

**MÉMOIRE**  
**PRÉSENTÉ À**  
**L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI**  
**COMME EXIGENCE PARTIELLE**  
**DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

**PAR**  
**JULIE DALLAIRE**

**POUR UNE NARRATOLOGIE RELATIVE :**  
**LA NARRATOLOGIE À L'ÉPREUVE DE LA SCIENCE-FICTION**

**MAI 2004**



### **Mise en garde/Advice**

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier particulièrement mon directeur de recherche, Jean-Pierre Vidal, pour sa disponibilité, ses encouragements et ses conseils éclairants.

J'aimerais aussi remercier Fernand Roy, Jacques B. Bouchard et Denise Bernard pour le soutien qu'ils m'ont apporté lors de certaines étapes cruciales de ma rédaction.

## RÉSUMÉ

Le présent travail traite principalement du fonctionnement narratif des *Rêves de la Mer*, premier tome d'une série de cinq romans d'Élisabeth Vonarburg. En s'attardant à certains concepts empruntés à Gérard Genette, le premier chapitre, qui s'arrête à la distinction des narrateurs et des niveaux de récit, permet d'expliquer comment la confusion qui en émerge participe toutefois à la création d'effets de réel reliés au genre dans lequel s'inscrit le roman, la science-fiction. Le type de narration choisi, qui est notamment à l'origine de la complexité du roman, reflète d'abord l'éclatement et, paradoxalement, devient aussi le moyen de remise en ordre d'histoires éparpillées. La multiplication des narrateurs s'exprimant à la troisième personne dont la reconnaissance demeure parfois ambiguë, de même que l'emboîtement singulier des niveaux de récit, semblent appeler l'existence d'une instance extradiégétique surpassant le récit autodiégétique d'une narratrice qui est en apparence l'instance première qui raconte l'histoire.

Le deuxième chapitre porte entre autres sur la focalisation, sur la manière dont s'élabore le contrôle du point de vue, sur sa fictionnalisation. L'éclatement narratif, analysé dans le premier chapitre, laisse place à l'éclatement de la vision cognitive et oculaire des personnages, et surtout de celle de la narratrice qui cherche toujours à atteindre, paradoxalement, la « vérité ». La présence de narrateurs science-fictionnels, non omniscients, mais dont les facultés permettent un regard hors du commun sur les événements des histoires qu'ils racontent, suscite des irrégularités narratives devenant le fondement même de l'énoncé et de l'énonciation. Les paralepses, causées par l'existence de certains dons attribués aux personnages et par la présence des plaques mémorielles, archives extraterrestres, ne peuvent être considérées comme des altérations de mode. Il se produit sensiblement la même chose pour les métalepses, dont les répercussions sont exposées aussi dans ce chapitre. Elles créent la vraisemblance par la remise en cause de l'imperméabilité des niveaux narratifs et de l'identification des narrateurs. Elles appellent aussi une dimension narrative particulière soutenant l'éclatement des narrateurs et spécialement celui de la narratrice qui devient, d'une certaine façon, à chacune de ses interventions, une de ses nombreuses variantes.

Le troisième chapitre, quant à lui, concerne essentiellement les problèmes reliés à l'ordre du récit. L'importance de rétablir l'enchaînement véritable des événements, véhiculée par la narratrice, se heurte en même temps à l'impossibilité d'y arriver. Malgré l'utilisation d'une narration alternée qui entraîne l'éclatement narratif, il semble exister une logique personnelle qui s'apparente à une logique temporelle. Plusieurs éléments causent certains paradoxes temporels dont les métalepses qui, en faisant s'interpénétrer les niveaux

de récit, créent une confusion entre le début et la fin des histoires en devenant interchangeables. Outre les métalepses, l'absence de concordance entre les indices relatifs au temps, causée entre autres par l'intervention de données complexes ou fictives difficiles à vérifier, provoque des ellipses imparfaites qui sèment le désordre en suscitant d'autres paradoxes qui s'étalent de l'énonciation à l'énoncé. La linéarité du temps se voit rejetée par certains personnages. L'éternel présent devient, en quelque sorte, la seule temporalité que l'on peut attribuer au récit. C'est ainsi que le seul fait de raconter, d'écrire, suffit à établir des liens entre des segments d'histoires au premier abord incompatibles.

Le dernier chapitre revient sur les difficultés relatives à la voix, à la focalisation et à l'ordre du récit abordées dans les trois premiers chapitres. De ces accrochages narratologiques émanent des caractéristiques qui rendent le récit vraisemblable. La relativité imprègne l'énonciation. Les Ékelli, représentants d'un savoir immense dont le roman fait aussi ressortir les limites, ouvrent la porte à une remise en question du concept même d'omniscience qui ne semble relever que de l'utopie. Les trois premiers chapitres ont permis de mettre en évidence la présence nécessaire d'une instance supérieure qui se laisse percevoir alors qu'elle se veut habituellement discrète. Et comme le point de vue adopté par les personnages se rattache apparemment à une instance supérieure dirigeant le récit, les Ékelli ont aussi rendu possible l'hypothèse d'une présence implicite de l'auteur construit. Certains indices nous le laissent entrevoir à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du texte. Cette présence, rejetée par Genette, est mise de l'avant par Jost dont les intérêts pour le cinéma et la narratologie viennent donner un sens nouveau à ce roman mettant en scène un moyen de transmission du savoir s'apparentant à la création, au visionnement d'un film et qui imprègne l'écriture même du roman : les plaques mémorielles.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : NIVEAUX NARRATIFS AMBIGUS	6
<i>Les Rêves de la Mer</i> : roman de science-fiction	6
Cohérence et emboîtement problématique des niveaux narratifs	8
Eïlai Liannon Klaïdaru	11
Une analepse complétive comme ouverture sur le Rêve	13
Le troisième niveau de récit : des narrateurs hétérodiégétiques	15
Asselrod : une autre histoire à la troisième personne	20
L'histoire de Malik : Rêve implicite ou narrateur omniscient inconnu?	21
Quand énoncé et énonciation s'entremêlent	24
L'instabilité des niveaux de récit	25
CHAPITRE II : LA « DÉLINQUANCE » NARRATIVE : UNE RÈGLE DE VRAISEMBLANCE	28
Altérations et transgressions narratives : une question de point de vue	28
Les altérations narratives pour qu'advienne la vraisemblance	29
Les plaques mémorielles : un point de vue « cinématographique »	35
Des narrateurs empathiques	38

La perméabilité des niveaux de récit	42
Une première métalepse : l'ajout d'une dimension nouvelle	44
La règle de la perméabilité et de l'instabilité	48
 CHAPITRE III : LE TEMPS : UNE DONNÉE TOUTE RELATIVE	 52
Temps et cohérence	52
L'histoire de Timmi : une logique temporelle éclatée	53
Entre linéarité, circularité et éclatement	55
De nouvelles énigmes temporelles : « gracieuseté de la relativité, de la propulsion Greshe et de l'hibernine »	60
L'énigme de la porte : résultat de l'archéologie clandestine	65
Entre le journal de bord et le conte	69
La fin du récit et de la narration	71
Écriture et vérité	72
 CHAPITRE IV : L'ORIGINE DU RÉCIT : VERS UN « AU-DELÀ » NARRATIF	 73
Dissonance et vraisemblance : entre le relatif et l'absolu	73
La relativité du temps : une mise en abyme du récit	76
Quand le mystère atteint la narration	79
Du narrateur extradiégétique à l'auteur construit	84
 CONCLUSION	 87
 BIBLIOGRAPHIE	 92

## INTRODUCTION

*L'océan était-il une créature vivante? On ne pouvait continuer d'en douter, à moins de se complaire dans les paradoxes ou l'entêtement. Il devenait impossible de nier les « fonctions psychiques » de l'océan – peu importait ce que le terme recouvrait exactement. Il était évident, en tout cas, que l'océan ne nous avait que trop bien « vus »... (Lem, 1966 : 210).*

À la surface de Solaris, grouille une mer étrange, un corps aux formes mouvantes qui a été l'objet, depuis plusieurs décennies, de maintes recherches sur son fonctionnement. Ces multiples recherches, dont les principales avenues sont résumées par le narrateur, Kris, entremêlées au récit de son arrivée et de son séjour dans la station en orbite autour de la planète, n'ont mené qu'à des hypothèses vagues. L'océan de Stanislas Lem, mis en scène dans son roman portant le nom de la fameuse planète, *Solaris*, est explicitement responsable de tout ce qui arrive d'étrange aux personnages qui se sentent manipulés. Alors qu'ils ne se croyaient qu'observateurs, il semble que Kris, Sartorius et Snaut, seuls habitants de la station, soient bel et bien observés.

Cette allusion à une force supérieure qui influence la vie des personnages en les confrontant à l'invraisemblable, à quelque chose qui les dépasse, a probablement produit des échos dans d'autres romans du même genre. C'est en effet peut-être le cas des *Rêves de la Mer* d'Élisabeth Vonarburg qui lui aussi met en scène un « océan conscient » influençant le comportement des personnages ; une influence qui se fait toutefois de façon plus implicite, en filigrane. La Mer, qui recouvre les neuf dixièmes de la planète Tyranaël la moitié de l'année, n'est pas le sujet principal du questionnement de la



narratrice, Eilai Liannon Klaïdaru. Cependant, les histoires qu'elle raconte sont entre autres caractérisées par une interrogation constante des personnages nouvellement arrivés sur cette planète au sujet du contrôle explicite que semble avoir sur eux cette présence mystérieuse qui n'est pas nommée, mais qui semble reliée à la Mer. Cette présence énigmatique, qui affecte la narration même du personnage de Lem<sup>1</sup>, agit plus directement sur la narration dans le roman de Vonarburg, elle semble se « matérialiser ».

Accablé, comme les autres personnages, par la présence d'un visiteur dont il ne peut se défaire (les habitants de la station reçoivent de mystérieux visiteurs semblant émerger de leur inconscient), le narrateur de *Solaris* tente de trouver une solution logique à l'incohérence apparente de sa situation : « [I]nstitivement, je m'astreignais à sonder l'invraisemblable pour réunir les lambeaux d'une vérité cohérente ». (Lem, 1966 : 71)

Accablée par des Rêves dont elle n'a pas le contrôle elle non plus, la narratrice du roman de Vonarburg recherche sensiblement la même chose : « Il me semblait confusément que je serais sauvée, que nous le serions tous si j'arrivais à construire une histoire cohérente à partir de tous ces lambeaux éparpillés dans mes Rêves et ceux des autres Rêveurs [...] ». (Vonarburg, 1996a : 5)

Toutefois, elle va plus loin en illustrant dans sa narration le caractère particulièrement paradoxal de sa situation. En effet, la différence principale entre ces deux romans de science-fiction, dont le thème se rapproche étroitement, réside, nous le

---

<sup>1</sup> « Les émanations de l'océan avaient attaqué mon cerveau; les hallucinations se succédaient; il ne fallait pas gaspiller mes forces à tenter de résoudre des énigmes illusoires, mais demander le secours d'un médecin, appeler par radio le *Prométhée* ou quelque autre vaisseau, envoyer un S.O.S. Un changement inattendu s'opéra en moi : à la pensée que j'étais devenu fou, je me calmai. J'avais pourtant clairement entendu les paroles de Snaut... si Snaut existait et si j'avais jamais parlé avec lui! Les hallucinations pouvaient avoir commencé beaucoup plus tôt. Je séjournais peut-être à bord du *Prométhée*? Une maladie mentale m'avait subitement terrassé et j'affrontais les créations de mon cerveau irrité. En supposant que j'étais malade, il m'était permis de croire que j'allais guérir, ce qui m'accordait un espoir de délivrance – espoir auquel je devais renoncer, si j'attribuais une réalité aux cauchemars embrouillés que je venais de traverser » (Lem, 1966 : 63-64).

verrons, dans une actualisation de l'aspect paradoxal de la recherche des narrateurs pour atteindre une vérité cohérente. Simplement évoqué chez Lem, cet aspect se répercute au contraire expressément dans la narration chez Vonarburg.

La recherche de la narratrice semble se baser en fait sur une confrontation entre vraisemblance et invraisemblance, une confrontation qui tend à dépasser l'énonciation, jusqu'à toucher l'analyse qu'elle fait. Traités de manière tout à fait particulière dans le roman, certains concepts narratologiques trouvent leur sens dans leur déconstruction. La vraisemblance du roman se construit sur une constante remise en question de ces concepts<sup>2</sup>. La confusion qui en résulte demeure paradoxalement un gage de vraisemblance, cette dernière ne se fondant plus sur des règles établies, mais plutôt sur le bouleversement de ces règles. En créant une sorte de dimension narrative science-fictionnelle, le roman permet de poser certaines hypothèses dont celle de l'existence d'une instance narrative supérieure se rapprochant de ce que François Jost appelle l'auteur construit, dont les connaissances demeurent toutefois limitées par rapport au caractère infini de la recherche (comme celles de tous les personnages et des narrateurs, à différents degrés). En plus de remettre en question la vraisemblance même de la notion d'omniscience, *les Rêves de la Mer* appelle une analyse basée sur des concepts narratologiques moins rigides.

Nous verrons d'abord, dans le présent travail, comment il est possible, malgré l'éclatement du récit, de tenter un démêlement des histoires en établissant des niveaux narratifs dont l'ambiguïté ne contre pas, au contraire, l'avènement du sens. Roman complexe, récit d'une narratrice constamment entrecoupé d'histoires qui à la fois lui appartiennent et lui sont étrangères, *les Rêves de la Mer* se construit de manière tout à fait

---

<sup>2</sup> Ceux entre autres édifiés par Genette dans *Figures III*.

cohérente. La multiplication des narrateurs et des niveaux narratifs laisse place à un emboîtement incertain, imparfait, dont on ne distingue pas toujours le début de la fin. L'origine même des récits à la première et à la troisième personne qui s'entremêlent constamment demeure ambiguë, passant d'un personnage à l'autre, d'un personnage à des instances de plus en plus abstraites, se « cachant » derrière une narratrice autodiégétique qui s'approprie à première vue le récit.

Parallèlement à l'établissement du statut de chacun des narrateurs et de ses liens avec le récit, la deuxième partie de ce travail démontre encore plus en profondeur l'instabilité des niveaux de récit. Nous verrons comment des concepts comme la paralepse et la métalepse perdent leur qualité d'« irrégularités narratives » pour constituer le fondement de la vraisemblance du récit et de l'histoire. En prenant en considération certaines remises en question de François Jost qui porte un regard cinématographique sur la focalisation, il est possible de mettre en lumière certains faits, dont certains principes dits transgressifs (par rapport au récit traditionnel) sur lesquels se base toute l'écriture du roman. Le point de vue particulier adopté par certains personnages, qu'il soit oculaire<sup>3</sup> ou cognitif, sert entre autres de base à cette restructuration narratologique, à cette redéfinition du sens. La focalisation superposée qui émerge des plaques mémorielles, ce support « multisensoriel » s'apparentant à l'écran de cinéma, ne fait que créer des effets de réel reliés à la science-fiction.

Pour poursuivre une analyse s'inscrivant dans une logique science-fictionnelle, le troisième chapitre s'attarde à l'ordre du récit de même qu'à la cohérence qui est créée malgré l'apparente instabilité temporelle. En effet, la perméabilité des « niveaux narratifs » entraîne certains paradoxes. De plus, les nombreux indices temporels qui sont posés comme

---

<sup>3</sup> Ce terme, emprunté à François Jost, sera expliqué davantage au deuxième chapitre.

des énigmes à résoudre ne correspondent pas entre eux parce qu'ils n'ont pas le même cadre de référence. L'absence d'accord à l'intérieur de l'espace narratif, les nombreuses ellipses dont la durée n'est pas précisée et qui parcourent le roman s'accompagnent de trous dans l'Histoire manifestement imposés aux personnages. L'incertitude temporelle qui se vit du début à la fin provoque constamment un questionnement chez les personnages des différents niveaux de récit. La multiplication des narrateurs et des points de vue mène vers un éclatement temporel qui semble être en fait le reflet de ce que représente le Rêve, l'illustration de l'éternel présent, d'une conception du temps plutôt relative, où le début et la fin sont interchangeables.

D'un espace-temps absolu, mais insaisissable, qui se compare à cette dimension narrative créée par les passages où l'entremêlement des niveaux de récit devient la règle, nous passons à l'instance qui encadre le récit. Le quatrième chapitre de notre travail aborde cette présence ambiguë qui se laisse voir, cessant de se cacher derrière la narratrice autodiégétique qui semblait au premier abord contrôler le roman. Nous verrons comment s'établit le rapport entre une certaine catégorie de personnages-créeurs et l'omniscience narrative, un rapport qui fait de ce concept une utopie. Nous traiterons aussi de l'instance supérieure qu'engendrent nécessairement ces personnages dont l'immense pouvoir fait aussi ressortir les limites, une instance située entre la fiction et la réalité, et qui fait ressortir, elle, les limites de certains aspects de la narratologie.

## CHAPITRE I

### NIVEAUX NARRATIFS AMBIGUS

#### *Les Rêves de la Mer* : roman de science-fiction

Bien que cela semble relever de l'évidence, nous nous devons de rappeler que plusieurs des caractéristiques propres au *Rêves de la Mer* font de lui un roman de science-fiction. Son intrigue est reliée à une planète lointaine, et comme plusieurs romans du même genre, le premier tome de la saga *Tyranaël* est une anticipation : l'avenir sur Terre étant incertain, quelques-uns de ses habitants entreprennent un voyage d'exploration vers une planète habitable grâce à de nouveaux moyens technologiques permettant d'effectuer de longs périple dans l'espace... Ces seuls éléments suffisent déjà à classer le roman aux côtés de ceux de Philip K. Dick ou de Stanislas Lem. Bien qu'il soit évident que le roman de Vonarburg appartienne à la science-fiction, il serait toutefois abusif de prétendre cerner les rouages narratifs du genre à travers un seul roman. En fait, peu importe l'œuvre choisie, il semble qu'elle soit de toute façon difficilement représentative d'un genre qui se caractérise justement par ses innombrables caractéristiques, toutes réparties dans des centaines de définitions.

*Dans un ouvrage qu'il a consacré au genre, Patrick Parrinder (1980) souligne, non sans humour, que les définitions de la science-fiction ont fini par former à elles seules un petit sous-genre parasite. Façon malicieuse de suggérer que ces définitions ne sont peut-être, elles aussi, que des fictions*

*spéculatives ; plus sérieusement, cela permet à Parrinder d'affirmer que la science-fiction est un genre fortement autoréflexif, et que la manière dont elle est définie entretient des relations symbiotiques avec la façon dont elle s'écrit (Saint-Gelais, 1999 : 200).*

Au-delà de la simple appartenance thématique au genre, le roman de Vonarburg génère une complexité narrative science-fictionnelle reliée étroitement à l'énoncé. *Les Rêves de la Mer* met en scène des personnages possédant une faculté particulière permettant d'apercevoir des bribes d'avenir appartenant à d'autres personnages, de même qu'un système d'archives aux possibilités étonnantes rassemblant ces fragments du futur. En plus, le thème des univers parallèles, traité en filigrane, suscite d'inévitables « difficultés narratives ». Le trait le plus particulier du roman, ce qui fait de lui probablement une exception par rapport au genre dans lequel il s'inscrit, est sans contredit cette manière de mettre en scène la narration qui résulte du mode de transmission des histoires. En effet, relater une histoire provenant de « plaques mémorielles », archives extraterrestres, influence nécessairement l'écriture, du moins ouvre une porte à des explorations narratives plutôt intéressantes.

Il n'est pas impossible de retrouver les caractéristiques propres au roman de Vonarburg dans un autre roman, en particulier les bouleversements temporels reliés aux univers parallèles. Comme dans le roman qui nous intéresse, il est probable que ces caractéristiques soient susceptibles de provoquer des effets saisissants sur la narration. L'enchâssement de nombreux récits, comme nous en retrouvons dans *les Rêves de la Mer*, peut être un exemple de ses effets. Toutefois, bien que le thème des univers parallèles soit loin d'être exclusif au roman de Vonarburg, il n'en demeure pas moins que la manière dont la narration résout ces éléments « problématiques » apporte à la science-fiction, par « autoréflexivité », une autre manière de se définir.

Même s'ils demeurent incontournables et qu'ils possèdent leurs propres difficultés, les autres romans de la saga *Tyranaël*, pris individuellement, ne suscitent pas autant d'intérêt d'un point de vue narratologique. Roman beaucoup plus complexe, narrativement parlant, *les Rêves de la Mer*, indépendamment des autres tomes qui constituent la saga, est principalement le récit d'une narratrice s'exprimant d'une manière qui lui est propre et qui ne revient dans les autres tomes que sous la forme d'allusions. Le fonctionnement narratif particulier qui le caractérise nous permet de nous attarder plus précisément à cet ouvrage formant un tout indéniable, autant en ce qui concerne l'histoire que le récit et la narration.

En tentant de puiser dans la narratologie, plus particulièrement chez Genette, des outils permettant d'analyser les problèmes relatifs au roman, nous nous sommes retrouvés confrontés à certaines impasses, du moins à certaines incongruités qui ont nécessité un remaniement de quelques principes. La narratologie, comme nous le verrons, s'est retrouvée inévitablement à l'épreuve des *Rêves de la Mer*.

### **Cohérence et emboîtement problématique des niveaux narratifs**

*Il me semblait confusément que je serais sauvée, que nous le serions tous si j'arrivais à construire une histoire cohérente à partir de tous ces lambeaux éparpillés dans mes Rêves et ceux des autres Rêveurs qui partageaient avec moi cet univers - ou des univers voisins. Futile tentative. J'ai fini par me rendre à l'évidence : ce n'était pas une mais des centaines d'histoires cohérentes que je pouvais construire à partir de ces Rêves. J'ai continué, pourtant (Vonarburg, 1996a : 5).*

Dès sa première intervention, la narratrice et personnage principal des *Rêves de la Mer*

aborde un aspect de la narration<sup>4</sup> qui caractérise le roman, un aspect qui repose sur une affirmation dont les éléments sont au premier abord contradictoires : Eïlai se doit de remettre en ordre logiquement une histoire dont les fragments sont visiblement hétérogènes. Elle reconstitue principalement au moins deux histoires qui s'entremêlent : la sienne et celle des Étrangers qui lui a été révélée par les Rêves<sup>5</sup> et les « plaques mémorielles » dans lesquelles ils ont été imprégnés. La narration, alternée, entrecoupe les histoires qui y sont racontées et provoque un apparent éclatement. Ce type de narration, qui implique, dans le roman qui nous concerne, une fragmentation narrative complexe, ouvre une porte importante sur l'élaboration des règles de vraisemblance du roman, sur la signification de l'histoire et sur le lien étroit qui existe entre la narration, l'histoire et le genre dans lequel elles s'inscrivent, la science-fiction.

Si nous voulions décrire *les Rêves de la Mer* en nous servant des distinctions entre les niveaux de récit<sup>6</sup> qu'a élaborées Genette dans *Figures III*, nous pourrions avancer que le récit second, celui du personnage principal, qui rapporte ses préoccupations présentes de

---

<sup>4</sup> Pour éviter toute confusion entre des termes sur lesquels nous reviendrons fréquemment, il nous faut préciser qu'ils seront employés dans le sens que Genette leur prête dans *Figures III* : « Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (Genette, 1972 : 72).

<sup>5</sup> Eïlai donne elle-même la définition de cette faculté particulière : « dans notre langue, "aïlmâl", le verbe que je traduis par "Rêver" signifie "se faire donner" un Rêve. Ou plutôt une vision, littéralement une "vision capricieuse dans l'éternel présent" – car bien sûr le terme "aïlmâlan" ne correspond pas vraiment au "rêve" des Étrangers. Mais j'ai trouvé dans une de leurs langues un concept suffisamment proche : "the dream time", une sorte d'océan immatériel d'images où certains d'entre eux croient que leurs esprits communiquent dans un grand rêve collectif. J'ai fini par adopter ce terme de "Rêve" pour désigner notre aïlmâlan » (Vonarburg, 1996a : 5).

<sup>6</sup> Genette mentionne à ce sujet que « [...] le narrateur du second [niveau de récit] est [...] un personnage du premier, et [...] l'acte de narration qui le produit est un événement raconté dans le premier ». Il ajoute aussi : « Nous définirons cette différence de niveau en disant que *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit* » (Genette, 1972 : 238).



même que ses souvenirs, semble englober dès le départ tous les autres niveaux de récit. Il se raconte ultérieurement à l'action d'un niveau différent dont la situation temporelle demeure ici incertaine. En effet, le récit enclavé (ou récit troisième) raconte des Rêves, imprégnés par d'autres personnages dans des plaques mémorielles avant même que la narratrice n'ait décidé de les raconter. Le contenu de ce récit englobé, quant à lui, semble être ultérieur<sup>7</sup> au moment où la narratrice le relate. Ces Rêves, marqués par l'incertitude temporelle, englobent à leur tour un dernier niveau de récit qui fait référence à des événements importants (la lecture d'un journal de bord et de plaques mémorielles), qui provoquent un questionnement quant à la véritable origine de l'histoire, qui renvoient cette histoire vers de nouveaux départs possibles, vers une redéfinition même du statut de chacun des niveaux de récit qui se construit au fil du roman.

Comme nous le verrons dans le deuxième chapitre de ce travail, les effets causés par les transgressions narratives, identifiés par Genette dans *Figures III*, s'appliquent difficilement à l'analyse d'un roman appartenant à la science-fiction puisqu'un tel roman s'élabore selon des règles de vraisemblance qui vont parfois (souvent?) à l'encontre de celles du récit traditionnel. Toutefois, il semble intéressant, pour mieux comprendre ce roman en particulier, d'aborder le récit en utilisant les distinctions qu'il a édifiées entre les différents niveaux de récit.

---

<sup>7</sup> Nous utilisons ce terme faute de mieux pour l'instant, puisqu'il ne convient pas tout à fait à la relation entre la situation d'Eïlai et celle des Étrangers. En fait, il faudrait trouver un terme qui puisse englober les « histoires possibles [donc peut-être simultanées et aussi imaginées], passées ou futures » (Vonarburg, 1996a : 06).

## **Eīlai Liannon Klaīdaru**

Le récit second des *Rêves de la Mer*, narré par le personnage principal, ne nous est pas donné d'emblée dès l'ouverture du roman. Nous nous engageons dans l'histoire par un fragment de texte<sup>8</sup> plutôt énigmatique, autant pour le lecteur qui assiste à une promenade dans un décor mouvant, un temps indéterminé où l'on passe, sans transition, du jour à la nuit, que pour le personnage qui vit une situation dont il ne saisit pas la nature. Raconté à la troisième personne par ce qui semble être tout d'abord un narrateur omniscient, ce « préambule » est suivi d'un autre fragment, autrement mystérieux : le lecteur possède encore moins d'éléments pour trouver le sens, tandis que le personnage en jeu (qui est cette fois la narratrice) décrit un monde qu'elle semble très bien connaître. Puisque cet univers est le sien, elle le décrit avec une aisance qui s'oppose à l'embarras du lecteur dont le système de références, encore vierge, n'arrive pas à remplacer par des paradigmes précis des mots comme « Paalu » ou « Krilliadni ». Malgré cela, comme nous le verrons, cette narratrice nous éclaire implicitement sur la provenance du récit introduisant le roman.

Eīlai Liannon Klaīdaru, la narratrice-écrivaine intradiégétique, écrit pour expier une faute qu'elle est la seule à considérer comme telle. Ce qu'elle a perçu d'un possible avenir sur sa planète (guerres et massacres causés par la venue d'Étrangers) lui vient d'une

---

<sup>8</sup> Le premier tome de *Tyranaēl, les Rêves de la Mer*, se divise en cinq parties. Chacune de ces parties est divisée en d'autres morceaux de texte, numérotés, qui se subdivisent en ce que nous appellerons « fragments », séparés dans l'édition *Alire* par ce signe : ◆.

disposition particulière que lui ont imposée les Ékelli<sup>9</sup>. Eïlai, au seuil de la mort, se « contraint » à écrire. À partir de « lambeaux », elle tente de faire advenir la cohérence. Le contenu du récit est le fruit d'une recherche, d'un long travail de reconstitution : « j'ai choisi les fragments que je préfère et me tiens à l'organisation que je leur ai donnée ». (Vonarburg, 1996a : 6) Cette organisation, cette narration alternée, émane du récit second dont la rédaction est relativement courte (« les sans doute dernières semaines de [sa] vie » (Vonarburg, 1996a : 360)) compte tenu de la durée vertigineuse de l'histoire. Le temps qui sépare la narration du récit de son passé, lui a permis, entre autres, une prise de recul par rapport à la signification d'un destin qui lui a longtemps échappé.

Ainsi, le récit second se compose principalement d'impressions, de commentaires sur certains épisodes de sa vie et aussi sur les récits englobés par lui : « Et rejoindre la Mer avant l'appel... Autrefois, lorsque j'étais très jeune, j'ai joué un moment avec cette idée. J'y voyais le rétablissement possible d'un équilibre que j'avais enfreint malgré moi ». (Vonarburg, 1996a : 4) Narré à la première personne, ce niveau de récit comporte de multiples retours en arrière décrivant des événements appartenant au passé d'Eïlai. C'est dans ce passé qu'a pris naissance les histoires appartenant au troisième niveau de récit par le biais du Rêve ou par la consultation des plaques mémorielles. La narratrice apparaît comme étant autodiégétique, c'est-à-dire qu'elle est l'héroïne de son récit<sup>10</sup> : « L'histoire de mon peuple va continuer, mais la mienne s'arrête ici. Je suis une vieille femme aujourd'hui, pourquoi me mentir encore? Je ne partirai pas. Une obscure exigence de justice me tient

---

<sup>9</sup> Personnages peu évoqués, mais au coeur de l'énigme et des problèmes liés à l'analyse du roman, les Ékelli possèdent de grands pouvoirs. En plus d'exercer un certain contrôle sur les dons attribués à certains personnages, ils semblent être à l'origine des archives où s'accumulent les plaques mémorielles contenant les Rêves. Nous y reviendrons.

<sup>10</sup> Genette, 1972 : 253.

attachée à ma terre bientôt déserte. [...] ». (Vonarburg, 1996a : 4) Ses propos, qui se poursuivent sur quelques pages, indiquent qu'elle n'a pas d'interlocuteurs, elle n'interagit qu'avec elle-même, elle se remémore ses souvenirs, qu'elle note dans ses carnets. Comme il s'agit d'une forme de journal intime, son récit coïncide nécessairement avec la narration (« narration simultanée »<sup>11</sup>). Eïlai semble s'exprimer dans un « monologue autonome »<sup>12</sup>, une parole « d'emblée [...] émancip[ée] de tout patronage narratif ». (Genette, 1972 : 193)

### **Une analepse complétive comme ouverture sur le Rêve**

Ce n'est qu'en abordant la quatrième partie du roman, plus précisément à un peu plus des deux tiers à partir de la première page que nous nous retrouvons devant une analepse particulière à l'intérieur de laquelle Eïlai raconte avec plus de détails certains faits concernant son passé<sup>13</sup>. Elle fait revivre les événements avec une impression de quasi-synchronisme : la narration se fait toujours à la première personne, mais cette fois sans commentaire ou plutôt presque sans recul, plus objectivement, avec les impressions du moment. Le récit est aussi entrecoupé de dialogues qui produisent cet effet de quasi-simultanéité. La narratrice, qui perd peu à peu son omniscience, gagne en objectivité. Dans cette partie du roman, Eïlai tente de trouver des correspondances entre ses Rêves et la

---

<sup>11</sup> Genette, 1972 : 230-231.

<sup>12</sup> Genette précise dans *Nouveau discours du récit* qu'il préfère l'expression « monologue autonome » employée par Dorrit Cohn dans *la Transparence intérieure* (Genette, 1983 : 35) à l'expression « discours immédiat » qu'il utilisait dans *Figures III*.

<sup>13</sup> Nous retrouvons d'autres analepses au début de la troisième partie lorsqu'elle raconte son premier voyage chez les Chasseurs et sa rencontre avec Melnas. La première et la deuxième partie en contiennent aussi, mais elles demeurent très brèves.

réalité, celle dans laquelle elle vit, aidée par Malik et sa famille<sup>14</sup>. La narratrice s'en tient alors à ce qui s'est réellement passé, accumule les faits, les descriptions, de manière plus objective :

*Quand j'ai eu fini de m'équiper, Malik est allé me chercher une visière-bandeau en ivoire dans une des armoires de la réserve. Les verres fumés n'en étaient pas superflus, je m'en rendis compte en sortant de l'esplanade couverte pour me rendre sur le terre-plein qui entourait le relais (Vonarburg, 1996a : 251).*

Les émotions évoquées se « collent » à l'action. On sent moins cette distance temporelle entre la narration et l'histoire.

Cette analepse partielle qui s'infiltré dans le récit second, ce retour en arrière qui ne rejoint pas le moment où débute l'écriture, la narration, est aussi une analepse complétive. Elle vient « combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps ». (Genette, 1972 : 92). Elle permet aussi le récit du Rêve puisque c'est dans le passé que les Rêves se sont produits. Les retours en arrière concernent principalement les périodes de la vie d'Eïlai où elle a Rêvé des Étrangers. Ces fragments de récit concernent le point de départ de la recherche, la prise de conscience des liens qui existent vraiment entre les événements, autant ceux de sa réalité que ceux émanant de l'univers (des univers) du Rêve, et des Rêveurs. Ils permettent aussi d'élaborer des liens entre son histoire et les Rêves qu'elle tente de reconstituer. Comme sa vie, les Rêves sont présentés en séquences séparées. En reconstruisant la trame de l'histoire

<sup>14</sup> La plus longue partie du roman, la plus dense et la plus éclatée aussi, la quatrième, concerne un épisode de la vie de la narratrice qui raconte son troisième voyage chez les Krilliadni. Eïlai fuit de nouveau un destin injuste, celui de la mort de Melnas avec qui elle a eu un enfant. Dès qu'elle s'installe chez les Chasseurs, elle recommence à Rêver des Étrangers. C'est à ce moment que prend naissance le désir de reconstitution qui la mènera vers l'écriture. Après avoir affronté le karaïker, bête particulièrement féroce, et avoir survécu miraculeusement, elle prend le chemin de plusieurs temples, où se trouvent les archives des Ékelli, à la recherche de plaques mémorielles qui pourraient l'aider à comprendre. Sur la route du temple d'Ékrlitan, elle est victime d'un éboulement. C'est à ce moment qu'Eïlai est recueillie par Malik et sa famille.

des Étrangers, elle reconstruit en quelque sorte la sienne qui s'est éparpillée à la suite d'événements malheureux, dont le premier demeure le déclenchement de son don de Rêveuse. Eïlai se doit de revenir en arrière pour raconter les Rêves puisque leur contenu est en lien direct avec les émotions qu'elle ressentait au moment précis où elle a Rêvé :

*Je ne sais combien de temps a duré ce Rêve. Peut-être à peine quelques secondes, puisque je m'en suis réveillée en sursaut, et que je n'étais pas encore gelée : j'ai eu très mal. Ce Rêve-là, à ce moment-là, cette coïncidence, encore... Je ne voulais plus dormir. De nouveau, c'était plus fort que la mort, je voulais comprendre ce qui m'attachait ainsi à Tige, aux Étrangers (Vonarburg, 1996a : 233).*

### **Le troisième niveau de récit : des narrateurs hétérodiégétiques**

Comme nous l'avons dit lorsque nous avons présenté la narratrice intradiégétique, le roman s'ouvre sur un passage énigmatique à la troisième personne. Il semble qu'il fasse partie du troisième niveau de récit, au cœur même de la complexité de l'histoire et de la narration. Ce passage constitue le premier Rêve de la Mer, l'« aïlmâlan », cette « vision capricieuse dans l'éternel présent ». (Vonarburg, 1996a : 5) Eïlai, la narratrice, a un pouvoir qui lui permet de « percevoir » des images que nous avons appelées plus tôt « ultérieures », mais que nous qualifierons maintenant différemment : des images d'un « temps incertain », un temps impossible à situer dans une histoire se déroulant de façon linéaire. Les Rêveurs, les « aïlmâdzi », comme Eïlai, sont des « gens qui ont le don de voir dans les nombreuses maisons de Hananai<sup>15</sup>. [...] Hananai habite plusieurs maisons à la fois, et dans beaucoup de maisons il y a les mêmes pièces, avec les mêmes meubles, mais juste un peu différents, et elle y accueille les mêmes gens, juste un peu différents [...] ». (Vonarburg, 1997b : 15)

<sup>15</sup> « Hananai est la Divinité Qui Joue, c'est pour jouer qu'elle a créé les humains [...] » (Vonarburg, 1996a : 209).

Provenant d'histoires à la fois différentes et ressemblantes, les morceaux de Rêves permettent d'innombrables possibilités d'associations. Le thème des univers parallèles, assez répandu en science-fiction et qui imprègne tout le récit, cause ici certains paradoxes temporels dont nous aborderons la complexité dans le troisième chapitre de ce travail.

Après avoir vécu une vie remplie d'épreuves (racontées dans le récit second), Eïlai choisit de mieux comprendre ces Rêves qui ont amené le déménagement de tout son peuple, des centaines de millions de gens : « La recherche et l'analyse de ces images étaient devenues une fin en soi, un divertissement dont je ne pouvais plus me passer ». (Vonarburg, 1996a : 5) Et ce sont ces « images », les siennes et celles d'autres Rêveurs, qui remplissent la majorité des pages du roman. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, les deux fragments liminaires nous plongent dans l'univers incertain de Timmi, l'une de ces histoires appartenant au troisième niveau de récit – elle constituait, en effet, sans avertissement, la toute première séquence des Rêves de la narratrice. Ce qui la rendait énigmatique au départ, venait du fait qu'elle n'était pas annoncée, nous n'en connaissons pas la nature, la provenance. Son origine nous est dévoilée plus explicitement par la narratrice intradiégétique qui intervient un peu plus loin, au quatrième fragment :

*Ce n'est pas moi qui ai fait ces Rêves avec Timmi : comme tous ceux qui ne sont pas les miens, je peux les partager sans problème. Quelquefois, je ne m'attache pas à eux mais à leurs Rêveurs : impressions, réactions, réflexions, le réseau diaphane de leur personnalité flotte souvent au travers des images qu'ils ont confiées aux plaques de sirid : comme un lointain contact, une rencontre au-delà du temps » (Vonarburg, 1996a : 8).*

Il semble que le « partage » de ces Rêves, la rencontre avec d'autres Rêveurs devant les plaques, bien qu'elliptique dans le roman, ne puisse s'être fait qu'à un certain moment du récit second. Les histoires qui composent ce troisième niveau de récit sont « racontées » à la troisième personne par des personnages Rêveurs qui s'expriment généralement à partir

d'un autre temps, des « narrateurs » hétérodiégétiques, c'est-à-dire des personnages absents (physiquement) de l'histoire qu'ils racontent<sup>16</sup> : « Quelquefois, au lieu de me raconter l'histoire des premiers Étrangers par l'intermédiaire de David, je me la raconte par l'intermédiaire de la Joris d'Aréthai [...] ». (Vonarburg, 1996a : 31) Aréthai, une Rêveuse comme Eïlai, est l'un des truchements dont Eïlai se sert pour avoir accès à l'histoire de David, un Étranger avec qui elle a Rêvé, qui a été en contact avec le personnage de Joris, une survivante de la première expédition. En annonçant de cette façon à qui appartient le point de vue, le texte nous fait deviner que les passages où il est question de Joris sont empruntés à la Rêveuse Aréthai. Lorsqu'il est mentionné qu'« après avoir abordé au petit débarcadère en pente, Joris saute sur les dalles et amarre la barque à un anneau » (Vonarburg, 1996a : 35) nous pouvons déduire que l'histoire racontée ne provient pas d'Eïlai. Ce niveau de récit est donc caractérisé aussi par un effacement plus marqué de la narratrice : les passages qui ne sont pas annoncés comme étant des Rêves, ou ceux dont la provenance n'est pas clairement indiquée, comme dans le cas d'Aréthai, semblent ne se distinguer que par l'emploi de la troisième personne.

En plus d'être le personnage narrateur du second niveau de récit, Eïlai prend en charge une partie de la focalisation de ce troisième niveau puisqu'elle aussi a imprégné ses Rêves dans les plaques qu'elle consulte pour sa reconstitution.<sup>17</sup> Le recul graduel de cette

---

<sup>16</sup> Nous considérons les Rêves comme un niveau de narration bien qu'ils ne le soient que par analogie. Les plaques mémorielles sont un support multisensoriel qui ne fait pas intervenir la relation orale ou écrite des événements. Les plaques transmettent des informations impossibles à cerner en entier par l'écriture ; elles sont ce que l'on pourrait appeler une manière science-fictionnelle de raconter.

<sup>17</sup> Comme « le narrateur du second [niveau de récit] [et qui est, dans le cas qui nous concerne, Eïlai] est un personnage du premier et que l'acte de narration qui le produit est un événement raconté dans le premier » (Genette, 1972 : 238), le narrateur du troisième niveau est un personnage du second (dont tous les Rêveurs font partie, donc aussi Eïlai en tant que Rêveuse) et l'acte de narration qui le produit est un événement raconté dans le second (Eïlai évoque les moments où elle a emmagasiné et consulté des plaques mémorielles).



narratrice intradiégétique demeure toutefois relatif parce que, paradoxalement, elle gagne en « omniscience ». Il se produit une sorte d'inversion : alors qu'elle s'efface, ses capacités de connaissance s'accroissent. La narratrice en vient presque à savoir plus de choses sur les autres que sur elle-même. Même les souvenirs qui concernent sa vie deviennent imprécis, ont presque sombré dans l'oubli : « On dit que les souvenirs les plus profondément inscrits en nous sont ceux de l'enfance ; c'est pourtant avec mes premiers Rêves que j'ai le plus de mal à coïncider, comme si cette petite fille était une étrangère ». (Vonarburg, 1996a : 8)

À quelques endroits dans le texte, aussi, la narratrice intradiégétique, qui précise au départ que les plaques mémorielles qui contiennent les histoires sont autour d'elle, qu'il lui « suffit de passer le bout [de ses] doigts sur les plaques pour sentir s'animer personnages et paysages, espaces et temps [...] » (Vonarburg, 1996a : 6), nous fait sentir un rapprochement temporel entre le second et le troisième niveau de récit, voire même une certaine simultanéité :

*Comme Aréthai voit aussi Shandaar le raconter à Joris<sup>18</sup> et à ses compagnons, le petit groupe d'archéologues improvisés avait bientôt plié bagages pour retourner vers l'ouest, au bord de la vaste mer d'eau douce aux eaux chaudes, curieusement orangées; ils y avaient installé leur camp de base (Vonarburg, 1996a : 45).*

Cette formulation, qui fait de la Rêveuse le sujet focal, mais qui l'inclut aussi dans l'histoire, comme si elle se trouvait à côté des personnages, donne une étrange impression de simultanéité, comme si l'écriture tentait de représenter ce qu'elle est habituellement incapable de faire, comme si elle se donnait le droit d'être plus « simultanée ». Bien que ce genre de formulation soit plutôt une exception, il illustre bien la tendance du récit à s'écrire comme une plaque mémorielle. C'est là un des traits majeurs du système narratif du roman dont nous aborderons les détails dans le deuxième chapitre.

---

<sup>18</sup> Nous soulignons.

Bien que ce soit l'une des caractéristiques du troisième niveau de récit, l'usage de la troisième personne ne semble toutefois pas concerner seulement les Rêves : « Je ne fais plus vraiment de différence à présent entre ce que j'ai Rêvé, les Rêves d'autres aïlmâdzi dont je me suis aidée pour ces reconstitutions, et ce que j'ai inventé pour satisfaire à la logique ou à l'affectivité. Une telle distinction devient rapidement futile ». (Vonarburg, 1996a : 29) Tous les passages caractérisés par l'emploi de la troisième personne contiennent plusieurs types d'anachronie<sup>19</sup> que l'on pourrait appeler « anachronies virtuelles »<sup>20</sup> :

*Aréthai n'en parle pas, mais j'aime à imaginer leur arrivée : après deux jours de marche éprouvante dans la neige et le froid du milieu de l'hiver, la nappe opaque du brouillard se transforme en une brume de plus en plus légère, la température se fait plus douce... enfin, ils sortent du froid humide et de la zone venteuse, et à leurs pieds, éclatante sous le soleil, l'immense surface orangée, à perte de vue. Le ciel clair, l'air tiède, les chants d'oiseaux, l'herbe et les feuilles à peine automnales : " le paradis ", comme se le rappellerait toujours Stoneheim (Vonarburg, 1996a : 45-46).*

Eilai ne combine pas seulement les Rêves, elle les complète, leur imagine des suites possibles. Ces passages interpolés rendent difficile la distinction entre les fragments de récit où Eilai raconte l'histoire des Étrangers perçues à travers les Rêves et les plaques, et ceux constitués uniquement du fruit de son imagination. On ne peut affirmer à ces moments qu'il se produit un changement de niveau et de narratrice. Cette dernière demeure vraisemblablement intradiégétique malgré le contenu de son récit qui s'apparente à ce qu'elle va puiser dans les plaques mémorielles. Ces interventions, qu'Eilai avoue avoir imaginées, ces points de vue fictifs sur un événement probable, placent le lecteur dans une certaine confusion lorsqu'il se penche sur l'origine des fragments de récit. Tous les

<sup>19</sup> Genette appelle anachronies narratives « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit » (Genette, 1972 : 79).

<sup>20</sup> Nous préférons le terme « anachronie » à « prolepse » à cause de l'ambiguïté temporelle qui existe entre les niveaux de récit (on ne sait pas exactement si les fragments de texte sont des analepses, des prolepses ou des événements simultanés se déroulant dans un autre espace, un autre univers [voir note 7]). Les « anachronies » narratives seront abordées au troisième chapitre.

morceaux de récit à la troisième personne, non annoncés comme provenant d'une plaque, peuvent alors très bien provenir de la narratrice intradiégétique (ou pourquoi pas, parfois, de n'importe quel autre narrateur)...

### **Asselrod : une autre histoire à la troisième personne**

La troisième partie des *Rêves de la Mer*, en plus de raconter d'abord la fuite d'Eïlai, qui la mène à nouveau chez les Krilliadni, et sa rencontre avec Melnas, relate une partie de l'histoire d'Asselrod. Ce jeune personnage provenant de la même civilisation que la narratrice se voit imposer lui aussi un destin qu'il n'accepte pas. Cette histoire, bien qu'elle ne soit pas hypothétique, demeure au même niveau diégétique que les Rêves. Comme lors des Rêves, nous assistons à un changement de narrateur. La narration se fait dès le départ à la troisième personne : « Le matin de sa douzième saison, Asselrod se réveilla très tôt ». (Vonarburg, 1996a : 101) À l'image des Rêves puisés dans les plaques, l'histoire d'Asselrod a aussi été consultée et se trouve au même niveau de récit : Eïlai interroge un livre comme elle interroge une plaque. Exceptionnellement, le récit n'est pas caractérisé par une narration alternée, les fragments se suivent chronologiquement. La cohésion qui émane de l'histoire d'Asselrod (et aussi, par le fait même, du roman en entier), semble être en lien avec sa provenance : un texte écrit.

L'opposition entre cette histoire et les autres, celles des Étrangers, ne réside pas seulement dans leur contenu. Alors que les plaques mémorielles, où la narratrice puise la majorité de son récit, sont un support plus complet puisqu'il implique l'intervention de plusieurs sens, elle choisit d'effectuer sa reconstitution à l'aide d'une méthode plus

archaïque, compte tenu des moyens dont elle dispose; mais il s'agit d'une méthode reconnue pour être garante de l'ordre et de la vérité :

*Alors d'autres fois, pour entendre une autre voix que la mienne, j'abandonne les plaques des Rêves et leurs souvenirs d'emprunt, je vais prendre un des vieux livres que Melnas collectionnait et je rêve sur les anciennes chroniques, les relations de voyage, les mémoires. Je rêve : un rêve plus innocent, sur des vies qui ont vraiment eu lieu et dont le sens, si je le tire inévitablement de mon côté, ne dépend pourtant pas seulement de moi (Vonarburg, 1996a : 101).*

En nous présentant l'histoire d'Asselrod comme « une vie qui a vraiment eu lieu », Eïlai fait ressortir le caractère incertain des histoires provenant des plaques mémorielles. Et elle vient expliquer de manière vraisemblable son choix de préférer les livres et les anciens récits à des outils plus évolués comme moyen d'accéder à la « vérité ».

### **L'histoire de Malik : Rêve implicite ou narrateur omniscient inconnu?**

La quatrième partie du roman semble impliquer alternativement tous les niveaux de récit. Il est question, entre autres, de l'histoire de Tige Carigan, un jeune virginien et de Wang Shandaar, un vieux colon arrivé avec la première expédition. Rêvée par Eïlai, l'histoire de ces deux personnages concerne principalement des fouilles archéologiques clandestines visant à mieux comprendre l'Histoire des anciens habitants de cette planète. Comme nous l'avons vu précédemment, c'est aussi à ce moment qu'apparaissent les plus longues analepses concernant le passé d'Eïlai, plus précisément, son retour de chez les Krilliadni. Mais juste avant que n'intervienne cette narratrice intradiégétique qui aborde son passé, nous nous retrouvons devant une narration à la troisième personne dont l'origine, pour la première fois, n'est pas annoncée ou expliquée dans le texte. Il s'agit de l'histoire de Malik, une histoire qui se situe avant l'arrivée d'Eïlai chez lui :

*La neige tourbillonne autour du dôme, une frénésie silencieuse, presque invisible derrière les épaisses briques de verre. Malik laisse ses yeux s'habituer à la pénombre de la coupole dont les nervures concentriques de pierre dorée, comme celles des arches verticales et du grand pilier central, dessinent pourtant encore leur réseau à la luminescence douce (Vonarburg, 1996a : 187-188).*

Bien que la narratrice intradiégétique ne fasse aucun commentaire sur ce qu'a pu voir et ressentir Malik, comme elle le fait pour les autres (les Rêves et l'histoire d'Asselrod)<sup>21</sup>, il semble que ces fragments à la troisième personne, qui concernent un personnage de son entourage (elle dit l'avoir rencontré) à un moment où elle n'est pas présente dans sa vie, émanent aussi des Rêves. Il semble se produire un changement de narrateur puisque l'un s'exprime à la première personne (Eïlai) et l'autre à la troisième. Nous nous retrouvons devant deux niveaux de récit; elle ne dit pas qu'elle a emprunté ces passages aux plaques, mais nous avons l'impression qu'ils ne peuvent qu'en provenir, comme si les plaques « s'exprimaient d'elles-mêmes ». Si l'on retient l'hypothèse que la narration à la troisième personne concerne généralement le troisième niveau de récit, nous pouvons avancer que l'histoire de Malik émane d'un Rêve où l'objet focalisé n'aurait pas de « focalisateur » explicite; mais cela donnerait en même temps l'impression qu'il n'est pas englobé par le récit second. Peut-être faut-il y voir une ambiguïté qui ouvrirait la porte à un narrateur « omniscient » inconnu. Ces passages, qui rejetteraient l'idée que la narration serait « émancipée de tout patronage narratif » (Genette, 1972 : 193), attirent en fait l'attention sur une instance qui se veut habituellement anonyme, une instance extradiégétique. Eïlai

---

<sup>21</sup> Que ce soit avant, en annonçant la suite, ou après, en commentant, Eïlai intervient pratiquement toujours sur les Rêves qu'elle raconte.

devient le personnage d'un « récit primaire »<sup>22</sup> relativement explicite dont le narrateur serait cette fois totalement omniscient. Genette mentionne en effet dans *Figures III* que :

*le monologue n'a pas besoin d'être extensif à toute l'œuvre pour être reçu comme « immédiat » : il suffit, quelle que soit son extension, qu'il se présente de lui-même, sans le truchement d'une instance narrative réduite au silence, et dont il en vient à assumer la fonction. On voit ici la différence capitale entre monologue immédiat et style indirect libre, que l'on a parfois le tort de confondre, ou de rapprocher indûment : dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se substitue à lui (Genette, 1972 : 194).*

Ce qu'il y a de particulier avec les *Rêves de la Mer*, c'est que le monologue autonome (formule que nous avons préférée à « discours immédiat ») perd implicitement son autonomie. Le personnage ne se substitue plus au narrateur. En s'abstenant de commenter, d'annoncer ces passages où Malik est le personnage par qui l'on « voit », Eïlai se détache du récit qui ne lui appartient plus.

Nous verrons dans le deuxième chapitre comment ce nouveau narrateur, qui lit lui aussi les plaques, puisque son point de vue est limité à un personnage, ouvre la porte à un narrateur frôlant l'omniscience qui s'apparente à ce que François Jost appelle « l'auteur construit ». Ce narrateur doit nécessairement avoir un contrôle sur l'énoncé et semble étrangement « présent » sous la forme d'une présence ressentie par les personnages, mais qui ne peut cependant pas être prouvée.

---

<sup>22</sup> Nous préférons cette expression, comme Genette dans *Nouveau discours du récit*, à celle de « récit premier » « qui peut être ressenti[e] avec une connotation de jugement d'importance » (Genette, 1983 : 20). Dans le roman qui nous préoccupe, les nombreux niveaux de récit semblent avoir une importance inversement proportionnelle au statut qu'on doit leur attribuer. En fait, il semble que le dernier niveau de récit, le quatrième, soit le plus « important » de tous parce qu'il remet en question l'ordre même de tous les niveaux de récit.

### Quand énoncé et énonciation s'entremêlent

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la quatrième partie du roman implique tous les niveaux de narration, y compris le « dernier », dont le journal de bord de l'*Entre-Deux* semble entre autres faire partie. Il s'agit du seul niveau de récit où l'enchâssement se fait nettement de manière standard. Le journal relate les détails de la première expédition des Virginiens<sup>23</sup> sur la Mer. Comme cette substance étrangère qui annihile la matière vivante recouvre une partie de la planète durant la moitié de l'année, les Terriens, en collaboration avec les Virginiens, se doivent de montrer qu'elle n'est pas si dangereuse qu'elle en a l'air pour pouvoir coloniser certaines régions de la planète.

Narré à la première personne par Gwen Kerneur, ce journal fait partie de l'histoire de Tige Carigan (personnage Rêvé par Eïlai). On lui a donné ce journal pour qu'il en fasse la lecture : il est supposé y trouver les explications concernant le désir de Wang Shandaar de partir avec la Mer. À l'image du troisième niveau de récit, à l'image des Rêves, ce journal sera pris en charge par deux narrateurs, et plus précisément, par deux points de vue différents. Et comme celui des Rêves, son contenu demeure fragmentaire et inachevé puisque les circonstances empêchent les personnages de terminer la narration.

Lorsqu'Anton Terenko reprend l'écriture du journal, il évoque une hypothèse concernant la dérive du bateau et l'absence graduelle de ses compagnons de voyage (dont celle qui tenait le journal avant lui) qui, l'un après l'autre, du plus jeune au plus vieux, sombrent dans le sommeil. Cette hypothèse selon laquelle la « Mer serait un organisme vivant conscient » (Vonarburg, 1996a : 319) puisqu'elle semble les détourner de leur route jusqu'à leur faire perdre tout point de repère, semble ouvrir une porte sur le lien qui se tisse

---

<sup>23</sup> Les Étrangers ayant baptisé cette nouvelle planète Virginia.

entre l'énoncé et l'énonciation, plus précisément sur l'influence que peut avoir l'intrigue sur les narrateurs. Le caractère énigmatique de l'histoire qui donne à certains personnages l'impression d'être manipulés, entraîne en quelque sorte chez eux une prise de conscience implicite et non définie d'une instance supérieure : « Comme dans un jeu, un parcours d'obstacles. On nous permet de découvrir un certain nombre d'indices, dont on interdit ensuite l'accès ». (Vonarburg, 1996a : 287) Cette découverte entraîne aussi une intention de manipuler, à un autre niveau, chez Shandaar : « C'est pour ça que je n'ai pas mis l'information sur le réseau. Tout le monde n'a pas besoin de jouer, pour le moment... ». (Vonarburg, 1996a : 287) Il se produit une sorte de mise en abyme du processus d'énonciation à l'intérieur même de l'histoire, comme si l'énonciation et l'énoncé s'interpénétraient, comme si le narrateur qui contrôle tout faisait « sentir » sa présence aux personnages.

Bien que la Mer demeure un élément énigmatique, l'hypothèse qu'elle abrite une « conscience » laisse supposer que la manipulation pourrait avoir un lien avec cette instance supérieure, à l'omniscience quasi absolue, provenant d'une dimension inconnue, qui s'amuse à laisser voir ce qu'elle veut aux narrateurs et aux personnages des récits de ces (ses) narrateurs. Un récit qui ne fait plus du narrateur-dieu une métaphore mais qui actualise une instance narrative qui contrôle volontairement l'angle de vision.

### **L'instabilité des niveaux de récit**

L'hypothèse d'une instance supérieure est nécessaire pour expliquer la dernière partie du roman qui propose une réponse logique quant aux liens qui unissent les fragments de



récit. Dans cette dernière partie, le personnage d'Eïlai relate des moments importants de l'histoire de la famille Rossem. L'un d'entre eux, Abraham, semble être doté de capacités particulières qui lui permettent de lire les « plaques métalliques incrustées dans les murs de [sa] chambre ». (Vonarburg, 1996a : 341) L'histoire à laquelle il s'intéresse est celle d'une « Eïlai Liannon Klaïdaru ». Bien que cette Eïlai ne semble pas être le même personnage que la narratrice dont nous parlons depuis le début de notre travail puisqu'elle affirme dans l'un des fragments suivants que « [c]e n'est pas [s]on histoire à [elle] [que les plaques] racontent » (Vonarburg, 1996a : 358), elle porte notre lecture vers d'autres avenues. Ce que l'on aurait pu qualifier de quatrième niveau de récit (puisque'il émane des Rêves) s'apparente en même temps au second, un deuxième niveau de récit semblable mais différent de celui évoqué plus tôt, où l'un des personnages peut très bien être la narratrice d'une tentative de reconstitution de l'histoire d'Étrangers attendus dans un temps relativement rapproché sur la planète qu'elle habite. En retrouvant son image dans des plaques à l'intérieur même des plaques, la narratrice renvoie l'histoire vers son origine, du moins provoque une remise en question de l'unicité de sa propre existence.<sup>24</sup> L'hypothèse que son récit englobe les autres devient incertaine. Cette incertitude, combinée au morcellement de sa narration, semble même faire de son histoire entière le contenu d'une plaque mémorielle. Quoi qu'il en soit, cette incertitude reliée à l'établissement d'un niveau de récit ouvre la porte à une multitude d'hypothèses dont celle de la fragmentation même de la narratrice qui est peut-être, à chacune de ses apparitions, semblable mais différente, à l'image des Rêves enregistrés dans les plaques, ce qui rendrait la reconstitution impossible et renforcerait paradoxalement le

---

<sup>24</sup> Un questionnement qui s'apparente à celui provoqué par la prise de conscience du personnage des « Ruines circulaires » de Jorge Luis Borges : « Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver » (Borges, 1983 : 59).

caractère vraisemblable du roman. La disparité première des univers est annulée par la narration, par la création d'une dimension narrative particulière, soutenue semble-t-il par une instance extradiégétique qui permet l'impossible.

Le caractère instable des niveaux de récit semble s'inscrire dans une perspective science-fictionnelle. Il existe bien différents niveaux narratifs, nous assistons bien à des changements de narrateur, mais leur identification définitive demeure difficile. Nous verrons plus précisément, dans le chapitre suivant, comment l'interpénétration des niveaux de récit contribue à la complexité du roman, et aussi à consolider sa vraisemblance.

## CHAPITRE II

### LA « DÉLINQUANCE » NARRATIVE : UNE RÈGLE DE VRAISEMBLANCE

#### **Altérations et transgressions narratives : une question de point de vue**

À l'image de la narration, qui jouait un rôle plutôt paradoxal en fragmentant des histoires afin de les reconstituer, la focalisation, dans *les Rêves de la Mer*, se présente sous la forme d'une multiplication, et surtout d'une superposition des points de vue qui produisent, en fait, une altération de la réalité. Malgré cela, la narratrice a atteint quelque chose. Les morceaux d'histoires qu'elle s'acharne à reconstituer sont alignés d'une manière qui lui est particulière; elle fait émerger le sens par l'écriture, en interprétant.

Dans ce chapitre, nous aborderons ce que l'on pourrait appeler les « irrégularités narratives ». Nous verrons qu'elles font partie du système narratif du roman, à un point tel qu'il n'est plus possible de parler d'altération et de transgression. Toutefois, ces irrégularités amènent la confrontation de certains éléments paradoxaux. Leur « fictionnalisation » fait que le récit se tient, est vraisemblable. En créant une certaine confusion, les altérations découvrent le caractère particulièrement « ostensif » de certains détails qui se transforment dès lors en effets participant à l'élaboration de la vraisemblance

du roman. En plus, par la répartition « organisée » des capacités de connaissance des personnages, par le fait que le point de vue est délibérément attribué à quelqu'un, il se produit un renforcement de l'idée évoquée dans le premier chapitre concernant l'actualisation d'une instance narrative habituellement abstraite, cachée, dans un récit qui ne serait autodiégétique qu'en apparence.

### **Les altérations narratives pour qu'advienne la vraisemblance**

*[...] [L]e récit peut [...] choisir de régler l'information qu'il livre [...] selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire [...] telle ou telle perspective (Genette, 1972 : 183-184).*

En s'attardant à cette seconde modalité régulant l'information narrative<sup>25</sup>, en observant « quel[s] [sont] le[s] personnage[s] dont le point de vue oriente la perspective narrative » (Genette, 1972 : 203), il est possible de cerner certains éléments, au premier égard problématiques, reliés à la vraisemblance du roman.

D'emblée, la narratrice, que nous continuerons d'appeler narratrice intradiégétique<sup>26</sup>, raconte généralement son histoire en focalisation interne, c'est-à-dire que ses capacités de connaissance se limitent à ce qu'elle voit, à sa propre intériorité, à ses propres souvenirs<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> La première étant la « distance », le fait de « raconter plus ou moins ce que l'on raconte » (Genette, 1972 : 183).

<sup>26</sup> Nous conservons la classification élaborée dans le premier chapitre, bien qu'elle ait été remise en cause, pour faciliter l'analyse de certaines parties du roman dont il sera question dans les prochaines pages.

<sup>27</sup> Genette, 1972 : 206.

Son monologue autonome actualise généralement ce type de focalisation qui suppose que le « personnage focal<sup>28</sup> ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur ». (Genette, 1972 : 209) C'est ce que fait Eïlai parfois, lorsqu'elle laisse le temps qui a passé s'insérer entre elle et son récit : « Le Rêve se terminait toujours trop tôt. *Rétrospectivement*<sup>29</sup>, il est facile de penser que mon père et ses compagnons auraient dû en comprendre plus vite la raison, surtout Dorkas ». (Vonarburg, 1996a : 12) Cette manière d'aborder le passé insinue que le temps lui a fait saisir la signification de certains faits. Outre le recul, d'autres indices, auxquels elle a eu accès par les plaques mémorielles, lui ont aussi permis, après coup, d'entrer en contact avec les pensées d'autres personnages sur quelques-uns des événements qui la concernent : « Arkhal se rassied près de l'enfant. Il scrute anxieusement le petit visage pâli. Cet aràn, le plus inconstant, le plus imprévisible, peut-être le plus douloureux de tous, pourquoi faut-il qu'il ait choisi sa fille, sa seule enfant, pour se manifester ainsi? ». (Vonarburg, 1996a : 12) Dans cet extrait, le personnage focal, Arkhal, regarde sa fille. Ce point de vue, rendu accessible par les plaques mémorielles, vient compléter le point de vue de la narratrice qui en « sait » par ce fait nécessairement « presque toujours plus que [l'héroïne], même si [l'héroïne] c'est [elle] [...] ». (Genette, 1972 : 210) Les plaques lui permettent d'apprendre ce que ressentait entre autres son père face à son propre destin en ayant accès, en focalisation interne, à des épisodes de la vie d'autres personnages.

---

<sup>28</sup> Le personnage focal est celui « dont le point de vue oriente la perspective narrative » (Genette, 1972 : 203).

<sup>29</sup> Nous soulignons.

Cette narratrice autodiégétique est parfois plus analytique, et d'autres fois elle centre aussi ses interventions sur l'action, en particulier dans la quatrième partie du roman où elle revient plus longuement sur son passé :

*Le lendemain matin, un grand silence régnait autour du relais. La tempête avait complètement cessé : la lumière pénétrait à flots par la petite coupole sortie dans le plafond de ma chambre. Les autres étaient rassemblés dans la cuisine : le soleil avait réveillé tout le monde en même temps.*

*« Nous y allons maintenant », dit Otilia sans préambule une fois que je me fus assise. « Nous en aurons pour la journée. Voulez-vous toujours venir? »*

*Je me suis obligée à ne pas réfléchir : « Oui. »*

*Elle a hoché la tête et elle a continué à manger sans rien ajouter (Vonarburg, 1996a : 250-251).*

Les capacités de connaissance de cette narratrice se limitent à ce qui rend vraisemblable la focalisation interne dans un récit traditionnel : nous avons accès à ce qu'elle pense et à l'aspect extérieur des choses et des personnages qui l'entourent.

Toutefois, à quelques moments, il se produit certains phénomènes qui ne sont qu'évoqués dans le deuxième niveau de récit avant d'être actualisés dans le niveau subordonné. Dans l'extrait suivant, la narratrice introduit brièvement ce qui serait nommé « altération »<sup>30</sup> dans un récit traditionnel :

*J'avais repris conscience après l'éboulement. Je n'avais pas l'impression de souffrir. Je savais vaguement ce que cela signifiait : le froid était en train de m'engourdir. J'allais m'endormir là, et ne plus jamais me réveiller. Ce n'était pas une idée déplaisante.*

*Et puis j'ai vu se lever la lumière du Rêve. Et j'ai Rêvé. Avec Tige, une fois de plus. Avec Tige, un fois de trop (Vonarburg, 1996a : 231).*

La narratrice, en tant que personnage hétérodiégétique, a en effet accès, comme à plusieurs reprises dans le roman, aux pensées et aux sensations physiques d'un autre personnage. Plus

<sup>30</sup> « Les deux types d'altération concevables consistent soit à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire, soit à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble » (Genette, 1972 : 211).

loin, après avoir inséré le fragment du Rêve avec Tige où ce dernier s'enfuit dans la montagne après avoir appris la mort de son père, un fragment appartenant au troisième niveau de récit, Eïlai poursuit :

*Je ne sais combien de temps a duré ce Rêve. Peut-être à peine quelques secondes, puisque je m'en suis réveillée en sursaut, et que je n'étais pas encore gelée : j'ai eu très mal. Ce Rêve-là, à ce moment-là, cette coïncidence, encore... Je ne voulais plus dormir. De nouveau, c'était plus fort que la mort, je voulais comprendre ce qui m'attachait ainsi à Tige, aux Étrangers. Ce doit être à ce moment-là que j'ai cherché, que j'ai appelé. Je ne m'en souviens pas. Tout ce que je me rappelle, c'est la colère<sup>31</sup> (Vonarburg, 1996a : 233).*

Eïlai peut appeler et s'ouvrir à l'autre, le laisser pénétrer dans ses pensées, dans son corps, et par le fait même augmenter ses capacités de connaissance. Pour décrire cette superposition des points de vue, nous avons accès à ces fragments qui semblent nécessairement racontés par le narrateur extradiégétique. Comme nous l'avons vu plus tôt, ce sont des fragments à la troisième personne qui ne semblent pas provenir de la narratrice intradiégétique :

*Malik va [...] prendre [la corbeille de pain] quand une douleur aiguë lui traverse brutalement la poitrine et le bras gauche. Il se plie en deux avec un cri, se met à trembler en claquant des dents, soudain glacé. Des questions inquiètes, les mains de sa mère sur lui, l'immobilité curieuse de sa grand-mère de l'autre côté de la table, le sifflement bas et interrogateur de Pilip, dans sa niche, et en écho un miaulement anxieux : parmi les petits, le banker blanc réveillé. Mais en même temps, comme s'il était en deux endroits, dans deux corps à la fois, Malik voit des tourbillons de neige, il est couché dans la neige, il a froid, il a mal, il est... furieux<sup>32</sup> (Vonarburg, 1996a : 192).*

Par l'intermédiaire d'Eïlai, Malik a accès à un autre univers, à un espace et à un temps différents des siens. Il passe à une focalisation multiple<sup>33</sup>, une focalisation qui permet de

<sup>31</sup> Nous soulignons.

<sup>32</sup> Nous soulignons.

<sup>33</sup> « [C]omme dans les romans par lettres, où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers » (Genette, 1972 : 207). Nous utilisons pour l'instant l'expression « focalisation multiple » bien que nous sachions qu'elle n'implique pas un événement qui est « vécu » simultanément par plusieurs personnages et décrit successivement, selon les différents points de vue de ces personnages (comme dans le cas qui nous préoccupe), mais qu'elle s'applique plutôt à plusieurs événements qui sont décrits plusieurs fois successivement.

saisir simultanément trois endroits, trois sensations physiques, trois émotions puisqu'en plus de ses propres impressions, Malik ressent celles d'Eïlai et par le fait même celles de Tige (Ti-Jean), à la mort de son père, avec qui elle Rêve :

*On le bouscule par derrière, il tombe dans la neige, s'y enfonce, s'y étouffe. En crachant, en toussant, il essaie de se relever. On l'aide, mais en le bâillonnant d'une grande main qui sent âcre, et en lui tenant le bras trop fort. Il se débat en soulevant des gerbes de poussière glacée. Une énorme giflette l'assomme à moitié, une voix essoufflée gronde : « Ça suffit, maintenant! » [...]*

*Ti-Jean ne tient plus sur ses jambes, tout à coup. Il voudrait se coucher dans la neige et ne plus jamais bouger. Il sent qu'on le soulève. Les poings serrés contre les yeux, il se recroqueville contre une poitrine qui n'est pas celle de son père, qui ne le sera jamais plus. Il faut rentrer, maintenant (Vonarburg, 1996a : 233).*

Les sensations physiques (douleur) et les émotions (colère) de deux personnages qui émanent d'événements semblables (comme Eïlai, Ti-Jean désire s'enfoncer, s'abandonner dans la neige), et de contextes spatio-temporels comparables mais différents, sont vécues par trois personnages, Eïlai et Tige, et un autre, Malik, appelé à percevoir ces choses malgré lui. La focalisation se fait de manière particulière. Elle se fragmente pour être partagée entre plusieurs personnages. Le Rêve, qui permet cet échange, semble souvent relier des personnages au destin similaire, des personnages qui vivent les mêmes douleurs, les mêmes sentiments d'incompréhension par rapport à leur destin. Cette similitude créée entre des situations provenant de mondes différents suffit en effet à établir des liens entre les fragments de récit, entre le Rêve et les Rêveurs, en particulier entre les Rêves, Eïlai et son écriture éclatée dont la logique demeure personnelle.

L'accès à l'intériorité d'un personnage par un narrateur qui n'est pas omniscient (Malik) n'implique pas de changement dans la focalisation (on demeure en focalisation interne). Paradoxalement, Malik perçoit tout de même de l'extérieur, il décode



l'information comme s'il ne se servait que de sa vision, de ses yeux. Comme il est permis, dans *les Rêves de la Mer*, de « voir » d'une façon plus élargie, on ne peut parler ici de paralepse, une altération qui consiste à « donner plus [d'information] qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble » (Genette, 1972 : 211), puisque le code science-fictionnel est inévitablement plus « permissif ». <sup>34</sup> La mesure des capacités de connaissance dépend aussi du point de vue du lecteur, de sa conception du récit. La science-fiction, ce genre où la narration devient aussi un terrain particulier d'expérimentation, échappe aux contraintes de vraisemblance narrative du récit traditionnel, élaboré entre autres par Genette. Le roman nous laisse l'impression qu'il se construit justement en contrariant certains principes narratologiques, en faisant une norme de ses « altérations » jusqu'à bouleverser complètement leur sens.

Au sujet de la paralepse, François Jost précise que :

*[s]i celle-ci se définit d'abord comme un excès d'information par rapport à un parti pris focal adopté, de nombreux récits fourmillent de paralepses que l'on remarque plus ou moins. La fantastique mémoire de M. de Renoncour, « fidèle jusque dans la relation des réflexions et des sentiments » de des Grieux, lui-même capable de restituer tous les dialogues entendus ou joués par lui, n'est-elle pas une contorsion narrative difficilement acceptable dans cet emboîtement de récits homodiégétiques? Et le flash-back au cinéma : d'où vient que l'on ne soit nullement choqué par la capacité du personnage à se remémorer tous les décors, les bruits, tous les autres personnages, à imiter leur voix? Est-ce que, pour autant, le spectateur ressent ces récits comme des altérations de mode? (Jost, 1991 : 21)*

En remettant en question le concept même de la paralepse, Jost nous permet de voir la science-fiction sous un jour nouveau. Alors que la plupart des romans pulluleraient de paralepses, au sens où l'entend Genette, *les Rêves de la Mer* n'en contiendrait pas : toutes les irrégularités apparentes respectent en fait « le code qui régit l'ensemble ». Le fait que la

<sup>34</sup> En consultant une plaque, Eïlai utilise le verbe « voir » pour parler de cette capacité de connaissance particulière, qui englobe plusieurs sens : « Comme Aréthai voit aussi Shandaar le raconter à Joris et à ses compagnons, le petit groupe d'archéologues improvisés avait bientôt plié bagages [...] » (Vonarburg, 1996a : 45). L'autre hypothèse ferait de cet extrait une métalepse.

narratrice soit à proximité des plaques permet une reconstitution précise et résout aussi ces « anomalies » narratives. Comme si elle s'afférait à recopier un scénario en regardant le film, elle peut se remémorer les dialogues « exacts » puisqu'elle a accès au support qui lui fournit tous les détails, autant de fois qu'elle le désire. Les plaques mémorielles, bien que plus élaborées, ajouteraient une dimension cinématographique au système narratif du roman qui semble s'écrire, nous l'avons mentionné plus tôt, comme ces plaques mémorielles. La « caméra », dans ce cas, ne se limite plus à un œil, mais au cerveau, avec ce que cela implique comme multitudes de perceptions, physiques et mentales. Les plaques de sirid sont à l'image d'un film qui impliquerait plus que le regard et l'ouïe, un mode de diffusion à la fois complet et fragmentaire, discontinu.

### **Les plaques mémorielles : un point de vue « cinématographique »**

L'article de François Jost, intitulé « Pour une narratologie impure », dont nous avons déjà abordé quelques idées, nous permet de voir sous un jour nouveau les obstacles rencontrés depuis le début de notre travail. En tentant d'utiliser certains concepts narratologiques, nous avons pu constater qu'ils ne s'adaptaient pas tellement aux *Rêves de la Mer*, ou plutôt qu'ils semblaient contrés par certaines données science-fictionnelles. Qualifiées de transgressions par Genette lorsqu'elles sont rencontrées dans un roman traditionnel, les paralepses (comme les métalepses, nous le verrons) prennent dans le roman

des significations particulières. Elles sont avant tout « ostensives »<sup>35</sup> : « Pour qu'il y ait paralepse, il faut que le destinataire soit capable d'assigner à cet excès d'information une visée intentionnelle ». (Jost, 1991: 23) Cette affirmation de Jost concernant le cinéma semble particulièrement s'appliquer au roman qui nous concerne. « La paralepse ne devient pertinente qu'au moment où le spectateur décèle dans l'écart entre son environnement cognitif et celui du personnage une intention informative de celui qui raconte ». (Jost, 1991 : 22) Dans le cas qui nous intéresse, la paralepse est tellement « ostensive » qu'elle devient partie prenante de l'histoire, elle est en quelque sorte « fictionnalisée », elle dépasse l'énonciation. La pertinence de certains personnages, ce qui les fait participer à la complexité de l'intrigue se base sur la superposition des points de vue, sur leur capacité à entrer « dans » les autres. La focalisation se fonde dès lors sur une espèce de « délinquance » narrative. La participation des altérations narratives à l'histoire se remarque aussi au niveau de l'énoncé puisqu'elle se dévoile aux personnages des Rêves (Shandaar et Tige) qui se questionnent aussi sur cette sélection de l'information qui leur est imposée :

*« Quelqu'un a organisé tout ça rien que pour nous, c'est ça? On voulait nous faire visiter la caverne, nous et personne d'autre? »*

*Mais Shandaar ne sourit pas : « Comme dans un jeu, un parcours d'obstacles. On nous permet de découvrir un certain nombre d'indices, dont on interdit ensuite l'accès. C'est pour ça que je n'ai pas mis l'information sur le réseau. Tout le monde n'a pas besoin de jouer, pour le moment » (Vonarburg, 1996a : 287).*

---

<sup>35</sup> Nous reprenons ici l'expression de François Jost.

À la fois paraliptique<sup>36</sup> et paraleptique, le récit met l'accent sur la manipulation de l'information en actualisant une instance virtuelle qui contrôle tout. D'une certaine façon, la narration est mise à nue, démystifiée.

*Les Rêves de la Mer* serait un récit sans altérations narratives, un récit où tout excès d'information, toute irrégularité reliée à l'énonciation, s'explique, se justifie par certaines données science-fictionnelles. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, la paralepse est tellement présente dans notre récit, est tellement intentionnelle qu'elle perd son statut d'altération. Jost précise que « l'auteur impliqué [« image de l'auteur (réel) construite par le texte et perçue comme telle par le lecteur » (Genette, 1983 : 97)] est nécessaire pour expliquer, par exemple, l'interprétation d'un excès de savoir comme la paralepse. Qu'est-ce qui distingue l'erreur de la paralepse? [...] En dernière instance, l'idée que je me fais, en tant que destinataire, de la compétence narrative de l'auteur ». (Jost, 1991 : 23) Cet auteur impliqué semble prendre encore plus d'importance du fait que les altérations narratives deviennent à la fois un fait de narration et d'énoncé, que les bouleversements narratifs entraînent des perturbations dans l'histoire et vice versa. Il semble que nous nous retrouvions devant une métaphore de l'auteur impliqué dans ce troisième niveau de récit qui

---

<sup>36</sup> Une paralipse, en opposition à la paralepse, est « une omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit : soit le fait, par exemple, de raconter son enfance en occultant systématiquement l'existence de l'un des membres de sa famille [...] » (Genette, 1972 : 92-93). Le roman qui nous concerne, pour conserver son caractère vraisemblable, se doit de demeurer « paraliptique ». Saint-Gelais mentionne à ce sujet que le « problème tient au didactisme comme tel qui, depuis un siècle au moins, s'est vu repoussé progressivement hors de la sphère esthétique ». Et il cite Umberto Eco : Le texte est [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire; et ce n'est qu'en des cas d'extrême pinaillerie, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures – jusqu'au cas limite où sont violées les règles conversationnelles normales. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner (Eco, [1978] 1985 : 66-67) » (Saint-Gelais, 1999 : 150-151).

présuppose que le point de vue soit explicitement manipulé. L'aspect cinématographique instauré par les plaques mémorielles modifie ce que l'on comprend généralement de la focalisation : les personnages deviennent l'œil d'une caméra que l'on déplace. Ces personnages-marionnettes seraient destinés à nous faire partager leurs impressions<sup>37</sup>, selon la situation que l'on veut bien leur faire vivre, selon l'espace et le temps qu'on leur a imposés. Une expérience dont les plaques mémorielles seraient la preuve. Bien qu'ils ne se soient attardés qu'à la question de la paralepse, les propos de Jost nous serviront aussi à aborder différemment la question des transgressions narratives.

### **Des narrateurs empathiques**

Lorsque nous avons abordé les niveaux de récit, nous avons mentionné que le premier fragment des *Rêves de la Mer* présente d'emblée une ambiguïté narrative : on ne peut cerner « qui » raconte. À la première lecture, comme nous n'avons pas d'indications précises sur l'identité du narrateur, deux possibilités s'offrent alors à nous. La première, la plus évidente, est l'existence d'un narrateur extradiégétique omniscient. Timmi, le personnage raconté, déambule dans un étrange décor qu'il reconnaît en partie mais qui le laisse perplexe. La narration à la troisième personne produit entre autres cette incertitude. Un personnage hétérodiégétique pourrait raconter cette histoire : « Timmi marche vers l'océan pour aller se baigner. Il a chaud ». (Vonarburg, 1996a : 1) On pourrait supposer alors que le dévoilement des intentions de Timmi (« pour aller se baigner » et qu'il « a chaud »)

---

<sup>37</sup> « En termes cognitifs, qu'est-ce que la focalisation interne? C'est, pour celui qui raconte, décider, consciemment ou non, que l'on va faire partager au lecteur ou au spectateur la vie du personnage, comme il est censé l'appréhender ou l'avoir appréhendée[...]. Pour que l'on sache *comme* il sait (non pas : ce qu'il sait), on doit *éprouver* comme lui. La focalisation vise à faire partager une *impression* » (Jost, 1991 : 21).

proviendrait de la présence de gouttes de sueur, bref, que toutes les motivations, les sensations physiques du personnage seraient perçues à travers un indice physique « visible à l'œil nu », par un signe observable « de l'extérieur ». Mais lorsque le narrateur mentionne un peu plus loin que « Timmi ne veut pas y penser [...] » (Vonarburg, 1996a : 3), l'ambiguïté s'estompe. Le personnage narrateur ne peut être hétérodiégétique. Pour connaître les sentiments « intérieurs » du personnage, le narrateur se doit d'être omniscient. À moins que le personnage focal soit lui-même celui qui raconte, ce qui expliquerait l'incompréhension, le fait que « ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur ». (Genette, 1972 : 209) Comme il n'est pas impossible qu'un narrateur autodiégétique raconte sa propre histoire en utilisant la troisième personne, il est logique de poser cette seconde hypothèse. Dans cette perspective, le deuxième fragment de texte, qui implique une narratrice s'exprimant à la première personne, ne remet pas en question cette nouvelle éventualité puisqu'il n'élabore encore aucun lien direct avec le rêve de Timmi. Il semble que nous découvriions à ce moment une narratrice d'un récit s'emboîtant dans le récit liminaire et dont l'origine sera expliquée, plus tard... Mais nous sommes en science-fiction, un genre nous permettant d'envisager d'autres possibilités, transgressives mais qui n'affectent en rien la vraisemblance du récit (au contraire), dont celle de l'intrusion d'un narrateur qui rallie deux hypothèses, c'est-à-dire un narrateur à la fois hétérodiégétique et autodiégétique.<sup>38</sup> Un narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, mais qui, par sa faculté d'empathie, retrace d'une certaine façon sa propre histoire, l'histoire de l'Autre devenant un peu la sienne parce qu'il y participe : « Comme Aréthai voit aussi Shandaar le raconter à Joris et à ses compagnons, le petit groupe

<sup>38</sup> Et peut-être aussi homodiégétique. Le narrateur est à la fois absent et présent, il raconte à la fois l'histoire de l'autre et la sienne, successivement et simultanément.

d'archéologues improvisés avait bientôt plié bagages [...] ». (Vonarburg, 1996a : 45). Cette curieuse utilisation du verbe « voir », dont nous avons déjà mentionné certaines particularités quand il a été question du troisième niveau de récit et de ses narrateurs hétérodiégétiques, semble évoquer cette ambiguïté entre la participation du narrateur à l'histoire comme personnage et la présence du narrateur à l'intérieur d'un personnage. Comme si Aréhai se tenait relativement près de Shandaar et ses compagnons, du moins assez près pour les observer. Il semblerait juste d'appeler « narrateurs empathiques », ces narrateurs qui ont, dans une certaine mesure, la faculté de s'identifier au personnage dont ils racontent (imprègnent) l'histoire, de ressentir ce qu'il ressent.<sup>39</sup> Cette appropriation s'étend même à la narratrice intradiégétique qui est entourée de ces histoires avec lesquelles elle a vécu. Elle a pu les vivre et les revivre. Les plaques lui permettent de percevoir à la fois les sentiments du personnage focal et ceux du Rêveur.

En nous faisant découvrir ces narrateurs science-fictionnels, le quatrième fragment du roman, narré par Eïlai, évoque un niveau de récit d'où émanent ces mystérieux personnages-narrateurs, un récit elliptique, formulé de manière itérative :

*Ce n'est pas moi qui ai fait ces Rêves avec Timmi : comme tous ceux qui ne sont pas les miens, je peux les partager sans problème. Quelquefois<sup>40</sup>, je ne m'attache pas à eux mais à leurs Rêveurs : impressions, réactions, réflexions, le réseau diaphane de leur personnalité flotte souvent au travers des images qu'ils ont confiées aux plaques de sirid : comme un lointain contact, une rencontre au-delà du temps (Vonarburg, 1996a : 8).*

<sup>39</sup> Nous paraphrasons ici *le Nouveau Petit Robert*. Cette expression n'englobe toutefois pas la capacité des Rêveurs à accéder au passé, aux rêves, aux souvenirs des personnages.

<sup>40</sup> Nous soulignons.

Cette « syllepse temporelle »<sup>41</sup>, qui concerne des événements situés temporellement quelque part dans le deuxième niveau de récit, est souvent évoquée, mais très peu détaillée. Nous n'avons droit qu'à des passages itératifs<sup>42</sup>. Eïlai reconstruit des histoires dont elle a accumulé les détails à l'intérieur des plaques qui se sont vu imprégner un signifié, un contenu narratif, à un moment quelconque, un moment qui a affecté le présent de la transcription, de l'emmagasinement dans les plaques :

*J'ai toujours aimé la Joris d'Aréthai, depuis notre première rencontre au détour d'une plaque mémorielle dans les archives des Ékelli. Mais j'aime tous les Rêves d'Aréthai; Aréthai elle-même me semble une sœur lointaine pour la façon qu'elle avait de les transcrire en les condensant, en les reliant, en les interprétant même, au lieu de simplement les laisser s'imprégner dans les plaques : presque aucun de ses Rêves ne s'y trouve dans sa forme originale (Vonarburg, 1996a : 31).*

La lecture d'une plaque suppose la perception simultanée de différents points de vue, bien que nous puissions difficilement mesurer jusqu'à quel point l'histoire qui s'y trouve est filtrée par la conscience de son narrateur, de celui qui a imprégné cette histoire. Eïlai laisse parler les plaques dans ce troisième niveau de récit qui devient, lors de la transcription dans ses carnets, une autre « fenêtre translucide » se superposant à cette « conscience étrangère [qu'elle] partag[e] ». (Vonarburg, 1996a : 23)

La première partie du roman, qui enchâsse quatre niveaux de récit, implique aussi plusieurs points de vue. En fait, elle contient différentes variantes des différentes parties de ce qui semble être une même histoire. Il se produit, à un moment, un changement de point de vue (et non un changement de type de focalisation puisque nous demeurons en

<sup>41</sup> « Ayant baptisé *analepses* et *prolepses* les anachronies par rétrospection ou anticipation, on pourrait nommer *syllapses* (fait de prendre ensemble) *temporelles* ces groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre » (Genette, 1972 : 121).

<sup>42</sup> En parlant d'une Rêveuse dont elle a partagé les Rêves, Eïlai dit : « c'est *toujours* [nous soulignons] avec regret que je la quitte » (Vonarburg, 1996a : 51). Cela suppose donc qu'elle a dû consulter plusieurs fois les plaques. Plus loin elle mentionne : « Je reviens souvent [nous soulignons] à ce fragment de Rêve [...] » (Vonarburg, 1996a : 95).



focalisation interne) : la focalisation devient variable<sup>43</sup>. L'histoire de Timmi, narrée au troisième niveau de récit, met en scène un autre personnage, provenant de son entourage, sa mère Anna :

*Timmi pousse un soupir de soulagement, se laisse aller contre sa mère qui le berce en riant tout bas. Il sent le creux tiède du cou battre imperceptiblement sous sa joue. Apaisé il ferme les yeux.*

*Anna sent le corps de Timmi s'alourdir contre elle (Vonarburg, 1996a : 20).*

L'appropriation du point de vue du personnage d'Anna étonne la narratrice intradiégétique qui intervient dans le Rêve : « Et pour moi la désorientation de soudain voir et toucher Timmi par l'intermédiaire de cet autre corps adulte alors que changeait brusquement le point de vue que le Rêve m'avait fait partager, le choc de savoir tout d'un coup tant de choses nouvelles, presque toutes incompréhensibles, pourtant... ». (Vonarburg, 1996a : 20) La surprise de la narratrice ne fait toutefois pas de cette substitution une paralepse pour les raisons que nous avons évoquées précédemment. Le brusque changement de foyer s'explique par le Rêve. Il ne s'agit que d'une possibilité de plus permise par ses capacités particulières, une actualisation dans l'histoire d'une altération narrative, qui ne permet toutefois qu'une empathie relative (elle permet de percevoir certaines choses et non de les comprendre, comme la caméra qui montre et laisse le spectateur interpréter).

### **La perméabilité des niveaux de récit**

Selon Genette,

*le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation.*

---

<sup>43</sup> Genette, 1972 : 207.

*Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive.*

Il mentionne aussi que :

*toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar<sup>44</sup>, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente [...] sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique (Genette, 1972 : 243-244).*

Ces transgressions, Genette les nomme « métalepses narratives ». Il semble aller de soi que l'auteur de *Figures III* évoquait l'expression « bizarrerie fantastique » dans la perspective de l'utilisation de la métalepse narrative dans un récit traditionnel. Ce n'est apparemment pas le cas pour *les Rêves de la Mer* dans lequel les métalepses produisent plutôt des effets de réel purement science-fictionnels, qui, loin d'être des transgressions, respecteraient plutôt les règles de fonctionnement du genre. En plus d'être le moteur même de l'écriture, les métalepses semblent constituer un élément de signification qui joue un rôle important dans la compréhension et la résolution de l'énigme. Elles seraient aussi en lien, comme nous le verrons, avec l'existence même de ce narrateur inconnu quasi omniscient qui « impose », grâce à ses interventions implicites, une déconstruction des niveaux de récit, une nouvelle façon de voir la narration, par l'ajout d'une dimension nouvelle.

La première partie du roman se compose principalement d'une métalepse. Depuis que les Rêveurs existent, les Rêves sont imprégnés dans les plaques mémorielles, et sont caractérisés, nous l'avons vu, par l'accès aux sensations physiques et psychologiques de personnages qui sont relativement éloignés de ces mêmes Rêveurs dans le temps et dans l'espace. En d'autres mots, les ailmâdzi ont la capacité de s'identifier à d'autres

---

<sup>44</sup> Genette fait référence ici au texte de Julio Cortazar (« Continuité des parcs ») qui raconte « l'histoire d'un homme assassiné [sic] par l'un des personnages du roman qu'il est en train de lire » (Genette, 1972 : 244).

personnages, de ressentir ce qu'ils ressentent. Eïlai, toutefois, est différente : elle parvient, enfant, à aller au-delà de cette conscience totale de l'Autre à laquelle oblige habituellement le Rêve. Elle arrive à toucher un petit garçon, le perçoit de l'extérieur en même temps que l'Autre a réellement conscience de sa présence. Pourtant, « personne ne voit jamais les aïlmâdzi, d'habitude, dans les Rêves ». (Vonarburg, 1996a : 12)

### **Une première métalepse : l'ajout d'une dimension nouvelle**

Sur Tyranaël, il est possible et même fréquent pour un Rêveur d'entrer en contact avec d'autres univers et des personnages qui en font partie. En fait, il est dans la nature même des Rêveurs d'avoir accès à l'inaccessible. L'apparition du don d'Eïlai lorsqu'elle était enfant amène toutefois un bouleversement. Alors que depuis toujours les Rêveurs demeurent des narrateurs rapportant des histoires d'où ils sont absents physiquement, non omniscients, mais conscients du corps et de l'esprit des personnages dont ils racontent l'histoire, Eïlai, elle, devient la première à Rêver d'un événement où elle participe à l'action:

*[...] ce don existait depuis assez longtemps, ce n'était vraiment pas la première fois qu'on Rêvait de l'arrivée chez nous d'étrangers – même si les miens constituaient une race nouvelle dans les archives des Ékelli. J'étais la première à les avoir vus (et resterais pendant longtemps la seule), mais ce n'était pas non plus totalement inhabituel. Les modalités de ces visions l'étaient, bien sûr : l'amorce de contact, la possibilité soudaine de Rêver en groupe... (Vonarburg, 1996a : 14).*

Depuis longtemps, les Rêveurs enregistrent leurs Rêves dans les plaques mémorielles. Ils y imprègnent, outre leurs propres impressions, les impressions de ceux avec qui ils Rêvent, toutes leurs particularités émotionnelles, psychologiques et physiques, de même que leurs

connaissances et leurs souvenirs. Lorsque le don d'Eïlai se présente pour la première fois, elle sait qu'il s'est passé quelque chose d'unique. Elle n'a pas fait que Rêver la première de ces Étrangers-là, elle a été la première à « toucher » un personnage à l'intérieur de ses Rêves, comme si sa présence virtuelle à l'intérieur du personnage Rêvé, se « matérialisait ». C'est par un Rêveur qui a Rêvé d'elle en train de Rêver qu'elle a accès de nouveau à ce moment particulier :

*Une petite fille se tient sur la terrasse. Elle regarde Timmi, très étonnée. Elle a des cheveux rouges - pas roux, rouges, rouge sombre, comme du vin - et elle porte une courte tunique blanche avec une collerette métallique. Ses pieds ne touchent pas le sol : elle flotte jusqu'à Timmi et tend la main vers lui comme si elle ne croyait pas qu'il est là. Elle le touche et reste un moment sans bouger. Puis elle dit : « Est-ce que tu as peur ? »*

*La nuit est soudain tombée, avec un ciel violet où flotte une grosse lune violette; quelque chose s'agite dans la mémoire de Timmi, mais il répond : « Non.*

*—Il ne faut pas avoir peur », dit la petite fille, très vite, d'un ton soudain suppliant.*

*Alors la terrasse et la grande maison éclatent comme une bulle de savon (Vonarburg, 1996a : 11).*

À ce moment, Eïlai, personnage du deuxième niveau de récit, se dédouble pour devenir personnage du troisième niveau de récit qu'elle est en train de Rêver et entre en contact avec l'Autre. Le dédoublement qui se faisait mentalement chez les autres Rêveurs, se fait physiquement pour Eïlai qui n'a toutefois pas perdu toute empathie même si elle regarde et décrit Timmi aussi de l'extérieur. En effet, lors de son premier Rêve<sup>45</sup>, Eïlai raconte seulement qu'elle a assisté à la disparition du petit garçon. Comme nous l'avons vu précédemment, elle a aussi accès au monde intérieur de deux personnages, successivement (focalisation variable), et c'est par ces points de vue qu'elle est témoin de l'événement. Même si Eïlai n'évoque pas de point de vue extérieur (ce point de vue qui a rendu si

<sup>45</sup> Le premier Rêve d'Eïlai est raconté à la fin de la première partie, soit de la page 19 à la page 21.

particulière sa rencontre avec Timmi), il semble qu'elle se serait « dédoublée », dès son premier Rêve, qu'elle aurait pu toucher le petit garçon dès ce Rêve où elle se promène dans un espace et un temps qui ne sont pas les siens :

*La petite fille reconnaît le paysage : c'est la plaine près de Paaloz, dans le Vieux Pays de l'Est. Mais quelque chose a poussé sur la pierre... non, ce sont des maisons en forme d'étoiles mais aux branches rondes, faites d'une matière claire à la fois dure et souple, dont elle ne peut distinguer la vraie couleur à cause de celle de la lune. À côté des maisons sont rangés comme des insectes de métal et de verre, avec comme des voitures – mais où attelle-t-on les aski sur ces drôles de voitures? Tout est tranquille. Des gens dorment ou s'endorment à l'intérieur des étranges maisons, et l'enfant écoute l'écho de leurs pensées, étonnée, goûtant leur complexité et leur nouveauté : ces gens ne sont pas d'ici! D'où viennent-ils? Que font-ils sur le vieux continent désert? (Vonarburg, 1996a : 8-9).*

Ce fragment, reproduit ici en entier, est précédé d'une affirmation de la narratrice qui semble annoncer ce fragment comme étant une version de son tout premier Rêve. Bien qu'elle ne le précise pas, elle se retrouve avec un double point de vue sur l'événement. D'autres capacités reliées à son peuple lui permettent une vision télépathique, tandis que le point de vue « oculaire », ce que Jost appelle l'ocularisation, nous permet de remarquer qu'Eïlai demeure, dans les premiers moments de son Rêve, en dehors de Timmi. Eïlai adopte un point de vue bien précis, le sien. C'est à travers elle que sont perçues les choses, elle n'emprunte pas les sensations, le corps d'un autre personnage. Donc, le premier Rêve, celui qui émerge lorsqu'elle pose la main sur sa plaque, serait aussi une métalepse (les deux seules dans cette partie du roman). Eïlai perçoit les sentiments des personnages (focalisation interne variable), mais elle se trouve de l'autre côté du mur, elle distingue « l'écho de leurs pensées » de l'extérieur de la base où elle se trouve. Elle le perçoit à distance, leur rencontre se produit non pas physiquement mais par le biais du rêve. Ce n'est que par la suite qu'elle prend contact avec Timmi. Elle devient personnage d'une histoire qui n'est pas la sienne.

La Rêveuse, la narratrice, intervient sans le vouloir dans l'histoire qu'elle Rêve. En fait, en plus de faire partie de l'énigme, la transgression est narrative. En effet, en plus de troubler les personnages, cette transgression vient troubler la lecture en fusionnant deux niveaux de récit, en créant une ambiguïté quant à l'appartenance de l'histoire à tel ou tel niveau de récit. Le narrateur omniscient prend ici son importance parce que seul son niveau de récit peut enchâsser la création de cette nouvelle « dimension » qui permet la rencontre de personnages provenant d'univers « diégétiques » différents.

Alors qu'Eïlai provient d'un niveau de récit qui enchâsse celui des Rêves, il est intéressant de remarquer la réaction du personnage provenant du niveau de récit « enchâssé » lors de cette rencontre inusitée. En fait, à l'inverse du héros des « Ruines circulaires »<sup>46</sup> de Borges, qui est troublé par sa découverte qu'il est l'objet créé et non le créateur, qu'il n'est pas producteur du récit, mais bien personnage d'un autre récit, Timmi prend conscience du niveau de récit qui l'englobe avec un calme étonnant (comme si, outre le fait qu'il réagit à la manière d'un enfant, il savait quelque chose que le lecteur ne sait pas) :

*Timmi ne sait pas trop ce que l'homme en bleu voudrait entendre mais il sent bien qu'il est pressé, lui aussi. Il répond qu'il s'appelle Timmi et qu'il est en train de rêver. L'homme semble très surpris mais en même temps très excité. Il dit : « Je m'appelle Dorkas. Elle s'appelle Eïlai. Nous existons vraiment. Comprends-tu? »*

*Timmi n'a jamais cru qu'ils n'existaient pas. Il le sait, quand il rêve vraiment, et il le leur dit (Vonarburg, 1996a : 13).*

Cette étrange conscience d'une instance supérieure, l'absence de peur devant l'inconnu, renverse aussi cette hiérarchisation que nous avons établie, du moins crée une certaine

---

<sup>46</sup> « Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver » (Borges, 1983 : 59).

ambiguïté quant à l'élaboration d'une hiérarchisation : nous ne savons plus quel niveau de récit enchâsse l'autre.

### **La règle de la perméabilité et de l'instabilité**

La fin du roman amène, quant à elle, deux autres métalepses différentes et plus troublantes puisqu'elles remettent en question l'origine de l'écriture en ouvrant une porte sur l'infini, sur de multiples possibilités narratives. Ces métalepses viennent expliquer le morcellement des histoires en renforçant l'idée qu'il était en fait, dès le départ, impossible de reconstituer quoi que ce soit. Elles viennent aussi justifier l'emploi de la narration alternée qui prend alors un autre sens. Ces transgressions narratives deviennent, inversement aux premières, le moteur de la fin de l'écriture, elles permettent de « confirmer » définitivement cette impossibilité de cerner l'infini, de faire un tout avec des informations parcellaires.

Les premières métalepses narratives impliquaient une transgression entre le deuxième et le troisième niveau de récit. Les dernières se produisent entre le troisième et le « quatrième niveau de récit ». Nous les retrouvons successivement à l'intérieur de fragments différents. La première, qui n'est pas racontée en détail mais seulement évoquée, concerne le morcellement de la narratrice :

*Joseph se rappelle les jeux interminables avec Abraham, les histoires qu'ils se racontaient la nuit, sous les couvertures. C'était Abraham qui avait l'imagination la plus fertile. Il avait inventé toute une famille d'Anciens à qui il avait donné des noms exotiques et des personnalités bien distinctes et, pendant presque un Mois, il avait raconté leur vie à Joseph subjugué et vaguement jaloux. Et puis il était allé trop loin : les histoires étaient vraies, avait-il affirmé; quand il posait la main sur les plaques métalliques incrustées dans les murs de leur chambre, elles les lui racontaient. Mais lorsque Joseph avait touché les plaques comme le lui avait montré Abraham, rien ne lui avait*

*été révélé. [...] Joseph avait eu treize saisons, Abraham douze - l'âge de la raison, leur avait-on rappelé en souriant. Les histoires sur les Anciens avaient cessé. Sans doute Abraham a-t-il oublié tout cela. Joseph se souvient, lui. C'étaient de belles histoires, même si celle de la femme finissait plutôt mal. Joseph se rappelle encore son nom : Eilai. Eilai Liannon Klaïdaru (Vonarburg, 1996a : 341-342).*

Bien que la narratrice confirme que « ce n'est pas [s]on histoire à [elle] qu'elles racontent ».

(Vonarburg, 1996a : 358), elle ne peut se détacher de cette multiplicité qui fait d'elle une variante parmi une infinité d'autres. La superposition de plaques mémorielles lorsqu'elle a accès à sa propre histoire cause à ce sujet un effet saisissant :

*[...] Voilà, pense Eilai dans ce Rêve d'un Rêveur disparu bien avant ma naissance, voilà, je suis revenue des Îles. Elle regarde son reflet morcelé dans les plaques de sirid où dort la voix de Melnas, voilà, je suis vivante (Vonarburg, 1996a : 342).*

Eilai regarde par les plaques son « image » qui regarde d'autres plaques. Ce renversement (qui n'est pas sans rappeler encore le personnage des « Ruines circulaires » de Borges) provoque inévitablement une remise en question de l'identité même de la narratrice qui devient elle-même fragmentée. Eilai qui semblait au-dessus de tout, faisant partie d'un niveau de récit qui englobait tous les autres, devient une parmi d'autres. Le roman dit l'échec du récit à cerner l'infini incarné par toutes ces histoires. Ce que la narratrice a tenté, c'est de rassembler des morceaux qui ne provenaient pas du même casse-tête.

*J'ai longtemps chéri ces Rêves des Rossem : c'étaient les seuls qui me permettaient de croire que les Étrangers se trouvent vraiment dans mon univers à moi, que tous mes chagrins n'ont pas été inutiles. N'était-ce pas ma maison et celle de Melnas qu'habitaient les Rossem? Les plaques de leurs murs ne se souvenaient-elles pas d'une Eilai Liannon Klaïdaru?*

*Mais non : les Archives contiennent aussi les histoires du petit Abraham au petit Joseph, et je les ai retrouvées. Ce n'est pas mon histoire à moi qu'elles racontent. Celle d'une Eilai, certes. Mais pas la mienne. Melnas n'y meurt pas: il ne se trouve pas sur le débarcadère quand Menthilee tombe à l'eau. Il arrive trop tard. Menthilee se noie. Elle s'en va chez les Krilliadni d'Aalaritu, cette Eilai d'un monde où arriveront les Étrangers, elle y reste et se fait tuer dans une avalanche, une quinzaine de saisons plus tard (Vonarburg, 1996a : 357-358).*



Cet épisode évoque ces possibilités infinies. Les incertitudes de la narratrice atteignent leur apogée. Son identité, fragilisée, se brise pour devenir multiple et remet en question même son existence unique tout au long du roman (comme s'il était possible d'y cerner plusieurs narratrices d'univers différents soutenues par un narrateur extradiégétique inconnu, comme s'il était possible que la narration même d'Eïlai provienne de plaques mémorielles encore une fois éparpillées, contenant des narrateurs semblables mais différents, provenant de plusieurs univers).

La perméabilité des niveaux de récit est telle que leur distinction a servi entre autres à mieux comprendre l'instabilité d'outils qui par définition demandent une certaine imperméabilité. Ce contact hors du temps impliquerait la création d'un niveau de récit en marge des autres qui permettrait cette rencontre, un niveau de récit parallèle qui serait défini par la fusion de plusieurs espaces et de plusieurs temps, un espace narratif atemporel, une sorte d'actualisation de l'éternel présent. Les frontières sont tellement perméables entre les niveaux et ouvrent la porte à tellement d'autres, englobés, « englobants » ou parallèles, qu'il devient absolument impossible de cerner la véritable origine de chaque fragment de récit.

La constante opposition entre l'idée de rassemblement et l'éclatement, le caractère instable à la fois de l'énoncé qui est entrecoupé, et de l'énonciation dont l'origine peut être vue comme incertaine, ne peuvent s'accompagner que d'irrégularités narratives. Cette association participe à son tour à créer la vraisemblance. Le caractère insolite que peut revêtir ces irrégularités dans un récit traditionnel suscite l'effet inverse lorsqu'elles sont rencontrées en science-fiction. Il pourrait sembler étrange, par exemple, que le narrateur hétérodiégétique d'un roman réaliste raconte en focalisation interne les pensées d'un autre

personnage. Dans le cas qui nous concerne, focalisation interne et « hétérodiégéticité » vont de pair. Le lecteur s'attend à à peu près n'importe quoi de personnages habitant une planète inconnue et en particulier qu'ils soient différents de ceux de la fiction mimétique.

Nous verrons, dans le prochain chapitre, que malgré le fait que l'acte de reconstituer appelle comme tel une certaine logique temporelle, la trame temporelle se retrouve passablement bouleversée à la fois parce qu'elle s'accompagne d'une narration alternée et que les indices temporels ne semblent pas être caractérisés par l'exactitude. Et, ici encore, paradoxalement, c'est de cela qu'émane la vraisemblance.

## CHAPITRE III

### LE TEMPS : UNE DONNÉE TOUTE RELATIVE

#### Temps et cohérence

« Au lieu de chercher dans le passé l'histoire de mon nom, j'ai vu toute enfant mon nom entrer dans l'histoire à venir de mon peuple ». (Vonarburg, 1996a : 4) D'emblée, le déroulement du temps des *Rêves de la Mer* s'annonce comme étant « insolite ». Le choix de s'y attarder se justifie déjà par cette caractéristique.

*Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. Il est évident que cette reconstitution n'est pas toujours possible [...] (Genette, 1972 : 78-79)*

et c'est le cas du roman qui nous intéresse. Toutefois, paradoxalement, l'acte même de la narration appelle un rétablissement de l'ordre, qui appelle à son tour une logique temporelle. La reconstitution des fragments d'histoire, en apparence chronologique, est cependant d'un tout autre ordre. En fait, il semble que la trame temporelle soit « irreconstituable ». Les histoires, leur « existence » même dépendent du temps qu'il reste à la narratrice. Eïlai veut connaître la fin des histoires qu'elle a Rêvées et cela suppose un début, une séquence ordonnée de segments d'histoires, dont le lien est toutefois incertain. Nous verrons, dans les pages qui suivent, comment la narration

s'organise afin que ces histoires disparates fassent partie d'un ensemble cohérent, malgré la présence de paradoxes temporels. La narratrice arrive en effet à provoquer des liens entre les différentes histoires, des liens visibles par l'écriture.

### **L'histoire de Timmi : une logique temporelle éclatée**

Comme nous l'avons vu précédemment, la première partie des *Rêves de la Mer* est constituée de deux récits qui s'alternent, celui de Timmi, un petit Étranger, et celui de la narratrice, à deux moments particuliers de sa vie, soit le temps où elle écrit son histoire, et le temps où elle fait ses premiers Rêves. Eilai choisit de présenter, de l'histoire de Timmi, des « séquences disjointes » qu'elle recolle dans un ordre particulier entre des morceaux de sa vie<sup>47</sup> : elle a choisi « les fragments [qu'elle] préfère et [s'en] tien[t] à l'organisation [qu'elle leur a] donnée ». (Vonarburg, 1996a : 6) Cette logique personnelle ne semble pas vraiment temporelle. En effet, Eilai ne présente pas ses Rêves dans l'ordre où ils se sont présentés et ne tente pas non plus une reconstitution chronologique précise de ces Rêves qui sont advenus apparemment dans le désordre.

Les deux premiers Rêves<sup>48</sup> de son récit sont empruntés à d'autres Rêveurs. Ces segments, qui sont à la fois Rêves et rêves, ne contiennent pas d'indices temporels pouvant les situer chronologiquement les uns par rapport aux autres. Il semble qu'ils auraient pu être énoncés dans un ordre différent sans qu'en soit affectée la « cohérence » du récit. Ces premiers fragments, où Timmi parcourt un lieu imprécis, se déroulent entre midi et la nuit. Tout se passe rapidement (« Le soir, déjà ? » [Vonarburg, 1996a : 2]). L'espace diffus et

<sup>47</sup> Tous les fragments de l'histoire de Timmi sont entrecoupés de commentaires et de récits de la vie de la narratrice.

<sup>48</sup> Vonarburg, 1996a : 1-3, 6-8.

changeant où il se trouve évoque deux catastrophes différentes : la première appartenant à son monde, et l'autre, déduite par la présence de ruines anciennes. Timmi, lui, n'est qu'un spectateur d'un autre temps, témoin des résultats de ces cataclysmes. Aucun indice ne permet de situer temporellement les événements décrits, de situer ces anachronies narratives par rapport au temps du fragment de récit dans lequel elles s'insèrent, et même par rapport à d'autres fragments de l'histoire concernant le même personnage. Les indices temporels semblent ne répondre qu'à une logique interne<sup>49</sup> et justifient le morcellement diégétique et narratif évoqué dans les premiers chapitres. Le temps ne paraît pas avoir d'importance « chronologique », en particulier dans l'histoire de Timmi. Il semble en fait posséder la même fonction que la description des lieux, il sert à démontrer, entre autres, le caractère instable du rêve qui peut s'arrêter à tout moment.

Ces premiers extraits sont suivis, quelques pages plus loin, par le récit du premier Rêve d'Eïlai par un autre Rêveur, un Rêve dont les plaques mémorielles ont gardé la trace<sup>50</sup> : Eïlai, grâce à ses capacités nouvelles, se retrouve personnage de son Rêve et perçoit en plus l'écho des pensées des Étrangers<sup>51</sup>. C'est dans le fragment qui le suit, entrecoupant l'histoire de Timmi, que nous devinons le dénouement de ce Rêve particulier, la frayeur du personnage : « Et je me suis réveillée en pleurant : l'étrangère et le petit garçon avaient eu tellement peur en voyant arriver la Mer ! ». (Vonarburg, 1996a : 9) Bien que cet événement

---

<sup>49</sup> Le « midi » évoqué par Timmi dans le premier fragment peut être mis en relation avec la « nuit » qui lui succède, mais il ne peut être situé par rapport à la « nuit » du second fragment de récit (Vonarburg, 1996a : 1-3) le concernant (Vonarburg, 1996a : 8).

<sup>50</sup> Juste avant de raconter ce Rêve, Eïlai précise : « J'en suis venue à préférer les visions de ceux qui ont Rêvé d'elle et de son tout premier Rêve ». (Vonarburg, 1996a : 8) Il est donc possible de déduire que le Rêve qui suit provient bien d'un autre Rêveur.

<sup>51</sup> Vonarburg, 1996a : 8-9.

marque la fin du personnage (il est « englouti », lui et tous les autres habitants de la Base, par la Mer), Eïlai poursuit avec d'autres Rêves<sup>52</sup>. Elle raconte ceux où elle a rencontré le jeune garçon, ces Rêves qui sont survenus pour elle après le Rêve de la disparition de Timmi.<sup>53</sup> Cet épisode, que nous avons reconnu comme étant une « métalepse », est presque vide de détails temporels. Timmi rêve toujours. L'accent est plutôt mis cette fois sur le fait que ces rencontres entre Timmi, Eïlai et Dorkas, qui semblent avoir été nombreuses<sup>54</sup>, aient eu lieu « en dehors du temps ».

Pour clore la première partie de son récit, Eïlai revient plus en détail sur son premier Rêve, celui qu'elle reconstitue en posant la main sur « sa » plaque mémorielle, celui où Timmi passe du rêve à la réalité. Elle reconstitue ce qui est arrivé entre le moment où elle entre dans son Rêve et l'instant de son Réveil (où elle a parlé de la peur du petit garçon). À l'image des Rêves qui sont survenus de manière aléatoire, la narration d'Eïlai demeure éclatée, un éclatement inévitable puisque la reconstitution linéaire des événements demeure de toute façon impossible : comme nous le verrons, la métalepse cause un paradoxe temporel qui empêche définitivement la reconstitution. Mais avant d'analyser ce problème, abordons l'histoire d'un autre point de vue.

### **Entre linéarité, circularité et éclatement**

Si l'on aborde l'histoire selon le point de vue de Timmi, nous pouvons élaborer une succession d'événements tout à fait différente. Timmi rencontre Eïlai avant l'arrivée de la

<sup>52</sup> Vonarburg, 1996a : 9-11, 12-14.

<sup>53</sup> Le roman est constitué de trois lignes temporelles : l'ordre de la narration, l'ordre des événements contenus dans les Rêves, et l'ordre dans lequel les Rêves eux-mêmes ont été faits.

<sup>54</sup> Lors de la rencontre avec Dorkas à la page 13, il est mentionné de ce personnage que « c'est la première fois qu'il parle [...] ». Cela suppose qu'ils se soient déjà rencontrés sans qu'il y ait eu une conversation.

Mer. On ne sent pas de « transgression » temporelle. Comme il l'a déjà rencontrée, il peut très bien évoquer son existence juste avant de disparaître. La succession des événements concernant Timmi demeure vraisemblable. Nous percevons une séquence d'événements qui peuvent être, à première vue, assemblés de façon linéaire. Nous reconstituons sans trop de problème un début et une fin hypothétiques : au départ, Timmi est sur une nouvelle planète et il rêve; par la suite, peu à peu, ses rêves-visions laissent entrer des personnages, d'abord Eïlai, ensuite Dorkas; et finalement, il y a le rêve ultime, celui qui provoque son réveil parce qu'il voit arriver la Mer, suivi de la véritable arrivée de la Mer qui entraîne sa disparition.

Cette apparente linéarité recèle toutefois quelque chose d'énigmatique. Bien qu'il ne sache pas de quoi il s'agit, Timmi appréhende dès le départ l'avènement de quelque chose, il est « obscurément angoissé » (Vonarburg, 1996a : 2). « Quelque chose s'agite bien confusément au bord de sa mémoire mais il n'arrive pas à l'attraper, alors il court plus vite pour mieux oublier ». (Vonarburg, 1996a : 19) Timmi sait qu'il va se produire un malheur dont la nature lui échappe : « Il ne sait pas quoi, mais il attend ». (Vonarburg, 1996a : 20) Le fait qu'il anticipe la venue de la Mer semble avoir un lien avec Eïlai qui, lorsqu'elle le rencontre pour la première fois, est déjà au courant de ce qui va lui arriver<sup>55</sup>; elle a été témoin, antérieurement, de son avenir. De plus, le récit d'Eïlai laisse croire que, même si elle ne les raconte pas tous, plusieurs autres Rêves sont advenus. Ces cases vides (nous savons qu'elles existent mais nous ne pouvons qu'imaginer vaguement leur contenu, selon ce que nous savons déjà) peuvent contenir à peu près n'importe quoi.

---

<sup>55</sup> Nous pouvons voir ici une mise en abyme de la toute fin de la saga. Dans l'épilogue du cinquième tome, un personnage Rêveur refait souvent le même Rêve, mais qui s'accompagne à chaque fois d'une variante, jusqu'à ce que le Rêveur en arrive à modifier complètement le « dénouement ».

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, l'intervention de la narratrice dans une histoire dont elle est en train de faire le récit provoque, dans le roman qui nous concerne, certains paradoxes temporels qui empêchent la reconstitution chronologique. Alors qu'il rêve, avant de disparaître avec la Mer, Timmi sait qu'il se passe quelque chose de différent : « La petite fille aux cheveux rouges ne viendra pas ». Il mentionne aussi qu'il est « habitué maintenant aux glissements de ses visions ». (Vonarburg, 1996a : 19-20) Ce n'est donc pas la première fois qu'il rêve « différemment » et qu'il rencontre dans ses rêves une « petite fille aux cheveux rouges ». Bien que le Rêve de l'arrivée de la Mer soit le premier d'Eïlai, certains détails remettent en question l'ordre choisi par la narratrice ou plutôt l'ordre logique (logique linéaire) que tente inévitablement de reproduire le lecteur (rêves-visions de Timmi où il est seul, Rêves des rencontres entre Eïlai et Timmi et disparition de Timmi avec l'arrivée de la Mer). En fait, comme nous l'avons vu, avant même qu'elle ne le rencontre, Timmi, lui, aurait déjà rencontré Eïlai. Le dernier Rêve évoqué, le premier pour Eïlai, fait basculer l'histoire vers son origine. La succession des Rêves concernant Timmi n'est donc pas si linéaire qu'il n'y paraît. Le caractère proleptique des rêves de Timmi apporte aussi une confusion quant à l'existence d'un début et d'une fin de l'histoire qui les contient. Il semble en effet que ces concepts soient plutôt relatifs, interchangeables, à l'infini. Leur position dépend de l'emplacement temporel de l'observateur, qu'il soit Rêveur ou personnage du Rêve. Dès son premier Rêve, Eïlai assiste à la fin de quelque chose. L'arrivée de la Mer provoque la disparition des Étrangers. L'histoire se construit obligatoirement à rebours, ou plutôt dans plusieurs sens. Confrontée à l'infini, pour ne pas succomber au vertige, la narratrice se donne un cadre narratif qui permet de refléter l'instabilité temporelle. La narration alternée devient à la fois la cause et la conséquence de



cette histoire entremêlée, de l'éternelle recherche de l'origine, du commencement, dans l'infini.

Comme le mentionne Richard Saint-Gelais dans son essai *l'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, « [l]es paradoxes temporels sont fréquemment pensés en termes logiques : enchevêtrement des causes et des effets, phénomènes d'autocausalité, inversion du passé et de l'avenir [...]. Mais ils peuvent aussi avoir des répercussions narratives, affectant le corps même du récit ». (Saint-Gelais, 1999 : 100) Et c'est ce qui se passe avec la narration du roman qui nous concerne. En plus de causer les paradoxes temporels, la narration éclatée est aussi le résultat de ces paradoxes. Saint-Gelais donne en exemple le célèbre dénouement du *Voyageur imprudent* de Barjavel et se pose la question :

*[P]ourquoi Saint-Menoux, après être revenu du voyage temporel qui l'a mené en l'an 1793 (et, surtout, après avoir assassiné par erreur son ancêtre Durdar), met-il plusieurs heures à basculer dans cet état intercalaire entre existence et inexistence, d'où il ne sortira plus? En effet, puisque l'ancêtre est alors décédé depuis un siècle et demi, Saint-Menoux ne devrait-il pas subir les conséquences de son geste dès qu'il revient en 1943 – ou plutôt, dès qu'il revient au 1943 qui découle du passé désormais altéré, un 1943 où il n'a jamais vu le jour, faute de géniteur? Il n'en est pourtant rien; plusieurs pages raconteront ses agissements jusqu'au moment fatidique où il se « volatilise » : heures excédentaires, pages qu'en toute logique nous ne devrions pas lire (Saint-Gelais, 1999 : 100-101).*

Bien qu'il existe un problème similaire dans *les Rêves de la Mer*, il en résulte un questionnement différent : dans le voyage temporel, les paradoxes ne se posent pas de la même façon, n'interfèrent pas avec la narration de la même façon. Le Rêve est plus qu'un voyage sur une même ligne du temps, il est un voyage d'une ligne temporelle à l'autre. En multipliant les univers, la narration se présente d'emblée comme étant incertaine, multiple, instable. Lorsqu'elle fait son premier Rêve, Eilai ne commente pas le fait qu'en plus de faire partie du Rêve, elle se retrouve dans les souvenirs du petit garçon, alors même qu'elle n'a jamais Rêvé de lui. En mettant en scène des personnages qui ont la capacité de « voir »

des bribes d'événements se déroulant dans des univers différents (c'est-à-dire sur des lignes temporelles impliquant des successions d'événements différents), le roman laisse supposer une multitude d'histoires toutes semblables mais différentes. Le fait qu'Eilai ait été vue par Timmi suppose un processus analeptique potentiellement infini. La narratrice deviendrait par le fait même, elle aussi, semblable, mais différente à chaque fois qu'elle intervient. Elle trouve des liens et réussit à créer une histoire cohérente, elle s'approprie les histoires des autres et peut en faire une seule. Les incohérences temporelles deviennent d'autant plus importantes qu'elles renforcent la vraisemblance. La logique de l'histoire se construit en effet sur la difficulté d'embrasser le Temps, et en particulier lorsqu'il est question d'univers parallèles et de la multiplicité des variantes d'une même histoire. En voulant reconstituer une histoire à partir d'une infinité de variantes, la narratrice ne pouvait se baser que sur des « incohérences » temporelles.

Comme les récits sont réunis par autre chose qu'un lien temporel, les paradoxes reliés au temps, en plus d'émaner de l'histoire, résulteraient d'un objectif narratif particulier. Ils seraient de l'ordre de l'expérimentation :

*La recherche et l'analyse de ces images étaient devenues une fin en soi, un divertissement dont je ne pouvais plus me passer. Au moins ai-je cessé de m'aveugler : pas plus que dans mes Rêves je n'étais en train de déterminer ainsi la forme de l'avenir. Ces fils que je m'acharnais à suivre, à nouer en histoires, c'était simplement une autre sorte de Rêve, un très long Rêve éveillé où je pouvais enfin me donner l'illusion de voir ou de deviner la fin des histoires auxquelles j'avais assisté (Vonarburg, 1996a : 5).*

Au fil de la lecture, il se produit un va-et-vient constant entre cette idée de l'importance d'une reconstitution pour comprendre et le fait que ces histoires n'existent peut-être pas, qu'elles sont impossibles à rassembler. La narratrice met l'accent sur le caractère à la fois ludique et grave de la narration, un casse-tête complexe que l'on tente de réaliser, en sachant très bien que l'on ne peut le terminer. Le résultat d'un autre type de reconstitution,

intemporelle, aléatoire puisque les Rêves assoient leur logique justement sur le fait que leur situation spatio-temporelle est incertaine. La possibilité de croisement entre plusieurs lignes d'univers ou/et entre plusieurs temps, la possibilité d'accéder à une multitude de points de vue qui se situent dans le passé ou dans le futur provoquent un vertige qu'illustre bien la narration qui fait basculer constamment le récit vers son (ses) origine(s). Le récit de Timmi se construit de manière incertaine, à l'image des Rêves emmagasinés dans les plaques mémorielles. Il illustre à la fois la linéarité, la circularité et l'éclatement du temps.

Bien qu'ils ne résultent pas des mêmes phénomènes narratifs, les paradoxes temporels parsèment aussi la deuxième partie du roman. En se superposant au point de vue spatial, le point de vue narratif semble donner une autre « perspective » au temps, tout aussi cohérente.

### **De nouvelles énigmes temporelles : « gracieuseté de la relativité, de la propulsion Greshe et de l'hibernine »**

Après avoir relaté la disparition de certains membres de la première expédition (dont Timmi), la narratrice raconte, dans la seconde partie du roman, le retour des Étrangers. Il est question de la survie de Joris et des autres naufragés, des événements qui se sont produits entre la première apparition de la Mer et l'arrivée du *Nostos*. Mais c'est autour du personnage de David que le récit est centré. Il est question de son arrivée sur la planète, du sentiment qui l'envahit de plus en plus de ne pas y être le bienvenu, des expériences que l'on effectue sur lui et des effets secondaires qu'elles entraînent, de l'appel de son frère submergé lors de la première expédition, et finalement de sa disparition, de son plongeon volontaire dans la Mer.

Les paradoxes temporels qui sont provoqués dans la première partie par les métalepses sont déclenchés par autre chose cette fois. Alors que la première partie ne laissait au lecteur que peu d'indices permettant de reconstituer l'ordre des Rêves, la seconde le met au défi en lui en proposant une panoplie, dans chaque fragment. Toutefois, malgré la quantité considérable de détails temporels qui ne sont pas approximatifs, mais plutôt précis, la multitude des points de vue semble aussi apporter une certaine confusion dans l'ordre des événements. Sans métalepse, cette partie du roman confronte tout de même le lecteur à certains paradoxes provoqués par les indices temporels qui prennent cette fois plus de place. Ils sont plus nombreux, mais aussi habilement insuffisants pour permettre d'effectuer une véritable reconstitution.

Dès les premières pages du roman, la narratrice mentionne qu'il « est généralement très difficile, voire impossible, de situer dans le temps les visions se déroulant dans l'univers d'un Rêveur... et d'ailleurs impossible de déterminer avec certitude s'il s'agit bien de son univers ». (Vonarburg, 1996a : 14-15) Malgré cette incertitude qui est accentuée par le fait qu'elle est seule à ne pas être partie et que les Étrangers, lorsqu'elle relate leur histoire, ne sont toujours pas arrivés, Eïlai s'acharne à recoller des morceaux dont la compatibilité demeure douteuse : l'unicité de Timmi reste hypothétique. Pourtant, la deuxième partie suscite une impression tout à fait contraire. La narration laisse transparaître plus de certitudes dans la succession des événements. Eïlai démontre dans ses interventions qu'elle s'attarde aussi, comme « ses » personnages, au temps. Alors que dans un Rêve Ezra Golheim se rappelle « le visage de Liam, cinq ans auparavant, sur Terre [...] ». (Vonarburg, 1996a : 79), Eïlai poursuit dans le fragment suivant avec ces commentaires : « Cinq de nos années s'étaient écoulées depuis l'arrivée de l'*Ulysse* et l'engloutissement de la Base »

(Vonarburg, 1996a : 86) La narratrice a le souci de remettre en ordre, d'ordonner les événements et les personnages les uns par rapport aux autres et utilise les indices temporels en créant des associations avec son propre temps : « dans les espaces de temps qui séparaient ces Rêves, la vie de David avait continué, s'était aggravée; il avait revu Joris après leur première rencontre au temple de Hébuzer [...] ». (Vonarburg, 1996a : 70) Elle crée constamment des liens entre des Rêves qui étaient annoncés dès le départ comme difficiles à situer dans le temps.

Durant toute la deuxième partie, c'est par le personnage de David, et principalement par lui, que nous sont présentés les événements : « Les archipels et les îles vestiges de l'extrême pointe du continent Est ont disparu, mais l'ombre qui les a engloutis n'a pas totalement éteint l'éclat bleu de ce qui recouvre les neuf-dixièmes de la planète, l'éclat bleu apparu avec une autre éclipse, trente-neuf ans plus tôt ». (Vonarburg, 1996a : 26) David est de retour 39 ans après la disparition de Timmi et regarde l'éclipse à bord du *Nostos*. Cette durée (« trente-neuf ans plus tôt »), qui paraît, à première vue sans ambiguïté, laisse toutefois au lecteur, désireux de remettre de l'ordre lui aussi, une étrange impression, une impression amplifiée par la découverte d'autres fragments contenant d'autres détails temporels. En pensant à Joris, David songe que la « dernière fois qu'il l'a vue, elle avait vingt-quatre ans, lui vingt-cinq. Selon le calendrier terrestre, il l'a quittée en 2134; on est en 2154. Mais elle a maintenant quarante-cinq ans et lui trente et un, gracieuseté de la relativité, de la propulsion Greshe et de l'hibernine ». (Vonarburg, 1996a : 56) Bien qu'il n'y ait pas de précisions sur la date et le lieu exacts de leur dernière rencontre (était-ce sur Terre ou avant la première éclipse?...), il est possible de voir une incompatibilité entre ces deux calculs, en fait, il y a plus ou moins vingt ans de différence. À chaque fois, les

nombres évoqués apportent la confusion : « Quand l'*Ulysse* est parti, la zone contaminée du Wu-nan venait seulement d'être enfin ouverte à son tour à la Reconstruction, cent cinquante ans après le tremblement de terre et la catastrophe nucléaire qui l'avaient ravagée en 2025 ». (Vonarburg, 1996a : 50) Ces informations, provenant cette fois de Joris, compliquent encore plus les choses parce qu'elles situent le départ de l'*Ulysse* quelque part autour de l'an 2175 alors que l'arrivée du *Nostos*, la deuxième expédition, date de 2154. Pour reconstituer chronologiquement les événements, nous possédons encore d'autres informations, provenant de Joris qui compare « un peu plus de trois cents ans terrestres [à] soixante-huit des longues années locales ». (Vonarburg, 1996a : 32) Cette équivalence n'arrive toutefois pas à éclairer le flou temporel : toutes les durées évoquées demeurent des mesures toutes relatives. D'abord, les indices temporels ne semblent pas rattachés à un espace précis. Nous ne savons pas si les années en question se sont passées sur la Terre, ou si elles se sont déroulées lors de plusieurs aller-retour entre la Terre et Virginia (temps pris pour parcourir les innombrables kilomètres) ou s'ils sont, tout simplement, une référence par rapport au personnage seul, le temps qui a fait de lui physiquement et mentalement ce qu'il est... De plus, nous ne possédons que des instruments de mesure imprécis parce qu'ils sont en partie fictifs (hibernine, propulsion Greshe, relativité). Les paradoxes sont en quelque sorte résolus de cette façon, mais ils ouvrent par le fait même la porte à d'autres énigmes. Le mélange des unités de mesure du temps (calendrier terrestre, calendrier local) qui ne sont pas toujours identifiées à chaque fragment crée aussi une certaine confusion et laisse la place à une multitude d'hypothèses difficiles à vérifier. Les détails temporels, qui sont à la fois nombreux et insuffisants, posent de nouveaux questionnements à chacune de leur intervention. Leur présence troublante fait ressortir à nouveau cette opposition entre

l'énonciation qui rassemble, qui reconstitue et l'énoncé qui demeure inévitablement éclaté. Eilai raconte des faits se déroulant dans plusieurs univers parallèles qui sont évoqués comme provenant d'un tout, des univers différents dans leur fonctionnement temporel ou différant légèrement dans les faits : alors qu'il s'est passé 39 ans dans l'un, il a pu se dérouler sensiblement les mêmes événements avec vingt ans de différence dans l'autre, tout simplement, ou aussi une tout autre hypothèse selon l'imagination du lecteur, ce qui fait la richesse du texte, de la science-fiction. Ce qui est intéressant c'est que les détails temporels, en particulier dans cette partie du roman, sont posés comme des problèmes mathématiques à résoudre. La solution semble résider dans le fait qu'ils ne peuvent être résolus que par des outils réels et complexes (relativité) ou fictifs (univers parallèles). Le texte fournit lui-même ce qu'il faut pour l'analyser ; à l'image de la métalepse où le début est aussi la fin, la solution devient à chaque fois un problème à résoudre.

En plus d'être caractérisé par une incompatibilité temporelle, ce qui suppose que les histoires proviennent peut-être d'univers différents, le récit présente plusieurs points de vue de différents personnages (Joris, David, Wang Shandaar et Ezra) qui, pour des raisons qui leur sont propres, n'ont pas vu le temps passer de la même façon : « Mais qu'est-ce que le temps pour les passagers du *Nostos*? Pour David, qui a passé presque tout ce temps en hibernation à bord de l'*Ulysse* puis du *Nostos*, c'est presque hier ». (Vonarburg, 1996a : 26) Comme les points de vue ne proviennent pas du même fragment, on peut supposer qu'ils sont situés à différents endroits de l'espace-temps, pour reprendre un concept relié à la théorie de la relativité. Le roman, en plus d'évoquer la théorie d'Einstein, semble en actualiser narrativement le contenu. Le temps est relatif, il peut s'arrêter pour certains et continuer pour d'autres. Le point de vue spatial se superpose au point de vue narratif.

Lorsque l'on change de personnage focal il semble que nous changions aussi de point de vue dans l'espace-temps, que nous changions d'espace et de temps, que nous changions d'univers. Chaque partie d'histoire possède un temps indépendant qui se reflète dans la narration. Chaque segment est à la fois dépendant des autres segments (parce qu'il est semblable) et indépendant (temporellement). La vraisemblance de l'histoire repose à la fois sur une logique temporelle interne et sur une logique successive globale justifiée par le fait que c'est aussi l'histoire de la narratrice. Comme dans l'histoire de Timmi, les indices temporels concernant la vie de Joris et de David peuvent se vérifier à l'intérieur d'un même fragment, le fait qu'ils se succèdent donne déjà une illusion de compatibilité temporelle.

### **L'énigme de la porte : résultat de l'archéologie clandestine**

Dans cette avant-dernière partie du roman, Eilai raconte son retour dans les Îles. Elle s'impose ce retour après avoir vécu la perte de Melnas. Les Rêves viennent la « pourchasser » de nouveau et elle décide de repartir, à la recherche d'autres plaques qui pourraient l'aider à comprendre, à trouver ce qui lie son univers à celui des Étrangers. Les événements racontés dans cette partie constituent en fait le point de départ de la quête qui mènera à l'écriture, à l'éveil du désir de reconstitution. Les Rêves qui reviennent la visiter concernent principalement deux personnages. Le premier, Tige Carigan (personnage focal), nous est présenté à travers quatre moments de sa vie : sa jeunesse, imprégnée de sa douleur d'être différent des autres, ses déboires avec la justice, son périple archéologique avec Wang Shandaar (le second personnage), et la réapparition de Shan qui le retrouve malgré sa



nouvelle identité (John Carghill). Cette fois, Eïlai semble relater « fidèlement » ses Rêves. Elle n'emprunte à aucun Rêveur, elle n'invente rien, elle « recompos[e] ces fragments avec obstination ». (Vonarburg, 1996a : 173)

Traitant principalement du thème de la recherche, une recherche qui s'effectue autant du côté de la narratrice que des personnages, cette partie constitue une réflexion sur la manière de résoudre les paradoxes temporels. Du moins, elle est centrée sur un questionnement incessant, un besoin de percer un mystère. La reconstitution des histoires obnubile la narratrice : « J'avais passé une saison et demie à Rêver avec Tige Carigan, à recomposer ces fragments avec obstination ». (Vonarburg, 1996a : 173) Elle mentionne aussi que son histoire « se présentait toujours sous forme de séquences disjointes, souvent très brèves, auxquelles [elle] essayai[t] de redonner un ordre logique dans le temps, dans l'espace. Mais [elle] en savai[t] trop peu sur les Étrangers; le Rêve était un livre écrit dans une langue à peine connue, une boutique pleine d'objets dont on devinerait presque, mais pas vraiment, l'usage, fascinants, frustrants ». (Vonarburg, 1996a : 186) Comme elle s'intéresse au déroulement logique de ses Rêves, elle éprouve aussi le besoin de se souvenir en les emmagasinant : « J'avais recommencé à confier mes Rêves au sirid – on me procurait des plaques dans les temples où je le demandais, sans questions [...]. Les Rêves m'habitaient tout entière, et le désir obsédant, furieux, de comprendre ». (Vonarburg, 1996a : 186-187)

Parallèlement à cette recherche, il y a le sujet même de ses Rêves qui est lié lui aussi à l'idée de reconstitution. Il est question principalement de la quête de Wang Shandaar dont les aventures nous sont présentées selon le point de vue de Tige. Son obsession à déchiffrer les indices qu'ont laissés (que lui ont laissés?) les anciens habitants est au centre de

l'énigme. D'ailleurs, les principaux indices temporels sont à l'origine des nombreuses hypothèses, à l'aide desquelles il tente de résoudre les énigmes reliées à la planète qui l'entoure (qui aurait été habitée il y a des millions d'années), comme Eïlai qui décide d'éprouver l'espace pour mieux comprendre.<sup>56</sup> Shandaar tente depuis toujours de dater les choses, de remonter à l'origine pour mieux comprendre certains phénomènes :

*« [...] Une théorie, c'est seulement un filet aux mailles plus ou moins serrées, intervint Capdevielle. Celle de Shan retient certains faits qui restent autrement inexpliqués ou mal expliqués dans les interprétations officielles. Le problème, c'est qu'on ne peut pas vraiment la vérifier, sa théorie. »*

*Depuis le début de la colonisation, les spécialistes n'arrivaient pas à se mettre d'accord sur les interprétations à donner aux faits, sur les faits eux-mêmes. On ignorait tant de choses! (Vonarburg, 1996a : 237).*

De découverte en découverte, l'archéologue se retrouve confronté à plusieurs lacunes. Les autorités s'en tiennent à ce qui satisfait l'opinion publique : « Les trous de ce qu'on savait pouvaient en contenir tellement d'autres! On ne pouvait donc prouver sans doute possible ni la vérité ni la fausseté de ce que proposait Shandaar, et qui restait ainsi en dehors de l'investigation proprement scientifique ». (Vonarburg, 1996a : 237) Comme Eïlai qui ne connaît pas les « espaces de temps qui séparent les Rêves », Shan ne s'explique pas certains faits, comme si la science qui avait fait naître sa curiosité devenait dépassée, ou plutôt constituait un chemin nécessaire vers d'autres outils qui exigent que l'on s'astreigne à percevoir le temps autrement qu'il n'est habituellement perçu, comme s'il demandait à être « déplié », à être abordé comme un concept à plusieurs dimensions, même dans un travail de reconstitution historique, à l'image des fresques que les explorateurs découvrent sur leur route et qui prennent une nouvelle dimension : « [...] le temps et l'espace se déplient, les images s'animent, se gonflant de chair et de sang, devenant des hommes et des femmes aux

---

<sup>56</sup> En effet, Eïlai décide d'emprunter le « même » chemin que Shan et Tige, et c'est lors de ce parcours que, sporadiquement, les Rêves lui racontent les recherches de ces deux personnages.

yeux de chat, les indigènes, les premiers possesseurs de la planète, les Anciens, les étrangers ». (Vonarburg, 1996a : 197)

En découvrant la caverne, ils découvrent aussi un lieu où le temps semble s'être arrêté, où la présence de certains détails entraîne la superposition de plusieurs époques. Aborder le temps de manière linéaire devient impossible. Alors que Shandaar et ses deux accompagnateurs prennent connaissance de faits entièrement nouveaux, l'entrée de la caverne, qui s'était laissée découvrir, se referme mystérieusement. Ils demeurent les seuls à avoir pris contact avec cette « dimension nouvelle » de la planète. Ils savent qu'elle existe, mais ne peuvent désormais plus le prouver. Cet événement, qui empêche le scientifique de progresser dans cette nouvelle direction, l'amène à chercher la réponse ailleurs. Shandaar a passé sa vie à rechercher des preuves concrètes, mais c'est en plongeant dans le mystère qu'il tentera de trouver la véritable réponse. Pour comprendre, pour arriver à mettre de l'ordre dans le temps qui est vertigineux, confronté à l'impossibilité de remonter vers l'origine qui est reliée à trop de mystères, parce qu'elle émane de l'infini, Shandaar en arrive à choisir une autre voie, il abandonne le temps pour trouver une réponse dans l'intemporel, dans une sorte d'éternel présent. Les dates, l'âge des choses, leur ordre dans le temps perdent leur importance. L'aspect temporel demeure une source d'énigmes parce qu'il évoque d'innombrables possibilités que l'on ne peut cerner. De son côté, Eilai qui se sert de l'espace pour comprendre ses Rêves se rend à l'endroit même où l'équipe de Shan fait ses recherches : « Je ne m'attendais pas à trouver une porte secrète, à vrai dire. Mais je devais vérifier ». (Vonarburg, 1996a : 270) Alors que cette porte s'apprête à prendre une place importante, curieusement, la narratrice ne fait pas de retour sur cette vérification. Comme si

elle oubliait de la mentionner. Autant du côté de l'énoncé que de l'énonciation (caractérisée par un emboîtement pratiquement infini de récits), cette porte semble être une métaphore de l'inaccessibilité de la fin, la réponse à les recherches entamées par les deux personnages demeurant énigmatiques. Elle est également une image de l'inaccessibilité du commencement puisque la réponse qui semble se trouver dans l'origine des phénomènes ayant mené à la recherche demeure aussi reliée au mystère. La porte se referme métaphoriquement pour les personnages et pour la narratrice qui n'en reparle plus. Elle devient un prétexte, une façon de porter ailleurs l'attention à la fois des personnages et du lecteur. La solution se retrouve ailleurs que dans les faits.

### **Entre le journal de bord et le conte**

Afin de trouver de véritables réponses, Shan s'inspire d'un document dont la rédaction nécessite une organisation temporelle des faits. Il décide de tenter l'ultime voyage, d'emprunter la dernière porte qui semble s'offrir à lui en se basant sur la lecture du journal de bord de l'*Entre-Deux*, qui relate jour après jour le périple de plus en plus étrange d'une équipe qui a tenté un voyage sur la Mer. Bien que la narratrice du journal s'en tienne à une description objective des faits et mentionne de façon précise les dates de chaque événement, il émane inévitablement de son récit une certaine confusion puisqu'il demeure inachevé. Des circonstances particulières l'amènent à cesser l'écriture du journal qui est repris par Anton Terenko qui l'abandonne à son tour. La description journalière des événements ne mène qu'à de vagues résultats. L'*Entre-Deux*, à son retour avec la Mer, ramène le journal, ainsi que tout l'équipage, momifié.

Paradoxalement, c'est d'un genre faisant appel à la fiction que le roman semble faire émerger des réponses claires que l'« exactitude » du journal n'arrive pas à fournir :

*[...]Ne préfères-tu pas une histoire qui finit bien, Malik?*

*– Tout ne finit pas bien, en réalité, dans la vie », s'entête Malik, avec le sentiment curieux qu'il parle à la place d'Ilaï.*

*Denab sourit : « Ah, mais les histoires ne sont pas la réalité Malik. Les histoires sont là pour nous rappeler qu'il y a plus et autrement que la réalité, ou sinon comment ferions-nous pour changer la réalité?*

*– Et tout compte dans les contes » – Otilia ponctue sa phrase d'un de ses sourires en biais – « je dirais même que tout raconte. Chaque détail appartient à quelqu'un, vient de quelqu'un qui a pensé à l'ajouter ici ou là, et pour qui ce détail signifiait quelque chose : le détail peut venir du fond des temps, ou de la dernière personne qui raconte l'histoire, mais il dit toujours quelque chose. C'est à nous d'essayer de retrouver ce qu'il veut dire – ou de lui réinventer un sens, s'il vient vraiment de trop loin... (Vonarburg, 1996a : 214).*

Eïlai qui s'oppose à cette conception du temps, qui s'entête à vivre dans d'autres temps, s'obstine à rechercher l'exactitude, l'origine des choses. Toutefois, sa rencontre avec Malik lui fait prendre conscience de l'absurdité de son entreprise : « Et dans d'autres univers, Malik, ton père-Hallan est vivant et je ne suis pas morte pour autant. Les possibilités sont infinies. Leur seul sens, c'est qu'elles existent ». (Vonarburg, 1996a : 282) L'important réside en elle, sur sa propre ligne temporelle, en sa vie. Sa reconstitution demeure vraie simplement parce qu'elle existe. L'éclatement temporel demeure secondaire. Seule sa présence compte. Le temps prend son sens dans l'éclatement, dans sa superposition dans l'infiniment grand.

## La fin du récit et de la narration

La fin du récit est marquée par le lien entre la mort du narrateur et celle de son récit :

*Je suis peut-être la seule des miens encore ici après le Passage, et les Étrangers ne viendront pas. Je peux bien me l'avouer, c'est pour cela aussi que j'ai voulu rester : j'espérais contre tout espoir qu'ils viendraient, et avant ma mort. Je peux sourire de ma folie, et, ma foi, sans amertume.*

*Aujourd'hui encore j'irai dormir sans trop savoir si je me réveillerai pour une autre journée de souvenirs du passé, du futur, d'un autre temps qui n'arrivera peut-être jamais (Vonarburg, 1996a : 359).*

En fait, l'histoire ne disparaît pas, elle existe désormais à jamais, à l'image des contes. L'exactitude n'a plus d'importance, le sens émane parce que l'on veut bien le créer, de ce que la narratrice a bien voulu créer.

Dans cette dernière partie du roman, Eïlai relate des moments importants de l'histoire de Joseph Rossem. Le temps est désormais abordé comme un concept relatif. On donne aux personnages les outils nécessaires pour prendre conscience d'une autre dimension. Alors que depuis toujours l'île devant leur demeure reste inaccessible, il se produit quelque chose de nouveau : « Joseph ferme les yeux, attend le cri que va pousser Simon quand la Barrière lui brûlera le cerveau... Rien. Joseph rouvre les yeux. La Barrière est en train de se dissiper ». (Vonarburg, 1996a : 347) L'espace d'un instant, les obstacles n'existent plus pour ces personnages qui s'appêtent à vivre une expérience étonnante. Eïlai ne perçoit que des échos de leur séjour dans l'île, des séquences d'un événement entrecoupé de vides où aucun détail sur les événements qui se sont produits n'est évoqué. Les plaques mémorielles ne peuvent donner accès à la « vérité » sur cet événement, elles ne donnent accès qu'à l'image de ce que le personnage focal perçoit (« [p]our que l'on sache *comme* il sait (non pas : ce qu'il sait) ». [Jost, 1991 : 21]).

## Écriture et vérité

Si la stabilité de la narration semble résider paradoxalement dans le morcellement de l'histoire, il semble important d'aborder brièvement la troisième partie du roman qui est la seule à ne pas refléter l'éclatement. Outre le fait qu'elle permet d'effectuer certaines équivalences temporelles, d'apprendre certaines façons de nommer telle ou telle durée, l'histoire d'Asselrod se démarque surtout par le fait qu'elle concerne un seul univers. Elle est séparée en fragments, comme les histoires précédentes, mais elle est la seule histoire à ne pas être interrompue par la narratrice, la seule à ne pas être alternée. Sans « ellipse indéterminée »<sup>57</sup>, cette histoire, provenant d'un livre, aborde un aspect révélateur du processus d'énonciation<sup>58</sup> :

*[D]'autres fois, pour entendre une autre voix que la mienne, j'abandonne les plaques des Rêves et leurs souvenirs d'emprunt, je vais prendre un des vieux livres que Melnas collectionnait et je rêve sur les anciennes chroniques, les relations de voyage, les mémoires. Je rêve : un rêve plus innocent, sur des vies qui ont vraiment eu lieu et dont le sens, si je le tire inévitablement de mon côté, ne dépend pourtant pas seulement de moi (Vonarburg, 1996a : 101).*

Les plaques mémorielles tendent à transmettre de informations hypothétiques alors que les livres semblent être les gardiens de la vérité.

<sup>57</sup> Une ellipse est qualifiée d'indéterminée lorsque la durée de l'histoire élidée n'est pas indiquée (Genette, 1972 : 139).

<sup>58</sup> Du processus d'énonciation relié à l'écriture de tout type de récit.

## **CHAPITRE IV**

### **L'ORIGINE DU RÉCIT : VERS UN « AU-DELÀ » NARRATIF**

#### **Dissonance et vraisemblance : entre le relatif et l'absolu**

Les trois premiers chapitres de ce travail nous ont permis d'aborder les limites de certains concepts narratologiques lorsqu'ils étaient confrontés à l'analyse d'un roman appartenant à la science-fiction. Ils nous ont aussi permis de découvrir que les dissonances relatives à la voix, à la focalisation et à l'ordre du récit étaient intimement reliées à l'apparition d'effets de réel et qu'ils appelaient la création d'une dimension narrative comparable à l'espace-temps, c'est-à-dire quelque chose de complètement abstrait, de difficilement palpable, mais en même temps d'absolu, d'absolument présent; quelque chose qui existe vraiment sans qu'on puisse en saisir tous les ressorts. Nous avons eu l'impression, à quelques reprises, que les concepts narratologiques y perdaient même leur sens, du moins que le roman, rempli d'exceptions, remettait en cause la pertinence de ces concepts en dehors du cadre de la littérature conventionnelle. Ce qui importe dans le roman qui nous concerne c'est que les bouleversements narratifs ouvrent des portes sur le sens. En analysant les niveaux de récit, par exemple, nous avons constaté que leur entremêlement attirait l'attention sur le caractère englobant du premier niveau de narration (celui qui



engloberait le récit d'Eïlai) sans lequel rien de tout cela ne pourrait tenir. Cette instabilité narrative a pu démontrer comment s'interpénètrent l'énoncé et l'énonciation. L'emboîtement de plusieurs narrateurs et de plusieurs récits donne l'impression que le récit en entier est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de quelque chose, qu'il contrôle et qu'il est contrôlé. La spirale, motif majeur abordé par le personnage de Shandaar qui recherche l'origine des pylônes, constituerait une manière d'emblème science-fictionnel. Arrivé au bout de sa recherche parce qu'il a trouvé le pylône manquant pour compléter la spirale, Shan découvre que ce qu'il croyait être la fin n'est en fait que le début de quelque chose d'autre, beaucoup plus grand, que la réponse est ailleurs. À l'image de cette spirale, reflétant le vertige de l'indiscernable, le roman revient constamment vers lui-même, il tourne autour d'un point qui ne peut être distingué parce qu'il est infiniment loin.

L'actualisation narrative de réalités science-fictionnelles (reliées aux bouleversements narratifs) remet en question la théorie en transgressant certaines règles narratologiques, en faisant de ces nouvelles règles de nouveaux principes de vraisemblance. Le roman sous-tend la création d'une dimension science-fictionnelle, une sorte d'espace-temps narratologique d'où émanerait la logique de certains paradoxes narratifs, « la logique de certaines absurdités ». Une nouvelle théorie émane de cette dimension. *Les Rêves de la Mer*, « autogénère » son sens et ses « outils d'analyse » en quelque sorte. La narratrice du journal de bord, dont nous avons précisé les circonstances d'écriture, évoque le fait que les gens commencent à s'habituer à cette planète étrangère, qu'ils se l'approprient de plus en plus. En décrivant son nouveau milieu, Gwen se rend compte d'un phénomène nouveau qui influence de plus en plus son écriture de façon inconsciente : « Bon résumé du processus d'acclimatation à un nouvel environnement extraterrestre, tiens : la disparition des

guillemets, l'accession des à-peu-près au statut de réalités linguistiques. Les mots deviennent les choses ». (Vonarburg, 1996a : 295) Il se produit le phénomène inverse avec les concepts narratologiques dont certains préceptes ont été bouleversés lors de notre analyse. Les phénomènes, en ébranlant le sens des mots, demandent à être nommés autrement. Certains concepts liés à la narratologie sont remis en question, les irrégularités narratives que constituent les métalepses et les paralepses dans un récit réaliste deviennent la règle, la règle première devenant une transgression en soi puisque les effets qu'elle propose ne contribuent pas vraiment à l'élaboration de la vraisemblance du roman.

Le lien étroit qui se crée entre l'énoncé, le processus d'énonciation et la lecture (l'analyse, l'interprétation) relève aussi de réalités science-fictionnelles (quoi de mieux que l'écriture pour accéder à d'autres dimensions). Eïlai est aussi une lectrice qui apprend que la vérité est dans le sens que l'on veut bien donner aux choses. Son incompréhension face à un monde inconnu, l'incompréhension des personnages, véhiculée en particulier par Timmi, s'apparente à celle du lecteur au système de référence vierge qui doit créer, à mesure qu'il parcourt le texte, un monde cohérent.

Nous avons abordé, dans le deuxième chapitre, la prise de conscience des personnages et de la narratrice qui doivent chercher la réponse dans un « au-delà » spatial et temporel. À l'image de l'espace et du temps, les concepts narratologiques doivent être éprouvés en quelque sorte pour qu'ils accèdent à autre chose de différent.

## La relativité du temps : une mise en abyme du récit

Comme nous l'avons déjà mentionné, nous ne pouvons qualifier d'analepses ou de prolepses les anachronies qui parsèment le récit. Le terme général d'anachronie conviendrait un peu mieux puisque nous ne pouvons situer exactement les Rêves les uns par rapport aux autres, mais il serait aussi déficient. En fait, il est insuffisant parce qu'il ne couvre pas toute l'étendue de ce qu'il devrait signifier, parce qu'il ne concerne pas l'aspect spatial qui diffère d'un Rêve à l'autre. Toutefois, à cause de la logique temporelle interne caractérisant chaque fragment de récit, les analepses demeurent possibles à l'intérieur d'un même fragment. Le premier Rêve de la deuxième partie du roman contient une analepse révélatrice du fonctionnement du système narratif. À l'intérieur du premier Rêve qu'Eilai a fait avec David il est question d'un souvenir, d'une analepse qui semble mettre en abyme la deuxième partie du roman (pour ne pas dire le roman en entier) :

*La sensation le renvoie en arrière, loin dans le temps et l'espace, devant ce petit homme aux archaïques lunettes cerclées d'écaille, à l'Institut. Il ne se rappelle pas son nom, seulement la façon dont l'examineur l'a longuement dévisagé, le regard passant plusieurs fois de son visage à la photo sur l'écran ouvert devant lui, « Christian Barth? », comme si quelque chose, une dissonance trop fugitive pour être vraiment perçue consciemment, l'en faisait cependant douter. Lui, il avait incliné la tête en silence, la gorge un peu serrée malgré tout : Christian et lui ne s'étaient pas livrés à ce jeu depuis si longtemps – et ce n'était pas vraiment un jeu cette fois, lui murmurait une petite voix insistante, mais vraiment une supercherie (Vonarburg, 1996a : 23-24).*

À l'image de ce souvenir où l'examineur perçoit quelque chose de différent, sans trop savoir de quoi il s'agit, l'histoire de David (et même le roman), qui se compose de fragments, semble se fonder sur une certaine dissonance, une dissonance entre autres provoquée par les nombreux indices temporels qui ne concordent pas. Le lecteur est trompé

par un détail presque indécélable, dont l'origine demeure inconnue. Cette discordance semble entre autres prendre naissance dans l'ordre donné aux fragments choisis par la narratrice, aux détails temporels les parsemant, et au fait qu'il manque certaines informations existant bel et bien mais qui ne sont pas livrées. *Les Rêves de la Mer* construit sa vraisemblance sur ce « défaut », cette « supercherie » à peine perceptible qui alimente le récit. Comme l'examineur, le lecteur perçoit, au fil de sa lecture, des détails troublants qui ne viennent toutefois pas briser la cohérence puisque le « montage » des fragments d'univers parallèles semble se baser majoritairement sur des éléments ressemblants et non sur ceux marqués par la dissonance.

Faisant partie de ces détails qui signifient tellement de choses et à la fois « rien du tout », l'hibernine et la propulsion Greshe, en plus de provoquer des bouleversements temporels, laissent l'impression que leurs propriétés, bien que fictives, influencent constamment le déroulement du récit :

*Le discours science-fictionnel présuppose [...] un discours d'une autre allure, qu'il ne tient pas – la science-fiction s'intéresse plus souvent aux mots de la science qu'à sa syntaxe ou à son discours –, et vit tout entier de l'idée qu'il est toujours possible de délaissier temporairement le texte pour des régions discursives qu'en même temps on se garde bien d'aborder. La science-fiction n'a cure des détours. Ou, plus exactement, elle multiplie les détours – ceux que constituent, par rapport à l'intrigue, les segments pseudo-scientifiques –, mais des détours qui sont autant de raccourcis : la quincaillerie lexicale de la science doit au plus vite déboucher sur l'usage diégétique qui en est fait [...]* (Saint-Gelais, 1999 : 93).

L'influence des pouvoirs de l'hibernine (que l'on devine être un processus qui ralentit le vieillissement en provoquant aussi un sommeil prolongé) et de la propulsion Greshe (qui doit sûrement permettre d'atteindre de très grandes vitesses) n'est effectivement pas abordée bien qu'il soit possible de la deviner, en partie. Ce qui est intéressant, c'est que

leurs effets semblent s'étendre à l'énonciation qui est à la fois lente et rapide, pleine et creuse. En effet, le sens du roman se construit entre autres sur ce principe, sur des paralepses, et des paralipses, dont le vide est étonnamment plein de sens, à l'image des espaces non atteints par la narratologie.

Comme l'hibernine et la propulsion Greshe, la relativité participe à l'élaboration du récit. Au-delà du thème couramment utilisé en science-fiction, la relativité imprègne l'énonciation, l'écriture. Shandaar, personnage Rêvé, démontre comment sa manière de raconter a le même effet sur les choses que celle de la narratrice en faisant émerger une autre dimension qui ne peut être cernée. À ce moment, Tige, son compagnon, a l'impression que son interlocuteur ajoute une troisième dimension à une fresque qui n'en contient que deux : « le temps et l'espace se déploient, les images s'animent, se gonflant de chair et de sang, devenant des hommes et des femmes aux yeux de chat, les indigènes, les premiers possesseurs de la planète, les Anciens, les étrangers ». (Vonarburg, 1996a : 197). La narration du tout premier niveau englobant la narration d'Eïlai évoque aussi ce déploiement de l'espace et du temps. Le lecteur peut ressentir cet effet, comme s'il avait conscience que le roman reflète un univers narratif parallèle qui ne peut être perçu parce qu'il dépasse ses capacités de perception, un espace narratif à la fois « immense, invisible, vertigineux ». (Vonarburg, 1996a : 323) Le roman donne cette impression qu'elle existe bel et bien, cette dimension liée à l'omniscience relative des narrateurs, à ce qu'ils « savent » mais ne disent pas, à ce qu'ils ne savent pas.

## Quand le mystère atteint la narration

L'existence d'un niveau de récit « caché », mis en avant plan par la présence de cette instance qui devrait s'effacer derrière la narratrice alors que le récit met souvent, en filigrane, l'accent sur sa présence, sur la présence de quelque chose d'inconnu et de mystérieux, de quelque chose (nous l'apprenons dans le dernier tome), qui a la faculté de faire voir presque tout ce qu'il veut, de faire oublier ce qu'il veut. Son titre, énigmatique lui aussi, est en même temps très évocateur. Il sous-entend clairement que les Rêves proviennent de la Mer, cet organisme que l'on suppose « vivant » et « conscient », dont les caractéristiques demeurent majoritairement inconnues. L'énigme reliée à cette substance (instance) entraîne un mystère diégétique et narratif. En effet, les personnages mis en scène dans le roman sont « tourmentés », implicitement ou explicitement, par une constante réflexion sur « l'au-delà » qui dépasse la raison parce qu'elle concerne l'indiscernable, l'infini que l'on ne peut embrasser complètement. Les interrogations qui émanent de l'histoire imprègnent même la narration et provoquent la création d'un genre d'« en deçà » narratif. La vraisemblance du récit se base sur cette chose abstraite dont on peut deviner la présence, mais que l'on ne peut illustrer. Ce que Marc Angenot traite dans son article intitulé « Le paradigme absent : Éléments d'une sémiotique de la science-fiction » peut être comparé à cet espace abstrait : en effet, il souligne que la logique du récit de science-fiction se base sur des mirages paradigmatiques. Ce type de récit « doit donner à croire à ce qu'il n'énonce pas *et ne peut énoncer* : l'univers complexe continu au phénomène rapporté ». (Angenot, 1978 : 82) Le monde de référence relatif au roman est impossible à cerner dans le texte. On sait toutefois que ce monde de référence existe, mais on ne peut le démontrer

parce que sa perception relève aussi de chaque lecteur. L'histoire met en scène des personnages auxquels on rappelle constamment leur ignorance (la reconnaissance de cette ignorance est incarnée entre autres par Shandaar), les limites de leurs connaissances. Le roman montre que leur système de référence, à l'image de celui du lecteur, est particulièrement parcellaire<sup>59</sup> devant l'inconnu, l'infini. Il montre aussi que l'énoncé est un miroir de l'énonciation :

*Quelquefois, j'abandonne toute prétention d'organisation : je dispose un tas de plaques devant moi, je ferme les yeux et j'en prends une au hasard. Et quelquefois le hasard ne ressemble pas vraiment au hasard et j'ai l'impression que quelqu'un, quelque part, cherche à me parler. Mais peut-être aussi perçois-je les émanations des plaques avant de choisir et mon hasard n'est-il que mon désir secret (Vonnegut, 1996: 100-101).*

Eilai, sans l'avouer explicitement, est consciente de subir un certain « contrôle narratif » se comparant au contrôle mystérieux exercé sur les personnages par l'instance dont nous avons déjà évoqué l'existence. Même si elle en sait plus que les personnages de ses Rêves sur ce monde qu'ils tentent de comprendre, puisque c'est le sien, Eilai ne connaît que ce que l'on veut bien lui faire connaître.

Les réponses reliées au mystère, en plus de tirer leur origine d'une substance pensante qui n'est pas sans mystère elle non plus, semblent provenir d'un personnage dont la fonction importante est évoquée, mais, paradoxalement, très peu (ou à peu près pas) développée. L'écriture du récit est pourtant la conséquence de sa manifestation : ce n'est pas tant le don d'Eilai qui a amené sa culpabilité et son désir de reconstitution que la décision prise par ce personnage suite à l'apparition de ce don. Ainsi, ce n'est que dans les

---

<sup>59</sup> Bien qu'il en soit de même pour tout type de récit, il va de soi que les mots de la science-fiction, en plus d'être souvent inventés, puisent leur sens dans un système de référence qui n'est en fait qu'une illusion. À ce sujet, voir l'article de Marc Angenot (1978), « Le paradigme absent : Éléments d'une sémiotique de la science-fiction ».

toutes premières pages que le roman met en scène, brièvement, un Ékelli, qui apparaît dans la vie d'Eïlai peu après ses premiers Rêves :

*L'inconnu est très grand et vêtu de gris, une couleur inhabituelle, comme la coupe de son vêtement, comme la couleur verte de ses yeux, comme ses cheveux argentés coupés très courts : il n'est pourtant pas vieux du tout [...] Il [...] regarde [Eïlai] s'avancer vers lui avec une expression peut-être pensive, mais sans laisser échapper la plus infime volute d'émotion ni de pensée [...]* (Vonarburg, 1996a : 15).

Ce personnage, qui intrigue la jeune Eïlai, se retrouve au cœur de trois fragments seulement, contenus dans la première partie du roman (pages 15 à 17). Il nous est présenté comme étant le responsable de la décision de faire déménager tout son peuple, celui qui tient entre ses mains le sort de tous. Cette autorité impénétrable, nommée Galaas, semble nous mettre sur la piste de l'origine du contrôle de la narration. Elle est, en quelque sorte, l'incarnation de l'omniscience. En fait, Galaas est le seul personnage à être présenté en focalisation externe, c'est-à-dire qu'il n'est décrit que de l'extérieur, sans qu'il laisse « échapper la plus infime volute d'émotion ni de pensée ». Bien qu'Eïlai ne puisse le contacter « mentalement », il n'est pas impossible que le processus inverse existe : puisque Galaas semble contrôler l'accès de son « monde intérieur », il serait possible de poser l'hypothèse qu'il a accès, réciproquement, à celui des autres. Les capacités « télépathiques » d'Eïlai sont effectivement limitées par rapport aux siennes. Il semble qu'il ne soit possible de découvrir cette instance supérieure que si elle veut bien se laisser découvrir (et c'est ce qui arrive à la fin du cinquième tome, en quelque sorte<sup>60</sup>). Distributeurs de dons, dont celui

<sup>60</sup> Les dernières lignes relatent la rencontre entre Mathieu, un descendant des Étrangers, et Galaas qui s'avère être une enveloppe corporelle à l'épreuve du temps dont se revêt une instance féminine (se manifestant pour la première fois) qui s'exprime à la première personne (alors qu'à partir du deuxième tome toute la narration se faisait à la troisième personne) : « Il me regarde. Il est ici à cause de moi, il le sait – il sait au moins cela, sinon pourquoi m'aurait-il prévenue, et moi seule, de son arrivée? Je le regarde et cet homme est un inconnu. Je ne sais presque rien de lui, j'ignore ce qu'il peut savoir de moi. Je suis, en quelque sorte, à sa merci » (Vonarburg, 1997c : 438). Il se produit à ce moment une sorte de revirement, comme si les pouvoirs qu'avaient créés les Ékelli les dépassaient.



qui permet de Rêver, les Ékelli ont créé les archives qui emmagasinent les Rêves dans des temples : ils « désirent toujours connaître [l]es visions ». (Vonarburg, 1996a : 94-95) De cette façon, ils deviennent en quelque sorte les gardiens d'un sens latent qui attend d'être créé, « manipulé ». La puissance énigmatique qu'ils incarnent délègue en plus certaines fonctions de contrôle à la narratrice (Eïlai, comme nous l'avons mentionné lorsqu'il était question de la rencontre avec Timmi, semble posséder apparemment une influence sur l'histoire qu'elle raconte), aux Rêveurs (qui peuvent avoir les mêmes pouvoirs qu'Eïlai qui est elle-même une Rêveuse), de même qu'aux personnages (Shan et les Rossem qui gardent secrètes certaines informations concernant ce qui se passe sur leur planète, ces découvertes qu'ils préfèrent reléguer à la clandestinité, par prudence). L'histoire rappelle constamment qu'il existe quelque chose de « plus haut » (reliée à l'énonciation, aux narrateurs) influençant le « bas » (reliée à l'énoncé, aux personnages). À l'image du travail de l'écriture, où l'on peut effacer à volonté certaines parties de l'histoire, pour accéder à quelque chose d'autre (de meilleur, de plus complexe, de différent...), la narratrice a pu recommencer, travailler, et a influencé, par le fait même le résultat final. Cette narratrice et son histoire personnelle émane elle aussi de ce travail.

Comme les Ékelli ont instauré les archives qui rassemblent les Rêves, il est logique de poser l'hypothèse qu'ils peuvent aussi les consulter. Les passages problématiques dont la provenance n'était pas clairement indiquée (et qui sont aussi morcelés) s'expliquent peut-être alors par l'existence d'une instance supérieure pouvant très bien être un Ékelli. Malgré sa suprématie évidente, cette autorité semble toutefois avoir ses limites. Elle ne possède, elle aussi, que des bribes d'information sur l'infini : les Ékelli veillent à ce que les Rêves soient réunis par leur enregistrement dans les plaques mémorielles, mais ces Rêves

demeurent des « séquences disjointes ».<sup>61</sup> Leur « recherche » serait une expérimentation, une tentative de reconstitution d'une autre sorte, à plus grande échelle (étendue sur une plus longue période de temps) dont l'issue demeure la même que celle de la recherche de la narratrice. L'ouverture sur l'infini reste donc partielle, même par le Rêve. L'impossibilité de tout savoir demeure, même lorsque la durée de vie de ceux qui tentent d'atteindre le savoir absolu est celle de l'infini (les Ékelli semblent avoir été toujours présents sur cette planète où l'origine de la vie humaine remonte à des millions d'années; les quatre tomes suivants nous permettent de comprendre que ces Ékelli sont dotés d'éternité). Le travail d'expérimentation, soldé nécessairement par l'échec (ou plutôt par l'impossibilité d'être terminé un jour), ils l'imposent, le délèguent aux Rêveurs, dont les dons ne sont pas étrangers à leur intervention « suprême ». Ils semblent être les instigateurs d'un pouvoir sans pour autant posséder la capacité d'en contrôler toutes les possibilités.<sup>62</sup>

En s'actualisant, l'instance englobant vraisemblablement la narratrice intradiégétique, l'Ékelli devient lui-même une instance intradiégétique, un personnage intégré subtilement dans la diégèse<sup>63</sup> et qui contrôle en partie l'énonciation (laissant supposer qu'il en existe encore une autre, extradiégétique, au-dessus, dont il serait l'ambassadeur). *Les Rêves de la Mer* ne permet que d'émettre l'hypothèse de cette existence, *la Mer allée avec le soleil*, le cinquième tome, laisse entrevoir la possibilité que cette présence puisse très bien être une « instance » créatrice qui dirige presque tout, malgré l'apparent caractère autodiégétique du premier tome qui impliquait au départ la « supériorité » narrative d'Eïlai.

<sup>61</sup> Eïlai doit parcourir plusieurs temples pour compléter sa recherche. Il ne semble donc pas y avoir, sur Tyranaël, de système de classement chapeautant toutes les archives et qui contribuerait à contrer le morcellement...

<sup>62</sup> À l'image de l'« océan protoplasmique » de Stanislas Lem dans *Solaris*. Nous y reviendrons dans la conclusion de notre travail.

<sup>63</sup> Nous pourrions comparer ce phénomène aux « métalepses » évoquées plus tôt qui suscitent encore une fois une interpénétration et un décalage des niveaux narratifs.

La relativité du contrôle de l'information par l'instance qui dirige presque tout s'accompagne d'outils aux capacités elles aussi relatives : les plaques mémorielles, rassemblées dans les archives des Ékelli, proposent une vision cinématographique multisensorielle qui met l'accent sur l'instance qui se retrouve derrière l'œil (la vision demeure dans le roman une métaphore de plusieurs sens, y compris le « sixième ») :

*Si l'on s'accorde sur le fait que la focalisation vise à faire partager ou non au spectateur l'environnement cognitif des personnages, on doit alors admettre que cette visée ne prend pas son origine à l'intérieur du texte [...] Il faut bien une instance réelle ou effective qui communique au spectateur la plus ou moins grande mutualité de l'environnement cognitif. Dans cette optique, le narrateur n'est évidemment qu'une construction de l'auteur [...] qui choisit dans quelle configuration il va mettre son destinataire (Jost, 1991 : 22-23).*

Bien que remplies de possibilités extraordinaires, les plaques, dont l'existence implique un réalisateur suprême, demeurent en même temps un outil limité. En plus d'être marquées par le morcellement, elles sont représentées par l'écriture : leur interprétation ne peut donc se faire que linéairement. Il est possible d'écrire que plusieurs sensations ont été ressenties en même temps, mais il est impossible de les faire ressentir (même en posant la main sur chacune des pages du roman...). La douleur physique peut être décrite, même fidèlement, elle ne peut être ressentie par le lecteur, contrairement au personnage qui consulte une plaque mémorielle. Des limites des plaques mémorielles nous passons ainsi aux limites de l'écriture.

### **Du narrateur extradiégétique à l'auteur construit**

Comme les Ékelli ne savent pas tout, il est logique de se demander quelle est cette instance extradiégétique les « supplantant » qui flotte dans un vide diégétique; ce narrateur que nous pouvons associer à l'auteur impliqué, construit. La dimension narrative science-

fictionnelle d'où émane cette instance résout les problèmes rencontrés quant à l'emboîtement des narrateurs. Genette, toutefois, rejette l'idée que la narratologie doive s'intéresser à l'auteur impliqué puisqu'il est en dehors du texte. Il ne semble pas aussi évident de rejeter cet auteur dans le cas qui nous concerne. La narration appelle constamment les personnages, la narratrice et par le fait même le lecteur « vers le haut ». Le roman met en scène un questionnement explicite sur le contrôle de l'écriture. L'emboîtement narratif « à l'infini », l'origine incertaine de la narration mettent l'accent sur le fait que l'omniscience est un concept qui relève d'une instance supérieure, qu'elle est impossible en narration puisqu'elle n'émane pas du texte en quelque sorte, elle est au-delà.

Le processus d'écriture est à la fois une « fin en soi et un divertissement » qui apporte des certitudes bien qu'elles soient reliées au fait que tout est incertain. En actualisant le processus « limité » de contrôle de l'information qui relève d'instances supérieures mais qui en même temps s'éloigne du savoir absolu, l'histoire amène à se demander, narratologiquement, d'où vient le récit. L'auteur construit prend ici toute son importance : il illustre aussi toutes les limites de la narration puisque lui non plus ne contrôle pas l'univers qu'il crée, parce qu'il le dépasse. À l'image des Ékelli, cet auteur prend métaphoriquement de plus en plus de place dans le récit, de manière implicite<sup>64</sup>. En effet, il semble que le roman mette l'accent sur cette présence d'une instance créatrice science-fictionnelle qui se rapproche de l'auteur construit. C'est de cette façon que le narrateur « omniscient » inconnu finit par coïncider avec l'écriture.

Genette refuse l'idée que l'instance extradiégétique puisse être reliée de quelque façon que ce soit à ce qu'il appelle l'auteur impliqué, bien qu'il affirme aussi que le

---

<sup>64</sup> C'est pour cette raison que nous incluons, en quelque sorte, cet auteur dans l'emboîtement des niveaux de récit.

narrataire extradiegétique soit l'équivalent du lecteur impliqué.<sup>65</sup> Dans le cas qui nous concerne, la nuance qu'apporte Jost à ce sujet nous permet de ramener cet auteur construit pas si loin du texte. À une limite tellement proche de l'histoire qu'il est difficile de le situer en dehors ou en dedans, ou alors, il faut poser l'hypothèse d'une zone créatrice tampon entre le narrateur extradiegétique et l'auteur construit, une zone où pourraient s'emboîter d'autres instances, qui se manifestent de plus en plus implicitement, et qui en savent toutes plus les unes que les autres sur les cases vides de l'histoire.

---

<sup>65</sup> Genette, 1983 : 95.

## CONCLUSION

Comme celle des Ékelli, d'Eïlai et de Shandaar, notre recherche se retrouve confrontée à l'infini, à une multitude de paradoxes. Malgré cela, elle ne s'ouvre pas sur le vide. Plusieurs cases se sont remplies et ont fait émerger des bribes de sens. Il semble que les possibilités narratives reliées à la science-fiction soient d'excellents moyens d'éprouver les limites du récit, qui deviennent autant de frontières à traverser. Le roman de Vonarburg, entre autres, illustre bien comment il est possible de conserver la vraisemblance de l'histoire, du récit et de la narration en multipliant les « bouleversements » narratifs, qu'ils soient de l'ordre de la voix, de la focalisation ou du temps. Il fait ressortir l'un des traits particuliers de la science-fiction (et peut-être aussi de tous les récits) qui implique que l'élaboration de la vraisemblance doive passer par l'imperfection, cette caractéristique « narrative » qui a déjà été abordée de manière thématique chez Lem par le personnage principal de *Solaris* lorsqu'il s'exprime sur l'océan aux pouvoirs étranges qui recouvre la planète qu'il observe (qui l'observe?) :

*[...] [J]e ne pense pas à un Dieu dont l'imperfection résulte de la candeur de ses créateurs humains, mais dont l'imperfection représente la caractéristique fondamentale, immanente. Un Dieu limité dans son omniscience et dans sa toute-puissance, faillible, incapable de prévoir les conséquences de ses actes, créant des phénomènes qui engendrent l'horreur. C'est un Dieu... infirme, dont les ambitions dépassent les forces, et qui ne s'en rend pas compte immédiatement. Un Dieu qui a créé des horloges, mais pas le temps qu'elles mesurent. Il a créé des systèmes, ou des mécanismes, servant à des fins définies, mais qui ont dépassé ces fins et les ont trahies. Et il a créé l'éternité, qui devait mesurer sa puissance, et qui mesure sa défaite infinie (Lem, 1966 : 240-241).*

Cette caractéristique essentielle jette un jour nouveau sur le sens des *Rêves de la Mer*, et semble bien expliquer la multiplication des paradoxes qu'il contient : le récit trouve sa vraisemblance en démontrant qu'il est imparfait. À l'image de l'océan « protoplasmique » de *Solaris*, dont le contrôle évident sur les personnages n'implique pas qu'il ait le contrôle sur tout, l'instance narrative supérieure des *Rêves de la Mer* voit son omniscience ébranlée par son caractère relatif.

La difficulté que nous avons eue à identifier précisément les « niveaux narratifs » nous a amené à poser l'hypothèse d'une dimension narrative permettant au récit de tenir. Cette dimension, ajoutée à la présence de passages dont l'origine n'était pas mentionnée, a conduit à poser une autre hypothèse, celle de l'existence d'un narrateur quasi « omniscient » qui semble s'actualiser par le personnage de Galaas, un Ékelli. La présumée omniscience de cette instance, qui semblait d'abord se poser comme étant extradiégétique, s'est vue remise en question puisque son savoir s'est avéré limité par rapport à cette dimension infinie qui l'englobe (malgré son apparente supériorité). Ce savoir absolu, impossible à incarner, semble dépasser les limites de la narration. Comme l'emboîtement narratif, les plaques mémorielles, fenêtres sur le Rêve (qui est à son tour fenêtre sur l'infini), sont vraisemblablement l'œuvre des Ékelli qui ne peuvent cerner, à l'image des personnages et de la narratrice, qu'une partie de l'infini, qui devient aussi abstrait que réel et bien présent.

Cet aspect de la science-fiction permet de mettre en scène, paradoxalement, des phénomènes dont l'interprétation unilatérale demeure impossible, parce qu'ils demandent une interprétation extraterrestre, au-delà de ce que nos sens peuvent percevoir. Ce fait

s'inscrit dans une logique dont nous avons fait ressortir certaines particularités lorsque nous avons abordé la relativité du temps, l'existence d'une sorte d'espace-temps narratif que l'on sait présent parce qu'il fait sentir sa présence, mais qui se garde bien de se montrer pour la simple raison qu'il est impossible à illustrer par l'écriture (par tout autre moyen terrestre). L'ordre temporel qu'appelait le désir de reconstitution de la narratrice s'est vu remplacé par la succession d'incertitudes et de paradoxes temporels qui renforcent l'idée de la relativité du temps qui ne peut être saisi parce qu'il relève de l'éternité, de l'insaisissable, de l'abstrait. L'évocation par l'écriture d'univers parallèles ne peut donc s'accompagner que d'une impossibilité de tout remettre en ordre et participe paradoxalement à l'établissement de la vraisemblance.

Le parallèle entre le fonctionnement du temps dans *les Rêves de la Mer* et son fonctionnement narratif permet d'établir, de saisir, une certaine « organisation » logique des narrateurs qui nous sont présentés à travers une narration alternée, des récits éclatés. En effet, il semble, entre autres, que la perméabilité des niveaux de récit et les irrégularités narratives comme la paralepse et la métalepse émanent d'une logique interne basée sur le fait que tout est possible dans l'infini (lorsque l'on considère le roman comme une parcelle d'infini). En remettant en question la vraisemblance même du concept d'omniscience en appelant toujours les personnages à se questionner sur le contrôle qu'exerce sur eux quelque chose de mystérieux, de bien présent mais d'innommable, le récit semble appeler dans l'histoire une instance que Jost fait intervenir lorsqu'il parle de focalisation et de cinéma. L'auteur construit, cette instance à mi-chemin entre l'auteur réel et l'instance extradiégétique, se confondant à la fois avec l'un et avec l'autre, semble s'insérer implicitement dans le récit, et devient, d'une certaine façon, le créateur de l'infini, ou du



moins un autre ambassadeur d'un au-delà narratif à la limite du récit et de la « réalité ». Les ressemblances que l'on peut discerner entre le travail de cet auteur-narrateur, du lecteur et des personnages relèvent de cette confrontation constante qui oppose leur « réalité » à la fiction. L'intervention des plaques mémorielles comme moyen d'accéder à la « vérité », l'effet de montage qu'elles suscitent a rapproché le récit du cinéma en faisant des fragments dont il est constitué autant de scènes reliées entre autres par le potentiel créateur de celui qui raconte, son pouvoir d'interprétation de la « réalité ».

La remise en question de certains concepts narratologiques que nécessitait l'analyse des *Rêves de la Mer*, leur déconstruction, a amené l'émergence d'un sens nouveau, tout à fait science-fictionnel. L'étude narratologique du roman a fait entre autres apparaître certains paradoxes qui ont fait ressortir à leur tour le caractère restrictif que peut parfois revêtir la narratologie. En fait, il semble que la vérité émane de la fiction (de la science-fiction), que « [...] la clef du mystère dépen[d] seulement de la façon d'aborder celui-ci et que, lorsque nous aur[ons] trouvé la méthode correcte d'interprétation, l'ensemble du problème ser[a] résolu ». (Lem, 1966 : 208) Comme les personnages de ces romans de science-fiction, nous, lecteurs, ne possédons, paradoxalement, que des moyens concrets pour comprendre l'abstrait. Il serait peut-être intéressant de suivre la voie adoptée par le narrateur de *Solaris* qui s'éveille au fait que ce qu'il voit ne peut être interprété par les outils qu'il possède, de trouver des moyens inédits pour mesurer la complexité du roman de science-fiction, pour faire émerger de nouveaux sens. Il faut peut-être imaginer maintenant

une narratologie relative<sup>66</sup>, où trous noirs narratifs et univers narratologiques parallèles auraient une place de choix.

---

<sup>66</sup> Nous reprenons ici, partiellement, la formule de Jost : « Il faut imaginer une narratologie impure » (Jost, 1991 : 24).

## BIBLIOGRAPHIE

ANGENOT, Marc (1978), « Le paradigme absent : Éléments d'une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, n°33 (février), p. 74-79.

BAL, Mieke (1991), « Une ou deux choses... », *Protée*, vol.19, n° 1, (hiver), p. 51-59.

BARJAVEL, René (1958), *Le Voyageur imprudent*, Paris, Denoël, 244 p., (coll. « Folio »).

BORGES, Jorge Luis (1983), « Les Ruines circulaires », *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard, p. 53-59, (coll. « Folio »).

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, 285 p., (coll. « Poétique »).

GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 118 p., (coll. « Poétique »).

HADJ-MOUSSA, Ratiba, LEFEBVRE, Martin (1990), « Les savoirs du film : Quelques propositions », *Protée*, vol. 18, n° 2, (printemps), p 149-155.

JOST, François (1991), « Pour une narratologie impure », *Protée*, vol. 19, n° 1, (hiver), p. 19-24.

JOST, François (1987), *L'Œil caméra : Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 162 p., (coll. « Linguistique et sémiologie »).

LEM, Stanislas (1966), *Solaris*, traduit du polonais par Jean-Michel Jasienski, Paris, Denoël, 250 p.

SAINT-GELAIS, Richard (1997), « Notes brèves sur la vitesse en science-fiction », *Tangence*, n°55 (septembre), p.9-21.

SAINT-GELAIS, Richard, *L'Empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota bene, 399 p., (coll. « Littérature (s) »).

VONARBURG, Élisabeth (1982), « Automatisation et désautomatisation dans les machines conjecturales, ou : “Jusqu’où peut-on aller ailleurs?” », *Protée*, vol. 10, n°1, (printemps), p. 59-68.

VONARBURG, Élisabeth (1985), « SF : Savoir-Fiction », *Protée*, vol. 13, n°1, (printemps), p. 113-120.

VONARBURG, Élisabeth (1996a), *Les Rêves de la Mer, Tyranaël -1*, Québec, Alire, 360 p.

VONARBURG, Élisabeth (1996b), *Le Jeu de la Perfection, Tyranaël -2*, Québec, Alire, 320 p.

VONARBURG, Élisabeth (1997a), *Mon frère l’ombre, Tyranaël -3*, Québec, Alire, 353 p.

VONARBURG, Élisabeth (1997b), *L’Autre Rivage, Tyranaël -4*, Québec, Alire, 441 p.

VONARBURG, Élisabeth (1997c), *La Mer allée avec le soleil, Tyranaël -5*, Québec, Alire, 438 p.