison voisine, trouve la porte grande ouverte, entre dans la salle de bains, voit le cadavre, pousse un cri d'effroi et rentre chez elle en courant, la lettre toujours à la main. « Ne me dis pas que tu as encore oublié de la lui donner ! » dit son mari avec un sourire indulgent...

Et ainsi de suite, et ainsi de suite, pendant cinq ou six aller et retour...

S'ils avaient pu assister à la scène, Sean et Rachel se seraient probablement tenu les côtes de rire³⁷⁶.

Ce rire est un élément de plus de l'affirmation du corps que nous avons abordée dans le chapitre précédent. De la même façon est montré et affirmé le sort de l'homme. Nadia et Liliane se moquent elles-mêmes de leur vie. Dans *L'Empreinte de l'ange* et dans *Cantique des plaines* les narrateurs rient de la naïveté des protagonistes et dans *Lignes de faille* on a l'impression qu'il y a quelqu'un derrière les personnages-narrateurs qui rit de leur parole. En effet, comme nous l'avons déjà dit, il y a une instance quasi transparente de l'auteur impliqué. Il sourit sans méchanceté et fait rire le lecteur de bon cœur. En somme, on rit de la place de l'homme dans le monde, de sa naïveté, des illusions qu'il sera tôt ou tard amené à perdre, sans faire de bruit, sans que personne

³⁷⁵ D. IEHL : *Le Grotesque*. 1997, PUF, p. 11.

³⁷⁶ N. HUSTON : *Dolce agonia*..., pp. 190-191.

d'autre s'en rende compte : cela se produit tout le temps et partout. Le sourire est paternel : le lecteur sourit parce qu'il sait plus que les personnages, il sourit parce que c'est risible et normal et parce que, d'une manière inattendue, c'est beau. Or, l'homme de Huston est beau parce qu'il aspire, désire et souffre. C'est ce qui le rend humain.

Le rire dans les romans hustonniens aborde aussi le fonctionnement de la société et de la culture et par là il s'approche du rire bergsonien ³⁷⁷. Il sert à critiquer par la ridiculisation. Nous l'avons déjà vu avec l'analyse du narrateur de *L'Empreinte de l'ange*. La même chose concerne *Les Variations Goldberg* où est critiqué le milieu intellectuel parisien des années 80 et *Lignes de faille* dont l'une des visées majeures a été la critique de la société américaine. Voici comment l'idée d'une guerre juste et « approuvée » par Dieu est ridiculisée par le discours d'une enfant intelligente, mais naïve par son âge :

Il [I.F. : papa] repart. Comme tous les hommes allemands en ce moment il doit essayer de tuer le plus possible de Russes, même si on est en train de perdre la guerre et même si Jésus a dit *Tu ne tueras point* (ou peut-être que c'était Moïse). Grand-père dit que parfois on n'a pas le choix, il faut tuer ou être tué, un point c'est tout. Pendant le bénédicité il demande à Dieu de protéger père et Lothar [I.F. : frère d'Erra] de l'ennemi et ça me gêne parce qu'il a sûrement des familles en Russie qui lui demandent de protéger leurs hommes de l'ennemi sauf que quand ils disent l'ennemi ils parlent de nous et à l'église quand le prêtre dit qu'il faut prier pour Hitler je pense aux gens dans les églises russes qui prient pour leur Guide à eux et je peux imaginer le pauvre Dieu qui, là-haut dans le nuage, se prend la tête dans les mains et essaie de faire plaisir à tout le monde et se rend compte que ce n'est tout simplement pas possible ³⁷⁸.

La critique de la société est aussi le sujet principal des sketches de Cosmo qui sont comme nous l'avons vu, très sombres et cyniques. Ce personnage nous semble particulièrement important parce que nous croyons que son art constitue une mise en abyme de l'écriture romanesque de Huston. Le rire que suscitent les spectacles de Cosmo est le rire que suscitent les romans hustonniens où qu'ils au moins cherchent à susciter. Ce rire piège le public, il attire les spectateurs, les force à écouter le comédien. Mais ce n'est qu'une première étape. Le public rit et pleure et, ainsi désarmé, il laisse le comédien l'amener là où il le veut. Les émotions qu'éveillent ses paroles lui donnent accès à l'âme des spectateurs. De cette manière les gens sérieux

³⁷⁷ Cf. H. BERGSON : *Le rire*. 2013. Flammarion.

³⁷⁸ N. HUSTON : *Lignes de faille...*, pp. 386-387.

avaient le droit de reconnaître cette part féroce et enfantine d'eux-mêmes qu'ils comprimaient et refoulaient le reste du temps. On retient son souffle. On quitte le quotidien pour se hisser sur un autre plan, plus haut, plus haut, on désire d'aller plus haut encore. Les rires fusent. Ils déferlent sur la scène par vagues, par rafales, et s'effacent aussitôt. Le silence est pur silence. C'est bon. Les spectateurs sont ouverts désormais, grands ouverts, yeux, oreilles, cœur, âme, ouverts, accueillants, ils guettent le moindre souffle de Cosmo, son moindre battement de cils, ils s'abandonnent à lui, s'offrent à lui, le laissent les posséder. Maintenant le comédien peut jouer sur toute la gamme de leurs sentiments, les conduire vers les extrêmes de violence ou de douceur, il sait avec certitude qu'il sera suivi ³⁷⁹.

Il est intéressant de voir que dans le cas du texte de Huston cette technique est mise à l'envers. Ni le rire ni la douceur (à laquelle nous reviendrons) n'ouvrent pas ses romans, ils viennent plus tard. D'abord le lecteur est repoussé, dégoûté (c'est surtout le cas de *Lignes de faille* et *Infrarouge*). C'est pour cela que ses livres sont difficilement abordables pour certains lecteurs.

Revenant à Cosmo, lui, comme Huston semble-t-il, à la manière du fou du roi devient le fou de la société du XX^e siècle. En riant, il acquiert le droit et la possibilité de dire la vérité sur l'individu et sur la société actuels. Il teint un miroir déformant dans lequel les gens se regardent. Dans ses spectacles, il ne s'agit pas de donner un libre cours à la haine de l'humanité, mais d'apprendre au public les problèmes qui gâtent le monde dans lequel ils vivent. En témoigne la deuxième phase des spectacles « noirs » de Cosmo où le rire du morbide apporte une *catharsis*. Il ne s'agit plus de la critique, mais de la libération. Le rire devient un passage à un monde d'émotions primitives et refoulées :

La salle remet sa volonté entre les mains de l'acteur. Et l'acteur se donne : il se donne de façon extravagante, de façon presque impossible, il défonce toutes les frontières et au bout de trois heures on n'est même plus sûr qu'on a affaire à un être humain tant on l'a vu exécuter de prouesses et subir de métamorphoses ; sa sueur nous aveugle, son cœur cogne dans notre poitrine et son sang court dans nos veines, c'est une chose violente - corrida, orgie, rituel primitif - et quand on applaudit à la fin, c'est encore pour participer à cette violence en frappant toutes nos forces, pour dire cette chose qui est montée en nous, qui frappe et claque et nous dépasse, Cosmo a fait exploser les limites de notre moi, il nous a sauvé, nous a plongés dans de l'or fondu, et on ne sait plus ce qui se passe, c'est génial et terrifiant de se sentir ainsi hors de soi, une chose très intime a été échangée et on se sent presque mal après, parce qu'on a laissé cet inconnu nous faire rire et jouir comme on ne s'autorise pas à le faire dans la vie réelle, et que vaut notre vie réelle si

³⁷⁹ N. HUSTON: *Une Adoration...*, p. 100-101.

elle exclut cette intensité-la, si on est plus authentique comme spectateur que comme personne ? Sortis d'ici, il ne restera rien de l'échange qui a eu lieu entre lui et nous parce que ce n'était ni vraiment lui ni vraiment nous, et on sera bien obligés de réintégrer notre existence polie, normale et mesquine, on en a le ventre noué, mais en attendant on continue d'applaudir et de crier Bravo ! bravo ! différant le plus longtemps possible le départ de l'acteur et le retour dans la salle des tristes lumières du réel...³⁸⁰

Cosmo devient un véritable clown, figure presque mythique et libératrice qui, comme l'écrit bien Michel Ribon, :

joue sur un vaste clavier de contradictoires alternances. Il est tour à tour habile et maladroit, rieur et en pleurs, bavard et obstinément muet, agité et prostré, geignard et stoïque, cynique et rêveur, naïf et roué, compatissant et cruel. [...] Funambule de l'existence, le clown, ce fou des temps modernes, prend plus de risque que n'en prenait le « fou de Cour », l'un de ses lointains ancêtres : il se déplace le long d'une ligne de crête vertigineuse ou se rejoignent les deux versants du comique et du tragique.

Cet abîme, fond de toutes choses, est le nôtre. Le clown est le témoin et le héros de notre condition : nous nous reconnaissons en lui, dans ce que nous sommes, dans ce que nous voudrions ou aurions voulu être et que nous ne sommes pas. En jouant à vide les paroles et les gestes les plus quotidiens, il les vide de toute substance, de toute prise. Certes, miroir grossissant de notre image, qui exagère, qui dissout les nuances et les passages et simplifie à l'extrême, mais aussi miroir fidèle puisque son jeu n'en fait que mieux surgir la vérité qui se cache et que n'aperçoit pas l'homme enkysté dans sa réussite sociale ou ses possessions³⁸¹.

Le clown et le rire qu'il produit offrent un miroir où on peut voir la vraie image de l'homme et dont on peut rire en toute sécurité. Le clown devient la métaphore de l'homme. Cosmo, clown noir, représente le côté noir du monde et sauve les spectateurs puisque comme le dit Ribon, « [la] danse [I.F. : du clown] aux bords du gouffre nous ôte le désir d'y plonger »³⁸².

Alors, quelque paradoxal que cela puisse paraître, par son humour grinçant et sombre, Cosmo exprime son amour de l'homme bien visible dans ses relations avec Elke et avec les enfants de celle-ci. Une autre preuve fournit le sketch *Une adoration* qui en plus a donné le titre au roman entier dont Cosmo est le protagoniste. Dans ce sketch un vieux couple discute leur amour :

³⁸⁰ N. HUSTON: *Une Adoration...*, p. 101-102.

³⁸¹ M. RIBON : *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*. 1995. Kimé, pp. 306-307.

³⁸² *Ibidem*, p. 308.

[...] Mais toi, mon prince, là, avec mon petit problème d'arthrite, mes cartilages abîmés, ça ne te contrarie pas, que je ne puisse plus danser ?

Contrarié, moi ? Que nenni ! Danser n'a jamais été mon fort, de toute façon ; j'aime mieux rester assis et causer avec toi au coin du feu... À propos de causer... Ça ne t'embête pas, quand même, que je sois devenu un peu dur d'oreille ?

Oh, bof, chéri... Tu sais, moi, ce que je dis, la plupart du temps, c'est des papotages sans importance. C'est surtout pour sentir qu'on est ensemble... Et...euh... l'ablation de mon sein droit ne te pose pas de problème ?

Qu'à cela ne tienne ! J'ai toujours préféré le gauche ! ... [...] Toi par contre... depuis mon opération de la prostate, tu ne dois pas trouver bien agréable que je sois si souvent incontinent, impuissant et acariâtre ?

Penses-tu, mon pigeon. Tu fais surgir le meilleur en moi : soins maternels, munificence, tendresse... Mais ... dis moi, mon amour... et la vérité, hein? sans tricher..., Ça ne t'embête pas, tout de même que je sois morte ? Tu m'aimes encore, dis ?

...Je t'aime encore ³⁸³.

Le rire de Cosmo n'est pas donc mis en place seulement pour critiquer, mais comme dans le cas d'autres éléments comiques, pour relâcher la tension. En plus, le rire a encore une autre fonction importante : il donne le courage pour parler à haute voix de choses difficiles et inévitables, telles que le vieillissement et la mort. Les prononcer est leur donner une forme, les apprivoiser et accepter. Comme le dit Minois : « Si l'on rit de l'eschatologie, c'est qu'il n'y a plus rien de sérieux. Le rire apparaît comme l'arme suprême pour surmonter la peur. Qui rit de l'enfer peut rire de tout. Le rire, voilà désormais l'ennemi, pour ceux qui prennent tout au sérieux » ³⁸⁴. De plus, il s'agit d'embrasser le monde dans sa totalité, voir qu'il n'est pas tout à fait mauvais, voir le côté positif dans le négatif, chercher du positif. Bien que les narrateurs, les personnages ou les auteurs impliqués se moquent de la faiblesse humaine, de l'imperfection du corps, de la naïveté et de la nudité de l'homme qui se perd dans le monde qui lui semble être trop grand, ce rire du tragique aide à le supporter. Chose paradoxale, chose polyphonique : ce rire ou plutôt sourire rend le sort de l'homme attendrissant et le monde dans lequel il vit plus humain.

³⁸³ N. HUSTON : *Une Adoration...*, pp. 296-297.

³⁸⁴ G. MINOIS : *Histoire du rire et de la dérision...*, p. 285.

Surnaturel et onirisme

L'élément esthétique qui à côté du comique modifie la réception des romans houstonniens est le surnaturel. Or, si l'œuvre de Huston est incontestablement réaliste (on y trouve des événements historiques et des endroits qui permettent d'ancrer tous ses textes dans le monde du lecteur), il y a pourtant deux types de l'insolite qui s'y introduisent subrepticement.

Premièrement, il s'agit des éléments surnaturels et détachés par rapport au reste du texte qui y apparaissent d'une manière ponctuelle. Voici quelques exemples : Dieu narrateur de *Dolce agonia*, narrateur omniscient de *L'Empreinte de l'ange*, pouvoir vaudou des enfants de Ruthie (*Cantique de plaines*), daimôn qui accompagne Nadia (*Instruments des ténèbres*), papillons qui semblent apporter la mort (*Prodige*), objets et animaux parlants d'*Une adoration* et, finalement, dans ce même roman, la mise à nu de l'illusion romanesque par la présence du personnage de Romancière qui parle tout cru du caractère fictionnel des autres personnages :

ROMANCIÈRE

Pour vous, Votre Honneur, ce ne sera malheureusement que des mots, encore et toujours. Je m'efforcerai de vous rendre Cosmo aussi réel que possible mais en matière de littérature, je le constate chaque jour à mon dépit, le possible a des limites qui sont celles de la page imprimée. Pourtant réfléchissez : cela ne vaut-il pas mieux ? Si Cosmo, tout chaud, tout palpitant de vie, devait jaillir de la page et atterrir dans votre giron [...] que diable en feriez-vous ?³⁸⁵

Ces éléments troublants surprennent le lecteur au milieu du monde réaliste et, par conséquent, ils entraînent la perte de familiarité. En effet, l'univers fictionnel fonctionne comme le monde extratextuel connu au lecteur et pourtant tout y est possible. Le lecteur ne sait plus à quoi s'attendre ni comment déchiffrer les éléments surnaturels. Se trouvant entre les deux, les mondes réaliste et insolite, il perd des repères. Pour un instant, son jugement est ôté et c'est la curiosité et la faculté interprétative qui sont mobilisées à sa place, quoique cette dernière se heurte à des obstacles. La présence des éléments qui indiquent la nature fictive du texte trahit de plus la présence d'un manipulateur, de l'auteur (ou l'auteur impliqué si l'on veut) qui cherche à transmettre un message au lecteur.

³⁸⁵ N. HUSTON : *Une Adoration*, pp. 37-38.

De surcroît, le surnaturel invite le lecteur à la relecture de la réalité extratextuelle. En déformant la diégèse par rapport à cette réalité moyennant les éléments surnaturels, Huston fait voir les éléments empruntés au monde réel à nouveau, comme si on les regardait pour la première fois avec un étonnement naïf d'enfant. Cela permet de voir les éléments qui fonctionnent mal, mais qu'on a tellement l'habitude de voir qu'on ne les remarque plus. Les éléments « standard », provenant du vieux et connu contexte extratextuel, sont ainsi dépragmatisés grâce à un nouveau contexte insolite. Dans une approche plus large, qui comprend non seulement le surnaturel mais la relation entre le monde réel et la diégèse en général, ce mécanisme a été décrit par Iser de manière suivante :

Le texte fictionnel comporte des éléments conventionnels qui incorporent une certaine dose de connivence entre le lecteur et le texte, cependant, l'organisation des composantes conventionnelles y est telle que leur validité familière se trouve fortement mise en question. En effet, un texte de fiction ne reproduit pas les systèmes de normes et d'orientation qui régissent la vie quotidienne, il sélectionne plutôt parmi ceux-ci certains éléments et manifeste, par la façon dont il coordonne ces éléments choisis, sa contingence à l'égard de ces systèmes ³⁸⁶.

De cette façon, dans un monde où, par exemple, les morts (*Une adoration*) ou le Dieu créateur (*Dolce agonia*) parlent au lecteur, celui-ci perçoit différemment la vie et la mortalité.

Deuxièmement, dans les deux romans de Huston, l'insolite s'installe au niveau du style et de l'ambiance onirique en en faisant une quasi-chimère générique ³⁸⁷. Il s'agit de *Virevolte* et de *Prodige*. Les deux textes sont remplis de l'atmosphère onirique et écrits d'un style riche en ornements typiques du conte merveilleux. À cela s'ajoute le caractère fragmentaire des deux romans. Tout cela fait que la lecture et le temps de l'histoire y semblent artificiellement ralentis, mis en suspens. Le lecteur a l'impression que l'histoire concerne un autre monde qui obéit à d'autres lois. L'univers de deux romans est mystérieux, étrange et sombre, il ressemble au monde de rêves ou de cauchemars. Finalement, il s'avère représenter le monde tel que le voient Lin et Lara. Cela est visible surtout dans *Virevolte* où l'onirisme règne dans les passages focalisés sur la danseuse. Là où le narrateur relate les péripéties de Derek et de ses filles, c'est le réalisme équilibré, par moments quasi naturaliste, qui revient.

³⁸⁶ Cf. W. ISER : *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* ..., p. 121.

³⁸⁷ Cf. G. GENETTE : *Palimpsestes*..., pp. 288 et 370.

De plus, les passages qui concernent Lin se distinguent par une élégance et une beauté derrière lesquelles il y a une froideur perçante qui reflète la quête de Lin de la maîtrise absolue et inhumaine dans tous les aspects de la vie. La froideur se voit dans le choix des thèmes dans le contexte desquels Lin apparaît (concentration, exercices physiques, propreté), mais aussi dans le style et l'ambiance du texte. L'apogée de ce style est le commentaire du narrateur qui apparaît dans un minichapitre qui ouvre la deuxième partie du roman et qui ne se compose que de deux phrases : « Le fruit était mûr. Il avait mûri dans le cœur blanc et glacé de l'hiver, et il est tombé » ³⁸⁸. Ces phrases résument le moment où Lin quitte sa famille, scène qui est absente du roman. Il y a une froideur, une beauté dépourvue pourtant de vie, il y a une indication d'une nécessité, d'une force extérieure qui décide hors la conscience ou la volonté de la protagoniste, qui découle des lois du monde dans lequel elle se trouve. D'autre part, la froideur et l'élégance constituent un mur en verre derrière lequel Lin se trouve. C'est à travers ce mur qu'elle perçoit le monde dont ce mur déforme la vision. C'est aussi ce mur qui ne lui permet pas de vivre et communiquer avec les autres. Alors, de ce point de vue, l'esthétique choisie par l'auteur montre le caractère du personnage. Un passage du texte, même s'il appartient formellement au discours du narrateur, prend la forme qui décrit implicitement le protagoniste. Son caractère, ses sentiments, sa vie intérieure se répandent sur le discours qui n'est pas le sien. Ce jeu stylistique rend le personnage plus proche du lecteur, il fait entrer ce dernier dans le monde du personnage. Ainsi ce stratagème défend-il le protagoniste qui, en cas de *Virevolte*, est axiologiquement ambigu.

Revenant à l'onirisme lui-même, il apparaît surtout dans les descriptions des relations entre les personnages et entre la vie et la mort. Les deux romans abordent d'ailleurs la naissance et la relation mère/enfant. Dans *Virevolte*, c'est le thème de la naissance, le fait de donner la vie, et puis le thème de l'éducation des enfants qui sont juxtaposés à des citations des contes :

Peu importe ce qu'on lui fait maintenant, cela lui est égal, ce corps est sorti d'elle. Il se trouve sur le toit de sa maison vide et ses lèvres se sont emparées de son mamelon et tirent : leur mouvement à la rapidité d'un cœur qui bat, et la férocité du sexe. Un être qui se comporte comme un vrai bébé vivant qui serait sa fille. Une chose si frêle et fine alors qu'elle avait pesé comme une pierre dans ses entrailles. Pendant que le loup dormait, bouffi et malade d'avoir englouti sept petits chevreaux coup sur coup sans même les avoir mastiqués, la chèvre se précipita au secours de ses petits "d'un

³⁸⁸ N. HUSTON : *Virevolte*..., p. 143.

seul coup de couteau elle fendit le ventre du loup et les sept chevreaux jaillirent sains et saufs, ensuite ils lui remplirent le ventre de pierres avant de le recoudre et quand le loup se réveilla, oh mon *Dieu*... Mais là, c'est la pierre qui a été remplacée par un enfant et non à l'inverse, et on est en train de recoudre la chair déchirée et Lin est mère ³⁸⁹.

Les citations reviennent plusieurs fois sans être accompagnées de commentaire du narrateur. Elles représentent une arrière-pensée de Lin qui l'effraie. Elles expriment le caractère inouï, extraordinaire, magique et incontrôlable de la maternité qui dépasse la protagoniste. L'effroi est en plus illustré par les citations de la Bible qui mettent en relief la vanité du corps.

Dans *Prodige*, l'onirisme s'introduit d'un côté par le thème des contes et de la religion qui, lui, introduit le merveilleux chrétien (les deux sont liées à Sofia) et de l'autre côté par le thème des frontières entre le rêve, la folie et la réalité. À cela s'ajoutent le symbolisme (papillons comme présage de la mort) et le lyrisme des paroles des personnages : la lenteur de leurs monologues, les détails qui y apparaissent et entre lesquels leurs voix se déplacent tranquillement recréant l'ambiance du rêve. Tout cela éloigne *Prodige* du roman réaliste. Le fait que c'est Lara qui parle tout le temps (elle anime les autres voix), qui s'imagine l'histoire qu'elle raconte et qui se trouve au bord de la folie n'y est pas sans importance. Le lyrisme et l'onirisme atteignent le sommet quand elle sombre dans la démence pour de bon :

LARA

Alors je sortirai dans la rue mon ange. Ce jour-là.

Et tout, et tout sera étrange. C'est pourtant le même été, un soir d'été comme un autre, n'est-ce pas chérie, même si, même si, comment dire, mes pieds ne touchent pas tout à fait le sol, et les choses me paraissent beaucoup trop nettes. Dans les contours des arbres contre le ciel je vois le dessin de chacune de mes respirations, chacun de mes pas sur le trottoir, j'ai l'impression de ne rien peser du tout et ce quartier où je vis depuis vingt ans est comme un quartier de rêve chaque maison un vieux souvenir soudain réveille, poignant, émouvant, oui c'est ça je suis émue, emplie de nostalgie. Comme si je n'avais pas vraiment le droit d'être ici, comme si on m'avait accordé une faveur spéciale, le privilège de fouler la terre, la Terre des hommes, je me le dis tout bas, "C'est ça la terre des hommes", et tout me paraît excessivement beau et me donne envie de pleurer, les lampadaires qui s'allument en silence, les bruits d'une journée qui tire à sa fin, les maisons familiales, mais lointaines et comme irréelles, les femmes qui s'affairent dans leur cuisine, les hommes qui lavent leur voiture ou bavardent dans le jardin... Et puis, du coin de l'œil, j'aperçois

³⁸⁹ N. HUSTON : *Virevolte*..., pp. 11-12.

ou crois apercevoir ... le renard ! Tu l'avais vu aussi Maya, je me rappelle, le jour de ton audition... C'est un signe, sûrement ³⁹⁰.

À cela s'ajoute le feint caractère oral du texte : les personnages racontent, semble-t-il, directement au lecteur ce qu'ils voient et ce qu'ils ressentent (technique de soliloque dont nous avons déjà parlé dans la partie précédente). Cela renforce le caractère insolite de *Prodige* et gomme la frontière personnage/lecteur et fiction/réalité.

En somme, le surnaturel peut dérouter le lecteur et de cette manière, comme d'autres éléments contre lesquels bute son intellect, il éveille son esprit critique. Les éléments insolites des romans, grâce au processus de défamiliarisation, permettent de mieux monter les aspects condamnables de la réalité. Ils soulignent aussi le côté inouï de la réalité, dont l'exemple est la naissance d'un enfant. Or, si le surnaturel détourne du monde réel, il y mène à la fois. Finalement, dans *Prodige* et dans *Virevolte*, l'insolite fait sentir au lecteur le déséquilibre émotionnel des personnages qui s'exprime par le caractère onirique du texte.

Belle laideur ou laide beauté ?

Beauté et laideur ont en commun cet étrange pouvoir d'arrêter les yeux et de frapper les esprits. Dans un cas comme dans l'autre, l'effet est comparable à un rapt : il entraîne l'absentement à soi-même du spectateur qui n'est plus que regard, tout entier ramassé dans cette perception tyrannique et totalitaire de l'Autre. La stupeur du témoin - ses yeux ne pouvant, pendant quelques instants au moins, se détacher de l'objet admirable ou atroce - est de fait peu propice à une analyse lucide ³⁹¹.

Ces mots de Rémi Astruc décrivent bien le pouvoir qu'ont sur l'homme la beauté et la laideur. Les deux frappent le spectateur ou le lecteur et pour un instant ils bloquent l'analyse logique. Au-delà de tout cela, moyennant ces deux catégories, les représentations artistiques manipulent non seulement le jugement esthétique du public, mais aussi le jugement d'ordre éthique. Elles vectorisent les thèmes abordés par les œuvres.

³⁹⁰ N. HUSTON : *Prodige...*, pp. 128-129.

³⁹¹ R. ASTRUC : *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle...*, p. 7.

Nancy Huston joue beaucoup avec ces deux catégories esthétiques. Ce jeu est pourtant, comme d'autres stratagèmes dont elle profite, une arme à double tranchant. Si, comme nous le verrons, c'est un outil efficace, il peut non seulement fatiguer le lecteur, tout comme la complexe structure narrative de ses romans, mais aussi lui suggérer une mauvaise interprétation du texte tel goût de l'auteur pour ce qui est morbide et immoral. La présence de la laideur dans l'écriture hustonnienne a encore une autre dimension. C'est un avertissement lancé au lecteur dès la première page. En effet, chez Huston la forme précède en quelque sorte le fond : elle annonce que la lecture sera un voyage difficile, qu'on fera face à la noirceur et à la mélancolie. Le lecteur risque d'en être contaminé, blessé et de perdre les repères.

Laideur et abject : les buts

Quels sont les buts plus particuliers de l'introduction de la laideur dans le texte ? Comment sa présence influence-t-elle la lecture ? Premièrement, le penchant des textes hustonniers pour la laideur répond, à notre avis, au besoin des lecteurs de tracer les limites de l'humain et de l'inhumain, du pur et de l'impur qui, contre les apparences, ne sont pas faciles à esquisser dans le monde où les valeurs ne sont plus garanties ni par la religion ni par les autorités et où, en plus, se rencontrent des cultures et des philosophies diverses. La crise de valeurs, survenue au XX^e siècle et qui n'a pas fini avec l'avènement du XXI^e siècle, semble être l'une des raisons pour lesquelles Huston se tourne vers la laideur. L'espace du roman (aussi bien que de tout autre œuvre d'art) est propice à la réflexion sur les limites entre le moral et l'immoral, l'humain et l'animal. C'est un espace où l'on peut le faire en sécurité, sans danger ni pour l'artiste ni pour le spectateur/lecteur. En effet, la laideur est liée au phénomène de l'abject qui, comme le précise Kristeva, est à la base de la culture humaine et de la façon dont l'homme perçoit le monde :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable ³⁹².

L'abject nous confronte, d'une part, à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal. Ainsi par l'abjection les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture

³⁹² J. KRISTEVA : *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. 1983. Seuil. p 9.

pour la détacher de monde menaçant de l'animal ou de l'animalité, imaginés comme des représentants du meurtre et du sexe³⁹³.

L'abject est alors un sentiment qui permet à l'homme de voir de près ses limites sans les dépasser. Il protège l'homme et lui rappelle sa place et les frontières qu'il ne devrait pas franchir (par exemple celle de la violence, du meurtre, etc.). Il « écarte et détourne de la souillure »³⁹⁴. Or, les romans de Huston mènent un jeu avec ce « garde-fou »³⁹⁵ pour reprendre le terme de Kristeva. Ils provoquent le lecteur, le font revisiter les limites de l'humain et de l'animalier. Le but en est double. Premièrement, on s'approche des limites pour les questionner et les faire évoluer. Ce but peut être illustré par l'extrait suivant de *Prodige* :

LUCIEN

[...] [N]ous avons vu tout à la fois, l'humanité vautrée dans la somme de ses extrémités charnelles, pataugeant dans la boue et la merde et la cendre, des milliers de gens accroupis au bord du Gange en train de faire leurs ablutions ou de déféquer, d'autres milliers pénétrant jusqu'au cou dans cette même eau sacrée pour se purifier, sur le rivage des dizaines de bûchers alignés où se consumaient des cadavres, et juste à côté, allongée parmi les lépreux, les mendiants, les vieux chenus aux yeux fous et les gamins affamés, une femme poussant et pleurant pour mettre au monde son bébé... Scène confuse et incompréhensible, rendue plus irréelle encore par la fumée acre, omniprésente, étouffante, de bois et de chair brûlés - et puis le tumulte de cris, de lamentations et de prières scandées - vision de l'enfer ou alors tout simplement de la Terre, oui de la vie humaine sans apprêt, sans les rassurants oripeaux de notre culture familière...

En Occident, on sépare avec soin les différents moments de la vie. Il y a un lieu pour naître, un lieu pour déféquer, un lieu pour prier et un autre pour mourir...³⁹⁶

En regardant les scènes qui se produisent au bord du Gange, Lucien est d'abord choqué par le mélange, littéral et symbolique, du pur et de l'impur qui, non seulement du point de vue symbolique, mais biologique, peut être dangereux et qui pour cela éveille chez l'homme l'aversion. Cependant, la rencontre avec une autre culture qui provoque l'aversion met en question la légitimité de sa culture de référence, culture occidentale dans laquelle l'homme se sépare de la nature et dans laquelle la naissance et la mort ne font plus deux côtés de la même chose qui est la vie.

³⁹³ *Ibidem.*, p. 9.

³⁹⁴ *Ibidem.*, p. 10.

³⁹⁵ *Ibidem.*

³⁹⁶ N. HUSTON : *Prodige* ..., pp. 121-122.

Deuxièmement, par la rencontre de l'abject, l'homme cherche à préserver l'ordre établi en flirtant avec le chaos et en dénonçant le caractère animalier de certains comportements humains. Là, on revient à la question de la dimension sociale et idéologique des textes hustonniens qui, en dénonçant, postulent un changement. Michel Ribon explique cet apparent paradoxe de guérir le « laid » par la laideur :

À l'œuvre dans l'art, la puissance de négativité est une contre-agressivité opposée à l'agressivité de l'immonde. Prendre possession de l'immonde pour en faire un monde, tel est le combat permanent qui, en Occident, tisonne notre art. L'artiste - tel Persée qui, armé de son bouclier-miroir, conjure l'effroi que lui inspire Méduse dont il tranche la tête qui deviendra son talisman - l'artiste maîtrisant la terreur, est ce héros casqué, armé de son regard biaisé et de ses perspectives, qui dévisage le réel et lui impose le talisman de ses schèmes et de ses points de vue pour le re-visager ³⁹⁷.

D'autre part, parfois il s'agit effectivement de contaminer l'esprit du lecteur, de le forcer à regarder la réalité droit aux yeux. L'artiste devient alors maître de ce que Laurent Jenny appelle un « scalpel poétique » ³⁹⁸. Comme il le dit « Avant l'intervention du scalpel poétique, ce grand corps collectif [I.F. : le public] est fermé sur lui-même, pétri de complétude, égoïste et satisfait. Il ne sait pas qu'il peut s'ouvrir à l'inconnu. Le poète le lui relève en abusant de lui » ³⁹⁹. Or, Huston ne veut pas une beauté qui assomme et dissimule les problèmes. Une telle vision de l'art est critiquée par l'un de ses personnages des *Variations Goldberg* :

La musique, ça sert à ça, à nous distraire de l'horreur. Dans les camps de concentration nazis, les prisonniers eux-mêmes étaient forcés de jouer dans les orchestres symphoniques, en attendant leur tour d'être exterminés. Moi j'ai fait la même chose avec mes enfants débiles : je chantais pour qu'ils pensent à autre chose qu'à leur prison. Et ça marchait, mais qu'est-ce que je me détestais ; ce que je déteste le plus c'est que ça marche ⁴⁰⁰.

L'art, même quand il fait rire ou montre comme beau ce qui est ordinairement jugé laid, ne doit pas détourner les yeux de la laideur du monde. Celle-ci en fait une partie immanente et l'art a la vocation pour la circonscrire en rendant compte aux lecteurs des anomalies. La laideur a donc pour le but d'ébranler le lecteur.

³⁹⁷ M. RIBON: *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur...*, p. 317.

³⁹⁸ L. JENNY : *La Terreur et les signes : Poétiques de rupture*. 1982. Gallimard, p. 131.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ N. HUSTON : *Les Variations Goldberg...*, p. 168.

Finalement, Jenny ajoute encore un autre objectif important de la représentation du laid dans l'art. Par la mise en forme de la laideur, on cherche à s'approcher de ce qui est incontournable dans la vie pour le circonscrire, capter et comprendre :

[...] [C]haque regard renouvelle aussi l'écart que creuse l'image ressemblante vis-à-vis de la chose. Ce qui, dans le réel, était foyer de dérégulation prend des contours certains. Ce qui menaçait d'une contagion par l'informe se trouve à présent figuré sur le plan défini du tableau. L'errance de la chose se fixe en un lieu, et c'est pourquoi, même parfaitement semblable, elle devient radicalement « autre ». D'une altérité qui, contradictoirement, sauve de l'horreur, tout en rappelant son exacte image, tout en assurant la persistance de son signe. Ce mouvement préfigure déjà la catharsis, quoique dans un espace perceptif infiniment plus resserré, et hors de la dimension du temps ⁴⁰¹.

Par contre, cet objectif est quasiment absent de l'œuvre hustonnienne. Or, chez Huston, on apprivoise le désagréable avec le rire et la beauté qui permettent non seulement de regarder le pire, mais de le voir différemment et par la suite de l'affirmer. En revanche, la laideur s'arrête à donner une forme au terrifiant, à l'enfermer dans une cage pour le regarder avec l'effroi. Chez Huston, ce qui ne se laisse pas anoblir ou affirmer par l'esthétique n'a qu'à être montré pour être dénoncé et rejeté.

Manipulations esthétiques au service de l'humanisme noir

Revenant à la question des manipulations esthético-éthiques elles-mêmes, il faut dire tout d'abord que ces manipulations se fondent sur quelques principes généraux concernant la perception et l'assignation des objets à des catégories du beau et du laid. Ces principes proviennent de la nature humaine d'un côté et, de l'autre, de la culture de référence et de l'éducation de l'individu. Si ces deux derniers éléments varient selon l'endroit, l'époque et le milieu, les prémisses physiologiques restent universelles. D'un côté, cela permet d'établir une communauté communicationnelle entre l'artiste et son public, de l'autre cela ouvre la voie aux manipulations d'ordre argumentatif. En effet, comme l'a remarqué déjà Nietzsche, c'est l'homme et sa perception qui décident de la beauté ou de la laideur qui eux n'existent pas indépendamment du jugement humain :

Dans le beau, l'homme se prend pour mesure et critère de la perfection ; dans des cas extrêmes, c'est lui-même qu'il y adore. Une espèce ne *saurait* faire autrement que s'accepter ainsi, que se dire

⁴⁰¹ L. JENNY : *La Terreur et les signes : Poétiques de rupture ...*, pp. 40-41.

« oui », à elle-même et à elle seule. Jusqu'à ces hauteurs sublimes, on sent encore le rayonnement de son instinct *le plus élémentaire*, celui de la conservation et de l'expansion du moi. L'homme croit que le monde regorge de beauté... il *s'oublie*, il oublie que c'est lui qui est la cause première de cette beauté ⁴⁰².

Le jugement du beau traduit donc le rapport que l'homme entretient avec soi et avec le monde. Ce qui est alors jugé laid, c'est ce qu'on veut oublier, ce qu'on n'accepte pas, comme, par exemple, la vieillesse et la mort :

La laideur est comprise comme un signe prémonitoire et un symptôme de dégénérescence. Tout ce qui, de près ou de loin, rappelle la dégénérescence, appelle en nous le prédicat « laid ». Tout signe d'épuisement, de pesanteur, de vieillesse, de fatigue, toute espèce d'entrave à la liberté – crampe ou paralysie –, et surtout l'odeur, la couleur, l'apparence de la décomposition, de la putréfaction, ne serait-ce qu'au dernier degré de l'abstraction, réduit à l'état de pur symbole, – tout cela suscite la même réaction, le prédicat « laid » ⁴⁰³.

Pour cela, la laideur nous dérange, elle nous rappelle la finitude de notre condition et comme le dit Ribon : « la proximité du laid est ressentie, dans une sorte d'angoisse métaphysique, comme une atteinte à l'identité et à la dignité de notre être » ⁴⁰⁴.

Par conséquent, ce qui nous plaît et ce qui nous déplaît dit beaucoup sur nous et notre attitude à l'égard de la vie. Aimer les idéales et immuables figures en marbre n'est pas la même chose qu'aimer l'homme avec ses défauts et son corps qui vieillit pour finalement mourir. Le lien entre l'esthétique et l'essence a donc une dimension axiologique. Ce qui est perçu comme beau, c'est ce qui est désirable et agréable au niveau d'idées tandis que ce qui est jugé laid, c'est ce qui est désagréable à la conscience humaine (et du point de vue biologique, ce qui menace la survie, comme des symptômes de la maladie). Pourtant, le langage peut rompre ce lien grâce à la rhétorique. Il s'agit de décrire la réalité autrement qu'on a tendance à la percevoir naturellement pour que l'auditoire (ou le lectorat) la voie différemment et pour que, par conséquent, ce même auditoire la juge différemment. Mais le processus de manipulation ne s'arrête pas là. Une fois que le jugement axiologique a subi des modifications, la perception esthétique de l'objet elle-même, conditionnée par le système des valeurs du sujet percevant, change à son tour. Ce qui jusqu'alors était jugé laid commence à être

⁴⁰² F. NIETZSCHE : *Œuvres philosophiques complètes, Le cas Wagner, Crépuscule des Idoles, l'Antéchrist, Ecce Homo, Nietzsche contre Wagner*. Gallimard. 1974, p. 119.

⁴⁰³ *Ibidem*, p.120.

⁴⁰⁴ M. RIBON : *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur...*, p. 9.

jugé beau et cela parce que la marque axiologique de l'objet de perception a été changée dans l'esprit du sujet percevant par la description créée auparavant. Néanmoins, souvent, le changement de la perception n'est pas si violent. Il arrive qu'on voie un objet toujours comme laid, mais qu'en même temps on y prête un autre regard, moins dégoûté, rempli de compassion ou au moins de compréhension. On y a affaire avec ce qu'on pourrait nommer une transvalorisation esthétique de l'objet représenté. Ribon appelle ce pouvoir de l'esthétique « un puissant levain esthétique »⁴⁰⁵.

De cette manière, l'*ekphrasis*, dont nous avons parlé dans le premier chapitre, devient un argument puissant. Le confirme Nicolas Wanlin :

En tant que topos, l'*ekphrasis* est conçue comme une partie de discours y prenant place pour remplir une fonction particulière de l'ordre de la persuasion. Dès lors, si la qualité qui est exigée d'elle est l'enargeia, ou « évidence descriptive », c'est dans l'idée que cette qualité permet de mieux agir sur l'esprit de l'auditeur.

[...] Or, que ce soit dans l'approche rhétorique ou dans l'approche narratologique, la description est généralement considérée dans un rapport de dépendance à l'égard de l'argumentation ou de la narration. En effet, en rhétorique, la description est un topos qui fait partie des preuves techniques. Elle est donc soumise au programme argumentatif global du discours ; on peut lire chacune de ces parties et l'ensemble de sa mise en œuvre comme utilitaire et subordonnée à un discours⁴⁰⁶.

Effectivement, il ne s'agit pas chez Huston d'une transformation purement esthétique. Le laid ne devient pas beau juste grâce au style dont il est présenté (bien que cela compte aussi). L'esthétique n'est pas la cause, mais uniquement un outil de transvalorisation. Il ne s'agit pas d'une approche à la mode moderniste où

si la laideur qu'il [I.F. : artiste] représente capte notre attention, c'est parce que l'artiste en soumet les formes à son style et qu'il parvient, par là-même, à l'inscrire dans son monde à lui où, rachetée en quelque sorte, elle trouve sa place, sa nécessité, la légitimité : en un mot, c'est parce qu'elle est transfigurée que la laideur se voit conférer une autre et insolite beauté⁴⁰⁷.

Or, Huston ne veut pas rendre la laideur seulement esthétiquement belle, il ne s'agit pas de la laideur esthétisée. C'est l'idée qui se cache derrière l'objet qui rachète sa laideur. Il n'y a pas chez Huston de la « fausse » beauté de la maladie ou du malheur, il n'y a pas

⁴⁰⁵ M. RIBON : *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur...*, p. 10.

⁴⁰⁶ N. WANLIN : *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit...*, pp. 9 et 43-44.

⁴⁰⁷ M. RIBON : *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur...*, p. 101.

dans ses textes de la laideur qu'on retrouve chez les décadents ⁴⁰⁸. Il n'y a pas de pathos ni de la laideur grandiose et fascinante dont étaient amoureux les romantiques. Huston regarde différemment le fond et, par conséquent, montre autrement la forme pour ensuite renverser cet ordre et, grâce à une nouvelle forme, jeter une nouvelle lumière sur le fond qui est généralement rejeté et condamné. Il s'agit aussi de montrer la beauté de la vie dans les moments et aspects les plus difficiles. Or, il est facile de chanter sa beauté en décrivant de belles existences ou en montrant des moments heureux. Montrer la beauté de la vie pour de vrai, c'est réussir à le faire en prenant en considération ce qui est désagréable. Et c'est le principe artistique même de *Dolce agonia*, roman emblématique de l'œuvre hustonnien qui montre la beauté de la vie décrivant un groupe d'amis âgés et hantés par l'idée de la mort. Il s'agit de poser sur l'homme un regard humaniste, d'accepter sa condition. L'affirmation de la laideur ou plutôt l'affirmation de la beauté humaine qui s'exprime dans le changement et la brièveté est opposée à la philosophie actuelle de la beauté artificielle des visages engourdis de botox qui veut faire tomber en oubli le caractère mortel de l'homme.

Les modifications esthétiques concernent rarement ce qui est moralement jugé condamnable par l'auteur. Or, comme il s'agit des thèmes de guerre, violence et souffrance, un tel élément est automatiquement jugé esthétiquement laid aussi par le lecteur puisqu'il y a un entendement culturel et communicatif le concernant. L'exception à cette règle est la religion qui selon l'auteur a presque uniquement des effets néfastes tant pour l'individu que pour la société. Cependant, il n'y a pas d'accord général là-dessus. Par conséquent, l'auteur doit argumenter en faveur de son point de vue et elle le fait au niveau de la narration (organisation des scènes) et au niveau de l'esthétique. À ce sujet nous voudrions citer un extrait de *Cantique des plaines* où Elizabeth (sœur de Paddon) est en train de prier. Ce passage montre le jeu des sèmes qui est à la base des manipulations esthétiques dans toute l'œuvre de Huston. Or, dans ses romans, les métaphores sont rares et il y a peu de manipulations concernant le rythme du texte. Par contre, les romans se composent des phrases où sont amassés des mots-notions qui se trouvent près les uns des autres et qui font croiser de différents champs sémantiques. Par ce processus l'auteur change la manière dont le lecteur voit et juge l'objet de la description. Voici l'extrait en question :

⁴⁰⁸ Cf. *ibidem*, p. 302.

[...] et Elizabeth pleurait en priant, pleurait en communiant, pleurait d'amour en buvant Son sang, le tiède filet salé-sucré de Celui qui avait sacrifié Son corps même, ô Seigneur miséricordieux, et Elizabeth embrassait Sa chair, appuyant ses lèvres sur l'hostie bénite et la tendant vers la Croix, exhortant son Jésus bien- aimé à pénétrer en elle et à s'unir à sa chair, Le suppliant de venir plus près, plus près encore, Lui demandant de la laisser Le presser tout contre elle, Le priant de la laisser embrasser Son pauvre front sur lequel se mêlaient la sueur et le sang, la ou les épines cruelles Le blessaient, embrasser Ses paupières fermées et les voir doucement se rouvrir, embrasser Ses plaies sanglantes et le guérir, ah Il est si maigre si affreusement maigre, embrasser la profonde blessure de son flanc entre les côtes, se demandant comment on avait pu infliger à Son corps de si atroces souffrances, Le priant d'accepter son amour et de permettre qu'elle L'embrasse plus près de Son nombril, sur le plat de Son ventre sacré, et qu'elle Le prenne dans sa bouche, afin qu'il lui donne Son corps, afin qu'il lui donne, donne, donne Son sang, pleurant tendrement de joie sur son Ami et son Sauveur, faisant le signe de la croix et se relevant enfin pour chanter de toutes ses forces reçus de Lui [...] ⁴⁰⁹.

La scène peut être vue comme siège de deux idées différentes. D'un côté, on y voit la sincérité de la foi d'Elizabeth. En même temps, on voit le point de vue de Paddon et de Paula qui critiquent la dévotion d'Elizabeth. La description souligne la souffrance mythique de Christ par l'évocation des éléments majeurs de la symbolique chrétienne (croix, chair et sang du Christ). En revanche, pour les gens moins croyants comme Paddon ou athées comme Paula, la ferveur d'Elizabeth semble exagérée, voire déplacée, et ce point de vue est souligné par la pléthore du vocabulaire concernant la souffrance. De surcroît, Elizabeth tellement émue par la souffrance mythique de Jésus, ferme les yeux à la souffrance réelle des Haïtiens dont elle est témoin. L'intérêt déplacé d'Elizabeth semble être en plus souligné par intrusion du vocabulaire lié à la sensualité qui mêle le thème d'extase mystique avec le thème de l'extase érotique (venir plus près, s'unir à Sa chair, Le presser tout contre elle, qu'il lui donne Son corps, embrasser chair, lèvres, nombril, ventre, plaies).

Le travail de l'esthétique sur le jugement axiologique est beaucoup plus visible quand un phénomène est perçu comme esthétiquement laid et que l'auteur le voit comme axiologiquement positif. Il s'agit des phénomènes naturellement jugés laids parce que liés à l'écoulement du temps et à la mortalité (maladie, vieillesse, mort) et de ce qui égare l'homme de l'humain et l'approche de l'animal (pulsions, perte de contrôle). Tous ses problèmes mènent au corps qui, nous l'avons déjà vu, est le thème de prédilection de Huston. En effet, le corps mortel qui malgré l'écoulement du temps reste

⁴⁰⁹ N. HUSTON : *Cantique des plaines...*, pp. 115-116.

beau est le sujet qui hante ses romans et probablement celui qui parmi d'autres thèmes chers à la romancière se prête le plus à des manipulations esthétiques. Il embrasse en soi d'autres thèmes puisque le corps c'est l'homme, c'est soi-même, c'est l'autre, c'est l'amour, la haine, le temps qui passe, la naissance et la mort.

Les manipulations esthétiques concernant ce vaste sujet touchent plusieurs aspects. Premièrement, il s'agit du matérialisme du corps qui est jugé laid à cause de sa physiologie, qui trahit la nature animale de l'homme et que celui-ci cache inconsciemment grâce aux produits de la culture (vêtements, maquillage, parfums). La nature physiologique du corps est, par exemple, largement traitée dans *Virevolte* et, de plus, c'est le roman dans lequel la bassesse physiologique du corps est peinte au moment où le texte aborde le thème de l'art, domaine qu'on a l'habitude de glorifier et purifier. Or, dans *Virevolte* la danse est montrée entre autres comme

Poussière et sueur, sueur et poussière, odeur des pieds et des aisselles et des aines, collants raidis par la crasse des doigts de pied, costumes jaunis par la transpiration, corps rompus qui se frottent les chevilles, se massent le cou, se plaignent de crampes et de bleus ⁴¹⁰.

Mais en même temps le corps qui transpire, produit des odeurs désagréables, se fatigue et souffre, produit des choses extraordinaires mises en valeur par la beauté du langage avec lequel le narrateur les décrit :

Oh cette chose silencieuse, cette contradiction dans les termes
cette transfiguration du corps en esprit
cet art de la chair périssable
cette éphémère éternité ⁴¹¹

Le corps devient l'outil d'un art dont la valeur semble si grande, qu'elle légitime le choix de Lin de quitter sa famille. Ce caractère de l'art est souligné par le vocabulaire qui renvoie au champ sémantique de l'absolu. C'est ce caractère du corps et de l'art qui permet à l'homme de dépasser sa condition, de se lever au-dessus de sa mortalité. L'art c'est la grandeur, le contrôle, la beauté (c'est nous qui soulignons) :

Et quand ses pieds nus touchent les planches, la douleur tombe d'elle, lâchée comme une cape ; elle en sort *grande, invulnérable*. Une flamme invisible lèche la plante de ses pieds et lui court à

⁴¹⁰ N. HUSTON : *Virevolte*..., p. 200.

⁴¹¹ *Ibidem*, pp. 20-21.

travers le corps, la réchauffant sans la brûler. Le silence dans la salle est absolu : hormis elle, rien n'a le droit de bouger désormais ; *aucun muscle ne peut vibrer, aucun cil battre sans sa permission*. Lin est énorme, *merveilleusement énorme*, et elle règne sur le vaste rectangle de la scène qui est *l'univers*. Son corps est un cerveau qui *comprend tout, embrasse tout, contrôle tout*. Elle leur apprendra. *Elle fera pleuvoir de la beauté* sur leurs têtes. Quand son bras décrit un arc dans l'air, ce n'est pas un bras, c'est la naissance du jour, quand sa tête retombe vers le sol, ce n'est pas une tête, mais le grondement de rochers dévalant le flanc d'une montagne ; quand son pied dérape vers la gauche, ce n'est pas un pied mais la faim et le sarcasme, des espoirs bafoués ⁴¹².

Le deuxième aspect du corps concerné par le jeu esthétique est la vieillesse. Naturellement, le corps qui vieillit est aperçu comme laid, peu attirant par son aspect physique. Rachel le reconnaît explicitement :

Sclérose et squelettes, se dit-elle, même racine — *skeletos, skêleros* : dureté, sécheresse ! On se durcit, on se dessèche. Comment se fait-il que, sur le visage au repos des gens d'un certain âge, quand ils ne sont animés par aucun sentiment particulier, c'est la *tristesse* qui ressort ? Tristesse et défaite. Lettre aux jeunes. Mise en garde. Les lourdes paupières pendantes de Leo... sa bouche qui dessine un soupire à l'envers, creusant deux plis qui lui descendent jusqu'aux bajoues. Les sourcils de Katie : froncés, plissés comme un rideau de souci permanent sur les yeux, mes joues à moi : ridées, hachurées par l'angoisse [...] Et cet air imbécile, presque mongolien que prend Aron, dès qu'il s'absente de son regard... Aucun d'entre nous n'est beau, quand on y pense. Sauf Chloé, bien sûr, mais ça ne compte pas ; Chloé n'est belle que parce qu'elle est jeune ⁴¹³.

Cependant, la perception du corps qui vieillit et sombre dans les maladies est premièrement adoucie par le comique, ce que nous avons déjà vu, et deuxièmement, elle est influencée par la mise en valeur de son caractère humain, c'est-à-dire le lien entre le corps et la sphère émotionnelle et sa fragilité. Quand à cela s'ajoutent des adjectifs se référant à la beauté esthétique (chair tendre, sang brillant, joyau de grenade, couleur d'airelles), on reçoit le corps qui par sa maladresse, ses limites et sa fragilité devient esthétiquement beau parce que pour de vrai humain :

Manœuvrée avec maladresse et énervement par sa main droite, la scie vient de trancher la chair tendre près de l'ongle du pouce gauche, faisant sourdre du sang brillant. Sean porte à sa poitrine la main blessée, resserre les doigts autour du pouce en sang, met la main droite autour de la gauche pour la protéger, baisse la tête, plie les genoux, s'affaisse sur le sol, sanglote. Joyau de grenade. Couleur d'airelles. Intérieur du corps. Et je retournerai dans la maison et les femmes se moqueront

⁴¹² N. HUSTON : *Virevolte...*, p. 62.

⁴¹³ N. HUSTON : *Dolce agonia...*, pp. 177-178.

de moi, gentilles, condescendantes, sans méchanceté mais elles se moqueront de moi, sans comprendre, l'intérieur du corps... "Ça m'a pas l'air fameux, monsieur Farrell" - quinze jours depuis cet après-midi à la clinique où les mots du médecin avaient roulé lentement à travers l'air, telles des perles rondes et blanches, avant de lui déchirer brutalement la conscience comme les dents de la scie, à l'instant, sa chair... ⁴¹⁴

Dans le passage ci-dessus, les mots liés à la mort sont associés à un regret et au désir de vivre (lien corps/esprit) et non à la laideur et la à pourriture. Même si les mots utilisés expriment le pire, même s'ils décrivent la nouvelle qui « déchir[e] brutalement la conscience » de Sean, ils sont esthétisés, des « perles rondes et blanches » joignent en eux la froideur désagréable et immuable de la conscience de la mort, mais ils renvoient aussi à la dignité et à l'élégance. Qui plus est, tout près de ce passage se trouve un autre dans lequel, dans la cuisine, les amis de Sean préparent le repas se réjouissant de choses simples, y voyant de petites merveilles qu'ils peuvent partager ensemble, comme un beau dessert décrit ainsi, avec un clin d'œil, par Katie :

A-t-on jamais vu chose aussi sublime ? Versée dans des moules de cristal, constellée de mouchetures or et orange, mille rubis liquides tremblotant dans la lumière, bijoux douteux d'une couronne gagnée dans le sang. Ô sombre rouge de la grenade de Perséphone, tellement plus près du péché que la pâle pomme d'Ève ! ⁴¹⁵

Ce sont ces petites merveilles de la vie que l'homme partage avec les autres qui donnent de la valeur à la vie et au corps humain qui est le porteur de cette vie, avec qui tout commence et finit. Dans les romans hustonniens, la beauté de la vie n'est pas à chercher ailleurs.

Le troisième aspect du corps qui, grâce à des manipulations beau/laid, est montré d'une manière positive, est l'amour physique. Or, la sexualité est souvent perçue par la culture comme une partie animale de l'homme, qui échappe à son contrôle, le rend violent ou désarmé face à des pulsions. La tradition artistique l'a jugée, depuis l'antiquité, comme laide, obscène ou comique ⁴¹⁶. C'est *Infrarouge*, roman le plus critiqué de toute l'œuvre hustonnienne pour les scènes érotiques audacieuses, qui défend la beauté esthétique de l'acte sexuel. Voici un exemple :

⁴¹⁴ N. HUSTON : *Dolce agonia...*, pp. 43-44.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁴¹⁶ Cf U. ECO : *Histoire de la laideur...*, pp. 71-72

Dès que nous nous laissons tomber sur le lit et commençons à nous déshabiller avec la délicieuse maladresse de l'impatience, je comprends que Kamal connaît aussi la passivité, qu'il est capable de se tenir immobile et de s'offrir à moi, pleinement éveillé et attentif, comme un violoncelle s'offre à l'archet, s'arc-boutant il m'abandonne son visage, ses épaules, son dos, son derrière, attendant que j'en joue, j'en joue, j'en joue [...] ⁴¹⁷.

La beauté sublime l'acte sexuel aussi sur le plan éthique. Elle complète ainsi sa vision positive à la base de laquelle il y a une quête de l'autre et une union émotionnelle avec lui dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. À cela s'ajoute le dernier et le plus général aspect du corps qui embrasse tous les autres. Il s'agit de son aspect esthétique tout court. En effet, le corps vu des yeux de Rena est beau parce qu'il appartient à l'homme, parce que c'est l'homme. Ce regard est guidé par l'amour pour l'humain et pour la vie :

Mon credo : ne photographier que ce que je me sens capable d'aimer. Que mon regard soit cet amour, toujours. Rien d'autre. De tous mes projets celui dont je suis le plus fier est peut-être *N(o)us* : des gens nus endormis, corps de tous âges, couleurs et sexes. Obèses ou faméliques, lisses ou ravagés, glabres ou hirsutes, marqués de tatouages, de taches de naissance ou de cicatrices, rêvant et respirant, lovés sur eux-mêmes dans le bel abandon du sommeil, sans défiance, si vulnérables et si mortels... Tous, tous sont beaux ⁴¹⁸.

En somme, le jugement du corps est changé par le jeu sur le vocabulaire utilisé pour sa description ou tout simplement par la déclaration de sa beauté. La cause de ce changement est pourtant toujours l'idée qui se cache derrière. Le corps est vu non comme une cage de l'âme, mais comme l'homme dans son essence. Mortel, maladroit et pourrissable, il est par instinct jugé laid. Ce côté noir est pourtant surmonté par la compréhension de la situation de l'homme et la mise en valeur de l'homme, de sa vie, sa fragilité, sa capacité de se dépasser et de tisser des liens avec les autres, aussi bien que par son caractère inachevé en train d'un éternel devenir qui est le principe même de la vie. L'attitude des personnages illustre ce message des romans. En effet, les personnages qui regardent le corps d'une manière négative, qui s'en moquent, qui voient et soulignent sa laideur, ce sont soit les personnages qui ne connaissent pas encore la vie (Sol) ; soit les personnages qui ne savent pas en profiter ni la respecter (personnages des *Variations Goldberg* ou Nadia pendant une grande partie de sa vie). Par contre, laide en soi est la

⁴¹⁷ N. HUSTON : *Infrarouge*..., p. 46.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 155.

violence, qui n'est jamais montrée d'une façon favorable. Si, à de rares occasions, le corps lui-même est montré comme laid, c'est à cause de l'action de l'autre qui le blesse ou l'humilie. Dans ce cas, ce corps est montré dans une situation, il n'en est qu'un élément. Quand la description se focalise sur le corps lui-même, il est presque toujours montré d'une manière positive. Beau par sa nature, le corps est rendu laid uniquement par l'esprit corrompu.

Le niveau esthétique du texte constitue à notre avis la dernière étape de l'analyse de la polyphonie des romans de Nancy Huston comprise comme la rencontre de différentes valeurs et de différents points de vue au sein d'un seul texte. L'analyse esthétique est importante pour deux raisons. Premièrement, le jeu avec l'esthétique, surtout la présence de la laideur et du comique, peut être mal compris. Les deux phénomènes sont mis en place non pour glorifier la laideur, non pour professer le désespoir, ni pour se moquer du malheur et de la bassesse de la condition humaine. Ils servent d'outils d'un côté de la critique et de l'autre de l'affirmation. Deuxièmement, ces éléments servent d'indices à la compréhension d'autres niveaux du texte. En effet, ils expriment à eux-mêmes le message de l'auteur et, par conséquent, le déchiffrement des éléments de la nature esthétique aide au déchiffrement du sens global du texte.

De l'analyse esthétique des romans hustonniens, mais aussi de l'analyse de la structure des personnages et des structures narratives, découle une image positive de l'homme et de la vie. Les textes proposent une attitude qu'on pourrait nommer un humanisme aux yeux ouverts, un humanisme « noir » qui ne détourne pas le regard des défauts de l'homme, mais qui, tout en les voyant, met en valeur le sacré de la vie humaine. Il s'agit de retrouver l'humain et le sacré dans un monde inhumain et matérialiste. La rudesse de ce monde est atténuée de prime abord grâce à l'esthétique, mais à y regarder plus attentivement, on voit que c'est la philosophie profondément humaniste de l'auteur qui lui donne de la douceur.

CONCLUSION

Dans la présente étude, nous sommes partie de l'observation que l'écriture romanesque de Nancy Huston tend vers l'idéal d'un roman polyphonique par deux faits. Premièrement, dans ses romans, il y a toujours plusieurs voix discursives qui prennent la parole (narrateurs et personnages) et deuxièmement, il y a de différents points de vue représentés par ces voix-là. La parole englobante du narrateur extradiegetique est absente du texte ou bien elle n'a pas d'autorité sur les autres voix. Nous avons pourtant, dans le sillage des critiques tels que Todobrov, Booth, Jouve et d'autres encore, établi l'hypothèse qu'un texte totalement polyphonique et objectif n'existe pas. Tout texte doit porter des empreintes idéologiques de son auteur qui sont, en même temps, des indices d'interprétation. La polyphonie prétendue du texte est à notre avis un stratagème rhétorique, une macrostructure argumentative par laquelle, contrairement à ce que cette forme suggère, l'auteur cherche à convaincre le lecteur de ses opinions. La question que nous nous sommes posée par la suite était de savoir comment fonctionne ce stratagème poétique et comment, dans l'esprit du lecteur, les différentes voix créent un tout, comment l'auteur indique au lecteur ce qu'il devrait entendre dans un apparent chaos de paroles et d'esthétiques croisées au sein de chaque texte. Finalement, nous nous sommes interrogée sur les avantages de cette macrostructure en ce qui concerne la communication auteur/lecteur.

L'analyse nous a permis de confirmer qu'effectivement les romans de Nancy Huston comprennent des balises de lecture et que celles-ci se trouvent, comme nous l'avons prévu, sur les trois niveaux du texte, à savoir sur les niveaux des personnages, de la narration et de l'esthétique. De plus, nous croyons avoir dégagé aussi l'efficacité de la polyphonie romanesque même si, au lieu de parler de la polyphonie, il était plus juste de parler de la fausse polyphonie ou du simulacre de la polyphonie. Or, si nous avons fait un effort pour démontrer sa fausseté en tant qu'outil d'objectivité, nous voudrions louer

la polyphonie en tant que technique littéraire, au moins telle qu'elle se montre dans les écrits romanesques de Huston.

En ce qui concerne les personnages, nous avons repéré des indices interprétatifs dans leurs configurations internes, c'est-à-dire dans l'opposition entre les codes culturel et affectif ⁴¹⁹. Ce principe dans le fonctionnement des personnages nous a permis de voir le premier des enjeux de l'écriture hustonnienne. Il ne s'agit pas d'inspirer au lecteur le jugement définitif d'un personnage donné, mais de lui faire voir que le jugement simple qui divise les gens en bons et en méchants n'est ni possible ni adéquat, que les gens et leur comportement sont beaucoup plus complexes qu'on ne le croit. Huston le reconnaît elle-même. Dans *L'espèce fabulatrice*, elle écrit : « Là où notre vie en société insiste à prononcer des jugements tranchés [...] le roman nous ouvre à un univers moral plus nuancé ⁴²⁰ ». De plus, l'opposition des deux codes donne au personnage un caractère naturel, plus réaliste. Deuxièmement, l'analyse actantielle nous a permis de voir que chaque personnage a un rôle bien défini dans le cadre de la totalité du récit, que les personnages n'y sont pas pour exprimer une opinion indépendamment de l'auteur, mais pour remplir une fonction dans le cadre de son projet communicationnel. Grâce à la polyvocité, le texte gagne aussi un caractère réaliste et captivant. La présence de nombreux personnages permet de dissimuler les vrais enjeux du récit qui sont des thèmes importants et difficiles. Ce sont les conflits avec soi, avec la société et avec la nature humaine et qui pourtant, sans passer au premier plan, sont saisissables.

En ce qui concerne la narration, l'analyse de trois groupes de romans hustoniens (romans dramatisés, romans avec un narrateur dramatisé et romans avec un narrateur occulté) nous a permis de constater que, d'une manière inattendue, les romans qui s'approchent le plus de l'idéal du roman polyphonique sont ceux dans lesquels il y a un narrateur occulté et donc ceux dont la forme est la plus classique, tandis que les moins polyphoniques sont des romans dramatisés, qu'au début de notre étude nous croyions les plus voués à l'objectivité. En effet, quand le narrateur représentant le point de vue de l'auteur est là, même si sa voix reste discrète, le texte peut exprimer plusieurs points de vue à la fois sans grand risque de pousser le lecteur vers une voie interprétative erronée. Par contre, quand l'auteur décide de congédier le narrateur sans indiquer une autre voix

⁴¹⁹ Les codes eux-mêmes et leur fonctionnement ont été décrits par V. Jouve, cf. *L'effet-personnage dans le roman*...

⁴²⁰ N. HUSTON : *L'espèce fabulatrice*..., p. 188.

qui tiendrait l'autorité, le jeu polyphonique doit être plus limité pour que le lecteur ne s'y perde pas. Le texte doit signaler le point de vue de l'auteur par d'autres moyens et d'une manière plus explicite. En outre, puisque dans le roman dramatisé le seul outil pour exprimer les opinions est la parole crue du personnage et non pas, comme c'est le cas des textes avec un narrateur extradiegetique, le jeu de la focalisation, les silences et les paroles allusives du narrateur, le vrai croisement de deux ou plusieurs points de vue y mènerait à un dialogue philosophique ou au moins à un dialogue purement didactique et non pas à un texte romanesque, d'autant plus que les romans houstoniens sont dépourvus d'intrigue traditionnelle.

Deuxièmement, l'analyse de ces trois types de textes nous a donné l'occasion de dépragmatiser la notion du narrateur et de revisiter ses frontières. En même temps, la comparaison des trois modèles narratifs nous a permis d'apercevoir une possible forme romanesque qui n'est pourtant représentée par aucun roman de notre corpus. Il s'agit du roman sans discours du narrateur exprimé à la surface de texte (lignes du texte qui lui seraient assignées), mais dans lequel la présence du narrateur serait sensible et indéniable (outre le mécanisme de la narration qui est indispensable pour parler du texte narratif en tant que tel). Il serait intéressant d'élargir l'analyse de la narration à un plus grand corpus pour voir si, premièrement, notre observation concernant le degré de polyphonie changeant en fonction de la présence ou de l'absence du narrateur reste vraie en ce qui concerne des romans d'autres auteurs et, deuxièmement, pour voir si l'hypothèse du roman avec un narrateur qui est pourtant dépourvu de discours est vérifiable.

Finalement, nous nous sommes penchée sur quelques catégories esthétiques qui permettent à Nancy Huston de manipuler la perception du corps et de la condition humaine. Ces manipulations sont en même temps des indicateurs d'interprétation. Ce qui pose le problème au lecteur et ce qui rend dans ses yeux les textes polyphoniques à ce niveau-là, c'est l'ambiguïté de certaines catégories (comique, laideur) et l'incongruité entre l'esthétique attendue par le lecteur et l'esthétique choisie par l'auteur dans le traitement de certains sujets (mort, corps, religion). De plus, la présence quasi simultanée des catégories contradictoires (beau/laid, tragique/comique, réaliste/surnaturel) n'est pas moins déroutante. En effet, les textes de Huston font penser à une mosaïque. Il y a des éléments hétérogènes et tout élément du texte représente une autre chose quand il est vu dans l'entourage d'éléments voisins que quand il est vu séparément. Pour bien décoder le sens d'un élément donné, le lecteur doit faire un pas en

arrière : au lieu de regarder des pierres isolées, il doit embrasser de son regard la totalité de l'image. Cela concerne tant les variations esthétiques que le système des voix discursives.

En somme, de notre analyse il se dégage une écriture extrêmement complexe et difficile ⁴²¹. Une telle poétique peut rendre le texte captivant : le lecteur devient un détective qui en cherche le sens. Cependant, quand elle est trop poussée, cette poétique risque de le fatiguer. Or, dans ses romans, Huston met en œuvre plusieurs techniques de subterfuge : elle fait se perdre le lecteur dans un labyrinthe des voix, elle l'ennuie par l'apparent manque de cohérence et elle le blesse par la violence du texte. Plus encore, les textes créent une fausse image de l'auteur impliqué et des personnages. Pourquoi choisir une poétique qui risque de mener le lecteur vers une mauvaise interprétation et qui risque de le faire abandonner la lecture ? Quels sont les majeurs effets de lecture obtenus grâce à la technique polyphonique telle que nous la retrouvons chez Huston ? Pourquoi la romancière tend-elle les pièges aux lecteurs ? À notre avis la réponse s'enferme dans les deux notions : poétique de *showing* et effets métatextuels.

Premièrement, la polyphonie permet de faire voir certains phénomènes sans les expliquer (telles la nature humaine déchirée entre le bien et le mal ou la beauté universelle du corps humain). Nancy Huston fait appel à deux facultés de la perception, *logos* et *pathos*, qu'elle manipule. Ses textes mobilisent d'abord le *pathos*, ils éveillent des émotions fortes, parfois moyennant des scènes dépourvues de contexte et donc difficiles à comprendre. Le lecteur est ébranlé par leur bizarrerie ou leur violence. La pensée semble bloquée, elle n'a pas de point d'ancrage. Ensuite, le lecteur est forcé de relire la scène ou de la repenser en la plaçant dans le contexte du roman entier pour pouvoir finalement la comprendre. Deuxièmement, le lecteur qui doit tout le temps se déplacer entre les perspectives, qui est forcé à chercher la cohérence du texte, qui doit se méfier de fausses configurations et qui doit s'en sortir du manque (et parfois du surplus) d'information est engagé dans le texte plus qu'un simple observateur. En effet, la poétique choisie par Nancy Huston fait au lecteur non seulement voir certains problèmes, mais elle lui les fait vivre. Parfois, celui-ci apprend en se rendant compte qu'il s'est trouvé dans un piège de fausses configurations et de faux jugements et il est ainsi amené à revenir sur ses décisions interprétatives. Il s'agit de faire croire le faux pour faire voir la fausseté des jugements fondés sur les apparences. Souvent, il s'agit de

⁴²¹ À cet égard, il serait aussi intéressant de voir si la poétique de Huston change quand elle écrit pour le jeune public, de voir si ces textes sont moins exigeants, moins complexes et moins polyphoniques.

provoquer le lecteur à faire des rapprochements, de lui montrer ce qui se dégage d'entre les perspectives sans le lui dire explicitement. Et le contenu implicite constitue un autre avantage de la polyphonie houstonnienne. En effet, ce type de contenu est un argument puissant : il se donne comme allant de soi et, de cette manière, il cache sa nature argumentative.

Ainsi, la poétique de *showing* libère-t-elle le texte du didactisme pesant du *telling*. En effet, comme le dit Iser, le lecteur n'aime pas sentir qu'on cherche à lui imposer un point de vue : « Si les stratégies mises en place imposent trop clairement au lecteur sa réaction, celle-ci sera obligée, et le lecteur risque d'autant plus de se détourner de ce vers quoi le texte avait voulu l'orienter »⁴²². La poétique de *showing* impose le point de vue de l'auteur encore plus que celle de *telling* mais sa supériorité artistique et son efficacité siègent sans le caractère implicite de cette intrusion d'opinions.

À côté de tous les aspects de la polyphonie houstonnienne énumérés ci-dessus, il y a encore un autre. Cette poétique complexe permet à l'auteur d'exprimer son attitude aussi complexe à l'égard de la vie humaine. En effet, de prime abord, le monde romanesque de Huston paraît sombre et sinistre. L'auteur elle-même reconnaît qu'en écrivant elle « veu[t] pouvoir tout voir, ne pas [s]e voiler les yeux »⁴²³. Ce côté sombre blesse le lecteur. Il le fait aller à la rencontre de ses limites et le déstabilise. À cet égard, les romans de Huston font penser à des « textes de jouissance » décrits par Roland Barthes :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage⁴²⁴.

Pourtant bien que les romans de Huston comprennent beaucoup d'éléments sombres, à côté d'eux, il y a des éléments positifs et profondément humanistes que nous avons repérés au cours de notre analyse (cheminement de l'antihéros, manipulations d'ordre esthétique-axiologique, rôle du narrateur non fiable dans *L'Emprunte de l'ange* et *Dolce agonia*, thème du corps et de la relation à autrui). Or, Nancy Huston représente une

⁴²² W. ISER Wolfgang : *L'acte de lecture...*, p. 163.

⁴²³ M. CHOLLET « L'entremêléeuse » ...

⁴²⁴ R. BARTHES: *Le plaisir du texte...*, pp. 22-23.

attitude que nous proposons de nommer un humanisme « noir ». C'est une attitude que glorifie la valeur immanente de la vie humaine et qui voit en même temps les défauts de la nature humaine. Ces deux aspects de l'homme : le sacré de sa vie et ses vices semblent incompatibles et pourtant, dans ses textes, Huston les met côte à côte. En effet, ses romans embrassent la totalité de la nature et de la condition humaines. C'est pour cette raison que le lecteur y trouve le langage familier et le langage lyrique, le trivial et le divin, le beau et le laid, le risible et le tragique. Tout cela fait partie du monde tel que le voit Nancy Huston. La polyphonie des voix et des esthétiques ne fait que le souligner. La romancière va encore plus loin et essaie de montrer au lecteur que le difficile, l'imparfait, le désagréable de la vie peut être beau et avoir une valeur. Pour le faire, elle a besoin de plusieurs subterfuges (jeu avec le temps du récit et de l'histoire, jeu avec l'esthétique, figure du narrateur non fiable, structure de mosaïque). Ces stratagèmes donnent au texte, en plus de montrer la valeur de l'homme, une douceur exceptionnelle. C'est d'ailleurs le but que Huston se donne : « J'ai envie — dit-elle — qu'il [I.F. : le lecteur] soit à l'aise. J'ai envie qu'il soit heureux, même s'il se passe des choses terribles dans le livre. J'ai envie qu'en tant que lecteur qui appréhende un objet langagier, pour employer les grands mots, il soit tranquille en lui-même »⁴²⁵. Le défi que semble se lancer Nancy Huston est alors de créer un texte qui en même temps soit « de jouissance » et « de plaisir ». Un défi exigeant et, à notre avis, grâce à la structure polyphonique, relevé avec succès.

⁴²⁵ M. CHOLLET « L'entremêléeuse »...

BIBLIOGRAPHIE

Romans de Nancy Huston analysés (dans l'ordre de parution) :

Les Variations Goldberg. 1994. Actes Sud.

Virevolte. 1996. Actes Sud.

Instruments des ténèbres. 1998. Actes Sud.

Dolce agonia. 2002. Actes Sud.

L'Empreinte de l'ange. 2000. Actes Sud.

Cantique des plaines. 1995. Actes Sud.

Prodige. 2002. Actes Sud.

Une Adoration. 2004. Actes Sud.

Lignes de faille. 2007. Actes Sud.

Infrarouge. 2012. Actes Sud.

Autres romans de Nancy Huston (dans l'ordre de parution):

Histoire d'Omayya. 1998. Actes Sud.

Trois fois septembre. 1999. Actes Sud.

Danse noire. 2013. Actes Sud.

Écrits non romanesques de Huston (dans l'ordre de parution):

Mosaïque de la pornographie. 2007. Payot.

Limbes - limbo. Un hommage à Samuel Beckett. 2000. Actes Sud.

Professeurs de désespoir. 2005. Actes Sud.

L'espèce fabulatrice. 2008. Actes Sud.

Articles de presse sur Nancy Huston / Entretiens avec Nancy Huston

« Pour la littérature monde en français ». *Le monde Livres*. 15.03.2007. En ligne. Consulté le 20 avril 2012. <http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html>.

« Nancy Huston Too Hot To Publish in US? ». *GalleyCat*. 03.11.2006. En ligne. Consulté le 30 mars 2013. <http://www.mediabistro.com/galleycat/nancy-huston-too-hot-to-publish-in-us_b3179>.

« Rencontre avec Nancy Huston, écrivain canadienne » : *Jetset Magazine*. 06.06.2007 En ligne. Consulté le 30 mars 2013. <<http://www.jetsetmagazine.net/culture/revue.presse/rencontre-avec-nancy-huston-ecrivain-canadienne.21.4341.html>>.

ARGAND Catherine: « Nancy Huston. Entretien ». *Lire*. 01.03.2001. En ligne. Consulté le 25 septembre 2011. <http://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html>.

CHOLLET Mona « L'entremêlée ». 2003. En ligne sur le site Internet *Périphéries* édité par Mona Chollet et Thomas Lemahieu. Consulté le 25 septembre 2011. <<http://www.peripheries.net/article171.html>>.

FESSOU Didier : « Infrarouge: sexe et tourisme en Toscane ». *Le Soleil*. 30.05.2010. En ligne. Consulté le 21 octobre 2012. <<http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/livres/201005/29/01-4285085-infrarouge-sexe-et-tourisme-en-toscane.php>>.

GUEGAN Nicolas: « Bad Sex in Fiction Award: la réaction de Nancy Huston ». *Le Nouvel Observateur*. 05.12.2012. En ligne. Consulté le 25 mai 2014. <<http://bibliobs.nouvelobs.com/sur-le-sentier-des-prix/20121205.OBS1441/bad-sex-in-fiction-award-la-reaction-de-nancy-huston.html>>.

LABRECQUE Marie : « L'angoisse de la reine Nancy ». *Voir.ça*. 14.03.2001. En ligne. Consulté le 21 octobre 2012. <<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=15143>>.

LABRECQUE Marie : « Nancy Huston : La fin de l'innocence ». *Voir.ça*. 10.06.1998. En ligne. Consulté le 1 mars 2016. <<https://voir.ca/livres/1998/06/10/nancy-huston-la-fin-de-linnocence>>.

Entretiens audio

Enregistrement de la rencontre avec Nancy Huston à la Médiathèque José Cabanis de Toulouse qui a eu lieu le 24 septembre 2010. En ligne. Consulté le 25 septembre 2011. <<http://www.bibliotheque.toulouse.fr/conf-Nancy-Huston.html>>.

Enregistrement de la rencontre avec Nancy Huston à la Médiathèque Valais St-Maurice qui a eu lieu le 21 janvier 2016 dans le cadre du cycle *Litteratour*. En ligne. Consulté le 1 mars 2016. <<http://www.mediathèque.ch/valais/nancy-huston-4211.html>>.

Monographies sur la théorie littéraire

ABBOTT H. Porter : *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2011. Cambridge University Press.

ALBERES René Marill : *Métamorphoses du Roman*. 1972, Albin Michel.

ARISTOTE : *La Poétique*. 1980. Seuil.

ASTRUC Rémi : *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*. 2010. Éditions Classiques Garnier.

AUMONT Jacques : *L'Image*. 2011. Armand Colin.

BAKHTINE Mikhaïl : *La poétique de Dostoïevski*. 1998. Seuil.

BAKHTINE Mikhaïl : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. 1982. Gallimard.

BAL Mieke : *Narratology : Intoduction in the Theory of Narrative*. 2009. University of Toronto Press.

BARTHES Roland : *Le plaisir du texte*. 1982. Seuil.

BEAUGRANDE Robert de, DRESSLER Wolfgang: *Introduction to Text Linguistics*. 1981. Routledge.

BERGSON Henri : *Le rire*. 2013. Flammarion.

BESSARD-BANQUY Olivier : *Sexe et littérature aujourd'hui*. 2010. La Musardine.

BOCHENEK-FRANCZAKOWA Regina : *Le personnage dans le roman par lettres à voix multiples de La Nouvelle Héloïse aux Liaisons dangereuses*. 1996. Abrys.

BOOTH Wayne C. : *The Rhetoric of Fiction*. 1983. University of Chicago Press.

BORDWELL David : *Narrative in fiction film*. 1985. University of Wisconsin Press.

BORDWELL David : *Pætics of cinema*. 2008. Routledge.

BOURNEUF Roland, OUELLET Réal : *L'Univers du roman*. 1995. PUF.

- BRANIGAN Edward : *Point of View in the Cinema : A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. 1984. Mouton publishers.
- BREMOND Claude : *Logique du récit*. 1973. Seuil.
- BROMBERT Victor : *In praise of antiheroes : figures and themes in modern European literature, 1830-1980*. 1999. University of Chicago Press.
- BROWN Gillian, YULE George : *Discourse Analysis*. 1983. Cambridge University Press.
- CANNONE Belinda : *Narration de la vie intérieure*. 1998. Klincksieck : Centre de Recherche des Lettres et Langues de l'Université de Corse.
- CARLIER Christophe : *La clef des contes*. 1998. Ellipses.
- CHATMAN Seymour : *Coming to terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. 1990. Cornell University Press.
- CHATMAN Seymour : *Story and discourse : Narrative Structure in Fiction and Film* 1978. Cornell University Press.
- COHN Dorrit : *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. 1981. Seuil.
- COUTURIER Maurice, *La figure de l'auteur*. 1995. Seuil.
- DUCROT Oswald : *Le Dire et le dit*. 1984. Éditions de Minuit.
- ECO Umberto : *Histoire de la laideur*. 2007. Flammarion.
- ECO Umberto : *Lector in fabula*. 1985. Bernard Grasset.
- GENETTE Gérard : *Figures III*. 1972. Seuil.
- GENETTE Gérard : *Nouveau discours du récit*. 1983. Seuil.
- GENETTE Gérard : *Palimpsestes*. 1992. Seuil .
- GOMBRICH Ernest H.: *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*. 2002. Phaidon.
- GREIMAS Algirdas : *Semantique structurale*. 1995. PUF.
- HAMON Philippe : *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. 2005. Hachette.
- HAMON Philippe : *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. 1984. PUF.
- HUGLO Marie-Pascale : *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. 2007. Presses Universitaires du Septentrion.
- IEHL Dominique : *Le Grotesque*. 1997. PUF.
- ISER Wolfgang : *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. 1997. Mardaga.
- JENNY Laurent : *La Terreur et les signes : Poétiques de rupture*. 1982. Gallimard.
- JOUE Vincent : *L'effet-personnage dans le roman*. 1998. PUF.
- JOUE Vincent : *Poétique des valeurs*. 2001. PUF.
- JOUE Vincent : *Pourquoi étudier la littérature ?* 2010. Armand Colin.
- JOUE Vincent : *Poétique du roman*. 2010. Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine : *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. 2009. Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine : *L'implicite*. 1998. Armand Colin.
- KIBEDI VARGA Aron: *Discours, récit, image*. 1989. Mardaga.
- KRISTEVA Julia : *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. 1983. Seuil.
- LOUVEL Liliane : *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*. 2010. Presses Universitaires de Rennes.

- LOUVEL Liliane : *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. 2002. Presses Universitaires de Rennes.
- MINOIS George : *Histoire du rire et de la dérision*. 2000. Fayard.
- MIRAUX Jean-Philippe : *Le personnage de roman : genèse, continuité, rupture*. 1997. Nathan.
- NIETZSCHE Friedrich : *Œuvres philosophiques complètes, Le cas Wagner, Crépuscule des Idoles, l'Antéchrist, Ecce Homo, Nietzsche contre Wagner*. Gallimard. 1974.
- NOLKE Henning, FLOTTUM Kjersti, NOREN Coco : *ScaPoLine : La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. 2004. Kimé.
- RABATEL Alain : *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. 2009. Lambert-Lucas.
- RIBON Michel : *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*. 1995. Kimé.
- RIMMON-KENAN Shlomith : *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2002. Routledge.
- SULEIMAN Susan : *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. 1983. PUF.
- TADIE Jean-Yves (sous dir.) : *La littérature française: dynamique et histoire*. 2007. Gallimard.
- TOUYA Aurore : *La Polyphonie romanesque au XXe siècle*. 2015. Éditions Classiques Garnier.
- UBERSFELD Anne : *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. 1996. Seuil.
- UBERSFELD Anne : *Lire le theatre*. 1996. Belin.
- Vision / division : l'œuvre de Nancy Huston*. Sous la direction de Marta DVORAK et Jane KOUSTAS. 2004. Les Presses de L'Université d'Ottawa.
- VISWANATHAN-DELORD Jacqueline: *Spectacles de l'esprit: du roman dramatique au roman-théâtre*. 2000. Presses de l'Université Laval.
- WANLIN Nicolas : *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*. 2010. Presses Universitaires de Rennes
- WOOLF Virginia : *Granite and Rainbow*. 1958. Harcourt, Brace and Company.

Articles sur la théorie littéraire

- BARTHES Roland : « L'effet de réel », *Communications*, no 11: *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 1968. pp. 84-89.
- BINKLEY Timothy : « "Pièces" contre l'esthétique » In : G. GENETTE : *Esthétique et poétique*. 1992. Seuil, pp. 33-66.
- BOOTH Wayne C : « Distance et point de vue » In : R. BARTHES, W. KAYSER : *Poétique du récit*. 1977. Seuil, pp. 85-113.
- COHN Dorrit : « Discordant Narration », *Style*, vol. 34, no. 2, 2000, pp. 307-316.
- CURRIE Gregory : « L'interprétation du non-fiable: narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables », extrait de l'ouvrage de Gregory Currie intitulé *Arts and Minds* (Oxford University Press, 2004) publié sur le site Vox-poética [en ligne]. Consulté le 08 avril 2015.
<http://www.vox-poetica.org/t/articles/currie.html#_ftn6>.
- CURRIE Gregory: « Unreliability refigured : Narrative in Literature and Film », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no 53, 1995, pp. 19-29
- FRONT Izabela : « Le monde grotesque dans *Instruments des tenebres, Dolce agonía* et *Une adoration* de Nancy Huston », *Frankofoni*, no 25, 2013, pp. 201-211.
- GLOWINSKI Michał : « Sur le roman à la première personne » In : G. GENETTE : *Esthétique et poétique*. 1992. Seuil, pp. 229-245.
- GOMBRICH Ernest « Moment and Movement in Art », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no 27, 1964, pp. 293-306.

- HAMON Philippe : « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature*, no 14, 1974, pp. 114-122.
- HAMON Philippe : « Pour un statut sémiologique du personnage » In : R. BARTHES, W. KAYSER : *Poétique du récit*. 1977. Seuil, pp. 115-170.
- INGLEHART Ronald : « Changing values among Western Publics from 1970 to 2006 » In : K. H. GETZ, P. MAIR, G. SMITH : *European Politics Past, Present, Future*. 2009. Routledge, pp. 130-145.
- INGLEHART Ronald, « The silent revolution in Europe : Intergenerational Change in Post-Industrial Societies », *The American Political Science Review*, vol. 65, no 4, 1971, pp. 991-1017.
- INGLEHART Ronald, BAKER Wayne E. : « Modernization, cultural change, and the persistence of traditional values », *American Sociological Review*, vol. 65, no 1, 2000, pp. 19-51.
- KINDT Tom : « L' "auteur implicite". Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation » In : J. PIER : *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*. 2007. Presses universitaires du Septentrion. Article publié sur le site *Vox-poetica* [en ligne]. Consulté le 08 avril 2015. < <http://www.vox-poetica.org/t/articles/kindt.html> >.
- KÖPPE Tilmann, KINDT Tom « Unreliable Narration With a Narrator and Without », *Journal of Literary Theory*, vol. 5, no 1 : *Unreliable Narration*, 2011, pp. 81-94.
- MANNING Nicholas « Rhétorique du silence. Le non-dit comme forme d'argumentation dans la poésie moderne » In : P. SCHNYDER, F. TOUDOIRE-SURLAPIERRE : *Ne pas dire - Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*. 2013. Classiques Garnier, pp. 67-82.
- MARTIN-ACHARD Frédéric : « Figures de l'intériorité dans le roman contemporain (F. Bon, L. Mauvignier, J. Serena) », *Les Cahiers du Ceracc*, no 5: *Proses narratives en France au tournant du XXIe siècle*, 2012 [en ligne]. Consulté le 29 septembre 2015. < <http://www.cahiers-ceracc.fr/achard.html> >.
- MASSE Raymond : « Anthropologie des moralités et de l'éthique : essai de définitions », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 33, no 3, 2009, pp. 21-42.
- NÜNNING Ansgar : « 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*, no 22, 1997, pp. 83-105.
- NÜNNING Ansgar : « Unreliable, compared to what ? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration : Prolegomena and Hypotheses » In : W. GRÜNZWEIG et A. SOLBACH : *Grenzüberschreitungen : Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*, 1999. Gunter Narr Verlag, pp. 53-73.
- PHELAN James : « Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita », *Narrative*, vol. 15, no. 2, 2007, pp. 222-238.
- POULET Georges : « Phenomenology of reading », *New Literary History*, no 1, 1969, pp. 53-68.
- RABATE Dominique : « Bakhtine chez Beckett et Bernhard (voix, idée et personnage dans la théorie dialogique) » In : C. DEPRETO : *L'héritage de Bakhtine*. 1997. Presses Universitaires de Bordeaux , pp. 31-46.
- SAGAERT Claudine : « Les Fondements ontologiques de la laideur féminine », *Revue Horizon Sociologique* [en ligne], 2012. Consulté le 06 février 2016. <<http://www.revue-sociologique.org/node/13438>>.
- SCHMID, Wolf : « Implied Author (revised version; uploaded 26 January 2013) » In : P. Hühn et al. : *The Living Handbook of Narratology* [en ligne]. Hamburg University. Consulté le 08 avril 2015. < <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-author-revisedversion-uploaded-26-january-2013> >.
- SCHNYDER Peter, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédéric : « Les dits du non-dit » In : P. SCHNYDER, F. TOUDOIRE-SURLAPIERRE : *Ne pas dire - Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*. 2013. Éditions Classiques Garnier, pp. 11-30.
- SCHWARTZ Shalom H. : « Les valeurs de base de la personne : théorie, mesures et applications », *Revue française de sociologie*, vol. 47, no 4, 2006, pp. 929-968.

WALL, Kathleen : « The Remains of the Day and its Challenges to Theories of Unreliable Narration », *Journal of Narrative Technique*, vol. 24, no 1, 1994, pp. 18-42.

YACOBI Tamar, « Package Deals in Fictional Narrative : The Case of the Narrator's (Un)Reliability », *Narrative*, no 2, 2001, pp. 223-229.

Préfaces des ouvrages:

TODOROV Tzvetan : Préface In : M. BAKHTINE : *Esthétique de la création verbale*. 1984 Gallimard.

CYRULNIK BORIS : Préface In: B. Humbeeck : *La narration de soi pour grandir*. Mols Eds. 2013, pp. 13-16.

Sites Internet

Actes Sud [en ligne]. *Nancy Huston* (note biographique). Consulté le 03.12.2015. <<http://www.actes-sud.fr/contributeurs/huston-nancy>>.

Auteurs contemporains : Discours critique sur les œuvres de littérature contemporaine [en ligne]. *Nancy Huston*. Consulté le 20.02.2016. < http://auteurs.contemporain.info/doku.php/auteurs/nancy_huston>.

Pew Research Center [en ligne]. *Pew Global Attitudes Project : Global Views on Morality. Report of Pew Research Center*, 2014. Consulté le 03.12.2014. <<http://www.pewglobal.org/2014/04/15/global-morality/>>.

Pew Research Center [en ligne]. *Pew Global Attitudes Project : The American-Western European Values Gap*, 2012, Kohut A.et all. Consulté le 03.12.2014. <<http://www.pewglobal.org/2011/11/17/the-american-western-european-values-gap/>>.

Analiza (falszywej) polifonii w powieściach Nancy Huston. Poetyka *showing* w służbie "czarnego humanizmu"

Streszczenie

Niniejsza rozprawa jest próbą analizy problemu polifonii w powieściach Nancy Huston, jednej z najbardziej cenionych pisarek w świecie współczesnej literatury frankofońskiej. Pozycja Huston przekłada się na liczne analizy jej tekstów, tak w formie artykułów naukowych jak i prac magisterskich i doktorskich. Opracowania te koncentrują się jednak wyłącznie na analizie powtarzających się w powieściach motywów, takich jak macierzyństwo, kobiecość i cielesność. Jest to tym bardziej zaskakujące, że w swoich tekstach Huston eksperymentuje z formą gatunkową i narracyjną. Główny aspekt jej twórczości to wielogłosowość obecna we wszystkich jej powieściach. Autorka bardzo często oddaje głos postaciom, a w niektórych powieściach w ogóle nie wprowadza osoby narratora.

Powyższe obserwacje nasuwają pytanie, w jaki sposób czytelnik ma odczytać punkt widzenia autora, od którego ani autor ani czytelnik nie może uciec. To z kolei nasuwa inne pytanie : polifonia powinna być postrzegana jako próba uniknięcia subiektywności tekstu i uzyskania możliwie jak najwyższego stopnia obiektywności, czy raczej powinna być ona postrzegana jako zręczna strategia argumentacyjna, stosowana przez Huston, aby implicytnie zmusić czytelnika do przyjęcia jej punktu widzenia? Celem rozprawy jest odnalezienie odpowiedzi na te właśnie pytania.

Mimo że pojęcie polifonii nie jest nowe, nie istnieje aktualna teoria zajmująca się tym problemem w dziedzinie literatury (teoria opracowana przez Michaiła Bachtina, która wprowadziła to pojęcie do badań literackich, sięga 1929 roku i publikacji "Problemów poetyki Dostojewskiego"). W związku z tym niniejsza praca opiera się na kilku różnych metodologiach, które razem pozwalają na zbadanie polifonicznego charakteru powieści Nancy Huston. Analizie poddane są trzy aspekty tekstów. Każdemu z nich poświęcona jest jej osobna część rozprawy.

Pierwsza część skupia się na problemie postaci i obejmuje zarówno ich wewnętrzną konstrukcję jak i systemy przez nie tworzone w obrębie każdej powieści. Analiza wewnętrznej konstrukcji postaci, przeprowadzona na bazie teorii efektu postaci opracowanej przez Vincenta Jouva, pokazuje ich dwubiegunową naturę, która utrudnia

czytelnikowi ich odczytanie i interpretację. Z jednej strony bohaterowie odstraszać czytelnika swoim niemoralnym zachowaniem, a z drugiej strony wzbudzają współczucie dzięki rozbudowanemu opisowi ich życia emocjonalnego. Z kolei analiza systemu postaci, ukształtowana przez aktancjalny model Algirdasa Greimasa, wykazuje, że każda postać ma pewną rolę do odegrania w powieści i nie znajduje się w tekście po to, żeby zaprezentować swój indywidualny i niezależny punkt widzenia, ale żeby przekazać, często pośrednio, opinie autora. Co więcej, analiza ta wskazuje trzy tematy które wyłaniają się z powieści Nancy Huston, ale które to wyrażone są w nich tylko w sposób implicytny. Są to konflikt jednostki z samym sobą, ze społeczeństwem oraz z absurdalnością ludzkiego losu.

Druga część pracy zajmuje się problemem narracji i jest inspirowana pracami teoretycznymi amerykańskich i niemieckich krytyków takich jak Wayne C. Booth, Seymour Chatman, Gregory Currie, Dorrit Cohn, Ansgar Nünning, Edward Branigan i David Bordwell. Przeanalizowane zostają trzy przypadki obecne w prozie Nancy Huston. Są to powieści uduktowane (tj. powieści pozbawione narratora), powieści z narratorem ujawnionym ale niegodnym zaufania oraz powieści z narratorem ukrytym za światem przedstawionym. Z analizy wypływa następujący wniosek : najbardziej polifoniczne są te powieści, w których jest obecny narrator schowany za światem przedstawionym, natomiast powieści pozbawione osoby narratora, które na początku badań wydawały się najbardziej odpowiednie dla reprezentowania różnych punktów widzenia, okazały się najmniej polifoniczne. Powodem takiego stanu rzeczy jest fakt, iż kiedy narrator, będący porte-parole autora, jest obecny w tekście, nawet jeśli jego głos jest ledwo słyszalny, autor może pozwolić sobie na przedstawienie kilku punktów widzenia bez obawy o złą interpretację tekstu przez czytelnika. Z drugiej strony, kiedy autor pozbywa się narratora i zostawia czytelnika bez tego przewodnika w towarzystwie wielu postaci, powieść musi wyraźnie wskazywać opinie autora, tak aby czytelnik nie pobrał w gmatwaniu różnych punktów widzenia wyrażanych przez bohaterów. Przy okazji praca podejmuje problem definicji narratora oraz granic między pojęciami narracji, narratora i autora implikowanego.

Trzecia i ostatnia część niniejszej pracy poświęcona jest kategoriom estetycznym, którymi Nancy Huston posługuje się w swoich tekstach, tj. przede wszystkim komizmowi, tragizmowi, pięknie i brzydocie. Kategorie te z jednej strony poprzez ich ambiwalentny charakter wprowadzają do powieści dodatkowy element polifoniczności, a z drugiej strony pozwalają wskazać punkt widzenia autorki. Co

więcej, dzięki manipulacji tymi kategoriami Huston wpływa na estetyczne postrzeganie pewnych zjawisk przez czytelnika (starzenie się, upływ czasu) oraz na jego aksjologiczną ocenę tych zjawisk.

Wnioski wpływające z przeprowadzonej analizy dotyczą efektywności polifonii, widzianej jako technika poetycka. Polifonia sama w sobie okazuje się być iluzją, stworzoną przez autorkę, niemniej jednak iluzja ta jest skuteczną strategią retoryczną, a to głównie dzięki jej implicytnemu charakterowi oraz temu, że polifoniczna struktura powieści Huston stawia je po stronie poetyki *showing* (pokazywania), która to uwalnia je od ciężkiego dydaktyzmu typowego dla poetyki *telling*. Ponad to poetyka wybrana przez Huston wyraża jej postawę w stosunku do człowieka, którą niniejsza praca proponuje nazwać "czarnym humanizmem". Postawa ta nie neguje słabości i wad człowieka, ale, mimo ich istnienia, podkreśla wartość ludzkiego życia.

Analyse of (false) polyphony in Nancy Huston's novels. Poetics of showing as a tool of "dark humanism"

Summary

The present dissertation offers a study of polyphony in Nancy Huston's works. Author of novels, essays, plays, literary criticism, and children's stories, Huston is today one of the most popular and valued francophone writers. As such, she and her texts have become an object of numerous scientific researches. Indeed, there are many articles as well as whole thesis dedicated to her works. However, those studies are limited to analysis of repeating motifs in Huston's novels, such as motherhood, feminism and human body. It is especially surprising given that throughout her works Huston experiments with generic and narrative form. The main aspect of her artistic wander is a multi-voiced narrative. The writer gives the floor to protagonists and in some of her books she goes even further by altogether dismissing the narrator. In consequence reader has to face a tangle of different, and sometimes even contradictory points of view.

This brings to mind a question of how reader can decipher author's point of view, from which neither author nor reader can escape. The above statement brings about another question: should polyphony be read as an attempt to avoid subjectivity and gain the utmost of objectivity or should it be rather seen as a deft argumentative strategy which is engaged by Huston in order to, imperceptibly, make readers see things in the way author wants them to. The aim of the present study is to answer those questions.

Even though the notion of polyphony is far from being a new one, there is no up to date theory that covers the subject in the field of literature (Mikhail Bakhtin's theory introducing the notion of polyphony to literary studies goes back to 1929, a year when *Problems of Dostoyevsky's Poetics* was published). In response to this shortage the present dissertation combines several different methodologies. Thus three different areas of Huston's novels are analysed outlining three chapters of the study.

The focus of the first chapter is an analyse of the characters. It embraces their internal configuration and systems they create together within a text and that are in fact an underframe of each novel. The study of the internal configuration, based on Vincent

Jouve's theory of character's effect, shows the bipolar nature of Huston's protagonists that makes their understanding and interpretation problematic. On one hand the protagonists are repellent because of their immoral behaviour and on the other hand, thanks to their well outlined affective life, they inspire sympathy. The study of systems created by the protagonists, shaped by Algirdas Greimas' actantial model, shows that each character has a role to play within a story and is not there to present their individual and independent point of view but to convey, often in an indirect manner, the author's opinions. Moreover, this analyse indicates three great themes that lie behind Huston's works but that are expressed only in an implicit manner. They are conflicts between individuals and themselves, society and absurdity of human condition.

The second chapter approaches the problem of narration and is inspired by works of American and German critics such as Wayne C. Booth, Seymour Chatman, Gregory Currie, Dorrit Cohn, Ansgar Nünning, Edward Branigan and David Bordwell. Three cases of narrative form present in Huston's novels are examined : dramatised novels (novels in which there is no narrator), novels with overt but unreliable narrator and novels with covert narrator. The conclusion of this analyse is that the most polyphonic texts are those in which there is a covered narrator while the texts without narrator, that at the beginning of the study seemed to be the most suitable to carry different points of view, came out to be the least polyphonic. The reason is that when a narrator, being author's spokesperson, is there, even though his voice is hardly audible, the text can bring about different points of view without a high risk of a wrong interpretation. On the other hand, when an author dismisses narrator and leaves reader without a guide but with numerous characters, the novel has to indicate more explicitly author's opinions so that reader does not get lost in a bewilderment of different points of view expressed by characters. In addition the dissertation reviews the definition of narrator and the frontier between the notions of narration, narrator and implied author.

The last chapter argues that diverse aesthetic categories used by Huston in her novels, which are mainly comic, tragic, beauty and ugliness introduce into the texts the apparent polyphony (that because of their ambiguous character) and at the same time they indicate the author's point of view. Moreover, they let Huston manipulate reader's aesthetical perception of certain phenomena (ageing, passage of time) and in this manner they let her influence the axiological perception of those issues.

The conclusion that comes out of the research is the effectiveness of polyphonic technique. Polyphony itself comes out to be only an illusion but at the same time this

illusion turns out to be a powerful rhetoric strategy, mainly thanks to its implicit character and the fact that it places Huston's novels on the side of *showing* that liberates them from the heavy didacticism of *telling*. Last but not least, the poetics chosen by Huston express her approach towards life and human beings which the research proposes to name "dark humanism". This approach does not ignore human weaknesses and faults but still sees extreme value of men's life.