

CONFLIT ENTRE NARRATION ET CRÉATION DANS LA MAISON DES TEMPS ROMPUS DE PASCALE QUIVIGER

Suzette Ali¹

RESUMO: Em nosso artigo, estudamos as alterações da narração homodiegética no romance *La maison des temps rompus*, de Pascale Quiviger. Essas alterações ilustram as divergências que existem nas observações teóricas do conceito de narrador, e convocam o conflito existencial gerado pelos romancistas clássicos entre a figura do narrador e a figura do escritor.

RESUMÉ: Dans notre article, nous étudions les entorses faites à la narration homodiegétique dans le roman *La maison des temps rompus* de Pascale Quiviger. Ces entorses illustrent les divergences analytiques qui existent dans les observations théoriques du concept de narrateur, et convoquent le conflit existentiel généré par les romanciers classiques entre la figure du narrateur et la figure de l'écrivain.

ABSTRACT: In our paper, we study the transgressive changes introduced into the homodiegetic narration existing in the novel of Pascale Quiviger *La maison des temps rompus*. These transgressive changes illustrate the analytical controversies found in theoretical observations of the concept of the narrator. They also illustrate the existential conflict generated by realistic novelists between the figure of the narrator and the figure of the writer.

PALAVRAS-CHAVE: Verosimilhança pragmática, narração homodiegética, figura do escritor.

MOTS-CLÉS: Vraisemblance pragmatique, narration homodiegétique, figure de l'écrivain.

KEYWORDS: Realism in narration, Homodiegetic narration, Writer's figure.

L'existence du narrateur dans son texte crée, dans le roman réaliste, un effet de réel. Par cette existence, le narrateur se présente comme témoin des faits qu'il rapporte et permet d'assurer l'authenticité de ces derniers. Les événements sont considérés comme « vrais » par le lecteur puisque attestés par une personne. C'est justement cette vérité du réel représenté, recherchée dans les romans réalistes contemporains, qui pousse plusieurs d'entre eux à adopter la narration homodiegétique et cela dans le but de renforcer le réalisme de leurs histoires et d'y faciliter l'adhésion de leurs lecteurs (BUTOR, 2006). Dans le roman *La maison des temps rompus* de Pascale Quiviger retenu pour notre étude, on remarque que le « je » occupe une place essentielle.

Paru chez Boréal en 2008, ce dernier met en scène une narratrice qui raconte son histoire depuis sa naissance jusqu'à l'avènement de l'incident qui l'a poussée à écrire et qui est la mort d'une petite fille prénommée Odyssée. Cependant cette autobiographie est irrégulière. La narratrice qui est elle-même le personnage principal du roman reste non identifiée jusqu'à la fin de l'histoire. Malgré la présence de certains indices dans le texte nous indiquant qu'elle peut être soit Claire soit Lucie, l'une des deux protagonistes de l'histoire qui sera racontée, il est toujours difficile de déterminer laquelle des deux femmes prend en charge le récit à cause de la fusion entre ces deux personnes. En effet, Claire et Lucie se substituent très souvent l'une à l'autre depuis leur prime enfance et cela se poursuit au plan de la narration.

¹ Docteur à l'Université Laval (Québec). E-mail : suzette.ali.1@ulaval.ca.

De plus, cette narration est déstabilisée par un autre problème qui est l'omniscience de la narratrice. Le fait de relater en profondeur diverses histoires de femmes que cette dernière a à peine connues ou rencontrées met en évidence la supériorité de son savoir. Son histoire contient également beaucoup d'anticipations et de digressions qui constituent, à leur tour, une preuve de son omniscience. Cette omniscience rend la situation narrative doublement transgressive. Selon les conventions de la narration personnelle, le « je » ne peut pas posséder un savoir absolu. Or, le savoir de la narratrice déborde les normes et déstabilise la vraisemblance pragmatique² du récit.

Le roman de Quiviger présente donc plusieurs signes d'une remise en question de certaines normes établies, en particulier les conventions que les romanciers classiques ont élaborées. Il renoue avec les formes traditionnelles de la narration notamment, la narration personnelle, tout en ébranlant ces dernières³. Cette déstabilisation de la narration traditionnelle est amenée par des pratiques encore peu étudiées dans le roman (bien que la réception critique et plus largement les études de la production contemporaine aient noté ces irrégularités de la narration réaliste actuelle) et suscite plusieurs réflexions sur le concept de narrateur et plus généralement sur la figure de l'écrivain mort et ressuscité.

Les problèmes de vraisemblance pragmatique présents dans le roman étudié convoquent, en réalité, le conflit existentiel généré par les romanciers réalistes du XIX^e siècle entre la figure du narrateur et la figure de l'écrivain. Alors que ce dernier fut déclaré mort dans le roman réaliste du XIX^e siècle, on assiste aujourd'hui à son retour en tant que seule instance productrice du récit. Ce retour de la figure de l'écrivain dans les productions romanesques contemporaines constitue l'objectif principal de cet article.

Les divergences théoriques dans l'observation du concept de narrateur

Puisque les problèmes rencontrés dans le roman de Quiviger illustrent la difficulté des théories littéraires à donner une définition homogène du concept de narrateur, nous débuterons cet article par une courte présentation des principales études critiques parues sur ce concept et sur les conventions de la narration personnelle. Ce retour sur les différentes théories nous permettra de comprendre l'évolution de la figure du narrateur qui a dominé sur la figure de l'auteur tout au long du XX^e siècle. Il nous permettra aussi d'élucider le brouillage identitaire présent dans le roman qui sera analysé dans la partie suivante. Comme la typologie narrative présentée par Genette a le mérite de proposer une terminologie (narrateur homodiégétique/narrateur hétérodiégétique) qui spécifie un type de narrateur et non pas un type de récit (« à la première personne »/« à la troisième personne »), nous adopterons cette terminologie dans notre analyse, tandis que nous respecterons la terminologie de chaque théoricien dans la présentation de leurs typologies afin de mieux saisir leurs réflexions.

À l'origine, le terme « narrateur » désigne le narrateur « à la première personne » par opposition à l'auteur qui se charge, lui, du récit « à la troisième personne » (PATRON, 2009, p. 12). Plus précisément, la notion de narrateur « à la première personne » s'est imposée pour rendre compte de récits où c'est un personnage qui rapporte lui-même son histoire ou une histoire dont il veut témoigner, par opposition à

² La vraisemblance pragmatique repérée par Cavillac concerne la situation narrative et le statut du narrateur. En effet, ce dernier doit être crédible afin de donner à l'histoire qu'il narre sa vraisemblance. Cela le conduit, par exemple, à prendre les traits d'une personne compétente et garante de ses informations, capable aussi de maîtriser son histoire et de justifier la manière dont il a été informé sur les événements qu'il rapporte : « [...] il faut justifier la performance narrative au nom du principe que l'on ne peut rapporter que des choses que l'on a apprises, en un mot, assurer au récit une *vraisemblance pragmatique*, [...] » (CAVILLAC, 1995, p. 24). Si le narrateur et son savoir sont discrédités, cela compromet la vraisemblance de l'acte de narration.

³ Il faut noter ici que les romans contemporains, à l'encontre des romans modernes, ne cherchent plus à dissoudre complètement la narration dans le roman afin de montrer l'épuisement de ce genre littéraire. En enfreignant certaines normes narratives, ils visent, en effet, à renouveler ces dernières.

ceux où l'auteur ne se conforme pas au point de vue et aux capacités d'un personnage. Selon Sylvie Patron, cette définition primitive du concept de narrateur manque toutefois de pertinence dans la mesure où l'acte de narration par un personnage fictif se voit assimilé à l'acte d'invention de l'auteur. En effet, si l'acte de narration par un narrateur « à la première personne » consiste à rapporter des événements qui préexistent à leur mise en récit, l'acte d'invention de l'auteur implique que les actions racontées ne préexistent pas à la narration.

À cette définition traditionnelle du narrateur ont succédé des propositions théoriques intéressantes, dont celle de Wayne C. Booth et celle de Michel Butor. Comme le rappelle Sylvie Patron, dans son œuvre traduite en français par le titre *La Rhétorique de la fiction*, publiée en 1961, Booth défend l'hypothèse de l'auteur comme origine de l'œuvre narrée mais dans son article « Distance et point de vue », paru dans *Poétique du récit* en 1977, il reprend la distinction originelle entre narrateur et auteur et l'enrichit en diversifiant les types de ces deux sujets d'énonciation. Il introduit alors le type de l'« auteur implicite » qu'il distingue de l'auteur réel et le type du « narrateur non représenté » qu'il distingue de l'« auteur implicite ». L'élaboration de ces deux types constitue une première tentative pour séparer l'acte de narration et l'acte de création ou narrateur et auteur. L'intérêt de la théorie de Booth réside dans la description qu'il accorde au « narrateur représenté » que l'on peut rapprocher du narrateur « à la première personne ».

Booth considère que la présence d'un « je » à l'intérieur du récit suffit pour désigner le narrateur qui parle comme un « narrateur représenté » même s'il reste anonyme pour le lecteur et qu'il ne constitue pas un personnage de l'histoire racontée. Mais en même temps, il ajoute : « Dans certaines œuvres, le narrateur devient un personnage central, doté d'une grande énergie physique, mentale et morale. [...] Dans des œuvres de ce genre, le narrateur est généralement tout à fait différent de l'auteur implicite qui le crée ; [...] » (BOOTH, 1977, p. 95). L'essentiel à retenir est que ce critique considère que tout récit implique un narrateur qu'il soit ou non représenté car il suffit d'un mince indice narratif pour déceler sa présence. Quant à Michel Butor, ce dernier publie, à son tour, un article intéressant sur le concept du narrateur : « L'emploi des pronoms personnels dans le roman » dans *Répertoire II*, en 1964, à peu près à la même période de Booth. Contrairement à Booth, Butor y emploie le terme « narrateur » pour désigner le seul narrateur « à la première personne ». Selon lui, ce dernier est toujours présent dans son récit, à l'encontre du récit à la troisième personne qui constitue un compte rendu sans narrateur. Butor maintient donc la conception traditionnelle de la présence de l'auteur dans le récit impersonnel.

Les travaux de ces deux critiques réunis à ceux de Roland Barthes, de Tzvetan Todorov et de Jean Pouillon inspireront à Gérard Genette sa théorie sur les narrateurs. Issue de la poétique structurale, cette dernière vise à établir une typologie bien délimitée du narrateur. Dans le chapitre « voix » de son essai « Discours du récit. Essai de méthodes » publié dans *Figures III* en 1972, Genette traite de la situation narrative sous différents aspects : l'instance narrative, le temps et le lieu de la narration, le niveau des situations narratives et leur rapport dans le récit, ainsi que les fonctions du narrateur. Au terme de ce chapitre, il insiste sur la séparation de l'instance narrative et de l'instance d'écriture que représente l'auteur. Pour Genette, le narrateur est « un rôle fictif » (GENETTE, 2007, p. 221) car il ne peut exister en dehors des récits de fiction, d'où la nécessité de le distinguer de l'auteur ou du narrateur-auteur associé aux récits non-fictionnels. À partir de Genette, l'auteur, l'instance productrice du récit se voit exclu de la situation narrative (du moins dans la narratologie française).

Genette considère le narrateur comme une « personne » qui remplace l'auteur et insiste sur « la présence, explicite ou implicite, de [cette] « personne » du narrateur qui ne peut être dans son récit, comme tout sujet d'énonciation dans son énoncé, qu'à la « première personne » – sauf énallage de convention

[...] » (GENETTE, 2007, p. 254). Mais ce narrateur, toujours présent dans son récit, a le choix de se montrer ou non au lecteur. Par conséquent, c'est ce choix entre l'absence ou la présence qui détermine le type de narrateur. Genette nomme « hétérodiégétique » le narrateur absent de l'histoire qu'il raconte et « homodiégétique » le narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. À l'intérieur du type homodiégétique, Genette distingue deux autres sous-types : le narrateur homodiégétique qui est aussi le héros de son récit, à qui il accorde un nouveau terme : « autodiégétique » ; et le narrateur homodiégétique qui n'occupe que le rôle d'observateur dans l'histoire qu'il rapporte auquel il conserve le qualificatif d'homodiégétique. Alors que le narrateur joue un rôle important dans le premier de ces deux sous-types, étant lui-même le héros de l'histoire, son rôle est secondaire dans le second cas car il ne participe pas à l'histoire qu'il narre.

Mieke Bal, dont les travaux constituent une lecture et une critique de la typologie de Genette s'accorde avec ce théoricien sur certains points. Elle considère, par exemple, le narrateur comme une personne que l'on peut identifier à un personnage et non comme une simple technique narrative ; mais elle n'attribue ce rôle qu'au seul narrateur homodiégétique. Comme elle l'affirme dans son article « Narration et focalisation : pour une théorie des instances du récit » : « Il n'existe, on l'a vu, qu'une seule « personne » narratrice : la première personne. [...] Le narrateur à la troisième personne n'existe pas » (BAL, 1977, p. 117)⁴. Autrement dit, alors que pour Genette tout récit de fiction implique un narrateur, pour Bal (et pour plusieurs narratologues, notamment anglo-saxons), il est tout à fait concevable de postuler un récit sans narrateur, ce qui serait le cas du récit à la troisième personne.

Jaap Lintvelt publie lui aussi une typologie narrative en 1981. Dans son livre *Essai de typologie narrative : Le « Point de vue » : théorie et analyse*, ce théoricien renouvelle la typologie de Genette et la développe. Mais avant d'entreprendre l'étude des différents types de narrateurs, Lintvelt s'emploie à l'énumération et à la description des instances du récit narratif. Ayant comme source les travaux de Roman Jakobson sur l'acte de communication, et ceux de Jean-Michel Adam sur la théorie du texte, il distingue quatre types d'instance narrative située à des niveaux différents du texte : auteur concret-lecteur concret / auteur abstrait-lecteur abstrait / narrateur fictif-narrataire fictif / acteur-acteur. L'auteur concret est l'homme réel qui crée l'œuvre littéraire qu'il adresse à un lecteur réel que le théoricien nomme aussi le « lecteur concret ». À l'encontre de ces deux instances qui font partie du monde réel, l'auteur et le lecteur abstraits appartiennent au monde romanesque. Autrement dit,

[e]n composant son œuvre littéraire, l'auteur concret produit en même temps une projection littéraire de lui-même, c'est-à-dire son *second moi* (Tilloston), son *alter ego romanesque* (Prince), un *auteur implicite* (Booth) ou *abstrait* (Schmid), ainsi que l'image d'un *lecteur implicite* (Booth, Iser) ou *abstrait* (Schmid). (LINTVELT, 1981 p. 17)

On constate que si Genette ne retient pas l'auteur abstrait dans son modèle théorique, plusieurs théoriciens ont soutenu et soutiennent l'idée de l'existence d'un auteur abstrait. Selon Lintvelt, l'auteur abstrait produit le monde romanesque. Cependant, tandis que le narrateur peut être représenté dans le récit, l'auteur abstrait reste toujours invisible et ne peut intervenir dans le roman. Son rôle n'est pas pour autant mineur, puisque toute l'idéologie de l'œuvre romanesque relève de cet auteur abstrait. Quant au narrateur, Lintvelt le considère comme étant l'« instance typique du texte narratif littéraire » (LINTVELT,

⁴ Il faut préciser ici que Bal s'oppose à l'idée de présence d'un narrateur hétérodiégétique invisible et considère que le récit à la troisième personne relève de l'auteur.

1981 p. 22). Il appartient donc au monde romanesque mais il reste sous la responsabilité de l'auteur abstrait, d'où l'importance de ne pas confondre ces deux instances :

même si le narrateur, écrit le théoricien, joue parfois le rôle de porte-parole, la position idéologique de l'auteur implicite « n'est produite qu'en partie par le commentaire explicite du narrateur ». On devra donc se garder d'assimiler ces deux instances différentes de l'œuvre littéraire. (LINTVELT, 1981 p. 26)

Enfin, dans son étude *Logique des genres littéraires*, publiée en 1957 pour la version originale allemande, Käte Hamburger tente de définir le concept de narrateur et ses divers types en examinant, à la manière de Benveniste, les différences qui existent entre la structure énonciative des discours littéraires et la structure énonciative des discours ordinaires. À partir de cet examen, Hamburger conclut que tout discours peut être considéré comme un énoncé de réalité si son locuteur et son référent (l'objet auquel réfère le texte) appartiennent à une même réalité – qu'elle soit fictive ou réelle – et si le référent préexiste au locuteur. Cela la conduit à classer le récit à « la première personne » parmi les énoncés de réalité puisque le monde qui y est raconté préexiste au narrateur et relève de la même réalité – fictive dans ce cas – que ce dernier :

[...] d'un point de vue terminologique, le concept de narrateur n'est adéquat que pour le récit à la première personne. Le Je narrateur n'engendre pas ce qu'il narre, il narre à ce propos sur un mode qui est celui de tout énoncé de réalité, et comme s'il s'agissait de quelque chose qu'il ne peut présenter comme objet (et non, s'agissant des personnages, en tant que des sujets). (HAMBURGER, 1986 [1956], p. 279)

Hamburger considère donc le narrateur à « la première personne » comme un vrai sujet d'énonciation différent de l'auteur. Elle range aussi le récit à « la première personne » parmi les « formes spéciales » puisque « ce type de récit représente une littérature narrative dont la structure se distingue, en tant que non fictionnelle, de celle du récit à la troisième personne et se trouve soumise à d'autres lois que lui » (HAMBURGER, 1986 [1956], p. 274). En d'autres termes, le récit à « la première personne », même s'il est un récit imaginaire, présente une composition textuelle qui le rapproche des récits de réalité, à la différence du récit à « la troisième personne ». Pour cette raison, Hamburger le désigne par l'expression « récit feint » car il imite la structure des énoncés de réalité, tels l'autobiographie, le journal intime, les mémoires, et se conforme à leurs lois logiques. En assimilant les récits de fiction à « la première personne » aux récits véridiques, Hamburger met en lumière des paramètres de cette narration, tel le caractère authentique du discours du narrateur au « je » : le récit à « la première personne » doit être pris pour un récit vrai et vécu par son narrateur. On constate donc que la figure du narrateur est comparée à la figure de l'écrivain.

En conclusion, tout au long du XX^e siècle, les théories littéraires se sont partagées la tâche d'expliquer le concept du narrateur et ont peu analysé l'instance de l'auteur considérée comme extratextuelle. Or, comme nous l'avons vu dans cette courte présentation de certaines théories narratologiques et linguistiques, l'analyse du concept de narrateur a donné naissance à des définitions diverses et divergentes. Une tension entre l'acte d'invention de l'auteur et l'acte de narration du narrateur y est présente. Celle-ci se traduira dans le roman qui nous intéresse par une situation de narration singulière tel que nous le verrons dans la partie suivante.

L'altération de l'identité de la narratrice dans *La maison des temps rompus*

Dans *La maison des temps rompus*, le « je » de la narratrice occupe une place centrale. Non seulement ce dernier est l'émetteur du récit qu'il présente au lecteur mais aussi sa présence problématique au sein de l'histoire racontée semble diriger toute l'attention du lecteur vers lui. Il participe au sens général du texte et à sa valeur artistique et permet de mettre en évidence le brouillage théorique de la définition du concept de narrateur.

La narration est dans ce roman autodiégétique, la narratrice assumant simultanément le rôle de narration (je-narrant ou personnage-narrateur) et d'action (je-narré ou personnage-acteur). Si cette narratrice est un personnage fictif qui dit « je », elle n'est jamais pourtant identifiée malgré le fait que c'est sa propre histoire qu'elle raconte. Dès le début du roman on entend sa voix : « Ma maison est aussi proche de la mer qu'une maison peut l'être avant de devenir un bateau » (QUIVIGER, 2008, p. 13). Elle nous révèle qu'elle fuit sa vie passée en se cherchant une maison au bord de la mer et isolée du reste du monde : l'anonymat est donc en quelque sorte recherché par cette narratrice. Mais, cette situation identitaire problématique procède aussi de la dualité intérieure du « je ». Ce dernier n'est, en effet, pas seul. On comprend très vite qu'il représente un « nous » : « Pendant longtemps, je ne fus jamais seule ou, du moins, je ne croyais pas l'être. Nous étions deux. Nous étions deux depuis la naissance et pour l'éternité » (QUIVIGER, 2008, p. 13). Cette dualité qui persiste jusqu'à la fin du roman empêche toute individualisation de la narratrice et, par la suite, toute identification du « je » qui parle.

En nous référant au récit⁵ que la narratrice présente sur son enfance et sa vie passée, nous arrivons à associer le « nous » à deux femmes amies, Claire et Lucie⁶, qui se sont séparées peu de temps avant le début de la narration : « À mon amie la plus intime et la plus douloureusement lointaine, je décidai de ne rien envoyer, et cette décision me procura de terribles brûlures d'estomac » (QUIVIGER, 2008, p. 25). Les deux femmes possèdent des prénoms presque synonymes, tel qu'il est signalé dans le texte : « Elles n'ont en commun, pour l'instant, que ces prénoms lumineux sous un ciel sans nuage et ces années à venir, légères parce qu'encore blanches » (QUIVIGER, 2008, p. 55). Lucie renvoie au lux qui signifie « lumière », quant à Claire, il signifie en latin « brillant » et « glorieux ». Par la suite, l'unité du « nous » ou la dualité du « je » s'accroît quand le récit présente les tentatives des deux femmes de fusionner l'une avec l'autre quand qu'elles étaient jeunes : « Un après-midi, derrière un buisson de fougères, elles échangent leurs vêtements » (QUIVIGER, 2008, p. 61) et « [...] c'est un jour particulièrement heureux : elles sont l'une l'autre. Ce jeu, elles l'appellent «toi-moi-moi-toi», ce qui s'écrit pour l'instant «touamouamoutoua» et deviendra, plus tard, «miyouyoumi» » (QUIVIGER, 2008, p. 61-62).

Les autres personnages dans le récit participent à ce jeu de remplacement. Ainsi Suzanne, la mère de Claire, « fait un effort surhumain, étant donné la canicule, pour ne pas se tromper en intervertissant leurs noms [...] » (QUIVIGER, 2008, p. 62-63), et Odyssée la fille de Lucie ne les distingue pas l'une de l'autre : « Elle ne disait jamais «maman». Elle nous appelait «youmi» et «miyou». Quand elle se faisait mal ou quand elle avait un cauchemar, c'était miyou. Quand elle voulait jouer, c'était miyou ou youmi » (QUIVIGER, 2008, p. 213). Bref, depuis leur rencontre jusqu'au moment où l'une d'elles raconte cette

⁵ Le roman de Pascale Quiviger est divisé en plusieurs chapitres dans lesquels le récit au présent et le récit d'enfance alternent. Alors que dans le récit au présent la narration est personnelle, dans le récit d'enfance, le « je » de la narratrice disparaît et la narration devient entièrement hétérodiégétique. Mais la narratrice reste toujours l'instance qui émet ce récit. En effet, l'insertion de son « je » dans le dernier des cahiers qu'elle écrit montre le rapport qui existe entre la narration homodiégétique au présent et la narration hétérodiégétique au passé.

⁶ Lucie et Claire sont les protagonistes du roman. Puisque la narratrice représente l'une de ces deux femmes, le récit est centré sur leur histoire. Le roman retrace la vie de ces deux personnages depuis leur naissance jusqu'au moment de la narration des événements qui constituent l'histoire.

histoire, Claire et Lucie ne se sont jamais séparées, au contraire, elles ne font que fusionner ensemble jusqu'à constituer une unité indissociable.

Ce désir de s'identifier l'une à l'autre est tellement intense qu'il empêche la narratrice de se reconnaître : « J'entrepris un examen névrotique de toute la maison, à la recherche, peut-être, d'un indice au sujet de moi-même » (QUIVIGER, 2008, p. 44). Le texte lui-même ne fournit aucun indice sur son identité. S'il est vrai que, de façon générale, un narrateur autodiégétique se décrit rarement dans son texte, le lecteur peut tout de même en apprendre sur ses caractéristiques physiques et morales à travers les situations ou les paroles rapportées. Cependant, même si l'on cherche dans les descriptions que la narratrice présente d'elle et de son amie lorsqu'elles étaient encore deux jeunes filles une qualité ou un caractère qui nous permettraient de révéler son identité, c'est en vain.

Les filles ont deux caractères opposés mais qui se complètent parfaitement jusqu'à entrer en union parfaite : « Claire a peur de l'avenir. Avant de s'endormir, elle essaie de lui parler. Elle le supplie d'être sécuritaire et d'être confortable » (QUIVIGER, 2008, p. 74), ce qui n'est pas le cas de Lucie qui s'intéresse plus au passé. Elles sont donc « parfaites l'une pour l'autre, et tellement complémentaires qu'il est devenu presque impossible pour une tierce personne de se glisser entre elles. Les autres se réduisent à des satellites » (QUIVIGER, 2008, p. 189). La présentation des deux personnages principaux n'aide pas à identifier la narratrice. Le discours même de celle-ci ne permet pas d'identifier qui raconte le récit. Comme le révèle l'auteure elle-même dans une entrevue :

J'ai beaucoup travaillé sur le fait qu'on a accès à l'intériorité de tous les personnages, de façon à ce qu'on ne puisse pas comprendre lequel parle, lequel est dans la maison des temps rompus. Cela peut être Lucie ou Claire, l'une ou l'autre de ces deux femmes qui étaient dans leur amitié si fusionnelle [...]. (MONPETIT, 2008, p. f1)

Cette identité fusionnelle est accentuée par la présence d'autres histoires qui reproduisent l'histoire des deux femmes. Par exemple, l'histoire des jumeaux de « Juliet Bones »⁷ racontée par Aurore aux deux filles met en abyme l'ambiguïté identitaire de la narratrice. Il s'agit de l'histoire de deux frères qui se sont séparés après la mort de Rebecca, leur maîtresse commune : « Je m'appelle Jonas. Je suis né à Londres en 1909, de mère aimante et de père inconnu. J'ai un frère jumeau, Johann, duquel la mort devra bientôt me séparer. Je désire confier notre histoire à la mer, pour ne pas le perdre tout à fait », écrit le premier jumeau dans une lettre (QUIVIGER, 2008, p. 145).

Bien que Jonas se présente comme auteur de cette lettre, son frère Johann écrit une lettre identique et la lance à son tour à la mer, chose qui conduit la narratrice à déclarer : « Après tout, qu'importe l'identité de l'auteur d'une lettre quand on sait qu'il existe une autre personne en mesure d'écrire exactement la même ? » (QUIVIGER, 2008, p. 149). La confusion identitaire entre les jumeaux de Juliet Bones rappelle donc clairement la confusion entre les deux filles qui sont souvent considérées comme des jumelles et montre qu'il est vain de vouloir la résoudre.

Toutes ces complications identitaires amènent à une situation de narration particulière, en ce qu'elle cultive une part d'invraisemblable. Habituellement, le premier moyen de rendre admissible une histoire est le narrateur :

⁷ L'histoire des jumeaux de Juliet Bones commence à la page 141 du roman et prend fin à la page 151. Elle constitue la dernière histoire fictive racontée par la mère de Lucie aux deux jeunes filles.

A priori, l'autorité du texte, c'est l'instance qui prend en charge le récit, autrement dit celui qui raconte l'histoire : le narrateur. On lui fait confiance d'une part sur ce qu'il nous dit du monde fictionnel et d'autre part sur les commentaires que le monde fictionnel lui inspire. (JOUVE, 2004, p. 143)

Pour cela, le narrateur doit afficher un statut et une compétence narrative qui permettent de garantir la crédibilité de son récit. Plus encore, l'emploi de la première personne dans un récit est censé contribuer à un certain effet de réel car le narrateur, étant identifié, confère plus d'authenticité à son énoncé. Toutefois, ces quelques principes qui devraient assurer à la narration un ancrage réaliste ne sont pas respectés dans *La maison des temps rompus* car le « je » de la narratrice ne constitue pas une entité homogène. Ce dernier a une double référence, rendant difficile l'analyse de la subjectivité et de la position idéologique qui envahissent le roman. À cette première ambivalence d'ordre identitaire s'ajoute le flou qui gagne l'existence spatio-temporelle de la narratrice au moment de la narration : « Mon existence est simple. Elle se déroule dans le pendant du maintenant », déclare celle-ci (QUIVIGER, 2008, p. 163). Cette existence tend, depuis la séparation des deux femmes, vers l'indéfini et l'irréel. Alors qu'au premier chapitre du roman, des indications telles que « Je marchais sur un sentier de la côte, le 15 avril dernier, quand je lus «En vente» sur une pancarte rouillée » (QUIVIGER, 2008, p. 15) ou « [...] je mis une heure et demie pour parvenir à Pirogue [...] » (QUIVIGER, 2008, p. 16), permettaient de concevoir un monde réaliste dans lequel évolue l'histoire de la narratrice, ces indications perdront progressivement de leur précision et deviendront vagues jusqu'à transporter la narratrice vers un monde parallèle qui transcende son univers réel : « Ni faim ni soif, comme si le temps ne passait pas, et, de fait, le temps, ici, ne passe pas » (QUIVIGER, 2008, p. 46), ou encore « Le village s'étirait dans la brume d'été, silhouette protégée du temps par son indéfinition » (QUIVIGER, 2008, p. 35). Ainsi l'on voit que toutes les composantes de la situation narrative, que ce soit l'identité du narrateur et sa position par rapport à l'histoire, sont déstabilisées dans ce roman. La vraisemblance pragmatique telle que définie par Cécile Cavillac n'y est pas respectée. Au contraire, elle est ébranlée en raison de ces problèmes de la narration homodiégétique.

En outre, les confusions identitaires s'accompagnent de confusions de points de vue, le « je » semblant cumuler visions interne et omnisciente qui lui donnent une allure auctoriale. Autrement dit, la narratrice jouit d'un savoir illimité sur les actions qu'elle relate. Selon les conventions de la narration personnelle, le narrateur au « je » ne peut être omniscient. Puisque l'histoire qu'il raconte comporte souvent des événements qu'il a vécus lui-même ou dont il a témoigné, elle ne peut contenir des informations qui dépassent les limites de ce qui peut être vu est connu par une personne. Pierre Vitoux écrit à ce sujet :

Un personnage a pour définition d'avoir une existence fictive dans une histoire, et d'être par conséquent soumis à la condition réaliste ou pseudo-existentielle d'avoir une connaissance purement perceptuelle du monde et des hommes. En particulier, il ne peut pas pénétrer les pensées des autres, il ne peut que les inférer à partir de ce qui lui est perceptible : leurs actions, leurs paroles, ce qu'en disent les autres personnages soumis à la même limitation. (VITOUX, 1988, p. 33-34)

Contrairement aux conventions de la narration homodiégétique, le savoir de la narratrice se distingue par son exhaustivité. Le point de vue interne est, en effet, à peine respecté. Parmi les informations que nous livre la narratrice homodiégétique et qui ne pourraient être connues de cette dernière que si elle

possédait les capacités du narrateur omniscient se trouvent les pensées d'autrui. En effet, la narratrice révèle très souvent les pensées intimes des différents personnages présents dans l'histoire : « [Claire] », écrit-elle, « ne comprend pas pourquoi Suzanne continue de hocher la tête avec un air dévasté, et il est vrai que nul ne saurait deviner qu'elle pense intensément à sa lune de miel » (QUIVIGER, 2008, p. 115), ou encore « Mon Dieu que c'est long une naissance, pense Nuccia qui tient à rester debout, qui marche de long en large, s'accroupit tout au plus, mais refuse de s'asseoir, s'appuie aux murs de tout son poids, [...] » (QUIVIGER, 2008, p. 198). Or, non seulement des pensées intimes sont révélées, mais on insiste souvent sur le fait qu'on ne devrait pas les connaître.

En plus de l'accès aux pensées des personnages, l'omniscience de la narratrice est confirmée par la richesse des informations présentées sur l'histoire racontée : « Visions d'ensemble et de singuliers détails » (QUIVIGER, 2008, p. 102), déclare la narratrice. Lorsque le « je » raconte des souvenirs passés, il lui est possible d'être omniscient par rapport à sa propre histoire⁸. Ses connaissances supérieures sont considérées comme vraisemblables, car certaines informations qu'il ignorait pendant le déroulement des événements peuvent lui être révélées plus tard. Mais, le fait d'avoir accès à toute information concernant le passé et d'avoir des connaissances illimitées sur l'histoire racontée rend problématique la situation narrative, en particulier la profondeur du point de vue interne dans le roman de Quiviger. La narratrice rapporte de manière précise de scènes et des actions auxquelles elle n'avait jamais participé. Ainsi, non seulement elle est capable de nous renseigner plusieurs et différents événements qui se sont déroulés autour d'elle, elle est aussi capable de les transmettre avec minutie, ce qui met en lumière son savoir excessif. D'autres types d'informations révèlent l'omniscience de la narratrice, limitons-nous aux anticipations qui très nombreuses : « Tout cela fera mal, mais plus tard seulement. Parfois les séparations ont lieu ainsi : très mal, mais plus tard » (QUIVIGER, 2008, p. 154). Bref, la narratrice est omnisciente. Elle voit et entend au-delà de ce que ses facultés humaines devraient lui permettre normalement de faire. La focalisation interne est par conséquent transgressée. Le point de vue omniscient s'y impose autant que le point de vue interne. Cette double position n'est pas possible dans le roman réaliste classique qui a attribué au narrateur « je » un savoir limité et rattaché l'omniscience au seul narrateur hétérodiégétique, même si la narration omnisciente est un subterfuge de la fiction.

Ce recours à l'omniscience vient combler un manque de savoir et un manque d'assurance. Grâce à l'omniscience, l'accès aux connaissances du passé paraît réalisable. La volonté de la narratrice de savoir ce qui s'est mal passé la pousse à réécrire toute son histoire de vie. L'omniscience devient pour elle un moyen de comprendre un fait traumatisant qui est la mort accidentelle d'une petite fille : « Ce qui importait, déclare-t-elle, c'était le fait que tout m'apparaisse soudainement comme à un aveugle auquel la vue serait brusquement rendue » (QUIVIGER, 2008, p. 136). L'omniscience servirait aussi de remède à son impuissance à changer le réel ou le passé : « S'il n'avait pas plu ce jour-là. / Si Claire n'avait pas eu cinq minutes de retard. / Si elle était venue en passant par le parc, du même côté de la rue que l'école. [...] » (QUIVIGER, 2008, p. 224), souhaite-t-elle.

Ce souhait d'un réel différent est réalisé par l'écriture. La narratrice imagine, en effet, cinq autres fins à son histoire, plus précisément cinq événements différents de l'événement traumatisant qu'elle a vécu. L'omniscience serait ainsi un moyen pour la narratrice d'agir sur la réalité même si cette action ne se produit que dans l'imagination. On constate que la narratrice voudrait être une créatrice, capable de recréer le monde et de ressusciter le passé par le verbe. Cet acte créateur évoque l'acte créateur de

⁸ Selon Lintvelt, le personnage-narrateur « joui[t], en général, d'une perception externe/interne plus étendue que le personnage-acteur, tant par sa connaissance de l'issue de son histoire, que par une perspicacité accrue grâce à sa maturité. [...] [Mais] [é]videmment », ajoute le théoricien, « cette perception élargie est encore loin de l'omniscience du narrateur hétérodiégétique auctorial » (LINTVELT, 1981, p. 90).

l'écrivain, comme si l'implication de ce dernier se trouvait exprimée à travers ces bouleversements du point de vue de la narratrice.

De fait, l'omniscience et l'imagination constituent les puissances créatrices de l'écrivain. Alors que le savoir permet d'apporter un surplus d'informations sur le monde imaginé, l'imagination constitue l'acte de création qui permet de remodeler le monde réel suivant les désirs et les visions de l'écrivain. Les actes de narration et de création se voient donc confondus dans le roman et la narratrice jouit d'un pouvoir que seul possède l'écrivain : « Je vais écrire », annonce-t-elle au début du roman (QUIVIGER, 2008, p. 13), puis plus loin elle ajoute : « J'écrivais avec une espèce de joyeuse frénésie, avec le sentiment d'une libération » (QUIVIGER, 2008, p. 101).

La libération rappelle la situation de l'écrivain qui transcende l'univers qu'il crée, mais on constate aussi que la narratrice use pleinement de ses fonctions narratives qui, malgré la situation flottante dans laquelle elle se trouve, ne se réduisent pas. La narratrice compose son récit (*fonction de représentation*) « J'écris pour mes femmes aimées, [...] », dit-elle (QUIVIGER, 2008, p. 101), s'en charge entièrement et l'organise suivant les normes dont elle est tributaire (*fonction de régie*) : « Il convient de commencer par la fin. Par le début de la fin, qui est en soi un commencement : je voulais une maison » (QUIVIGER, 2008, p. 15).

Bref, la dualité identitaire semble être le reflet de cette fusion et de cette tension entre deux statuts différents : le statut de narratrice et le statut d'écrivaine. L'indétermination recherchée par la narratrice et qui persiste jusqu'à la fin du roman servirait donc à augmenter cette confusion énonciative. Cette façon de jouer avec l'identité du narrateur homodiégétique évoque un rapport problématique à soi-même et entraîne surtout un brouillage de l'origine du discours. Comme le souligne Barthes, cela n'est pas sans lien avec la figure de l'auteur et « sa mort » :

dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. (BARTHES, 1984, p. 61)

Or, il nous semble qu'à travers ces usages singuliers de la narration homodiégétique s'opéreraient un jeu avec la figure de l'écrivain, un rappel de sa présence et de sa précarité. Cela se produirait par des transgressions d'ordre narratif notamment, par l'acquisition de la narratrice de pouvoirs supérieurs.

En conclusion, notre étude cherchait à démontrer le conflit généré par les romanciers classiques dans le genre romanesque entre l'acte de narration et l'acte de création. Nous constatons que le « sujet » ou le « je » réapparaît dans les romans contemporains. À la représentation de la société dans les romans du XIX^e siècle se substitue une représentation de soi face au réel. Mais ce sujet du XX^e siècle n'a pas les mêmes caractéristiques que le sujet des siècles précédents. Il devient fluctuant, souvent fragmenté ou dédoublé. Son identité, instable, se présente comme multiple et changeante, parfois même comme ambiguë et aux frontières floues. Cela rappelle la figure de l'auteur qui après avoir été déclaré mort cherche à restituer son identité altérée.

Bibliographie

- BAL, M. « Narration et focalisation : pour une théorie des instances du récit », *Poétique*, n° 29, 1977, p. 107-127.
- BARTHES, R. « La mort de l'Auteur ». In : *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984, p. 61-67.
- BOOTH, W.C. « Distance et point de vue ». In : *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977, p. 85-113.
- BUTOR, M. « L'Usage des pronoms personnels dans le roman ». In : CALLE-GRUBER, M. *Œuvres complètes de Michel Butor*. Paris : Éditions de la Différence, 2006.
- CAVILLAC, C. « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 23-46.
- GENETTE, G. *Discours du récit*. Paris : Seuil, 2007.
- HAMBURGER, K. *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot. Paris : Seuil, 1986 [1957].
- JOUVE, V. « L'autorité textuelle », *Enjeux*, n° 59, 2004, p. 143-154.
- LINTVELT, J. *Essai de typologie narrative : Le « Point de vue » : théorie et analyse*. Paris : José Corti, 1981.
- MONPETIT, C. « Pascale Quiviger, une vie en double », *Le devoir*, août 2008.
- PATRON, S. *Le Narrateur : introduction à la théorie narrative*. Paris : Armand Colin, coll. « U », 2009.
- QUIVIGER, P. *La Maison des temps rompus*. Montréal : Boréal, 2008.
- VITOUX, P. « Focalisation, point de vue, perspective », *Protée*, n° 16, 1988, p. 33-39.

Recebido em: 12/02/2014 **Aceito em:** 23/04/2014

Referência eletrônica: ALI, Suzette. Conflit entre narration et création dans *La maison des temps rompus* de Pascale Quiviger. Rev. Cria. Crít., São Paulo, n. 12, p.33-43, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mm aaaa.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i12p33-43>.