

T. C.

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı

Fransız Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Analyse du discours narratif dans

Rue des Boutiques Obscures de Patrick Modiano

Bülent Çağlakpınar

2501111320

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Nedret Öztokat

İstanbul, 2014



Y Ü K S E K L İ S A N S
T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Bülent ÇAĞLAKPINAR** Numarası : **2501111320**

Anabilim/Bilim Dalı : **Batı Dilleri ve Ede. A.B.D.** Danışman Öğretim Üyesi : **Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT**
Fransız Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı

Tez Savunma Tarihi : **11.02.2014** Tez Savunma Saati : **11.00 'da**

Tez Başlığı : **“ Analyse du Discours Narratif Dans ‘Rue des Boutiques Obscures’de Patrick Modiano”.**

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin **35. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT		Kabul
2-Prof. Dr. Arzu KUNT		KABUL
3- Prof. Dr. Emine BOGENÇ DEMİREL		

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Murat DEMİRKAN		
2- Doç. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ		Kabul

**Patrick Modiano'nun *Karanlık Mağazalar Sokağı*
adlı romanının anlatıbilimsel olarak incelenmesi**

Bülent ÇAĞLAKPINAR

ÖZ

Bu çalışma Patrick Modiano'nun Goncourt Ödülü'nü aldığı *Karanlık Mağazalar Sokağı* adlı romanının Gérard Genette, Tzvetan Todorov ve Claude Bremond tarafından geliştirilen anlatıbilim metoduna göre incelemeyi hedefler. Çözümlememizi romanın kahramanı Guy Roland üzerine yoğunlaştırarak, modern anlamdaki bir polisiye romanın, özellikle gizem romanının, anlatı tekniklerini ortaya çıkarmayı istiyoruz. Bu araştırmanın amacı polisiye romanın ikili yapısına göre metni iki kısma ayırarak, anlatıcıyı, zamansal ve uzamsal çerçeveleri belirlemektir. Çalışma polisiye romanın doğuşundan itibaren tarihini ve modern anlamdaki gizem romanının farkını belirleyebilmek için bu türün alt bölümlerini ana çizgileriyle belirlemeyi amaçlar. Metnin yapısının dışında, kahramanın roman boyunca sürdürdüğü soruşturmanın kanonik yapısı bu çalışmada incelenecektir. Soruşturmanın zincirini ortaya koyarak, kimlik arayışını yönlendiren ana faktörler ve sebepler ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Anlatıcı, zamansal ve uzamsal çerçeveleri içeren analizler romanın yapısını ve anlatı yöntemlerini belirlememize olanak sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Patrick Modiano, anlatı, anlatıbilim, polisiye roman, *Karanlık Mağazalar Sokağı*, soruşturma, anlatı yöntemleri, anlatsal söylem.

Analysis of narrative discourse in *The Street of Dark Shops*

by Patrick Modiano

Bülent ÇAĞLAKPINAR

ABSTRACT

This study aims to analyze the novel, *The Street of Dark Shops* with which Patrick Modiano received the Prix Goncourt, by the narratological method developed by Gérard Genette, Tzvetan Todorov and Claude Bremond. We try to demonstrate the narrative processes of the modern detective novel, more precisely a mystery novel, centering our analysis on the course of the novel's hero, Guy Roland. The purpose of the study is to define the narrator, the spatial and temporal settings by dividing the story into two pieces according to the dual structure of the detective novel. The work aims to sketch the history of the detective novel since its birth and its subtypes to distinguish it from the modern mystery novel. Besides the structure of the narrative, the canonical structure of the investigation that the hero of the novel leads throughout the novel will be studied in this work. By showing the chain of the investigation, we intend to point out the causes and the factors that channel the quest for identity. These analyses concerning the narrator, the space and the time will allow us to define the structure and narrative processes of the novel.

Key Words: Patrick Modiano, narration, narratology, detective novel, *the Street of Dark Shops*, investigation, narrative processes, narrative discourse.

**Analyse du discours narratif dans *Rue des Boutiques Obscures*
de Patrick Modiano**

Bülent ÇAĞLAKPINAR

RESUME

Ce travail a pour objet d'analyser le roman intitulé *Rue des Boutiques Obscures* avec lequel Patrick Modiano a obtenu le Prix Goncourt selon la méthode narratologique élaborée par Gérard Genette, Tzvetan Todorov et Claude Bremond. Nous tentons de démontrer les procédés narratifs d'un roman policier au sens moderne, plus précisément d'un roman à énigme en centrant notre analyse sur le parcours du héros du roman, Guy Roland. Le but de l'étude est de préciser le narrateur, le cadre spatial et le cadre temporel en divisant le récit en deux selon la structure duelle du roman policier. Le travail vise à esquisser l'histoire du roman policier depuis sa naissance ainsi que ses sous-types pour marquer la différence d'un roman à énigme moderne. A part la structure du récit, la structure canonique de l'enquête que le héros du roman mène tout au long du roman sera étudiée dans ce travail. En montrant la chaîne de l'enquête, nous nous proposons de mettre en évidence les causes et les éléments qui canalisent la quête d'identité. Ces analyses concernant le narrateur, l'espace, le temps et l'enquête nous permettront de définir la structure et les procédés narratifs du roman.

Mots-clés : Patrick Modiano, narration, narratologie, roman policier, *Rue des Boutiques Obscures*, enquête, procédés narratifs, discours narratif.

AVANT-PROPOS

Ce travail vise à analyser le roman intitulé *Rue des Boutiques Obscures* de Patrick Modiano selon la méthode narratologique en démontrant les procédés narratifs d'un roman policier au sens moderne, plus précisément d'un roman à énigme en centrant notre analyse sur le parcours du héros du roman, Guy Roland. Patrick Modiano a obtenu le prix Goncourt en 1978 par cette œuvre qui est le sixième roman de l'écrivain.

Après avoir lu les romans de l'écrivain, j'ai choisi *Rue des Boutiques Obscures* comme corpus de mon travail pour deux raisons : d'une part, bien que ce roman ait eu beaucoup de succès, il n'a pas été objet des recherches littéraires, d'autre part, l'idée d'un détective amnésique située dans une structure énigmatique s'est révélée significative pour étudier sa composition narratologique.

Je voudrais adresser mes remerciements à ma directrice de thèse, Mme. la Professeure Nedret Öztokat, chef du département de langue et littérature françaises à l'Université d'Istanbul, qui m'a accompagné au long de ce travail et prodigué encouragements et conseils.

Je tiens également à remercier Mme. la Professeure Arzu Kunt, Mme. Nurcan Delen Karaağaç, Maître des conférences, et mes collègues du département de langue et littérature françaises à l'Université d'Istanbul pour leur aide et leur soutien.

Enfin, je remercie ma famille et mes amis qui n'ont pas cessé de me soutenir tout au long de mes études par beaucoup d'efforts et de sacrifices.

TABLE DES MATIERES

ÖZ	iii
ABSTRACT.....	iv
RESUME.....	v
AVANT-PROPOS	vi
TABLE DES MATIERES	vii
LISTE DES SCHEMAS	x
LISTE DES ABREVIATIONS	xii
INTRODUCTION.....	1
1. Présentation du corpus	3
1.1.Patrick Modiano et <i>Rue des Boutiques Obscures</i>	4
1.2. Aperçu général sur le roman policier	5
1.2.1.Les sous-genres du roman policier	8
1.2.2.Le récit duel.....	10
2. Approche méthodologique	12
2.1.Les notions et les principes de la narratologie	14
2.1.1.Les éléments temporels	15
2.1.1.1. L'ordre	15
2.1.1.2. La vitesse	17
2.1.1.3. La fréquence	18
2.1.2.Les modes narratifs	19
2.1.2.1. La distance	19
2.1.2.2. La perspective	21
2.1.3.La voix	22
2.1.3.1. Le temps de la narration	23
2.1.3.2. Les niveau narratif	24

2.1.3.3. La personne	25
2.1.3.4. Les fonctions du narrateur	27
2.1.3.5. Le narrataire	28
2.2. Le cadre spatial	29
2.3. La logique du récit	31
2.3.1. Le cycle narratif	32
2.3.2. Les rôles narratifs principaux	33
2.3.2.1. L'agent	37
2.3.2.2. Le patient	41
2.3.2.3. L'influenceur	43
3. Analyse du roman <i>Rue des Boutiques Obscures</i>	49
3.1. La structure duelle du récit.....	50
3.1.1. L'analyse de la première macroséquence.....	56
3.1.1.1. Le narrateur	59
3.1.1.2. Le cadre spatial	64
3.1.1.3. Le cadre temporel	65
3.1.2. L'analyse de la deuxième macroséquence	69
3.1.2.1. Le narrateur	70
3.1.2.1.1. Le second narrateur.....	78
3.1.2.2. Le cadre spatial	82
3.1.2.3. Le cadre temporel	89
3.2. La structure de l'enquête dans <i>Rue des Boutiques Obscures</i>	97
3.2.1. La structure canonique de l'enquête.....	96
3.2.1.1. La première séquence élémentaire	101
3.2.1.2. La deuxième séquence élémentaire	109
3.2.1.3. La troisième séquence élémentaire	116

3.2.1.4.La quatrième séquence élémentaire.....	122
3.3.Le cycle du roman.....	126
CONCLUSION.....	129
BIBLIOGRAPHIE.....	136

LISTE DES SCHEMAS

Schéma 1	20
Schéma 2	26
Schéma 3	26
Schéma 4	29
Schéma 5	32
Schéma 6	34
Schéma 7	36
Schéma 8	38
Schéma 9	41
Schéma 10	54
Schéma 11	55
Schéma 12	58
Schéma 13	59
Schéma 14	63
Schéma 15	67
Schéma 16	71
Schéma 17	80
Schéma 18	96
Schéma 19	96
Schéma 20	104
Schéma 21	105
Schéma 22	106
Schéma 23	109
Schéma 24	112
Schéma 25	113
Schéma 26	115
Schéma 27	116
Schéma 28	119
Schéma 29	121

Schéma 30	124
Schéma 31	126
Schéma 32	127
Schéma 33	132

LISTE DES ABREVIATIONS

H	Histoire
Ibid.	La même source
<i>n</i>	Nombre
O	Objet
op. cit.	Conférer la source avant la dernière
p.	Page
PN	Programme narratif
pp.	Pages
R	Raconté
S	Sujet
TR	Temps du récit
TH	Temps de l’histoire
w/place	Manque de lieu de publication
vs	Versus
Λ	Conjonction

INTRODUCTION

Ce travail a pour objet de faire une analyse narratologique du roman intitulé *Rue des Boutiques Obscures* de Patrick Modiano. Notre but est de montrer les procédés narratifs d'un roman policier au sens moderne, plus précisément d'un roman à énigme en centrant notre analyse sur le parcours du héros du roman, Guy Roland.

Rue des Boutiques Obscures, avec lequel Modiano a obtenu le prix Goncourt en 1978, est le sixième roman de l'écrivain. Notre corpus est composé de quarante-sept chapitres inégaux, parfois très courts comme une phrase (le 19^e chapitre), et parfois très longs (le 37^e chapitre). Ce travail comporte trois parties : la présentation du roman policier, la méthodologie et l'analyse.

Dans un premier temps, nous nous proposons de centrer notre travail sur l'origine, la définition, les principes et les caractéristiques du roman policier. Nous essayons d'esquisser un panorama de ce genre en parlant des différents sous-types comme le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense. La première partie de notre travail contient aussi un résumé du roman pour donner une idée générale.

Ensuite, dans la partie méthodologique, nous visons à présenter la méthode narratologique en dressant les grandes lignes ainsi que les différences. Cette partie contient trois grands chapitres dont le premier et le dernier construisent l'essentiel de notre travail: « La narratologie et l'analyse de l'œuvre littéraire », « Le cadre spatial », et « La logique du récit ». Notre méthode est basée sur les travaux de Gérard Genette, Claude Bremond, Tzvetan Todorov et Jean-Michel Adam. Selon G. Genette, cette méthode est définie comme « l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, et entre histoire et narration ».¹ Ce travail vise à étudier cette relation triadique dans la ligne de l'analyse discours narratif. La seconde moitié de cette partie appuie sur la grammaire (ou la théorie) de C. Bremond qui refuse l'enchaînement fixe de fonctions narratives proposées par Vladimir Propp. Selon C. Bremond, le récit n'est que les relations entre des rôles en action, pour arriver à sa structure, il faut étudier ces rôles qui effectuent l'action. L'objet de C.

¹ Gérard Genette, **Discours du récit**, Paris, Editions du Seuil, 2007, p. 17.

Bremond est d'analyser des rôles qui se trouvent dans la narration, il essaie de construire une logique universelle pour le récit.

La troisième partie consacrée à l'analyse de notre corpus est divisée en deux selon la structure du récit policier. Le premier chapitre est l'introduction de l'énigme à résoudre par le détective Guy qui est amnésique. A la différence de la définition du roman policier classique (crime, victime, détective), il s'agit d'une énigme de retrouver le passé du héros. Tandis que le premier chapitre construit le premier récit de la dualité structurale, le reste du roman, quarante-six chapitres, construit le deuxième récit. Nous divisons notre roman en deux macroséquences dont la deuxième contient quatre séquences élémentaires. La deuxième macroséquence est la partie dans laquelle le héros amnésique mène son enquête en interrogeant les personnes, en suivant les indices et en ramassant les matériaux liés à la quête de son passé.

Le premier chapitre de la troisième partie s'attarde sur l'étude de chaque macroséquence sous l'optique de l'analyse du discours narratif en montrant le narrateur, le cadre spatial et le cadre temporel.

Le deuxième chapitre appuie sur l'enquête qui est composée de quatre pistes différentes. Le héros Guy Roland fait son recherche sur plusieurs piste à la fois, parce que chaque indice et chaque interrogation l'oblige à recommencer à son enquête sur une nouvelle piste. Nous tentons de dévoiler la structure du commencement, du déroulement et de la fin de chaque piste en suivant la chaîne de l'enquête.

Les analyses nous permettent de mettre en évidence la structure ainsi que le sens profond du roman. A la lumière de ces données, nous nous proposons de présenter les procédés narratifs du roman *Rue des Boutiques Obscures* que nous le classons dans la catégorie du roman à énigme moderne.

Présentation du corpus

1. Présentation du corpus

Nous commençons à notre travail par une esquisse du roman policier dans lequel le corpus que nous avons choisi se trouve. Nous faisons un panorama de ce genre dès sa naissance jusqu'à nos jours en parlant de ses caractéristiques, de ses précurseurs, des différents types et de sa structure. Ensuite, nous présentons brièvement l'écrivain Patrick Modiano en donnant le résumé du roman *Rue des Boutiques Obscures*.

1.1. Patrick Modiano et *Rue des Boutiques Obscures*

Patrick Modiano (Jean Patrick Modiano de la naissance), né en 1945 à Boulogne-Billancourt, est le fils d'un père plutôt méchant, Albert Modiano, et d'une mère actrice absente, Louisa Colpijn.

Patrick Modiano est un écrivain qui a obtenu plusieurs prix prestigieux comme le Grand prix du roman de l'Académie française (1972), le Prix Goncourt (1978) et le Prix Fénéon (1968). P. Modiano a dédié ce roman à son père Albert et à son frère Freddy.

Dans ses romans, l'écrivain est connu surtout par son style simple et des phrases courtes. Il veut dire le maximum en utilisant le minimum de mots. P. Modiano traite souvent les sujets de l'oubli, du passé et du souvenir qu'il cherche sans cesse dans ses œuvres.

Le roman commence par le départ d'un détective privé, Hutte, qui décide de déménager à Nice pour sa retraite. Le héros amnésique, Guy, employé de l'Agence de police privée, se met à enquêter sur son passé pour savoir son vrai nom. Guy Roland, qui est le héros-narrateur de l'histoire, fait sa recherche sur plusieurs pistes grâce à son expérience professionnelle, et chaque indice le fait voyager partout à Paris, voire à Megève, en Ile Maurice, puis à Rome, *Rue des Boutiques Obscures* d'où vient le nom du roman. Les indices que le héros-narrateur trouve pendant son enquête ne sont pas seulement des avancements pour trouver son identité, mais aussi ils sont des fragments de son passé, cela l'oblige chaque fois à recommencer sa quête sur une nouvelle piste. En effet, il essaie de créer son propre passé par les souvenirs

des personnes qu'il a rencontrées pendant sa quête. Chaque nom, chaque photo, chaque personne ou chaque espace est une pièce de puzzle de mémoire pour Guy Roland. Plus l'histoire avance, plus les pièces se multiplient : les noms des personnes comme Denise Coudreuse, Freddie Howard de Luz, Gay Orlow, Dédé Wildmer, Sonachitzé... Les histoires que ces personnes ont racontées ne sont pas propres à Guy, celui-ci figure dans les fragments du passé des autres et c'est à partir de ces fragments qu'il cherche à reconstruire son passé à lui.

Le narrateur trouve sa vraie identité grâce à l'enquête qu'il a menée : il s'appelle Jimmy Pedro Stern vivant sous le pseudonyme de Pedro McEvoy à Paris. L'enquête dévoile que Guy et Denise avaient décidé de fuir de la France à cause des années noires, de la période de l'Occupation, pour la Suisse en ayant payé un homme pour aider à traverser la frontière. Mais ce passeur les a laissés seuls dans la neige ; Guy est vivant mais amnésique, l'état de Denise après cet accident demeure inconnu.

1.2. Aperçu général sur le roman policier

Comme tous les genres littéraires le roman policier trouve ses origines dans l'Antiquité. Le premier meurtre de la Bible « Caïn et Abel », *Œdipe Roi* de Sophocle ou *les Contes des Mille et Une nuits* en sont des exemples les plus significatifs. Sans oublier *Hamlet* de Shakespeare, *Zadig* de Voltaire et *Une ténébreuse affaire* de Balzac qui traitent tantôt au roman policier par l'enquête que l'un des personnages mène pendant le déroulement de l'histoire. Les romans et les histoires que nous avons cités ci-dessus ne sont pas des romans policiers au sens strict du terme, chacun comporte des éléments limités. Les éléments du roman policier trouvent une place dans les structures de ces romans. Bien que ses racines soient très anciennes, le roman policier n'est pas accepté longtemps comme un genre littéraire. Tout ce qui concerne le roman policier jusqu'au XIX^e siècle, plus précisément jusqu'à la parution du *Double assassinat dans la rue Morgue* de Poe, construit la préhistoire de ce genre.

On fixe la date de la naissance du roman policier au XIX^e siècle. Le roman policier, en effet, trouve ses bases et ses principes essentiels à cette époque aux Etats-Unis grâce à Edgar Allan Poe en particulier.

Les spécialistes considèrent *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841) d'Edgar Allan Poe, écrivain américain, comme le premier roman policier qui illustre les bases du roman policier : les indices, l'interrogatoire, le témoignage et le faux suspect. En France, Emile Gaboriau s'inspirant des œuvres de Poe, écrit des romans feuilletons. Gaboriau contribue à la naissance du roman judiciaire par son roman *L'Affaire Lerouge* (1863). Plusieurs spécialistes considèrent Gaboriau comme le père du roman policier français. Gaboriau écrit ses romans en utilisant le détective ou le policier comme le héros de l'histoire qui doit résoudre une énigme tout au long du roman. Il crée inspecteur Lecocq qui est le premier détective scientifique ; c'est celui qui essaie d'expliquer la situation en utilisant des indices dans l'ordre logique. En Angleterre, Sir Arthur Conan Doyle, un étudiant en médecine, écrit une nouvelle dans un journal de son pays : *Une étude en rouge* (1887). Cette nouvelle est le début d'une série policière dans laquelle Sherlock Holmes, détective privé, et son compagnon Dr. Watson deviennent des personnages qui connaissent beaucoup de succès en ce temps-là. Conan Doyle avoue qu'il s'est inspiré des romans de Gaboriau et de Poe pour créer sa série de roman policier : « Gaboriau m'avait séduit par l'élégance avec laquelle il structurait ses romans, et le magistral détective de Poe a toujours été un de mes héros favoris ».²

Yves Reuter précise, dans son livre intitulé *Le roman policier*, que « le roman policier naît véritablement sur un demi-siècle entre la France, l'Angleterre et les États-Unis ».³ Poe, Gaboriau et Doyle sont les initiateurs de ce genre. Dès que le roman policier est considéré comme un genre littéraire, les spécialistes ont commencé à parler de deux caractéristiques : d'une part, ce genre est défini par des codes très stricts; d'autre part, le roman policier est un modèle pour la paralittérature.

Le genre « roman policier » est défini comme un fait, une action, ou un événement mystérieux sur lequel le détective ou le policeman s'attarde pour le résoudre. Le roman élucidant le crime s'avance par le déroulement de l'enquête qui met les indices devant les yeux grâce à l'enquêteur. Le roman du détective peut être défini comme un récit dans lequel un héros-détective découvre une énigme

² A. Conan Doyle, *Mémoires*, w/place, 1924, p. 47.

³ Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Nathan, 1997, p. 9.

mystérieuse par des outils et moyens méthodiques. Son enjeu est, selon Y. Reuter, « selon le cas, de savoir qui a commis ce délit et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense). »⁴ Les recherches montrent que le roman policier profite des événements policiers, le crime est l'élément thématique sur lequel l'auteur fonde son récit.

« Il est indéniable que le genre narratif a trouvé ses thèmes et ses motifs dans l'univers policier, un univers qui entretient des liens avec l'instance de la justice mais aussi avec le milieu criminel. Les personnages (l'assassin, la victime, l'enquêteur) et les actions (le crime, l'enquête, l'interrogatoire, etc.) appartiennent très souvent à l'univers policier et judiciaire. »⁵

Le roman du détective comprend trois éléments constitutifs : la victime, le criminel et le coupable. Van Dine a dressé une liste des règles du roman policier dans un article de l'*American Magazine* en 1928⁶, nous résumons ces règles qui sont au nombre de vingt : l'auteur doit être clair, il ne peut pas tromper le lecteur, l'amour peut déranger le mécanisme de l'intrigue, donc il faut l'exclure, le détective ou la police a le droit de découvrir le coupable, il doit y avoir toujours un cadavre, le détective ne peut pas être le coupable, l'énigme doit être résolue par des moyens réalistes à la fin du roman, il peut y avoir seulement un détective pour ne pas faire perdre l'avantage du lecteur, le problème policier doit être annoncé nettement, les descriptions longues qui cessent les actions et diminuent la vitesse de la narration n'ont pas de place dans le récit, le coupable doit être quelqu'un qui a un rôle important, le lecteur doit le connaître, le personnel domestique ne peut pas être le coupable, un accident ou un suicide ne peut pas être l'intrigue du roman policier, le coupable doit avoir une raison ou une motivation personnelle pour réaliser le crime.

Selon ces règles, nous voyons que le roman policier a un système et une structure rigoureux, le romancier est comme une personne qui prépare une devinette, c'est pour cette raison-là que les règles sont beaucoup critiquées, même les écrivains

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ Franck Evrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 7.

⁶ Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, pp. 50-52.

du roman policier ne les appliquaient pas dans leurs œuvres. Beaucoup de ces règles ont été bouleversées dans les années suivantes. A la suite de ces règles, les tentatives de définir un cadre au roman policier n'ont pas cessé. Richard Austin Freeman, auteur britannique, a précisé en quatre phases la structure du roman policier de la façon suivante :

- « 1- l'énoncé du problème ;
- 2- la présentation des données essentielles à la découverte de la solution ;
- 3- le développement de l'enquête et la présentation de la solution ;
- 4- la discussion des indices et la démonstration. »⁷

Ces phases de la construction romanesque sont encore valables aujourd'hui dans le cas du roman policier. Le déroulement du roman du détective est un passage de l'inconnu vers le savoir. Au début ni le détective ou l'agent de police, ni le lecteur ne connaissent le coupable et les motifs du crime, mais, au fur à mesure que l'histoire avance la connaissance de ceux-ci s'enrichit de nouvelles informations.

Dans *Rue des Boutiques Obscures*, malgré l'absence d'un crime, le héros amnésique Guy Roland se lance sur une piste pour trouver son identité. Au début du roman, Guy ne sait rien sur son passé, pendant l'enquête qu'il mené il ramasse les indices pour retrouver sa vraie identité. A la différence du roman du détective, l'objet n'est pas de trouver un coupable, mais de reconstruire son passé.

1.2.1. Les sous-genres du roman policier

Le roman policier dont l'intrigue est plus souvent une enquête policière ou le détective est un terme général qui couvre trois sous-catégories essentiels : **le roman d'enquête** ou **le roman à énigme**, **le roman noir**, **le roman à suspense** ou **le thriller**. Bien que T. Todorov⁸ distingue trois espèces en considérant le thriller et le roman à suspense dans le même groupe, parfois les autres spécialistes maintiennent que le thriller et le roman à suspense sont deux catégories différentes.

⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁸ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Editions de Seuil, 1978.

Le roman d'enquête ou *le roman à énigme* s'est basé sur l'élucidation d'une énigme par une enquête qui décèle ce qui s'est passé au moment et avant la réalisation du crime. L'intérêt est le fait que l'enquêteur essaie de résoudre le crime en observant le lieu de crime et en interrogeant les autres personnes. Grâce aux progrès scientifiques et technologiques, le détective dispose de plusieurs moyens d'investigation (comme des laboratoires d'autopsie ou des outils technologiques). Ce genre qui est plutôt rationnel est le départ du roman policier, c'est pourquoi la définition que nous avons faite a des caractéristiques semblables à celle du roman policier classique. Todorov le définit de la façon suivante :

« À la base du roman à énigme nous trouvons une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. [...] On peut encore caractériser ces deux histoires en disant que la première, celle du crime, raconte "ce qui s'est effectivement passé", alors que la seconde, celle de l'enquête, explique "comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance" ».⁹

Le roman noir peut être défini comme un sous-genre du roman policier dans lequel le but de l'auteur est de montrer le rapport entre le crime et la société dans laquelle le héros est une victime. Comme son nom l'indique, l'ambiance est toujours sombre et noire, il s'agit d'un pessimisme qui domine toute l'œuvre. Le détective ne cherche plus ce qui s'est passé, mais ce qui va se passer dans le récit. Il s'intéresse surtout aux conditions sociales et au mal et la cruauté de la société ; l'enquête n'est plus rationnelle et méthodique et l'intrigue n'est plus l'enquête, mais l'action elle-même. A la différence des autres types, la violence est l'élément fondamental.

Dans *le roman à suspense*, le crime et l'enquête sont en général simultanément présents dans le récit, mais l'auteur choisit de développer le deuxième, autrement dit, l'intérêt est de voir ce qu'il peut arriver après l'achèvement du crime. Le romancier crée parfois le suspense en racontant la scène du crime au moment où le coupable commet l'assassinat de la victime. *Le thriller* peut être

⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

considéré comme un sous-genre du roman à suspense, son but est de susciter la tension et la peur chez le lecteur.

Selon les définitions ci-dessus, bien que notre corpus possède des caractéristiques du roman à suspense comme l'énonciateur du roman crée une suspense en rendant certaines informations ambiguës, il nous semble que ce récit se trouve dans la catégorie de roman à énigme. L'énigme est l'identité du héros amnésique, et celui-ci essaie de résoudre cette énigme par une enquête tout au long du roman.

1.2.2. Le récit duel

Il nous semble nécessaire d'expliquer la structure duelle du roman policier afin de déduire les composantes de la narration de *Rue des Boutiques Obscures*. Les spécialistes définissent **la structure duelle** comme la réunification de deux histoires liées entre elles, c'est-à-dire, le roman policier suppose deux histoires, par sa nature.

« Le roman policier articule l'une à l'autre deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête, et il a beau les superposer et les enchevêtrer, elles n'en sont pas moins là comme les deux parties clivées de la même réalité textuelle. »¹⁰

Ces deux histoires sont en effet séparées l'une de l'autre étant donné que la première est la situation finale et le début de l'histoire, et que la deuxième est une démarche progressive pour arriver à la première. Néanmoins, elles sont liées l'une à l'autre par la continuité ou la suite du récit. La première histoire demande la seconde et inversement la seconde nécessite la première histoire. Y. Reuter en parle quand il décrit le roman à énigme en ces termes :

« La première [histoire] est celle du crime et de ce qui y a mené ; elle est terminée avant que ne commence la seconde et elle est en général absente du récit. Il faut conséquemment passer par la seconde histoire, celle de l'enquête, pour la reconstituer. »¹¹

¹⁰ Jacques Dubois, **Le Roman policier ou la modernité**, Paris, Armand Colin, 1992, p. 75.

Du point de vue structural, on peut accepter la seconde histoire comme la reconstruction de la première histoire, celle qui est « absente » du récit, et en même temps indispensablement « présent » pour que le détective ou l'enquêteur puisse commencer sa recherche. La première histoire ou récit est absente, il manque des informations, des renseignements et surtout la solution de l'intrigue. Cela fait passionner les lecteurs pour continuer à lire afin de voir ce qu'il va arriver ou comment l'enquêteur va y trouver la solution. Selon Y. Reuter, le deuxième récit doit expliquer les événements mystérieux, le crime ou l'intrigue qui se sont déroulés dans le premier récit en reconstruisant les périodes manquantes.

« En effet, le récit du crime doit être – simultanément – absent pour qu'il y ait mystère et présent, à travers des indices, pour pouvoir être reconstitué. »¹²

« Le problème de l'enquêteur est, à partir de fragments matériels (les indices) et narratifs (les témoignages) le plus souvent énigmatiques et contradictoires, de reconstituer le récit véridique d'un scénario caché. »¹³

Le détective qui a pour but de comprendre ce qui s'est déroulé en examinant les indices, les informations, et des résultats des interrogations, il profite des témoignages pour vérifier son enquête.

¹¹ Yves Reuter, **op. cit.**, p. 39.

¹² **Ibid.**, p. 40.

¹³ Franck Evrard, **op. cit.**, p. 11.

Approche méthodologique

2. Approche méthodologique

La première partie de notre travail se propose d'exposer en ses grandes lignes la méthode narratologique, ainsi que les concepts et les techniques narratifs indispensables pour une **analyse du récit**.

Le terme narratologie est utilisé pour la première fois en 1969 par Tzvetan Todorov, linguiste, essayiste et philosophe d'origine bulgare. On sait que cette discipline provient des travaux des formalistes russes et elle s'est développée vers la fin des années 1960 en France avec la contribution du structuralisme et de la sémiotique. Dans ses travaux, Gérard Genette a expliqué les concepts et les principes fondamentaux de cette méthode.

Dans une œuvre littéraire, G. Genette propose trois niveaux de la narration. Il est nécessaire d'expliquer la distinction triadique des niveaux de la narration : « le récit », « l'histoire » et « la narration ».¹

- Le *récit* est le texte narratif, le produit de l'acte narratif, « [il] n'est pas un genre littéraire (donc une variable culturelle), mais un type (invariant) d'organisation – donc de cohésion – des énoncés. »²,
- L'*histoire* désigne les événements, réels ou fictifs, racontés,
- La *narration* est l'énonciation du récit, elle « prend en charge les choix techniques (et créatifs) selon lesquels la fiction [diégèse] est mise en scène, racontée : par qui, selon quelle perspective, selon quel ordre, suivant quel rythme, selon quel mode, etc. »³

Cette tripartition, proposée par G. Genette, suggère l'ordre chronologique suivant dans un récit factuel : **histoire** → **narration** → **récit**. Dans le récit de fiction, l'ordre chronologique de ces notions est inversé, parce que l'histoire est inventée par un narrateur fictif. Ainsi l'ordre chronologique devient-il comme suit : **narration** → **récit** → **histoire**. A la suite de cette distinction, il faut accentuer le rôle et le but de l'analyse du récit. Selon G. Genette, chaque texte laisse des indices et traces, la

¹ Gérard Genette, **op. cit.**, 2007.

² Jean-Michel Adam, **Le texte narratif**, Paris, Nathan, 1994, p.4.

³ Yves Reuter, **Introduction à l'analyse du roman**, Paris, Dunod, 1996, p. 38.

narratologie s'intéresse à étudier le texte en dévoilant ces traces et indices pour arriver à la structure du discours narratif.

« L'analyse du discours narratif sera donc pour nous, essentiellement, l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, et (en tant qu'elles s'inscrivent dans le discours du récit) entre histoire et narration. »⁴

Dans notre étude, nous avons cherché à prendre en considération les liens entre récit, histoire et narration dans les chapitres suivants.

2.1. Les notions et principes de la narratologie

Gérard Genette distingue trois types de problèmes ; **les questions du temps**, les liens temporels entre l'histoire et le récit ; **les questions de la voix**, les rapports entre récit et histoire, et entre récit et narration ; **les questions du mode**, les différents types de discours utilisés par le narrateur.⁵ Nous allons poursuivre l'ordre suivi par G. Genette dans son œuvre intitulée *Discours du récit*.

Comme notre but est d'analyser un récit sous l'optique de la narratologie, nous devons développer le terme du « récit ». Le récit est la combinaison de l'histoire événementielle et la narration. Il est composé des énoncés produits à la fin du processus de l'énonciation. Selon le principe de cohésion, les éléments qui construisent le récit, c'est-à-dire les énoncés, doivent assurer une cohérence entre eux.

« Tout récit est une séquence de phrases liées et un principe de progression : Tout récit est une séquence progressive de phrases. »⁶

⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, pp. 17, 20.

⁶ Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 123.

Avant de passer aux constituants de la narration, nous voulons citer la définition d'un récit idéal de T. Todorov, celle-ci étant une sorte d'explication du schéma narratif.

« Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. »⁷

On voit donc que la structure d'un récit littéraire obéit à un mouvement entre un début et une fin, l'état initial et l'état final sont toujours différents.

2.1.1. Les éléments temporels

G. Genette s'attarde sur les relations entre le temps de l'histoire, et le temps du discours narratif, autrement dit, du récit. Il faut souligner que le temps de l'histoire et le temps du récit constituent une dualité temporelle que nous traitons dans cette première partie. L'auteur propose trois types de faits temporels pour révéler la structure et l'organisation du récit au sujet de la temporalité. Ces trois types sont l'**ordre**, la **vitesse** et la **fréquence**. Ce sont des trois instances fondamentales qui organisent le temps de la narration dans un récit.

2.1.1.1. L'ordre

On entend par « ordre » la représentation des événements chronologique, ou bien non-chronologique dans le récit et l'ordre de l'histoire narré par le narrateur. Il est évident que tout texte n'est pas toujours synchronique par rapport à l'histoire événementielle. Nous voyons que le récit ne suit pas toujours l'ordre des événements de l'histoire, si on analyse le récit par une étude minutieuse.

⁷ Tzvetan Todorov, **Qu'est que le structuralisme**, w/place, 2, Poétique, Points, no 45, p. 82.

« [...] les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit, [...] ».⁸

G. Genette utilise le terme « **anachronie** » « pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels [...] ».⁹ Donc, les anachronies constituent une sorte de décalage à l'intérieur d'un récit. Plusieurs études montrent que les anachronies peuvent se trouver dans le passé ou bien dans le futur. Si le récit présente un événement passé par rapport au « présent » du récit lui-même, c'est une « **analepse** », ou retour en arrière. A l'inverse, si le récit recourt à raconter un événement qui se déroulera au futur, c'est une « **prolepse** ». G. Genette distingue quatre types d'analepse : interne, externe, partielle et complète. Il montre en outre deux sous-types de prolepse : interne et externe. Le narratologue utilise ces termes en se référant au temps du récit, parce que selon cette référence il peut s'agir d'une analepse ou d'une prolepse.

« Les deux termes peuvent recouvrir le même phénomène : on emploiera alors l'un [analepse] ou l'autre [prolepse] suivant qu'on se situe dans le présent du narrateur ou dans le passé de l'histoire qui nous est racontée. »¹⁰

La répétition de plusieurs prolepses constitue une « **annonce** » dont la fonction est de prévenir le lecteur de ce qu'il va arriver par divers moyens: par exemple, « on verra », « nous verrons plus tard », etc. Un autre terme concernant l'ordre est l'« **amorce** » qui est très proche de l'annonce. Raymond Debray-Genette définissant « une amorce » fait remarquer que « son importance pour le dispositif narratif et sa véritable portée ne nous est pas révélée immédiatement mais au fur et à mesure que progresse l'histoire. ».¹¹ Selon G. Genette, les amorces sont « simples

⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 23.

⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰ Pierre-Louis Rey, *Le roman*, Paris, Hachette, 1992, p. 112.

¹¹ Raymonde Debray-Genette, *Les figures du récit dans « Un Cœur simple »*, *Poétique* 3 (1970), pp. 348-364.

pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la "préparation" »¹², et le théoricien montre la différence entre eux par cette explication:

« A la différence de l'annonce, l'amorce n'est donc en principe, à sa place dans le texte, qu'un "germe insignifiant", et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective. »¹³

L'amorce occupe une place importante surtout dans le cas du roman policier, parce que les indices ou bien un personnage paru au début du récit peut avoir un sens vers la fin du récit. L'écrivain du roman policier crée des amorces pour donner à son œuvre une atmosphère mystérieuse. Dans un point de vue, les amorces sont une sorte d'indices dans le roman policier.

2.1.1.2. La vitesse

La vitesse est le rapport rythmique entre la durée de l'histoire, mesurée en années, jours, heures, minutes, et la longueur du texte, mesurée en lignes et pages. Il faut savoir que c'est une comparaison qui permet de voir le rythme du récit. En effet, le récit ne se déroule pas toujours à la même vitesse, il se déroule avec une certaine vitesse. Il en existe quatre types :

- **L'ellipse** : le narrateur ne raconte pas une partie de l'histoire événementielle : $TR = 0$ $TH = n$,¹⁴
- **Le sommaire**: le narrateur résume une partie de l'histoire événementielle : $TR < TH$,
- **La scène** : le temps de l'histoire événementielle est égal au temps du récit : $TR = TH$,

¹² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 69.

¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴ TR= Temps du récit, TH: Temps de l'histoire.

- **La pause** : le narrateur laisse de raconter l'histoire événementielle ; donc, tandis que le récit avance, l'histoire événementielle s'arrête. $TR = n$, $TH = 0$.

On utilise le terme « anachronie » pour désigner ces arrêts, accélérations, ralentissements et ellipses qui règlent la vitesse dans un récit. Ils peuvent avoir différents rôles selon le type du récit. Dans notre étude, nous nous sommes attardés sur les ellipses qui prennent un rôle important dans la composition du roman.

2.1.1.3. La fréquence

La fréquence narrative, c'est un fait temporel qui mesure les rapports entre le nombre d'occurrences d'un événement et le nombre de la narration de ce même événement dans le texte. Pour montrer la fréquence narrative du récit et de l'histoire, G. Genette distingue quatre possibilités dans trois différents modes :

Le récit singulatif :

- Le narrateur raconte une fois ce qui s'est passé une fois.
- Le narrateur raconte n fois ce qui s'est passé n fois.

Le récit répétitif :

- Le narrateur raconte n fois ce qui s'est passé une fois.

Le récit itératif :

- Le narrateur raconte une fois ce qui s'est passé n fois.

Dans notre récit, nous avons cherché à repérer ces formes de fréquence à l'aide de la relation entre le récit et l'histoire. Nous avons trouvé les deux types du récit singulatif.

2.1.2. Les modes narratifs

La fonction du récit est de raconter une histoire réelle ou fictive selon la notion de mode. Le **mode** indique le contrôle de l'information qui se trouve dans le récit.

« On peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte, et le raconter selon tel ou tel point de vue ; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du mode narratif : la « représentation », ou plus exactement l'information narrative à ses degrés ; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe [...]. »¹⁵

Selon cette définition, le mode, c'est-à-dire la « régulation de l'information narrative », est constitué sur deux types d'aspect : distance et perspective. La première désigne la distance du narrateur de l'histoire, et la deuxième concerne le point de vue du narrateur.

2.1.2.1. La distance

Ce terme désigne la **distance** entre le narrateur et l'histoire, non pas le récit. Nous avons déjà dit qu'un récit ne peut pas « montrer » tout (toute l'histoire événementielle) il peut la « raconter ». Donc, par définition, nous voyons qu'il y a une distance entre le narrateur, celui qui raconte l'histoire et celle qui est racontée par le narrateur. La fonction de la *distance* est de montrer les degrés et les variétés de l'éloignement narratif. On distingue trois types de discours dont l'un a une sous-catégorie.

- **Le discours narrativisé, ou raconté** : le narrateur intègre directement les paroles des personnages à la narration.
- **Le discours transposé : au style indirect** ; syntaxiquement, le discours n'est plus indépendant, il est lié à la partie principale de la phrase par une subordonnée. Le narrateur « intègre [les paroles] à son propre discours, et

¹⁵ *Ibid.*, p. 164.

donc les interprète en son propre style [...]. »¹⁶ Quant **au style indirect libre**, l'absence de subordination et de verbe inducteur rend l'énoncé la phrase principale. Au contraire du style indirect, l'identité de l'énonciateur n'est pas très implicite.

- **Le discours rapporté** : selon le théoricien, ce type de discours est le plus mimétique, le narrateur cite simplement les paroles des autres personnages de l'histoire. Par cette définition, nous comprenons que les paroles des personnages sont énoncées par le narrateur dans le récit, on appelle la phrase du premier personnage « énoncé cité » et du deuxième « énoncé citant ».

Le discours rapporté, qui est intégré à la narration, peut être confondu avec **le monologue intérieur**, qui est la narration elle-même. Edouard Dujardin définit le monologue intérieur comme un « discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant ». ¹⁷

Type de discours	Distance
Le discours narrativisé	- distant
Le discours transposé, au style indirect	- + distant
Le discours transposé, au style indirect libre	+ - distant
Le discours rapporté	+ distant

Schéma 1

¹⁶ *Ibid.*, p. 175.

¹⁷ Edouard Dujardin, **Le Monologue intérieur**, Paris, Albert Messein, 1931, p. 59.

Comme le schéma¹⁸ ci-dessus montre, chaque type de discours a différent degré de distance par rapport au narrateur.

2.1.2.2. La perspective

La perspective narrative est le point de vue, la vision ou l'aspect du narrateur. G. Genette préfère utiliser le terme **focalisation** au lieu de ces termes. Il existe aussi différents termes utilisés par les linguistes pour désigner la focalisation : « il est de même devenu courant qu'on parle de "caméra" pour désigner la perspective, fabriquée seulement à partir de mots, suivant laquelle un romancier évoque une scène ou un paysage. »¹⁹

G. Genette met accent sur la différence entre le mode et la voix, autrement dit « [...] entre la question qui voit ? et la question qui parle ? ». ²⁰ Donc, la focalisation et le narrateur sont deux modalités différentes. On distingue trois types de focalisation :

- **Le récit à la focalisation zéro, ou non focalisé** : le narrateur est omniscient ; il s'agit du « narrateur-Dieu ».
- **Le récit à la focalisation interne** : le narrateur adopte le point de vue d'un personnage du récit, sa vision est limitée.
- **Le récit à la focalisation externe** : le narrateur raconte les événements et les personnages uniquement de l'extérieur, il est en position de témoin de l'histoire.

Dans le premier type de focalisation, le narrateur connaît l'histoire plus que les personnages, ainsi que le symbolise T. Todorov : **Narrateur > Personnage**. Dans le récit à la focalisation interne, le narrateur connaît l'histoire autant que les personnages : **Narrateur = Personnage**. Et finalement, pour le dernier type, on indique que le narrateur connaît l'histoire moins que les personnages : **Narrateur < Personnage**. G. Genette fait une distinction concernant la focalisation interne ou la

¹⁸ Ce schéma a été créé selon les informations sur le site <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, consulté le 15 Octobre 2013.

¹⁹ Pierre-Louis Rey, **Le roman**, Paris, Hachette, 1992, p. 56.

²⁰ Gérard Genette, **op. cit.**, p. 190.

focalisation fixe où le narrateur raconte les événements selon un seul point de vue, variable où le narrateur raconte les événements selon plusieurs points de vues différents et multiples où la même histoire ou le même événement est raconté selon plusieurs points de vue différents.

Il nous semble qu'il est nécessaire d'expliquer **l'altération** qui peut être définie comme une rupture de perspective. On distingue deux types d'altération : « **paralipse**, où le narrateur donne moins d'informations qu'il ne devrait en donner et **paralepse**, où l'information donnée dépasse celle autorisée dans le type de focalisation global choisi. »²¹

Dans *Rue des Boutiques Obscures*, nous avons cherché de dévoiler ces formes d'altération pendant l'analyse du second narrateur qui intervient à l'histoire par quatre chapitres.

2.1.3. La voix

« Les questions de voix concernent les relations entre héros, narrateur et auteur. De manière plus précise il s'agit des questions touchant la relation temporelle entre l'acte narratif et l'histoire, les enchâssements narratifs, les relations entre le narrateur et le récit, ainsi que celles entre l'auteur et le narrateur. »²²

Nous avons expliqué que les questions de perspective et de voix sont deux termes qui sont très proches. Les questions de perspective sont toujours liées au point de vue tandis que les questions de la voix, elles, sont liées, comme la définition ci-dessus l'indique clairement, aux relations entre le narrateur et l'histoire qu'il raconte. La perspective s'intéresse à l'énonciation narrative de tel ou tel point de vue tandis que la voix s'intéresse à **l'instance narrative** par rapport à l'histoire narrée.

« Nous considérerons donc successivement, ici encore, des éléments de définition dont le fonctionnement réel est simultané, en les rattachant, pour l'essentiel, aux catégories du temps

²¹ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, **Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Paris, Points, 2000, p. 719.

²² **Ibid.**, pp.722-723.

de la narration, du niveau narratif et de la ‘‘personne’’, c’est-à-dire des relations entre le narrateur – et éventuellement son ou ses narrataires – à l’histoire qu’il raconte. »²³

On voit donc que la voix désigne le rapport temporel entre l’acte narratif et les événements rapportés.

2.1.3.1. Le temps de la narration

L’acte narratif ne suit pas toujours la ligne chronologique de l’histoire. Le narratologue montre les rapports concernant la chronologie entre le temps de l’acte narratif et l’histoire en analysant le temps de la narration. Pour être plus précis, nous pouvons dire qu’on distingue quatre types de narration d’après le mode de la succession :

- **La narration ultérieure** : le type le plus fréquent, où le narrateur raconte les événements de l’histoire à priori, c’est-à-dire dans un passé par rapport à l’acte narratif.
- **La narration antérieure** : narration où le narrateur raconte l’histoire dans un futur, par des prédictions et des prophéties en particulier.
- **La narration simultanée** : le narrateur raconte l’histoire au moment où elle se réalise. L’exemple le plus connu de ce type de narration c’est le reportage sportif.
- **La narration intercalée** : c’est le cas de divers actes narratifs intercalés qui se trouvent dans un récit. Elle est le résultat « de l’alternance de tranches de narration et d’histoire événementielle [...] »²⁴

La présence de ces quatre types de narration dans un récit n’est pas absolument nécessaire, c’est une catégorisation générale. Dans notre récit, la narration antérieure est le type qui domine la narration.

²³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 222.

²⁴ Eric Bordas, Claire Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Aude Déruelle, Christine Marcandier, *L’analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2012. p. 119.

2.1.3.2. Les niveaux narratifs

La deuxième distinction concernant la voix concentre sur les niveaux narratifs qui sont le mode de l'enchâssement. Les niveaux narratifs correspondent à l'univers de la **diégèse**, la narration a lieu dans un niveau diégétique. Il nous faut expliquer que la diégèse et la narration sont deux termes différents. La **diégèse** est le monde fictif tandis que la narration est l'énonciation de ce monde fictif. Certains ouvrages de référence que nous avons consultés pour notre étude montrent que le terme « diégèse », parfois remplacé par le terme « **fiction**²⁵ », désigne l'univers créé, l'histoire telle qu'on peut la reconstituer, les personnages, l'espace, le temps...²⁶ Dans son livre intitulé *Analyse linguistique de la narration*, Carole Tisset fait cette remarque sur la distinction entre la diégèse et la narration en ces termes :

« On ne confondra pas diégèse et narration, termes qui recourent l'opposition énoncé/énonciation. Un récit est fait d'une suite d'événements ou diégèse qui est l'objet d'une narration, d'un discours du narrateur. »²⁷

G. Genette définit la **différence de niveau** en stipulant que « tout événement raconté par un récit est à niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur du récit. »²⁸ Les travaux de G. Genette mettent en scène trois types de niveaux principaux :

- **Le niveau extradiégétique** : l'acte narratif du premier niveau du récit ; chaque acte narratif d'un récit se situe, par nature, au niveau extradiégétique.
- **Le niveau intradiégétique** : les événements racontés de l'histoire se trouvent dans le récit premier (extradiégétique), on les nomme intradiégétiques ou diégétiques simplement.

²⁵ Jean Ricardou appelle fiction ce que « il est l'effet de l'agencement scriptural en référence à tel événement, dit réel ou imaginaire : [...] », dans son livre **Le Nouveau Roman**, Paris, Seuil, 1973, p. 40.

²⁶ Yves Reuter, **Introduction à l'analyse du roman**, Paris, Dunod, 1996, p. 38.

²⁷ Carole Tisset, **Analyse linguistique de la narration**, w/place, Sedes/HER 2000, pp.14.

²⁸ Gérard Genette, **op. cit.**, p. 237.

- **Le niveau métadiégétique** : c'est l'acte narratif au second degré ; il s'agit « des événements racontés par un des personnages agissant au niveau diégétique ». ²⁹ Le deuxième récit peut avoir un second narrateur ou bien le narrateur du premier récit peut assumer à la fois deux fonctions dans des niveaux différents de la narration. Si le niveau métadiégétique comporte d'autres récits enchâssés, on parle du méta-métadiégétique.

2.1.3.3. La personne

Dans chaque récit, il se trouve toujours un **narrateur** qui raconte l'histoire. Le récit suppose un narrateur parce que, selon G. Genette, aucun texte ne peut rapporter l'histoire comme elle est, car tout récit est une illusion, dans des différents degrés, de l'histoire réelle.

Le narrateur est **un élément fictif** qui n'existe que dans le texte. Sa mission est de transmettre l'histoire au narrataire. C. Tisset définit le narrateur comme « la voix scripturale que le lecteur entend conter une histoire. Cette voix textuelle n'est pas celle de l'auteur car elle appartient à la fiction. ». ³⁰ Le narrateur c'est aussi, selon Yves Reuter, « celui qui semble raconter l'histoire à l'intérieur du livre mais [qui] n'existe qu'en mots dans le texte. Il constitue, en quelque sorte, un énonciateur interne. ». ³¹

La personne désigne deux termes : **récit à la première personne** et **récit à la troisième personne**. Les questions de la personne concernent les types de narrateur. G. Genette distingue deux types de narrateur qui peuvent exister dans un récit. Si le narrateur est présent dans le récit qu'il raconte, on le nomme narrateur **homodiégétique**, et si le narrateur est absent, il est **hétérodiégétique**. En plus, le narrateur homodiégétique peut avoir deux fonctions différentes, il peut assumer le rôle d'observateur ou de témoin et le rôle d'héros de son récit. Si le narrateur homodiégétique est présent comme le héros du récit, il s'appelle **autodiégétique**, l'autre type de narrateur s'appelle **narrateur-témoin**. Cette distinction est faite par

²⁹ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, **op. cit.**, p. 725.

³⁰ Carole Tisset, **op. cit.**, p. 9.

³¹ Yves Reuter, **op. cit.**, p. 36.

rapport à l'appartenance du narrateur dans l'histoire qu'il narre. Par ailleurs, il s'agit d'un autre type de distinction selon le positionnement du narrateur. Si le narrateur raconte l'histoire à la première personne, il est *intradiegétique*, s'il la raconte à la troisième personne, il est **extradiegétique**.

« Si l'on définit, en tout récit, le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique), on peut figurer par un tableau à double entrée les quatre types fondamentaux de statut du narrateur : 1) extradiegétique-hétérodiégétique, [...] narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent ; 2) extradiegétique-homodiégétique, [...] narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire ; 3) intradiégétique-hétérodiégétique, [...] narratrice au second degré qui raconte des histoires d'où elle est généralement absente ; 4) intradiégétique-homodiégétique, [...] narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire. »³²

Nous voyons plus clairement la typologie de narrateur par les schémas ci-dessous :

Narrateur (niveau)	
Récit à la première personne	Récit à la troisième personne
<i>Intradiegétique</i>	<i>Extradiegétique</i>

Schéma 2

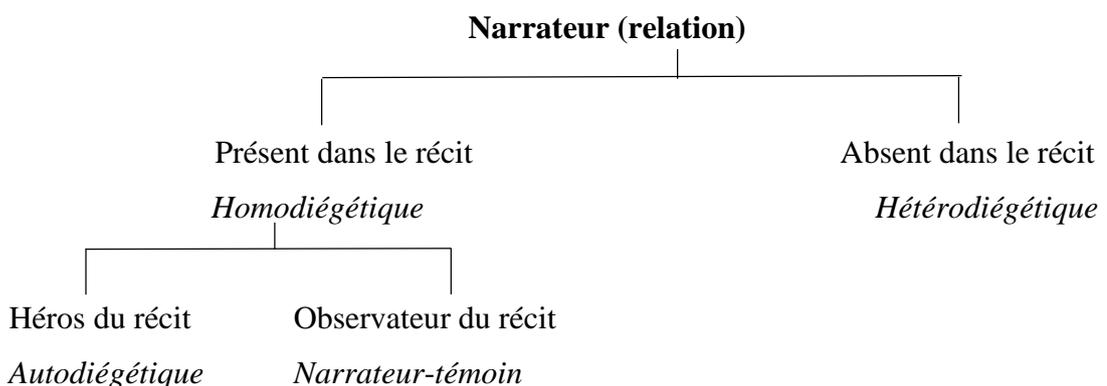


Schéma 3

³² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 259.

Comme ces deux schémas montrent, le type du narrateur se distingue selon le niveau et la relation par rapport au récit. Tandis que le récit à la troisième personne n'a aucune sous-catégorie, le récit à la première personne possède plusieurs types comme ci-dessus.

2.1.3.4. Les fonctions du narrateur

Le narrateur du récit, n'importe quel type qu'il soit, assume de différentes fonctions selon divers aspects du récit. G. Genette les distribue en cinq fonctions selon ces trois aspects qui sont l'histoire, le texte narratif et la situation narrative.

« Le premier de ces aspects est évidemment l'histoire, et la fonction qui s'y rapporte est la fonction proprement narrative, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur, [...]. Le second est le texte narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique [...] pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne : ces « organisateurs » du discours [...] relèvent d'une seconde fonction que l'on peut appeler fonction de régie.

Le troisième aspect, c'est la situation narrative elle-même, dont les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le narrateur lui-même. »³³

Les cinq fonctions du narrateur sont :

- **La fonction narrative** : c'est la fonction de base ; chaque narrateur d'un récit suppose cette fonction.
- **La fonction de régie** : le narrateur fait l'organisation et l'articulation interne du récit par des différents types d'« organisateurs » ; elle est aussi une fonction essentielle. Le narrateur contrôle les discours des personnages, leurs façons de parler ou leurs tons, etc.
- **La fonction de communication** : c'est le souci de narrateur de communiquer avec le narrataire ; il essaie de parler au narrataire en s'adressant à lui directement.

³³ *Ibid.*, pp. 267-268.

- **La fonction testimoniale, ou d'attestation** : le narrateur indique le degré de la certitude de l'information qu'il donne, ou dévoile sa source, raconte ses mémoires par rapport aux événements narrés, etc. Cette fonction est assumée par le narrateur quand il exprime comment il se sent vis-à-vis de tel ou tel épisode, ou événement.
- **La fonction idéologique** : le récit est coupé par le narrateur dans le but de donner un propos didactique concernant le récit même.

A ces fonctions, Y. Reuter ajoute deux autres, avant de parler ces deux fonctions, il faut accentuer que, selon Y. Reuter, la fonction de régie est elle aussi une des fonctions bases. Elle est essentielle comme la fonction narrative, parce que le narrateur organise le texte ainsi que les discours des personnages et leurs rôles dans l'histoire. Donc le narrateur doit assumer deux fonctions au minimum : la fonction narrative et la fonction de régie.

Selon Y. Reuter, les deux autres fonctions du narrateur sont :

- **La fonction métanarrative** qui « consiste à commenter le texte et à signaler son organisation interne ». ³⁴
- **La fonction explicative** qui « consiste à donner au narrataire des éléments jugés nécessaires pour comprendre l'histoire ». ³⁵

Nous avons cherché à analyser ces sept fonctions du narrateur pour les deux narrateurs du récit en démontrant ses rapports entre l'histoire, le texte narratif et la situation narrative.

2.1.3.5. Le narrataire

Le narrataire est un élément de la narration ; il est celui à qui le narrateur s'adresse dans le récit. Il se trouve au niveau diégétique de la narration. Y. Reuter explique le terme narrataire de la manière suivante : « le narrataire est constitué par

³⁴ Yves Reuter, *op. cit.*, p. 64.

³⁵ *Ibid.*, p. 65.

l'ensemble des signes qui construisent la figure de celui à qui l'on raconte dans le texte. ».³⁶

Selon la définition de C. Tisset, **le lecteur abstrait** est « [...] le récepteur modèle qui fut plus ou moins clairement conçu par l'auteur au moment de l'écriture et qui collabore à l'existence textuelle de ce monde. ».³⁷ Et la définition de J.M. Adam nous aide à distinguer le narrataire du lecteur abstrait : « Le narrataire se définit par son caractère fictif, à la différence du lecteur postulé par le texte (Lecteur "modèle" [abstrait]) ou en contact physique avec le livre (Lecteur concret). ».³⁸

G. Genette présente trois types de narrataire : narrataires intradiégétique, invoqué et extradiégétique.

Pour voir les rapports entre le narrateur et le narrataire, l'auteur et le lecteur, il faut examiner le tableau³⁹ suivant de J. M. Adam :

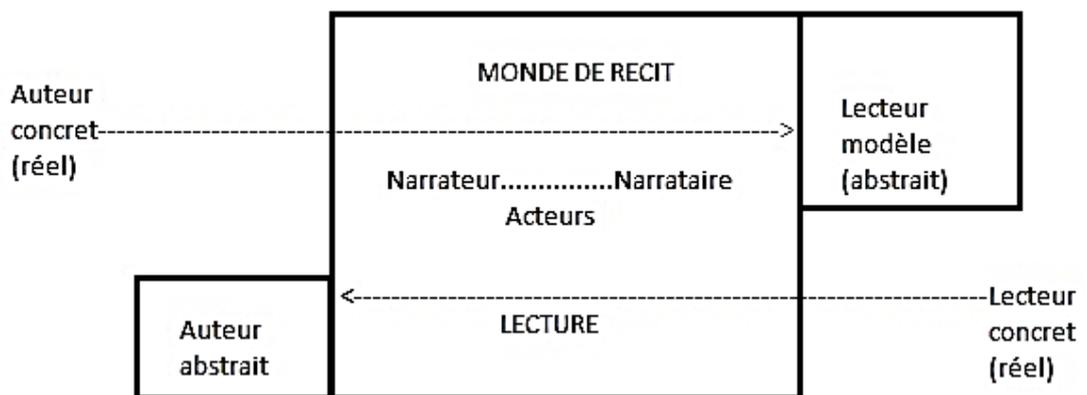


Schéma 4

L'auteur concret et le lecteur concret appartient au monde réel, pas à l'œuvre. L'auteur abstrait qui est le reflet de l'auteur concret est lié au monde du récit, c'est « moi profond », le lecteur abstrait est le celui auquel l'auteur concret s'adresse, il est le lecteur virtuel. Le narrateur et le narrataire appartient dans le monde de récit, ils sont des éléments fictifs.

³⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁷ Carole Tisset, *op. cit.*, p. 10.

³⁸ Jean-Michel Adam, *op. cit.* p. 224.

³⁹ *Ibid.*, p. 226.

2.2. Le cadre spatial

G. Genette n'explique pas le concept de « **l'espace** » dans la narration, parce qu'il pense que l'espace est l'un des éléments de l'histoire. Aude Déruelle⁴⁰ écrit : « pour Genette, il s'agit d'un élément du contenu qui ne concerne que l'histoire (vs le récit). ». ⁴¹ Mais de nombreux ouvrages montrent qu'elle est l'un des constituants du texte narratif. Sa fonction est de décrire les lieux où l'histoire se déroule. En outre, l'espace est un des embrayeurs ou des « éléments linguistiques qui renvoient à la situation d'énonciation (temps et espace) et aux personnes de l'interlocution. ». ⁴²

Nous avons vu qu'il y a des éléments qui affectent le rythme du récit dans la partie de la vitesse. L'espace est **un ralentissement** par rapport à la vitesse du récit, parce que le narrateur arrête de raconter l'histoire pour certain temps afin de décrire le lieu, autrement dit la locution spatiale. Les descriptions spatiales sont des bons exemples pour la notion « pause ». Notre but est, au point de vue spatiale, d'expliquer l'espace quand elle est importante au niveau des techniques narratives du récit.

Nous avons constaté que l'espace répond à la question « **où ?** », ceci revient à se demander dans quel décor se déroule l'histoire rapportée. L'espace décrit dans le texte peut être un lieu réel ou imaginaire. Cela permet à l'auteur de rapprocher son histoire à vraisemblance ou inversement l'éloigner de la réalité spatiale. Cette vraisemblance change selon la référence de l'écrivain. C. Tisset distingue trois façons de référence spatio-temporelle⁴³ :

- *de façon absolue*, l'espace ou le temps est bien défini,
- *de façon objective*, le lecteur peut comprendre l'espace ou le temps à l'aide de contexte,
- *de façon subjective*, l'espace ou le temps peut être trouvé par la relation à l'énonciateur.

⁴⁰ La partie concernant écrite par elle, **L'analyse littéraire**, Paris, Armand Colin, 2012. p. 174.

⁴¹ Eric Bordas, Claire Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Aude Déruelle, Christine Marcandier, **op. cit.**, p. 174.

⁴² Carole Tisset, **op. cit.**, p. 14.

⁴³ **Ibid.**, p. 22.

L'espace est également un élément important de la narration pour l'analyse d'un récit littéraire. Algirdas Julien Greimas, sémioticien d'origine lithuanienne, traite le sujet de l'espace dans son œuvre intitulée *Maupassant, La sémiotique de texte : exercices pratiques*. D'abord, Greimas distingue deux groupes selon la toponymie de l'espace :

/englobé/ vs /englobant/

Il propose une autre distinction par rapport à la perception du personnage du récit : **l'espace familial** et **l'espace étranger**. Le premier est défini comme le lieu où le héros se sent « chez soi » habituel et le deuxième est le lieu où le narrateur se sent dans un « ailleurs » étranger et ennemi, il ne se sent plus à sa place.⁴⁴

/espace familial/ vs /espace étranger/

L'espace étranger n'est pas seulement un endroit où l'on n'est jamais resté, mais aussi un espace où l'on se sent mal. Pareillement, l'espace familial peut être un lieu où l'on n'est jamais allé mais on s'y sent à l'aise.

Le chapitre suivant s'attarde sur le déroulement de l'histoire selon la méthode de Claude Bremond qui distingue deux types d'évolution : l'amélioration et la dégradation. Nous nous proposons de démontrer ces deux types par ses rôles ainsi que les éléments des rôles principaux et leurs fonctions dans le récit.

2.3. La logique du récit

C. Bremond précise que « tout récit consiste un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. »⁴⁵ Sinon on ne parle plus d'un récit, mais plutôt d'un texte descriptif, déductif ou une effusion lyrique.

⁴⁴ Algirdas Julien Greimas, *Maupassant, La sémiotique de texte : exercices pratiques*, Paris, Editions du Seuil, pp. 97.

⁴⁵ Claude Bremond, *La logique des possibles narratifs*, Communications, 8, 1966, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, p. 62.

2.3.1. Le cycle narratif

C. Bremond met l'accent sur le fait que les actions ou les événements sont toujours liés à l'humain, leurs rôles prennent sens selon la relation entre l'humain et eux-mêmes. Cette relation donne un sens aux actions qui sont également nécessaire pour qu'il y ait un récit. Le manque d'action cause le problème de texte, parce qu'on ne parle plus d'un récit mais d'une chronologie. Bref, selon C. Bremond, les événements et l'intérêt humain sont indispensables pour créer un récit. Il distingue deux types fondamentaux des événements du récit⁴⁶.

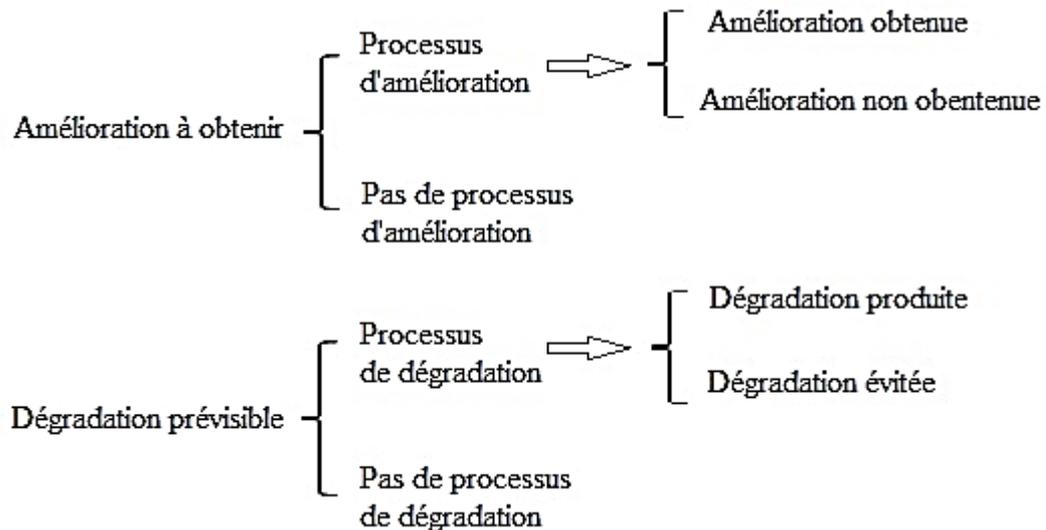


Schéma 5

Dans le cas de **processus d'amélioration**, il est question de distinguer différents types d'amélioration dans le processus narratif. Les détails donnés par le narrateur facilitent des opérations de clarifier ces types. Si le narrateur tend à développer son récit en face d'un obstacle, le processus d'amélioration se réalise le long de l'histoire. Le narrateur profite des différents moyens possibles pour anéantir cet obstacle, cela implique deux nouveaux rôles dans le processus d'amélioration : **l'allié** et **l'adversaire**. Le premier est l'agent « qui assume la tâche au profit d'un

⁴⁶ Ibid., p. 62.

bénéficiaire », par contre, si « l'obstacle affronté par l'agent s'incarne dans un agent »⁴⁷, il est un adversaire.

C. Bremond classe trois types d'allié : **l'associé solidaire** où les partenaires ont des intérêts communs, **le débiteur** où l'allié fournit une aide à la référence d'un service antérieur, **le créancier** où l'allié fournit une aide en attendant un service postérieur. Quant à l'adversaire, le théoricien ne fait pas une distinction de divers types mais il montre deux façons d'éliminer un obstacle: la forme **pacifique** où l'agent essaie d'éliminer l'obstacle par la négociation, et la forme **hostile** où l'agent essaie de faire un dommage chez l'adversaire par l'agression.

Dans le processus de dégradation, nous parlons de la situation où le narrateur ne laisse pas son récit dans un état d'équilibre qui peut être la fin du récit-même. Et C. Bremond d'affirmer deux possibilités pour faire poursuivre le récit : soit par un état de tension, soit par des éléments dangereux inachevés. Il énumère cinq types possibles du processus de dégradation : la faute, l'obligation, le sacrifice, l'agression subie, et le châtement qui indiquent tous un changement négatif subi par le héros.

2.3.2. Les rôles narratifs principaux

Dans cette partie de notre travail, nous relayons les travaux de Claude Bremond qui s'inspire de la notion proppienne des fonctions. Vladimir Propp, en effet, explique la fonction comme « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue ».⁴⁸ Donc, la fonction est un élément indispensable pour la structuration de tout message narratif.⁴⁹ C. Bremond précise qu'il considère la fonction comme l'élément minimal de signification, autrement dit au même sens chez Propp. Donc, le matériel à analyser toujours l'intrigue du récit chez C. Bremond qui s'inspire de grammaire pour traiter la notion de fonction.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁸ Vladimir Propp, **Morphologie du conte**, w/place, Editions du Seuil 1970, p. 31.

⁴⁹ Claude Bremond, **Logique du récit**, Paris, Editions de Seuil, 1973, p. 131.

Le modèle ternaire, ou triadique, proposé par C. Bremond est composé de trois éléments du processus narratif : le patient, l'agent, et le processus. Selon lui, pour démontrer et dévoiler la structure d'un processus narratif, ces trois éléments sont nécessaires, ils sont les constituants du récit narratif.

C. Bremond prend en main la notion de **séquence** dans un point de vue différent, il ne divise pas le texte selon quelques fonctions précisées. Il conseille une série qui compose trois termes des trois temps correspondant au développement d'un processus : virtualité, passage à l'acte et achèvement. Il dénomme « **séquence élémentaire** » de l'ensemble de ces parties divisées selon le processus d'action. Il montre les rapports entre ces trois termes de la façon suivante⁵⁰:

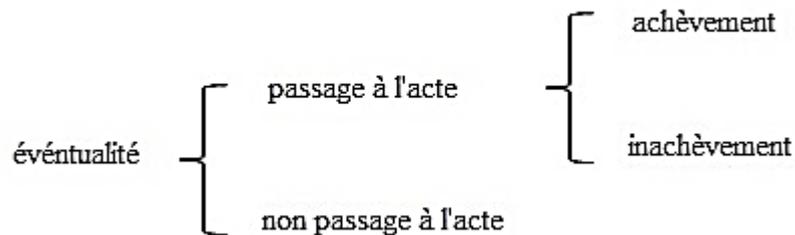


Schéma 6

Une séquence élémentaire se définit par ces trois fonctions du processus d'action :

- **la virtualité** ou **l'éventualité** : c'est elle qui met en branle le processus, elle est la première fonction ouvrant les possibilités de processus narratif.
- **le passage à l'acte** : c'est la fonction qui réalise ou ne réalise pas la première phase,
- **l'achèvement** ou la fermeture du processus : elle est le résultat des deux phases.

C. Bremond démontre que l'éventualité, ou virtualité, peut avoir deux possibilités : passage à l'acte et non passage à l'acte ; celui-là peut encore avoir deux possibilités : achèvement et inachèvement. C'est l'ordre de la distinction triadique selon C. Bremond ; l'inverse de cet ordre n'est pas possible, parce que l'antécédent

⁵⁰ Ibid., p. 131.

n'implique jamais le conséquent. Les trois phases du processus montrent le déroulement d'une action dans un récit. Le tout début d'une action est la phase de l'éventualité, autrement dit de la virtualité qui est l'élément nécessaire pour la suite de processus. Le processus de l'action est la deuxième phase où il s'agit du passage à l'acte ou du non passage à l'acte. Même s'il n'y pas une action, on doit parler de cette phase, parce que la non-action est aussi une sorte d'action dans le récit. La phase finale est le moment où le processus se termine avec ou sans succès ; par cette phase-ci, le processus d'action se complète. Il faut préciser que ces phases sont strictement liées l'une à l'autre ; une étape doit être présente pour la continuité du processus. Comme nous l'avons déjà dit, ce modèle est linéaire, c'est-à-dire, pour parler du résultat du processus d'action, on doit expliquer l'étape de passage à l'acte, et pareillement, pour étudier celui-ci, il faut démontrer la première phase du processus : l'éventualité.

C. Bremond distingue trois types de séquences complexes selon les configurations et les liaisons syntaxiques : le « bout-à-bout », l'« enclave », et l'« accollement ». Chacune de ces trois types de séquences complexes est une combinaison de séquences élémentaires. Le premier se définit par deux séquences élémentaires qui se suivent, la fin de la première ouvre la deuxième séquence. Le deuxième est le type dans lequel une séquence trouve une place dans une autre séquence, elle progresse à l'intérieur d'une autre séquence. Le dernier type, l'accolement, est le fait que « deux séquences élémentaires se développent simultanément. »⁵¹ Il les montre de la façon suivante :

⁵¹ *Ibid.*, p. 132.

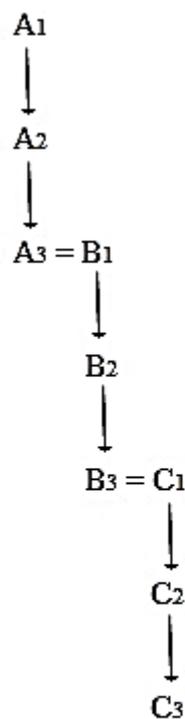


fig.1

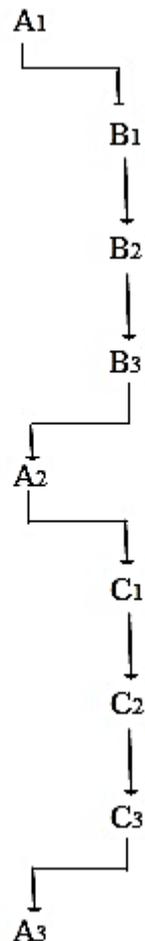


fig.2

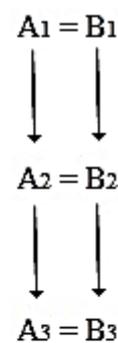


fig.3⁵²

Schéma 7

C. Bremond refuse l'idée que « la fonction n'est pas simplement l'énoncé d'une action (Méfait, Lutte, Victoire) sans agent ni patient déterminé. »⁵³ Selon lui, des initiatives et des intérêts d'un personnage d'un texte narratif peut définir la fonction d'une action qui se déroule. Il propose deux termes pour expliquer ces initiatives et intérêts : le patient et l'agent. Il définit la fonction, en admettant sa partie de l'action, par les relations entre un personnage-sujet et un processus-prédictat. Il martèle que « la structure du récit repose non sur une séquence d'actions,

⁵² *Ibid.*, p. 132.

⁵³ *Ibid.*, p. 132.

mais sur un agencement de *rôles*. »⁵⁴ Le terme de rôle est aussi défini par les rapports entre le sujet-personne et le prédicat-processus, mais cette fois il s'agit de « l'attribution à un sujet-personne d'un prédicat-processus éventuel, en acte, ou achevé. »⁵⁵ Il tente d'analyser les différents rôles dans la narration d'un récit, et pour le faire, il tire avantage d'un modèle triadique comme nous l'avons vu ci-dessus.

Pour faire intervenir les rôles narratifs dans le texte, C. Bremond fait usage de deux types de rôles : les patients, « affectés par le processus modificateurs ou conservateurs », les agents « initiateurs de ces processus »⁵⁶. A partir de ces définitions, nous pouvons dire que, selon C. Bremond, la fonction devient un constituant lié à un agent et à un patient. Le but de ce modèle est de déceler des différents types de processus narratif qui prennent place dans le récit ; pour réaliser son but, il utilise la notion de fonction. C. Bremond, considérant les rôles comme le noyau de la structure, propose que les rôles donnent le moyen d'identifier la « logique » de la narration. C'est pour cela que ces deux types de rôles, agent et patient, sont indispensables pour l'analyse du récit.

2.3.2.1. L'agent

C. Bremond a regroupé les types de rôle en deux grandes catégories : agents et patients. Il donne un exemple d'un personnage décrit dans un récit par certaines caractéristiques comme l'âge, le sexe, la condition sociale, l'apparence physique, le visage, etc. Ces attributs liés au personnage supposé par C. Bremond sont des qualifiants qu'assument un rôle d'agent dans le processus narratif. Il définit l'agent comme :

« [...] un patient virtuel dans la mesure où le processus qu'il déclenche aura pour résultat une modification de [la situation où le patient se sent placé], donc un état nouveau de sa propre personne. »⁵⁷

⁵⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 174.

Cette définition montre bien que l'agent a un rôle de modificateur, chaque fois la situation du patient change par l'effet de l'agent. C. Bremond souligne qu'un agent était un patient ou bien il le sera, parce qu'il est lié à un patient au moment où il affecte celui-ci.

« [...] tout agent est un ancien et un futur patient, tandis que l'état du patient peut être un début ou une fin absolus. »⁵⁸

Le théoricien distingue deux grands groupes d'agent : agent volontaire et agent involontaire parallèlement l'agent éventuel et l'agent en action. Nous proposons d'examiner ces deux grands types d'agent par ordre pour voir plus nettement les sous-classements de chacun. L'agent volontaire est la personne qui change l'état de patient, en ayant conçu l'idée de changer. Il montre le déroulement de ce rôle d'agent en trois temps : « projet, exécution, résultat »⁵⁹.

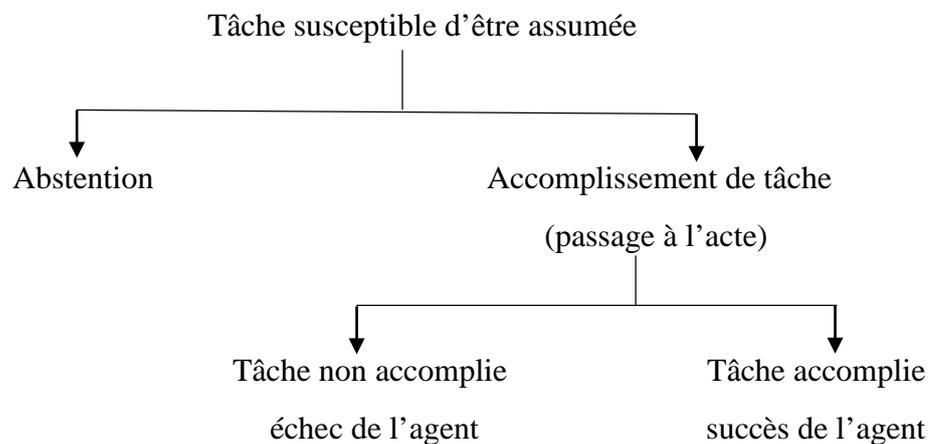


Schéma 8

L'autre distinction est faite par rapport à l'éventualité et à la mise en action de la tâche : l'agent volontaire éventuel et l'agent volontaire en acte. Dans le cas de l'agent volontaire éventuel, C. Bremond propose trois conditions pour que le passage à l'acte se réalise volontairement :

⁵⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 176.

- premièrement, « l'agent éventuel ait imaginé qu'il pourrait entreprendre la tâche dont l'occasion lui est offerte »⁶⁰, c'est la première condition qui donne la possibilité de l'intervention de l'agent, qui est absolument nécessaire pour que l'agent éventuel passe à l'action,
- deuxièmement, « il s'éprouve motivé à entreprendre cette tâche »⁶¹, l'agent éventuel peut être motivé par des différentes raisons pour passer à l'acte,
- et finalement, « il juge avoir les moyens d'en entreprendre l'exécution »⁶², dans ce cas, l'agent éventuel cherche ou observe les différents types de possibilité pour démarrer son action.

Ces trois conditions servent au théoricien pour distinguer les différents types de rôle d'agent éventuel. C. Bremond fait un inventaire des possibilités des rôles selon la réalisation du passage à l'acte du point de vue d'agent éventuel. Nous pouvons résumer ces types d'agent éventuel de la façon suivante :

- L'agent volontaire éventuel ;
 - o L'agent volontaire éventuel pourvu (ou dépourvu) d'une information concernant la perspective d'une tâche,
 - o L'agent éventuel d'une tâche dont l'occasion est réellement offerte et le pseudo agent éventuel d'une tâche dont l'occasion n'est pas offerte,
 - o L'agent volontaire éventuel, motivé à entreprendre la tâche ou à s'en abstenir,
 - o L'agent volontaire éventuel d'une tâche, concevant (ou ne concevant pas) un programme d'exécution.

Nous comprenons par l'agent volontaire en acte que celui-ci est une phase où un agent commence son acte pour arriver à son but. C. Bremond indique que, dans cette phase d'exécution de tâche, « l'agent entreprenant d'exécuter sa tâche » peut être analysé selon deux aspects du rôle d'agent : actif et passif. La liste qu'il a

⁶⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁶¹ *Ibid.*, p. 177.

⁶² *Ibid.*, p. 177.

construite est basée sur tous ces deux aspects. Premièrement, dans l'aspect passif du rôle d'agent, l'analyse de C. Bremond montre que l'agent en acte peut jouer un rôle de bénéficiaire ou de victime. Celui-ci est défini comme « en cours d'exécution, de processus desservant la tâche »⁶³, et l'autre rôle, bénéficiaire, est défini comme étant « en cours d'exécution, de processus servant la tâche ».⁶⁴ Quant à l'aspect actif du rôle d'agent, l'agent en acte n'est plus affecté du processus comme bénéficiaire ou victime, il est proprement un agent volontaire ; celui-ci, « [...] en tant que l'agent, par ses initiatives, se comporte comme son propre prestataire. »⁶⁵ Nous pouvons voir les types de rôle de ces deux groupes d'agent de la façon suivante.

- L'agent volontaire en acte ;
 - o Aspect passif du rôle d'agent volontaire en acte,
 - L'agent volontaire en acte, bénéficiaire de processus servant la tâche ou victime de processus la desservant,
 - L'agent volontaire en acte, informé (ou non informé) de la marche de son entreprise,
 - L'agent volontaire en acte, exposé à une influence tendant à modifier les décisions prises concernant l'exécution de la tâche.
 - o Aspect actif de l'exécution de la tâche.

Dans la dernière partie d'étude d'agent volontaire, C. Bremond parle des résultats obtenus par l'agent volontaire. Il classe ces résultats en deux catégories : les succès et les revers. L'agent réussissant à faire progresser sa tâche et l'agent réussissant à achever sa tâche se trouvent dans le premier groupe. L'agent ne réussissant pas à faire progresser sa tâche, et l'agent ne réussissant pas à achever sa tâche prennent des places dans le deuxième groupe.

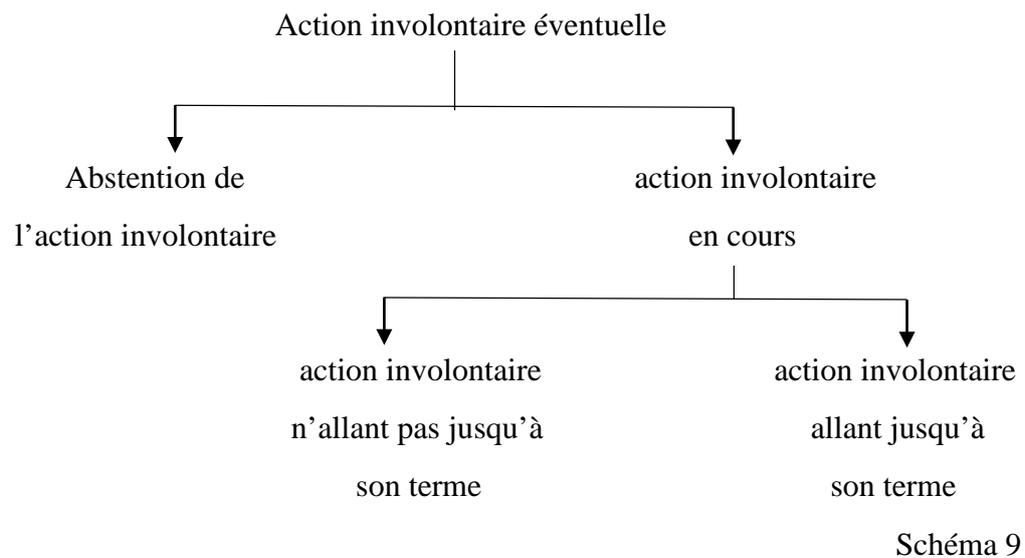
Contrairement à l'agent volontaire, l'agent involontaire peut être défini comme une action accidentelle, ni prévue ou ni ayant conçu l'idée de changer l'état

⁶³ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 223.

de patient, mais il modifie la situation actuelle des choses existantes. Les types de l'agent involontaire sont classés comme l'agent volontaire. Si nous examinons le schéma ci-dessous⁶⁶, nous pouvons voir l'articulation pareille et les alternatives des moments de ce développement.



Comme le schéma ci-dessus le montre, l'action involontaire comporte différents types selon le passage à l'acte et l'achèvement de ce passage.

2.3.2.2. Le patient

C. Bremond définit le patient comme une personne qui a subi les modifications des agents volontaire ou involontaire. Il s'agit d'une sorte de modification et changement chez le patient, plus précisément dans l'état d'une personne du récit.

« Nous définissons comme jouant un rôle de patient toute personne que le récit présente comme affectée, d'une manière ou d'une autre, par le cours des événements racontés »⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 139.

Comme au sujet d'agent, C. Bremond propose une division triadique pour la notion de patient. Il parle de trois types de rôles de patient : influencé, bénéficiaire, et victime. Nous essayons d'expliquer brièvement ces trois types pour voir la différence entre eux et nous toucherons seulement les types de rôles qui ont lieu dans notre récit.

Le premier type de rôle de patient est celui qui est affecté au cours du récit, autrement dit l'état de patient est modifié par l'effet d'un agent. C. Bremond explique que si on prend une personne décrite par ses attributs dans le texte à l'instant t , pendant le déroulement du récit le patient est en proie à un changement ou à une modification. Donc, à l'instant $t + n$ une modification se réalise chez l'état de patient. Le théoricien propose plusieurs types d'affectation. Nous pouvons résumer les types de rôle de l'agent proposés par C. Bremond comme suit :

- Le patient affecté dans son état ;
 - Patient exposé à un processus de modification ou de conversation,
 - Perception par le patient des processus éventuels, en acte ou achevés, susceptible de l'affecter, l'affectant ou l'ayant affecté,
 - Lucidité et aveuglement du patient,
 - Satisfaction ou insatisfaction accompagnant la perception par le patient de son état présent,
 - Anticipation de satisfaction ou d'insatisfaction futures : l'espoir et la crainte
 - L'espoir et la crainte vérifiés ou déçus,
 - En deçà des mobiles : les processus d'influence,
 - Interprétation de son rôle par le patient lui-même.
- Le bénéficiaire et la victime ;
 - Bénéficiaire d'amélioration ou victime de dégradation ; bénéficiaire de protection ou victime de frustration,
 - Bénéficiaire de l'intervention d'un améliorateur ou protecteur ; victime de l'intervention d'un dégradeur ou frustrateur,
 - Nombre et identité des personnes engagées dans un processus de protection ou de frustration,

- Prise de conscience de son état par le patient bénéficiaire ou victime,
- La conscience ou l'inconscience, comme amélioration ou dégradation d'un état satisfaisant ou déficient.

Pour la pertinence de notre travail et pour éviter les parties qui ne correspondent pas à notre étude, nous ne les expliquons pas en détail. Dans la partie de l'analyse du roman, nous allons examiner seulement les types qui sont adéquats pour notre récit.

2.3.2.3. L'influenceur

Selon C. Bremond, nous définissons le terme « l'influenceur » comme une classe des constituants qui sont des éléments d'amélioration et de dégradation dans le processus narratif. Il est évident qu'influencer le processus est un moyen de changer les processus soit par une amélioration, soit par une dégradation. Donc le rôle de l'influenceur est important pour le déroulement de la narration. C. Bremond appelle cette fonction de modification, « l'exercice d'influence ».

Le théoricien explique que l'exercice d'influence contient deux éléments nécessaires : l'agent influenceur et le patient influencé. L'agent assume le rôle d'influenceur en modifiant l'état du patient et celui-ci change par la modification de l'agent. D'abord, il distingue deux catégories de modification possible dans un récit :

- **Catégorie intellectuelle** : « l'influenceur agit sur la connaissance que son partenaire a des données de la situation présente, ou d'éventualité d'un événement futur [...] »,⁶⁸
- **Catégorie affective** : « l'influenceur agit sur les mobiles qui peuvent conduire son partenaire à souhaiter ou à redouter la réalité de certaines données de la situation présente, ou la réalisation de certaines éventualités [...] »⁶⁹

⁶⁸ Claude Bremond, *Le rôle d'influenceur*, Communications, 16, 1970, Recherches rhétoriques, p. 60.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 60.

C. Bremond fait la première distinction par le fait que l'influenceur passe à l'acte ou non. L'influenceur peut hésiter à réaliser le processus narratif, par ricochet l'influenceur tendant à persuader un agent éventuel s'abstient de passer à l'acte. A la suite de cette remarque, il propose une autre division selon la volonté de l'influenceur, autrement dit l'influenceur volontaire et involontaire.

Ces déterminations proposées par C. Bremond sont les bases pour sa recherche d'influenceur tendant à persuader ou dissuader un agent éventuel. Comme nous l'avons déjà indiqué, il veut dévoiler un inventaire des possibilités de processus narratif. Dans ce cas aussi, il tente de dresser une liste des types d'influenceur. Mais il faut souligner que ce sont ces « facteurs qui conditionnent les prises de conscience et les mobiles du patient et de l'agent éventuel »⁷⁰. Alors ils ne jouent pas les rôles d'influenceur dans le récit.

C. Bremond présente quatre types de rôles d'influenceur :

- L'informateur et le dissimulateur,
- Le séducteur et l'intimideur,
- L'obligateur et l'interdicteur,
- Le conseiller et le déconseilleur.

Afin d'expliquer le rôle de l'informateur, nous définissons la notion d'« information ». Selon le dictionnaire du *Trésor de la langue française informatisé*, l'information est définie comme une « action d'une ou plusieurs personnes qui font savoir quelque chose, qui renseignent sur quelqu'un, sur quelque chose, [...] action de s'informer, de recueillir des renseignements sur quelqu'un, sur quelque chose, [...] ensemble des activités qui ont pour objet la collecte, le traitement et la diffusion des nouvelles auprès du public ».⁷¹ Donc l'information est le renseignement donné par quelqu'un sur différents sujets. C. Bremond définit l'information de la façon suivante :

⁷⁰ *Ibid.*, p. 259.

⁷¹ <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 25 novembre 2013.

« Nous convenons de nommer information toute influence tendant à communiquer à un patient la conscience d'un aspect de la situation où il se trouve engagé à cet instant de l'histoire racontée. »⁷²

Le rôle d'informateur est le fait qu'un agent assume cette influence dans le récit, en effet c'est le récit qui l'investit chez un agent. Donc, **l'informateur** est l'agent qui a la responsabilité de cette action dans le processus narratif. Ensuite, la dissimulation est le « fait de cacher ou d'être caché, de dissimuler (un objet, un sentiment, une action), [...] tendance à dissimuler; disposition au mensonge par omission ». ⁷³ La dissimulation est de couvrir et cacher soit une information, soit un matériel, ou bien soit un événement, elle est le contraire de l'information. Le rôle du **dissimulateur** est ce qu'il assume l'influence tendant à écarter une information du patient.

« Symétriquement, nous nommerons dissimulation toute influence tendant à écarter une information d'un patient, dissimulateur agent à qui, éventuellement, le récit en impute la responsabilité. »⁷⁴

C. Bremond distingue chaque rôle en deux catégories : l'informateur volontaire ou involontaire, l'informateur de soi et d'autrui, le dissimulateur volontaire et involontaire, et le dissimulateur à soi-même et à autrui. Il donne l'exemple d'enquête pour définir le rôle de l'informateur volontaire de soi-même, et l'exemple de témoignage pour définir l'informateur volontaire d'autrui.

Le deuxième groupe s'attarde sur le couple séducteur et intimidateur. La séduction est « le fait de détourner du droit chemin, du bien, du devoir », et elle est définie comme « tout ce qui, dans une personne ou une chose exerce un attrait irrésistible. »⁷⁵ Elle séduit le patient du processus narratif pour dévier le but de la personne, elle est une sorte d'inducement. Le même dictionnaire explique la notion de l'intimidation comme « action d'intimider, de faire peur à quelqu'un; résultat de

⁷² *Ibid.*, p. 259.

⁷³ <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 25 novembre 2013.

⁷⁴ Claude Bremond, *op. cit.*, p. 259.

⁷⁵ <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 25 novembre 2013.

cette action, [...] action de troubler quelqu'un, de lui faire perdre ses moyens, son naturel. »⁷⁶ L'intimidation est le fait de faire peur à quelqu'un pour des raisons différentes ; soit pour changer la voie du patient, soit pour modifier cette voie selon ses vœux, etc. La séduction est une manière pour créer un état agréable chez le patient ; inversement, l'intimidation est présente pour un état désagréable. C. Bremond définit ces deux vocables comme ci-dessous :

« Nous avons convenu de nommer séduction l'exercice d'une influence tendant à exciter chez un patient le désir d'un état agréable – et subsidiairement le vouloir d'une action reçue comme concourant à réaliser cet état ; parallèlement, nous avons convenu de nommer l'intimidation l'exercice d'une influence tendant à exciter chez un patient la crainte d'un état désagréable – et subsidiairement le refus d'une action conçue comme concourant à réaliser cet état. »⁷⁷

Le rôle de **séducteur** est ce qu'un agent intervient au processus narratif pour réaliser l'exercice séducteur ; cet agent assume le rôle de séducteur. De façon analogue, un agent peut être imputé par le récit pour qu'il joue un rôle d'**intimidateur**. C. Bremond distingue ces deux rôles comme volontaire ou involontaire, de soi-même ou d'autrui. Si le premier rôle agit en tendant à exciter le désir chez lui-même, il est séducteur volontaire de soi-même ; s'il n'agit pas, celui-ci est séducteur involontaire de soi-même. Si le séducteur et le patient ne sont pas la même personne, on parle cette fois-ci du séducteur d'autrui. Les mêmes principes sont valides pour le rôle d'intimidateur.

L'obligateur et **l'interdicteur** est le couple qui construit le troisième groupe des types d'influenceur. C. Bremond explique les rôles d'obligateur et d'interdicteur sans donner les définitions de l'obligation et de l'interdiction, parce qu'il élucide qu'en effet ces deux rôles ne sont qu'un rôle : « [...] l'obligation est interdiction de ne pas faire, l'interdiction obligation de ne pas faire. »⁷⁸ Donc toutes les règles proposées pour l'obligateur sont applicables à l'interdicteur. Il les illustre par la définition suivante :

⁷⁶ <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 25 novembre 2013.

⁷⁷ Claude Bremond, **op. cit.**, p. 264.

⁷⁸ **Ibid.**, p. 270.

« Nous réserverons la dénomination d'obligateur à tout agent tendant à influencer les décisions d'un partenaire en lui intimant la conscience d'un devoir à remplir ; celle d'interdicteur à tout agent tendant à influencer les décisions d'un partenaire en lui intimant la conscience d'un interdit à respecter. »⁷⁹

Comme toutes les fois, on distingue l'obligateur volontaire ou involontaire, l'obligateur de soi-même ou d'autrui ; et encore l'interdicteur volontaire ou involontaire, l'interdicteur de soi-même ou d'autrui.

Enfin, le dernier type des rôles d'influenceur est le couple du **conseilleur** et du **déconseilleur**. Le dictionnaire du *Trésor de la langue française informatisé* définit la notion de conseil comme la « résolution mûrement pesée, détermination, [...] l'avis donné à quelqu'un pour l'aider à diriger sa conduite. » Le déconseil est défini comme un « conseil de ne pas faire quelque chose. » Le conseil est l'antonyme du déconseil et vice versa. Le premier sert de chemin au patient pour exécuter et compléter sa tâche. Pour mieux voir la différence, nous citons les définitions de C. Bremond :

« Nous avons convenu de nommer conseil toute influence incitant un patient à entreprendre une tâche pour obtenir certains avantages présentés comme consécutifs à l'exécution de la tâche ; déconseil, toute influence incitant un patient à s'abstenir d'une tâche pour éviter certains inconvénients présentés comme consécutifs à l'exécution de la tâche. »⁸⁰

Comme d'ordinaire, il s'agit d'une distinction pour démontrer les différents rôles de conseiller et déconseiller : volontaire ou involontaire, de soi-même ou d'autrui.

Jusqu'ici nous avons esquissé les types d'influenceur qui interviennent dans le processus narratif d'un récit. Chaque rôle assumé par un agent est subdivisé en quatre catégories toutes les fois : volontaire et involontaire ; de soi-même, et d'autrui. Dans cette partie de notre travail, nous n'avons pas donné la liste exhaustive telle que proposée par C. Bremond pour des raisons évidentes. Dans le cadre de notre analyse,

⁷⁹ *Ibid.*, p. 270.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 278

les rôles de « patient », « agent » et « influenceur » se sont révélés adéquats, nous avons cherché à traiter ces rôles qui nous semblent pertinents pour l'analyse de notre corpus.

Analyse du roman

3. Analyse du roman *Rue des Boutiques Obscures*

Cette troisième partie de notre travail est consacrée à l'analyse du corpus selon la théorie que nous venons de présenter. D'abord, nous montrons le récit duel en divisant le corpus en deux macroséquences dont chacune est traitée sous trois catégories : le narrateur, le cadre spatial et le cadre temporel. Ensuite, nous profitons de la méthode de C. Bremond afin d'étudier le thème majeur de la seconde macroséquence : l'enquête. Et finalement, nous précisons le cycle du roman grâce aux données de l'analyse.

3.1. La structure duelle du récit

Dans la partie méthodologique du roman policier, nous avons parlé de la structure duelle ou le récit duel qui est l'élément essentiel de ce genre de roman. A la suite des explications que nous avons faites dans cette partie, il nous faut montrer la structure de notre corpus *Rue des Boutiques Obscures*. Afin de montrer la structure duelle du roman, nous avons subdivisé celle-ci en deux macroséquences dont la première est l'introduction ou la partie qui prépare l'énigme du récit: amnésie du héros. Et la deuxième macroséquence est la partie où le héros amnésique résout l'énigme du roman.

Dans *Rue des Boutiques Obscures*, nous pouvons distinguer deux récits construisant la structure duelle du roman : à la différence de la formule générale du roman policier (crime, victime, détective), dans le premier récit du roman le narrateur raconte un événement ordinaire : le départ du patron du héros. Le narrateur, Guy Roland, s'assied à la terrasse d'un café et commence à raconter ce qui s'est passé quelques heures auparavant. Après avoir travaillé longtemps à Paris le détective Hutte décide de déménager à Nice pour sa retraite. Le roman commence par l'évocation des dernières minutes de ce départ ; Hutte et Guy sont dans le bureau puisque le détective dit adieu à sa chambre où il avait travaillé pour, selon son expression, des « renseignements mondains ».

Au début de l'histoire, il ne s'agit pas d'un meurtre, d'une disparition ou d'une victime, le héros-narrateur parle du départ de son patron, le détective Hutte, de

son travail et dès le second chapitre, Guy commence son enquête sur sa vraie identité et sa découverte de son passé. Nous pouvons dire que le premier chapitre, de la page 9 à la page 16, constitue le premier récit, mais il force les frontières des définitions du roman policier. Il nous semble que le manque d'histoire de crime éloigne le récit du roman policier classique, mais l'auteur, qui préfère parler de l'histoire de l'amnésie de son héros, prend la quête d'identité comme l'énigme de l'intrigue. Il s'agit d'un événement mystérieux qui suscite la curiosité du lecteur, or, il n'y a pas de crime ou de puzzle à résoudre dans cette histoire. L'intrigue n'est pas fondée sur un crime, il n'y a pas de coupable à trouver, mais en tout cas nous avons un événement mystérieux qui provient de l'amnésie du héros. L'auteur préfère introduire un élément diégétique au lieu d'un crime ou d'un coupable. Cet élément diégétique est toujours l'histoire d'amnésie du narrateur. Selon la distinction de T. Todorov, nous pouvons classer ce récit dans la catégorie du roman à énigme (roman d'enquête).

Dans la deuxième partie de notre travail où nous avons expliqué la notion du récit, T. Todorov a défini le « récit idéal » grâce aux éléments essentiels du schéma narratif. Si nous appliquons le schéma narratif pour voir la structure générale du récit, nous apercevons que l'ordre des étapes des situations a changé au niveau du texte: la situation finale se trouve au début du récit, c'est-à-dire « un retour en arrière » ou une analepse.

« Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café. J'attendais que la pluie s'arrêtât, une averse qui avait commencé de tomber au moment où Hutte me quittait. »¹

Le narrateur pensant au départ de Hutte commence à raconter ce qui s'est passé jusqu'au moment où il est resté seul dans ce café.

L'état initial se trouve à la suite du moment où le narrateur décrit l'espace, le temps et les personnages : « Quelques heures auparavant », « les locaux de

¹ Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 11.

l'Agence » et « Hutte ». Le narrateur fait la description du bureau et d'un ancien dossier d'un client. Il évoque plusieurs fois l'importance des Bottins et des annuaires qui sont des « outils de travail irremplaçables dont il ne se séparerait jamais ». Après avoir complété la description des Bottins et du bureau, Guy nous donne une brève histoire de l'Agence de police privée que Hutte dirigeait jusqu'à son départ, autrement dit jusqu'à sa décision de se loger à Nice. L'élément déclencheur est le départ de Hutte, plus concrètement, le moment où le détective privé ferme à clé la porte pour prendre son train. Bien que le départ de son patron rende Guy malheureux, le héros, espérant de changer l'avis de Hutte, lui pose des questions.

« - Vous croyez que vous pourrez vivre à Nice ? » et « Vous n'allez pas vous ennuyer ? »²

Dès le début de l'histoire, nous voyons que Guy est dans une sorte de mélancolie à cause le départ de Hutte. Guy ne veut pas que Hutte le quitte pour aller à Nice. Il est clair que Guy hésite encore à rechercher son passé, il a besoin d'un événement qui le force ou l'aide à décider. Bien qu'il soit amnésique depuis dix années, il vient d'être sur une piste : « [...] voilà dix ans, quand j'avais brusquement été frappé d'amnésie et je tâtonnais dans le brouillard. »³ Ce départ devient un moment de décision pour Guy puisqu'il se met à mener son enquête.

« Hutte a ouvert la porte d'entrée et j'ai éteint la lumière du vestibule. Sur le palier, Hutte a hésité un instant avant de refermer la porte et ce claquement métallique m'a pincé le cœur. Il marquait la fin d'une longue période de ma vie.

- Ça fout le cafard, hein, Guy ? m'a dit Hutte, et il avait sorti de la poche de son manteau un grand mouchoir dont il s'épongeait le front.

Sur la porte, il y avait toujours la plaque rectangulaire de marbre noir où était inscrit en lettres dorées et pailletées :

C. M. HUTTE

Enquêtes privées

² *ibid.*, p. 13.

³ *ibid.*, p. 15.

- Je le laisse, m'a dit Hutte.
- Puis il a donné un tour de clé. »⁴

Ensuite, aller à *la Place Pereire* par le train, s'asseoir, laisser une clé de l'Agence et le plus important, la décision -prise par le héros- de commencer à investiguer son passé sont les événements et les conséquences suscités par l'élément déclencheur. Guy et Hutte se sont assis à la terrasse des Hortensias et ils parlent de ce que Guy va devenir. C'est le moment où Guy déclare son idée d'enquêter son passé et de retrouver son vrai nom. Hutte exprime qu'il n'est pas nécessaire de retrouver le passé, ensuite il quitte le café en laissant à Guy la clé de l'Agence pour que Guy puisse y aller quand il veut. Nous pouvons considérer le temps, où le héros parle de ses plans et de ce qu'il va faire après le départ de Hutte, comme l'étape de déroulement ou des péripéties.

« - Et vous, Guy, qu'est-ce que vous allez devenir ? m'a-t-il demandé après avoir bu une gorgée de fine à l'eau.

- Moi ? Je suis sur une piste.
- Une piste ?
- Oui. Une piste de mon passé... »⁵

Hutte quitte le café laissant Guy seul ; cela prépare la situation finale qui construit le début du premier récit. Guy reste dans le café, il est pensif et son esprit est confondu : les souvenirs de sa rencontre avec Hutte dont les paroles accentuaient surtout qu'il fallait regarder l'avenir, ne pas penser au passé, et la vérité de ce que Hutte est aussi amnésique. Ce deuxième départ est l'élément de résolution, autrement dit, le dénouement du premier récit. Nous pouvons constituer l'ordre du schéma narratif de la manière suivante:

⁴ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

Situation finale > Situation initiale > Elément déclencheur > Déroulement > Dénouement

Situation finale	Le héros, Guy, est seul à la terrasse d'un café
Situation initiale	Description du bureau, des personnages et du temps.
Elément déclencheur	Le départ de Hutte, la fermeture de la porte à clé.
Déroulement	Aller à la Place Pereire, la décision de commencer l'enquête, l'histoire de l'amnésie du héros.
Dénouement	Hutte laisse Guy seul dans le café.

Schéma 10

L'histoire par la description de l'état de Guy, ensuite le narrateur retourne en arrière et raconte ce qui s'est passé avant que le héros ne soit resté seul. Donc, nous savons déjà la fin de l'histoire de ce premier récit. Guy restant dans le café, il pense ce qu'il a vécu quelques heures auparavant, toute action s'est déjà déroulée, et finalement il se trouve à la terrasse d'un café. Il nous reste de savoir le déroulement de l'histoire. Puis, le narrateur introduit la scène : deux hommes se trouvent dans un bureau décoré par des vieux meubles. Le début de l'histoire est ce moment-là où le narrateur profite des descriptions pour plonger le lecteur dans le bain de l'histoire. Nous considérons le claquement comme un élément perturbateur parce qu'il signifie que Guy subit un changement, celui-ci se met en mouvement. Même le narrateur souligne que ce claquement « marquait la fin d'une longue période de [sa] vie ». ⁶ La fermeture de la porte manipule Guy et Hutte à la fois, pour Guy, c'est le moment de commencer à chercher son passé, pour Hutte, c'est le moment de quitter Paris et d'aller à Nice. Tous les deux se lancent sur les différentes pistes. L'étape de dénouement est le temps où Guy se souvient de sa première rencontre avec Hutte. Ce dernier n'est plus dans le café, il va à Nice en train. Guy, se rappelant de petits souvenirs liés à son patron, a décidé de débiter la quête de son identité.

Quant au second récit, il est la partie qui couvre 46 chapitres du roman, du deuxième au dernier. Le premier récit laisse sa place au deuxième où le héros

⁶ *Ibid.*, p. 14.

commence son enquête, comme Guy a décidé d'investiguer sur son passé dans le premier chapitre, nous nous proposons de le considérer comme l'élément déclencheur pour le reste du roman. Le détective, Guy Roland, est présent pour reconstituer la partie lacunaire de son passé par la recherche qu'il va mener. Nous notons tout d'abord qu'il déclare le motif et le but de son enquête : découvrir son vrai passé et apprendre les causes de son amnésie. Tout au long du récit, le héros cherche des indices, parle avec les gens qui peuvent l'aider, fait des observations... pour atteindre son but. Nous étudierons cette partie en détail après l'analyse du premier récit.

Jusqu'ici, nous avons montré la structure duelle de *Rue des Boutiques Obscures*, tandis que le premier récit est une introduction pour présenter l'énigme, le deuxième récit se compose des éléments comme des témoignages, des interrogations, des rassemblements des indices qui avancent l'enquête. L'énonciateur crée son puzzle dans cette première partie : il annonce que Guy est amnésique, celui-ci ne connaît guère son passé. Et l'énonciateur raconte l'enquête de Guy qui est à la recherche de sa vraie identité.

<i>Rue des Boutiques Obscures</i>	
Le premier récit	Le deuxième récit
Le premier chapitre, de la page 9 à la page 16	La partie couvrant quarante-six chapitres, de la page 17 à la fin du roman
L'introduction de l'énigme	La solution de l'énigme par l'enquête

Schéma 11

A cette occasion, il faut mettre l'accent sur le dédoublement du récit au niveau de l'écriture et de la lecture. L'énonciateur cache des indices d'une part, et d'autre part, il doit les montrer pour que l'enquêteur et l'énonciataire arrive à résoudre l'événement mystérieux. Parce que l'énonciateur doit donner aux lecteurs la chance de trouver la fin de l'enquête eux-mêmes. Il faut que l'énonciateur partage ce qu'il sait par rapport à l'enquête pour que l'énonciataire puisse avoir une chance égale afin de résoudre l'énigme. Il nous semble que l'énonciateur ne peut pas cacher

les indices, il peut les faire paraître anodins ou sans importance pour que le lecteur n'arrive pas à résoudre l'énigme avant le détective de l'histoire.

A la suite de ces remarques, la partie suivante de notre travail se consacre à l'étude de la structure du premier récit.

3.1.1. L'analyse de la première macroséquence

Nous voulons démontrer la structure détaillée de ce premier récit, car il prépare le deuxième comme nous l'avons si bien indiqué. Le roman commence dans une atmosphère sombre et triste. Le narrateur se trouve seul dans un café pensant au départ de Hutte qui le rend triste.

Dans la structure traditionnelle du roman policier, le premier récit est important, car il construit **l'introduction** qui donne tous les détails du crime, des personnages ainsi que les lieux et le temps. Dans le cas de *Rue des Boutiques Obscures*, l'auteur préfère présenter ses personnages très brièvement : C. M. Hutte, détective privé qui vient de prendre sa retraite et qui déménage à Nice, Guy Roland, employé de Hutte, héros amnésique et narrateur de l'histoire à la fois. Les portraits physiques des personnages sont aussi très courts. Le narrateur ne décrit guère les deux personnages :

« Hutte se caressait pensivement la barbe, une barbe poivre et sel, courte, mais qui lui mangeait les joues. Ses gros yeux clairs étaient perdus dans le vague. »⁷

A défaut d'une victime, nous pouvons considérer la quête de l'identité comme le fil conducteur de ce roman policier. Au lieu de chercher le coupable, le détective mène une investigation qui concerne son passé. Alors, si nous considérons la quête du passé comme le but du héros-narrateur, il est clair que le manque des éléments du « passé », provenant de l'amnésie, remplace le crime par rapport au roman policier au sens classique.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

Le sujet Guy a pour but de découvrir son passé et de trouver son identité, cela nous permet de déceler le programme narratif du récit. Le sujet a le désir d'enquêter sur son passé pour arriver à ses buts ; la quête qu'il mène est le moyen qui peut assurer son succès.

PN → (S ∧ O)

Programme narratif → Guy rapproche de son objet : le passé

S : Guy O : le passé PN : la découverte de son passé

Peu importe qu'il s'agisse d'un récit d'action où l'on raconte les événements réalisés par les personnages, ou d'un récit de paroles où l'on raconte les idées des personnages (ou un récit sans action) chaque récit raconte une histoire selon son mode. Ces deux modes de narration montrent la **distance** du narrateur par rapport à l'histoire. Afin de voir les degrés de cette distance, G. Genette fait cette distinction de trois types de discours, comme nous l'avons déjà expliquée :

- 1- Le discours narrativisé ou raconté,
- 2- A: Le discours transposé, au style indirect,
B: Le discours transposé, au style indirect libre,
- 3- Le discours rapporté.

Dans le premier chapitre, nous pouvons repérer trois exemples de ces quatre types, un exemple pour le discours transposé au style indirect, et deux autres pour le discours narrativisé. Prenons ces deux extraits :

« Hutte m'avait souvent dit qu'ils étaient des outils de travail irremplaçables dont il ne se séparerait jamais »⁸,

et

« Notre rôle était de fournir aux clients ce que Hutte appelait des "renseignements mondains". (1)

Tout se passait, comme il le répétait volontiers, entre "gens du monde" » (2).⁹

⁸ **ibid.**, p. 12.

⁹ **ibid.**, p. 13.

Dans la première phrase, la présence de la conjonction « que » montre très clairement le type de discours qui est le discours transposé au style indirect. Le narrateur nous transmet « l'un énoncé » d'un autre personnage qui s'appelle Hutte. Le deuxième extrait est plus complexe, les deux phrases, (1) et (2), peuvent sembler appartenir au type de discours rapporté à la première vue à cause des guillemets utilisés par l'énonciateur. Mais il faut rappeler que le discours rapporté demande une phrase d'un autre personnage pour que le narrateur puisse la « rapporter ».

Par exemple (fictif): *Ce jour-là, mon amie m'avait dit : « Je suis diplômée finalement ».*

Le narrateur les narrativise dans son propre discours, il ne les rapporte pas totalement au lecteur. Il prend une partie de la phrase que l'énonciateur Hutte avait dite dans le moment de l'énonciation. Nous voulons dire que le narrateur construit ses phrases en citant les deux groupes de noms énoncés par Hutte. Ce sont des fragments des phrases complètes énoncées par Hutte à un moment de sa vie.

Type de discours	Phrase	Distance
Discours transposé au style indirect	<i>Hutte m'avait souvent dit qu'ils étaient des outils de travail irremplaçables dont il ne se séparerait jamais.</i>	- + distant
Discours narrativisé ou raconté	<i>Notre rôle était de fournir aux clients ce que Hutte appelait des "renseignements mondains". (1)</i>	- distant
	<i>Tout se passait, comme il le répétait volontiers, entre "gens du monde". (2)</i>	- distant

Schéma 12

Dans le premier chapitre de *Rue des Boutiques Obscures*, nous observons des différents niveaux de narration partant des définitions concernant les niveaux dans la partie méthodologique. Il est évident que le début du texte se trouve au niveau extradiégétique, car dans chaque récit le premier niveau est essentiellement extradiégétique. Par une analepse le narrateur raconte les événements qui se sont passés quelques heures avant dans le bureau de l'Agence et dans le café. C'est le

niveau intradiégétique, l'histoire événementielle narrée se déplace vers le deuxième niveau intradiégétique où l'acte de seconde narration se réalise. A ce niveau, en général un autre personnage prend la parole et commence à raconter une autre histoire ; mais dans notre texte, nous voyons qu'il est toujours le même narrateur continuant à narrer les événements. Le narrateur ne change pas dans ce niveau. Donc, le héros-narrateur du niveau extradiégétique est le narrateur et le héros du deuxième niveau. Les histoires événementielles narrées dans ce deuxième niveau se situent dans le niveau métadiégétique. Nous pouvons montrer ces niveaux par un schéma ci-dessous pour être plus clair.

Objet	Niveau	Contenu narratif
Intrigue principale	Extradiégétique	« Je » narrateur à la terrasse d'un café
Histoire narrée	Intradiégétique	Histoire de départ du détective privé Hutte
Seconde narration	Intradiégétique	« Je » narrateur (le même) avec un autre personnage, Hutte
Récit emboîté	Métadiégétique	Les souvenirs du narrateur par rapport à la connaissance avec Hutte.

Schéma 13

3.1.1.1. Le narrateur

A la suite de l'explication concernant le **narrateur**, nous revenons à notre récit où le héros du roman est le narrateur de l'histoire en même temps. Tout au long du premier chapitre, le narrateur se prononce comme « je ». Le narrateur se trouve à l'intérieur de la diégèse, autrement dit, ce récit est raconté à la première personne, le narrateur se trouve donc au niveau **intradiégétique**. Nous pouvons montrer plusieurs traces laissées par le narrateur :

« Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café. J'attendais que la pluie s'arrêtât, une averse qui avait commencé de tomber au moment où Hutte me quittait. »¹⁰

« Hutte a ouvert la porte d'entrée et j'ai éteint la lumière du vestibule. Sur le palier, Hutte a hésité un instant avant de refermer la porte et ce claquement métallique m'a pincé le cœur. »¹¹

« Cet homme avait beaucoup compté pour moi. Sans lui, sans son aide, je me demande ce que je serais devenu, voilà dix ans, quand j'avais brusquement été frappé d'amnésie et que je tâtonnais dans le brouillard. »¹²

Le narrateur est aussi présent dans l'histoire qu'il raconte, il est donc un narrateur **homodiégétique**. Il raconte sa propre histoire, autrement dit, il est le personnage principal du récit. Le narrateur devient **autodiégétique**, car il est le héros-narrateur du premier récit de *Rue des Boutiques Obscures*.

Le narrateur se présente dans cette phrase ironique et mélancolique à la fois : « Je ne suis rien. ».¹³ Elle est ironique parce qu'elle est sur une ambivalence : il dit « je » qui affirme l'être de sujet. La présence du sujet est bien marquée par le pronom « je ». Paradoxalement l'adjectif utilisé par le narrateur exprime un « non-être ». Cette phrase est une rupture par rapport au reste du premier récit, le temps présent de cette phrase se distingue des autres phrases. Dès la première phrase, « Je ne suis rien. », la redondance de l'énigme est posée. Dans ce cas, il faut souligner que le non-être du héros (« rien ») n'est absolument pas le résultat du départ de Hutte. Il est vrai que c'est le départ qui donne à cette phrase un sens mélancolique. Le départ de son collègue provoque la solitude chez Guy, le départ de celui-là est l'un des éléments qui favorise l'enquête de Guy. Cette phrase illustre un sentiment de vide et de solitude. Nous ne savons pas l'origine exacte de l'amnésie du narrateur, c'est un sujet que nous allons résoudre avec Guy pendant l'enquête qu'il commence dès le deuxième chapitre. Guy va découvrir sa vraie identité en soulevant le rideau du mystère sur son passé.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, pp. 13-14.

¹² *Ibid.*, p. 15.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

Le premier paragraphe introduit le lecteur rapidement dans l'univers du héros qui se sent très malheureux à ce moment-là. L'auteur utilise les figures de style pour conforter la puissance de cette atmosphère impressionniste : l'oxymoron « *une silhouette claire* », ou bien par des mots des sens forts « *une averse* », « *Je ne suis rien* » et « *me quittait* ». Le narrateur dit mélancolique ne se voit qu'un reflet de soi-même dans le miroir, c'est pour cela qu'il se considère lui-même comme une silhouette claire. Sa présence est là, il est un être à qui il manque quelque chose : son passé et sa mémoire. Le but de cette recherche est d'arriver aux vérités de son passé pour se trouver. Dès la deuxième phrase, le narrateur fait une restriction par rapport à la première phrase. Cet élément linguistique de la restriction est une sorte de preuve pour justifier l'être du « je » du narrateur : « Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café ». La deuxième phrase, qui est une phrase nominale, confirme l'existence du « je » par l'élément linguistique « que ».

Dans la partie méthodologique, nous avons souligné que le narrateur pouvait assumer sept fonctions : fonction narrative, fonction de régie, fonction de communication, fonction testimoniale, fonction idéologique, fonction métanarrative et fonction explicative. Les deux premières fonctions sont essentielles pour tout récit. Nous avons constaté que chaque récit suppose un narrateur, et ici, chaque narrateur suppose la fonction narrative et la fonction de régie. Le narrateur de notre récit n'a que ces deux fonctions, il raconte l'histoire et il est celui qui organise les discours des personnages, qui décide la quantité de l'information et les détails des descriptions et des explications. Sujet-racontant l'histoire, il assume à la fois deux rôles dans le récit: le narrateur et le héros du roman. En tant que narrateur, c'est lui qui décide de la quantité et des types de l'information. Dans le bureau, il parle surtout des Bottins et des annuaires ; plus loin, il préfère raconter l'histoire de l'Agence très brièvement. Quand il parle de son amnésie et de sa rencontre avec Hutte, il veut exprimer surtout ses souvenirs de sa connaissance de dix ans auparavant.

Le « je-narrateur » assume la fonction de régie par nature, parce qu'il peut choisir ce qu'il raconte, ou bien ce qu'il exclue. Cette fonction de régie permet au narrateur de raconter l'histoire dans une liberté absolue. Il peut accélérer le temps de l'histoire ou il peut ralentir l'histoire en donnant diverses informations qui

complètent la connaissance du lecteur. Guy raconte comment il est allé à la terrasse des Hortensias en courtes phrases qui servent à accélérer l'histoire:

« Nous avons suivi l'avenue Niel jusqu'à la place Pereire. Il faisait nuit et bien que nous entrions dans l'hiver, l'air était tiède. Place Pereire, nous nous sommes assis à la terrasse des Hortensias. »¹⁴

Inversement, les descriptions ou les informations complémentaires ralentissent le rythme du récit. Le narrateur organise ce type d'information et de description dans le déroulement de l'histoire.

« Cela faisait plus de huit ans que nous travaillions ensemble. Lui-même avait créé cette agence de police privée en 1947 et travaillé avec bien d'autres personnes, avant moi. Notre rôle était de fournir aux clients ce que Hutte appelait des « renseignements mondains ». Tout se passait, comme il le répétait volontiers, entre « gens du monde ». »¹⁵

G. Genette distingue trois types de **focalisation** que nous avons déjà expliquées : focalisation externe, focalisation interne (fixe, variable et multiple) et focalisation zéro ou récit non-focalisé. Le narrateur du premier récit raconte l'histoire selon son point de vue, l'histoire est racontée à travers le point de vue du narrateur. Dans un premier temps, on peut dire que le narrateur, Guy Roland, sait autant que le narrataire et le lecteur. Mais le narrateur autodiégétique est par définition **omniscient**, parce qu'il a déjà vécu l'histoire qu'il raconte dans le récit. Bien que le narrateur réagisse comme s'il ne sait pas la suite de l'histoire, la définition du récit autodiégétique rend le narrateur obligatoirement omniscient, autrement dit, le savoir du je-narrant doit passer celui du narrataire et du lecteur. A côté de cela, nous voulons faire une remarque sur cette phrase qui prouve que Guy Roland connaît la suite de l'histoire.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

« S'il me prenait en sympathie, c'est que lui aussi – je l'appris plus tard – avait perdu ses propres traces et que toute une partie de sa vie avait sombré d'un seul coup, sans qu'il subsistât le moindre fil conducteur, la moindre attache qui aurait pu encore le relier au passé. Car qu'y a-t-il de commun entre ce vieil homme fourbu que je vois s'éloigner dans la nuit avec son manteau râpé et sa grosse serviette noire, et le joueur de tennis d'autrefois, le bel et blond baron balte Constantin von Hutte ? »¹⁶

Il dit: « - *je l'appris plus tard* - »¹⁷, il est très claire qu'il dit « plus tard » par rapport au temps du récit. Le narrateur partage un savoir qui appartient à sa connaissance ultérieure. Il ne savait pas cette information dans le moment où il a vécu cet instant-là. Toutes les informations données par le narrateur sont liées à une histoire vécue selon le temps du récit, mais cette seule phrase est une information de « plus tard ». Cet élément temporel indique bien que cette connaissance est liée à un savoir que Guy acquiert après cette histoire qu'il raconte.

Nous pouvons dire que le narrateur utilise **la focalisation interne fixe**, car nous voyons les événements selon le point de vue de notre héros. Cela crée un univers où le lecteur, qui devient curieux pour connaître le résultat de cette enquête, se considère comme un détective, et il essaie de résoudre l'énigme avant Guy.

Narrateur	Guy Roland	Le héros-narrateur
Type de narrateur	Intradiégétique Autodiégétique	Il est présent dans l'histoire, et il est le héros de l'histoire.
Fonction	Fonction narrative Fonction de régie	Essentielles, seulement deux fonctions assumées par le narrateur
Focalisation	Focalisation interne fixe	Le héros raconte l'histoire selon son point de vue.

Schéma 14

Il ne nous reste plus qu'à évoquer le temps de la narration. En effet, il existe quatre différents types de narration présentés par G. Genette : narrations ultérieure,

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

antérieure, simultanée et intercalée. Le premier chapitre que nous étudions est raconté au passé sauf une phrase, cela montre bien que le récit propose **une narration ultérieure**. La première phrase du récit, qui est une rupture par rapport au reste du paragraphe, est écrite au présent : « *Je ne suis rien* ». ¹⁸

Malgré l'absence d'un appel direct (*vous*) au **narrataire** dans le récit, nous savons que le destinataire est toujours présent. G. Genette précise que :

« [...] le roman contemporain ne peut évidemment rien contre le fait qu'un récit, comme tout discours, s'adresse nécessairement à quelqu'un, et contient toujours en creux l'appel au destinataire. » ¹⁹

Les explications et les informations données par le narrateur s'adressent au narrataire, elles sont présentes pour que le narrataire puisse comprendre l'intrigue. L'Agence, l'amnésie, la connaissance avec Hutte, etc. sont des indices intégrées dans le récit par le narrateur, le lecteur va comprendre l'importance de ces amorces pendant l'avancement de l'enquête. A la fin du premier chapitre, il s'agit d'une question qui ne s'adresse à personne, ou peut-être, elle s'adresse au narrataire.

3.1.1.2. Le cadre spatial

Comme les personnages, les lieux ne sont pas décrits en détail. Le premier **espace** est « la terrasse d'un café » où Hutte quitte le narrateur pour prendre son train. La seule description, par rapport à ce café, est l'opinion de Hutte sur cette place où « les chaises [...] étaient cannées ». L'autre espace est le bureau de Hutte :

« A gauche du bureau, la chaise d'osier où je m'asseyais aux heures de travail. Derrière Hutte, des rayonnages de bois sombre couvraient la moitié du mur :... »,

et un peu plus loin,

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 273.

« Les deux battants de la porte qui donnait accès à la petite pièce voisine étaient ouverts et l'on distinguait le canapé au velours usé, la cheminée, et la glace où se réfléchissaient les rangées d'annuaires et de Bottins et le visage de Hutte. »²⁰

L'Agence est l'espace où Guy reste s'il ne poursuit pas un indice, il organise son enquête toujours dans ce bureau. Le bureau est un **espace familial** où il se sent en sécurité. Guy a compté beaucoup sur Hutte qui l'avait aidé dès la première rencontre, par son départ l'Agence prend un autre sens. Guy se sent comme chez lui, parce que c'est le seul lieu qu'il a connu depuis son amnésie. Sa confiance à Hutte est transmise en espace, c'est pour cette raison que, pendant l'enquête, il loge toujours dans le bureau de l'Agence.

En général, les lieux décrits dans le premier récit d'un roman policier sont extrêmement importants pour le détective ou l'agent de police. Ils mènent leurs quêtes selon les indices qu'ils trouvent dans les lieux du crime. Dans notre texte, ils ne servent à rien par rapport à l'enquête pour la raison évidente : il n'y a pas un crime. Tandis que l'espace n'est pas important pour le commencement de l'enquête, le premier chapitre est important par la caractéristique qui annonce les causes de l'enquête. Cette œuvre n'est pas un roman de crime, donc, le détective n'examine pas l'espace, il se concentre sur son enquête.

3.1.1.3. Le cadre temporel

Au niveau du temps de ce premier récit, il y a deux **analepses** qui assurent la suite des événements et montrent les raisons de la quête de Guy Roland. La première analepse se trouve au début du texte, à la page 11.

« Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café. J'attendais que la pluie s'arrêtât, une averse qui avait commencé de tomber au moment où Hutte me quittait.

Quelques heures auparavant, nous nous étions retrouvés pour la dernière fois dans les locaux de l'Agence. [...] »²¹

²⁰ Patrick Modiano, **op. cit.**, p. 12.

La première phrase marque une **rupture** par rapport à la suite du récit : « Je ne suis rien. ». Le temps présent de cette phrase se caractérise par une discontinuité temporelle, celle-ci est suivie par une phrase nominale qui indique un passage du présent vers l'imparfait : « Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café ». Le narrateur s'éloigne du présent du récit avec cette deuxième phrase, surtout par le terme « ce soir-là » qui reprend un moment passé dans le déroulement de l'histoire, c'est un décalage temporel par rapport au temps du paragraphe. Le terme « à la terrasse d'un café » renvoie à une notion d'ailleurs, cela marque un espace qui est différent de celui où l'énonciateur raconte l'histoire. A la suite de la phrase nominale, l'histoire continue à l'imparfait : « J'attendais », « Hutte me quittait ».

Dès que Guy commence à raconter un événement de quelques heures auparavant, la première analepse a lieu. La **portée** de cette analepse est très courte comme son **amplitude**. Le narrateur ne s'absente pas beaucoup du « présent » du récit et la durée qu'elle couvre n'est pas très longue. En raison de son rôle au début du texte, cette analepse a une valeur explicative, ce retour en arrière sert à éclairer ce qui s'est passé juste avant le départ de Hutte. Elle présente les personnages et le lieu où l'histoire se déroule.

La deuxième **analepse** se trouve à la page quinze, celle-ci est également un sommaire.

« Il est sorti du café d'une seule enjambée, en évitant de se retourner, et j'ai éprouvé une sensation de vide. Cet homme avait beaucoup compté pour moi. Sans lui, sans son aide, je me demande ce que je serais devenu, voilà dix ans, quand j'avais brusquement été frappé d'amnésie et que je tâtonnais dans le brouillard. Il avait été ému par mon cas et grâce à ses nombreuses relations, m'avait même procuré un état civil.

— Tenez, m'avait-il dit en ouvrant une grande enveloppe qui contenait une carte d'identité et un passeport. Vous vous appelez maintenant « Guy Roland ».

Et ce détective que j'étais venu consulter pour qu'il mît son habileté à rechercher des témoins ou des traces de mon passé avait ajouté : »²²

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 15.

Le narrateur continuant à raconter son histoire au passé se souvient de son arrivée chez Hutte en se référant au plus-que-parfait. Cette analepse a une **portée** très longue, la distance entre le temps du récit et le temps de l'histoire est très longue. Guy se souvient de sa rencontre de dix ans auparavant avec Hutte. Son **amplitude** est très courte, car elle couvre seulement une demi-page. Cette analepse sert à éclairer la rencontre de Guy avec Hutte qui l'avait aidé en lui donnant une nouvelle identité. Elle résume cet événement dans quelques lignes, malgré la longueur de la durée qui la caractérise. C'est pourquoi, ce souvenir est une analepse, ainsi qu'un sommaire. Et comme la première analepse, cette dernière a une valeur explicative en mettant en valeur sa rencontre avec Hutte ainsi que sa maladie : amnésie.

Au début, elle explique la raison de la mélancolie et la tristesse du narrateur qui est seul à la terrasse. La deuxième analepse montre, dans un point de vue, la psychologie et le passé du héros amnésique. Nous pouvons montrer ces analepses sous forme d'un schéma :

Le temps	Imparfait	Passé	Plus-que-parfait
Les anachronies	1 ^{ère} analepse		2 ^e analepse
Les lieux	<i>La terrasse d'un café</i>	<i>Le bureau de Hutte, les rues, la place Pereire, et la terrasse des Hortensias</i>	-
Le cadre temporel	<i>Ce soir-là</i>	<i>Quelques heures auparavant</i>	<i>Voilà dix ans</i>

Schéma 15

Quant aux pauses, la première **pause** est le paragraphe où le narrateur parle de l'Agence et de leur travail à la page 13. Le narrateur informe le lecteur par un bref renseignement, tandis que le récit avance, l'histoire événementielle n'avance pas ; c'est le moment où le narrateur résume la fonction de l'Agence et la vision de Hutte. Cette pause a une valeur informative, elle nous renseigne sur le passé de l'Agence et sur la fonction de Guy et Hutte dans cette Agence:

« Cela faisait plus de huit ans que nous travaillions ensemble. Lui-même avait créé cette agence de police privée en 1947 et travaillé avec bien d'autres personnes, avant moi. Notre rôle était de fournir aux clients ce que Hutte appelait des "renseignements mondains". Tout se passait, comme il le répétait volontiers, entre "gens du monde". »²³

La deuxième **pause**, comme nous l'avons déjà indiqué, se trouve à la page 15. Dès le départ de Hutte du café, le narrateur nous informe cette fois-ci de son **amnésie** et de l'accueil de Hutte.

« Cet homme avait beaucoup compté pour moi. Sans lui, sans son aide, je me demande ce que je serais devenu, voilà dix ans, quand j'avais brusquement été frappé d'amnésie et que je tâtonnais dans le brouillard. Il avait été ému par mon cas et grâce à ses nombreuses relations, m'avait même procuré un état civil. »²⁴

Grâce cette courte pause, d'une part, le lecteur apprend que l'état civil de Guy Roland n'est pas réel, il est fourni par Hutte quand il l'a trouvé, d'autre part, la durée de l'amnésie de Guy est précisée. Nous savons maintenant que cela fait dix ans que Guy est amnésique et qu'il est un employé de ce détective privé. Le narrateur profite de ces pauses pour compléter le savoir du lecteur, et pour le préparer à l'enquête qu'il va commencer bientôt. Il interrompt le dialogue entre lui et Hutte pour le premier cas ; dans la deuxième pause, c'est le moment où Hutte quitte la terrasse, le narrateur choisit de raconter un souvenir à la suite des informations sur son amnésie.

Le narrateur de ce premier récit préfère raconter les événements une fois en évitant toute répétition narrative. Autrement dit, chaque événement narré de l'histoire et chaque énoncé narratif du récit ne sont évoqués qu'une fois dans le texte. Selon la théorie narratologique de G. Genette, ce mode de narration s'appelle « **mode singulatif** » : 1R / 1H ou nR / nH.

Le récit premier a préparé un **puzzle de mystère** pour le narrateur et le lecteur. La mission de détective, nous ne le dirons jamais assez, est de trouver l'identité et le passé de Guy Roland, c'est-à-dire sa propre identité. Au lieu de tracer

²³ *Ibid.*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

le coupable, qui n'existe pas pour notre texte, il enquête sur lui-même ; son but est de reconstruire son histoire d'il y a dix ans. Le premier chapitre se termine par une question qui est conforme à la structure du roman policier. Nous avons une **énigme** dont la résolution apparaît dans le second récit grâce au héros-narrateur qui est sur une piste de recherche : « une piste de [son] passé. »²⁵

3.1.2. La deuxième macroséquence

Cette macroséquence se divise en quatre séquences qui constituent la solution de l'énigme mystérieuse présentée dans la première partie de notre travail. Nous avons mis l'accent sur le fait que le deuxième récit commence par un déclin du premier récit. Le départ de Hutte est un fil conducteur pour que Guy débute son enquête sur son passé. Cette macroséquence se propose de construire ce qui s'est passé avant le temps où Guy est devenu amnésique, et de montrer la chaîne de l'enquête menée tout au long du roman. Le deuxième récit accomplit la partie lacunaire de l'histoire du premier récit. Le rôle de la deuxième macroséquence est de résoudre l'énigme de la partie précédente.

Le narrateur de la deuxième macroséquence est le même personnage. Guy Roland est le « je-narrateur » dans le reste du roman comme dans la première partie. C'est pour cette raison que l'analyse du narrateur Guy dans la deuxième macroséquence arrive parfois aux mêmes résultats. Dans la seconde macroséquence, le narrateur est toujours Guy, sauf quatre interventions d'un autre narrateur, et évidemment certains résultats de son analyse du narrateur se répètent. Pour éviter cette répétition, nous nous proposons de nous attarder sur les autres fonctions du narrateur, en l'occurrence son rôle d'enquêteur.

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

3.1.2.1. Le narrateur

Guy assumant la fonction de narrateur continue à raconter l'histoire. Le narrateur du premier récit était lui-même. Dans cette partie aussi, le héros Guy est la personne qui rapporte les événements. Le lecteur apprend les événements selon le point de vue de Guy qui est aussi le personnage principal de cette macroséquence. La présence du héros a deux rôles dans le récit ; d'une part, comme narrateur, il raconte l'histoire événementielle ; d'autre part, comme enquêteur, il construit son passé, autrement dit, son rôle est de composer toutes les informations et tous les indices liés à une étape « antérieure » du premier récit.

Au niveau diégétique, nous notons que les personnages sont à l'intérieur de la diégèse. Guy Roland qui est le héros principal mène une enquête pour reconstruire son passé, et l'autre personnage Hutte qui était son patron l'aide pour qu'il trouve son identité. Donc, comme dans le premier récit, il s'agit du niveau **intradiégétique**. Le personnage Guy participe au récit par sa fonction de narrateur, donc il est narrateur **homodiégétique**. Le narrateur est le héros de l'histoire, il devient alors **autodiégétique**.

« Il a raccroché brusquement et la sueur coulait le long de mes tempes. J'avais bu un verre de cognac afin de me donner du courage. Pourquoi une chose aussi anodine que de composer sur un cadran un numéro de téléphone me cause, à moi, tant de peine et d'appréhension ? »²⁶

« Je l'ai portée dans mes bras jusqu'à l'auberge. Sa tête avait basculé sur mon épaule et ses cheveux blonds me caressaient. »²⁷

Le narrateur fait usage du pronom « je » dès le début de la macroséquence jusqu'à la fin du roman. Guy n'est pas un témoin de sa propre histoire, il est le personnage principal qui l'a vécue. L'histoire est racontée selon le point de vue du narrateur. Selon les termes de G. Genette, le narrateur profite de **la focalisation interne**. Ce point de vue ne change jamais, c'est toujours le point de vue du même narrateur ; autrement dit, la focalisation est interne et fixe.

²⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁷ *Ibid.*, p. 29.

Narrateur	Guy Roland	Le héros-narrateur
Type de narrateur	Intradiégétique Autodiégétique	Il est présent dans l'histoire, il est héros de l'histoire narrée.
Fonction	Fonction narrative Fonction de régie Fonction de communication	Les deux fonctions sont essentielles, le narrateur communique avec le narrataire par le pronom « vous ».
Focalisation	Focalisation interne fixe	Le héros raconte l'histoire, seul point de vue.

Schéma 16

Quant aux fonctions du narrateur, il assume directement les deux fonctions obligatoires du récit : celle de narrativité et celle de régie. D'abord, le narrateur a une liberté absolue au sujet de ce qu'il raconte et de ce qu'il ne raconte pas dans le texte. Par exemple, nous voyons qu'il écrit des lettres à Hutte pour poser des questions et pour demander de l'aide, mais il ne préfère pas les mettre dans l'histoire, sauf une fois. Vers la fin du roman, il annonce son départ pour l'île Bora Bora par une lettre envoyée à Hutte. Le narrateur peut organiser la vitesse et les détails des événements racontés comme il l'entend. Cette liberté est le résultat de la fonction de régie. La fonction narrative est présente dès qu'il y a un récit et un narrateur. A la différence du narrateur du premier récit, Guy assume la fonction de communication. Celui-ci tend à communiquer avec le narrataire dans l'un des chapitres par le pronom « vous ».

« Vous tournez à gauche et ce qui vous étonnera ce sera le silence et le vide de cette partie de la rue Cambacérés. »²⁸

²⁸ *Ibid.*, p. 107.

C'est le seul moment où le narrateur s'adresse directement au narrataire. Dans le reste du roman, il n'existe pas d'appel direct. L'emploi du pronom « vous » est sa façon de communiquer avec le lecteur. Cela suscite l'intérêt du lecteur et ancre le lecteur de plus en plus à l'intérieur de l'histoire. Le narrateur donne toujours des détails et des informations supplémentaires pour que le lecteur complète son savoir.

Bien que Guy dise qu'il était sur une piste dans le café, il est clair qu'il n'a pas d'indice, ou qu'il ne connaît pas le lieu par où il faut commencer. Il va directement au rendez-vous sans rapporter l'antérieur de cette rencontre. Le lecteur doit le deviner selon une seule amorce : Guy a fixé le rendez-vous au téléphone, peut-être Hutte l'avait-il conseillé de le voir. Il n'est pas un ami à lui, parce qu'il avoue qu'il « connaissait à peine ce Sonachitzé ». ²⁹

Inversement au détective typique, c'est-à-dire quelqu'un d'intelligent, de courageux, d'attentif, qui comprend facilement les liens entre les indices et qui interroge les personnes pour avoir l'information nécessaire, Guy a peur de mener son enquête malgré son désir de savoir la vérité. Pendant le voyage au restaurant de Heurteur en compagnie de Sonachitzé, il s'inquiète d'un trouble ou d'une mésaventure.

« Aller jusqu'à Ville-d'Avray me semblait insurmontable. Mais il fallait être courageux.

Jusqu'à ce que nous soyons parvenus à la porte de Saint-Cloud, j'ai dû combattre la peur panique qui m'empoignait. Je connaissais à peine ce Sonachitzé. Ne m'attirait-il pas dans un traquenard. » ³⁰

En dépit de cette anxiété, Guy y va et tient une piste véritable grâce à Sonachitzé et à son ami Heurteur. Il est toujours inquiet, il a peur que l'une des personnes le tue ou le blesse. Bien que l'enquête avance, cette peur ne s'affaiblit pas. Il est comme une personne qui a réalisé des faits horribles ou qui a des raisons pour se cacher et pour se sentir toujours en danger.

²⁹ Ibid., p. 19.

³⁰ Ibid., p. 19.

Ensuite, il évite de contacter Stioppa qui peut assurer la suite de l'enquête selon ses informations concernant le passé de Guy. Celui-ci hésitant à lui poser des questions directes à la sortie de l'église, il préfère le suivre jusqu'à son appartement. Au moment où il faut se mettre en mouvement, sa peur et sa timidité l'empêche d'avancer dans son enquête, alors, nous pouvons considérer ces deux facteurs comme « obstacles » par rapport au déroulement de la recherche.

« Le moment venait de l'aborder. C'était extrêmement difficile pour moi, à cause de ma timidité, et je craignais qu'il ne me prît pour un fou : je bredouillerais, je lui tiendrais des propos décousus. A moins qu'il me reconnût tout de suite et alors je le laisserais parler.

Il sortait de l'épicerie, un sac en papier à la main.

- Monsieur Stioppa de Djagoriew ?

Il eut vraiment l'air surpris. Nos têtes étaient à la même hauteur, ce qui m'intimidait encore plus.

- Lui-même. Mais qui êtes-vous ?

Non, il ne me reconnaissait pas. Il parlait le français sans accent. Il fallait être courageux. »³¹

Chaque fois qu'il interroge une personne, au lieu de poser des questions directes afin d'avoir l'information, il préfère graviter autour des sujets pour qu'il puisse poser des questions indirectes par rapport à son enquête. Parfois même, il n'ose pas poser des questions qui le dérangent. Il rassemble de petites informations qu'il a obtenues pendant les rencontres avec les autres gens pour arriver à la fin de son enquête. Il faut souligner qu'il ne les interroge pas directement, mais il leur pose des questions pour qu'ils parlent du passé, c'est à partir de ce passé Guy cherche des informations sur sa propre vie. Celui-ci persuade les gens à parler en profitant des mensonges ; cette stratégie marche bien jusqu'à la personne qui le connaît, c'est Hélène Pilgram. Guy ne parle pas de la vérité qu'il est amnésique quand il interroge les personnages, à la seule exception quand il avoue à Sonachitzé, au début du récit, qu'il y a des trous dans sa mémoire. Nous en voulons pour exemple les mensonges qu'il dit aux personnes pour qu'ils parlent : chez Stioppa, il est un écrivain qui s'est intéressé à l'Emigration ; il est le cousin de Gay Orlow pendant sa rencontre avec l'ex-mari Waldo Blunt ; il devient un ami américain de Freddie pendant le moment

³¹ *Ibid.*, p. 39.

où il interroge le jardinier Robert. Comme d'aucuns peuvent le constater, il fait glisser l'enquête sur les informations des autres.

Guy Roland ramassant des pièces de sa propre vie selon les informations des personnes interrogées cherche à reconstruire un passé. Chaque indice est une pièce d'un puzzle. Le héros avance son enquête par les bribes d'information, comme nous l'avons déjà remarqué, les personnes ne parlent pas du passé de Guy, celui-ci essaie de trouver un lien pour assurer la suite de son enquête. Guy utilise une technique de recherche cumulative en enchaînant les savoirs fournis par des différents moyens : l'interrogatoire, les fiches d'identité, les photos, les lettres, etc.

En outre, le narrateur se considère souvent comme une personne floue. Le premier indice est la première phrase étudiée dans la première macroséquence : « Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café. »³² Le désir de Guy prouve qu'il veut être une personne médiocre dans sa vie antérieure.

« Il y avait une chance pour que ce fût mon nom. Howard de Luz. Oui, ces syllabes réveillaient quelque chose en moi, quelque chose d'aussi fugitif qu'un reflet de lune sur un objet. Si j'étais cet Howard de Luz, j'avais dû faire preuve d'une certaine originalité dans ma vie, puisque, parmi tant de métiers plus honorables et plus captivants les uns que les autres, j'avais choisi celui d'être "le confident de John Gilbert" »³³

Guy souffre de cette absence d'identité, il a peur qu'il était une figure faible. Sa quête d'identité est une recherche ontique, il cherche sa présence dans le passé. Il se demande ce qu'il était « un homme de plages » ; quelqu'un qui est toujours là mais personne ne le connaît.

« Ainsi, Hutte me citait-il en exemple un individu qu'il appelait l'« homme des plages ». Cet homme avait passé quarante ans de sa vie sur des plages ou au bord de piscines, à deviser aimablement avec des estivants et de riches oisifs. Dans les coins et à l'arrière-plan de milliers de photos de vacances, il figure en maillot de bain au milieu de groupes joyeux mais personne ne pourrait dire son nom et pourquoi il se trouve là. Et personne ne remarqua qu'un

³² *Ibid.*, p. 11.

³³ *Ibid.*, p. 65.

jour il avait disparu des photographies. Je n'osais pas le dire à Hutte mais j'ai cru que l'"homme des plages" c'était moi. »³⁴

Les personnages ne lui donnent jamais des informations sûres concernant son passé jusqu'au moment où il rencontre Hélène Pilgram. Celle-ci partage ses informations mais l'intervention d'André Wildmer rend certaines de ces informations fausses. Alors, le héros se trouve déçu quand les personnages ne le connaissent pas, ou bien quand ils lui donnent des informations contradictoires : « Non, il ne m'avait pas reconnu. Personne ne me reconnaissait ». ³⁵ Le problème d'identité est un sujet qui domine le roman, le héros sans identité a subi une transformation d' « être silhouette » vers un « être vrai ou réel. »

« Nous avons trinqué. Ainsi, de ce que j'avais été jadis, il ne restait plus qu'une silhouette dans la mémoire de deux barmen, et encore était-elle à moitié cachée par celle d'un certain Stioppa de Djagoriew. »³⁶

Il a des doutes que personne ne connaît, il se demande est-ce qu'il glisse dans un passé de quelqu'un d'autre comme il a écrit dans une lettre envoyée à Hutte. Il pense qu'il continue une quête qui n'est peut-être pas la sienne, parce que, sauf Hélène et André, les personnes ne le connaissent pas, ils parlent toujours de quelqu'un qui peut l'aider à trouver son nom. En outre, bien que Guy ait des réminiscences de petits souvenirs, ceux-ci sont toujours liés à des personnes soit mortes, soit perdues. Guy a le désir d'interroger quelqu'un qu'il connaît et qui le connaît à la fois. Hélène et André connaissent Guy, mais celui-ci ne les connaît pas, cela crée une ambiguïté chez Guy. Comme il l'avoue dans la lettre, il s'agit d'un brouillard sur l'enquête.

³⁴ *Ibid.*, p. 72.

³⁵ *Ibid.*, p. 84.

³⁶ *Ibid.*, p. 27.

« Jusque-là, tout m'a semblé si chaotique, si morcelé... Des lambeaux, des bribes de quelque chose, me revenaient brusquement au fil de mes recherches... Mais après tout, c'est peut-être ça, une vie...

Est-ce qu'il s'agit bien de la mienne ? Ou de celle d'un autre dans laquelle je me suis glissé ? »³⁷

Vers la fin du roman, l'enquête décèle la raison de la peur du héros-narrateur. Il se sent soucieux dans le temps où il est avec quelqu'un d'étranger, où il accompagne cet étranger pour aller à un espace lointain. Pendant qu'il quitte les endroits qu'il connaît, un sentiment d'inquiétude l'envahit. Le fait qu'il se cachait dans l'hôtel Castille, dans l'appartement d'Hélène, et dans le chalet à Megève est le résultat de la peur du temps de l'Occupation. Chez Hélène, il craint la vue qui lui rappelle les moments de sa peur du passé. Il se souvient qu'il vérifiait que Denise et lui étaient en sécurité, il restait immobile pendant des heures à l'arrière du rideau en essayant de voir par avance s'il y a eu un problème. Sa peur est une habitude du passé. C'est pour cela, il est toujours inquiet quand il rend visite au restaurant de Heurteur, parce qu'il est allé vers une destination inconnue, ni Heurteur, ni Sonachitzé n'est un ami proche à lui.

« Alors, une sorte de déclic s'est produit en moi. La vue qui s'offrait de cette chambre me causait un sentiment d'inquiétude, une appréhension que j'avais déjà connus. Ces façades, cette rue déserte, ces silhouettes en faction dans le crépuscule me troublaient de la même manière insidieuse qu'une chanson ou un parfum jadis familiers. Et j'étais sûr que, souvent, à la même heure, je m'étais tenu là, immobile, à guetter, sans faire le moindre geste, et sans même oser allumer une lampe. »³⁸

« Aucune lumière dans la rue Cambon sauf un reflet violacé qui doit provenir d'une vitrine. Je suis seul. De nouveau, la peur me reprend, cette peur que j'éprouve chaque fois que je descends la rue Mirabeau, la peur que l'on me remarque, que l'on m'arrête, que l'on me demande mes papiers. »³⁹

Bien que Guy ne connaisse pas son passé, qu'il ait des trous de mémoire, il sent que ce sentiment d'inquiétude n'est pas nouveau. Les racines de la peur sont liées à son passé, parce que cette peur apparaît dans un espace où il habitait pour certains temps.

³⁷ *Ibid.*, p. 238.

³⁸ *Ibid.*, p. 122.

³⁹ *Ibid.*, p. 168.

La solitude et l'ambiance ténébreuse de la chambre causent un sentiment de frayeur qui était perdu par l'amnésie. Pendant qu'il mène son enquête, le degré de la peur s'amplifie. Il pense que les rues sont dangereuses, qu'il peut y avoir des problèmes, c'est pourquoi il préfère rester dans les espaces sûrs. Dès qu'il se sent en danger, il déménage à un autre espace ; par exemple, il habitait dans l'hôtel Castille avec Denise, mais, il a cru qu'ils n'étaient plus en sécurité, il fallait y quitter. A partir de ce moment-là, ils ont commencé à habiter dans l'appartement où Hélène vit maintenant.

« « Pedro » restait allongé sur le lit et avait allumé une nouvelle cigarette. Cet homme se sentait en confiance puisqu'il a dit :

— J'ose de moins en moins sortir dans les rues...

Et il avait même ajouté :

— Il y a des jours où j'ai tellement peur que je reste au lit... »⁴⁰

Guy établit un rapport entre le présent et le passé. Il agit et organise ses actions selon cette habitude du passé, sans le savoir. Quand il fait une action imprévue, ou il se trouve dans un espace étranger, il a peur dès le moment où il quitte ses routines.

A cause de la peur, Guy décide de quitter Paris. Pour ce faire, il vend d'abord quelques bijoux pour avoir l'argent nécessaire. Ensuite, il lui faut des preuves qui montrent qu'il n'est pas d'origine juive, non seulement pour lui-même, mais pour ses amis. Ces preuves sont les passeports dominicains :

« Elle se rejeta en arrière pour appuyer son dos au mur et renoua la ceinture de sa robe de chambre.

— Et vous, qu'est-ce que vous êtes devenu ?

— Oh, moi ?... rien...

⁴⁰ Ibid., p. 172.

— Vous ne travaillez plus à la légation de la république Dominicaine ?

— Non.

— Vous vous rappelez quand vous m’avez proposé de me faire un passeport dominicain... ? Vous disiez que dans la vie, il fallait prendre ses précautions et avoir toujours plusieurs passeports...

Ce souvenir l’amusait. Elle a eu un rire bref. »⁴¹

L’histoire racontée par le héros-narrateur Guy est entrecoupée quatre fois par une nouvelle voix, c’est l’interruption d’un nouveau narrateur. La partie suivante s’attarde sur cette disjonction focale. La reprise de parole par l’interruption cataphorique nous permet d’analyser cet autre narrateur.

3.1.2.1.1. Le second narrateur

Dans les chapitres vingt-six, trente-deux, trente-quatre et quarante-trois, le narrateur Guy laisse sa place à un autre narrateur. Celui-ci n’est pas un personnage de l’histoire, il ne participe pas aux événements. Dans ces quatre chapitres, le narrateur n’utilise jamais le pronom « je », il raconte l’histoire à la troisième personne en employant le pronom « il ». Donc, le narrateur se trouve au niveau **extradiégétique**, il n’est pas un protagoniste de l’histoire.

« Vers sept heures du soir, il revenait de la plage avec son fils et c’était le moment de la journée qu’il préférait. Il tenait l’enfant par la main ou bien le laissait courir devant lui.

L’avenue était déserte, quelques rayons de soleil s’attardaient sur le trottoir. Ils longeaient les arcades et l’enfant s’arrêtait chaque fois devant la confiserie À la Reine Astrid. Lui regardait la vitrine de la librairie. »⁴²

« Elle ne compte plus revenir en Europe. Elle restera là-haut, à donner ses cours, et finira par oublier les vieilles photos d’elle sur les murs, du temps où elle appartenait à la compagnie du colonel de Basil. »⁴³

⁴¹ *Ibid.*, p. 111.

⁴² *Ibid.*, p. 170.

⁴³ *Ibid.*, pp. 183-184.

« Dans le hall, tous trois ont du mal à se frayer un passage jusqu'à la réception. Ils doivent éviter des fauteuils et même des lits de camp où sont vautrés d'autres dormeurs, certains en uniforme militaire. Des groupes compacts de cinq, de dix personnes se pressent dans le salon du fond, s'interpellent et le vacarme de leur conversation vous oppresse encore plus que la chaleur moite du dehors. Ils ont enfin atteint la réception, et l'un des hommes, le plus grand, tend au concierge leurs trois passeports. »⁴⁴

L'absence du narrateur dans le récit comme un personnage montre qu'il est **hétérodiégétique**. Il raconte les événements de l'extérieur de l'histoire comme un témoin. Le narrateur est toujours anonyme, son nom, son âge, et son sexe ne sont pas indiqués. Celui-ci est un narrateur omniscient qui connaît toute l'histoire, et les idées des personnages. Dans le vingt-sixième chapitre, il raconte ce que le personnage pense au moment où il rencontre Pedro (Guy) dans une chambre de l'hôtel Castille.

« Il se souvenait que de très minces flocons de neige – presque des gouttes de pluie – tourbillonnaient derrière les vitres de la fenêtre. Et cette neige qui tombait, la nuit du dehors, l'exiguïté de la chambre, lui causaient une impression d'étouffement. Est-ce qu'il était encore possible de fuir quelque part, même avec de l'argent ? »⁴⁵

Le narrateur anonyme connaît les idées, même les sentiments de cet homme. Dans l'autre chapitre qui coupe la narration de Guy, il raconte cette fois un fragment de la vie d'une femme qui était une danseuse.

« Elle ne regrette pas d'avoir quitté Paris, voilà cinq ans, après sa fracture à la cheville, quand elle a su qu'elle ne pourrait plus danser. Alors elle a décidé de partir, de couper les amarres avec ce qui avait été sa vie. Pourquoi Valparaiso ? Parce qu'elle y connaissait quelqu'un, un ancien des ballets de Cuevas. »⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 183.

Ces trois chapitres sont différents par rapport au trente-quatrième chapitre dans lequel le narrateur raconte seulement ce qu'il observe. Le narrateur omniscient utilise **la focalisation externe** en narrant l'histoire à l'extérieur comme un observateur. Le narrateur sait plus que le lecteur et le narrataire. Le second narrateur assume les deux fonctions essentielles de régie et de narrativité.

Narrateur	Récit à la troisième personne	Le narrateur anonyme
Type de narrateur	Extradiégétique Hétérodiégétique	Il est absent dans l'histoire, il raconte l'histoire à la troisième personne.
Fonction	Fonction narrative Fonction de régie	Les deux fonctions sont essentielles.
Focalisation	Focalisation externe	Un narrateur anonyme raconte l'histoire, son point de vue est à l'extérieur de l'histoire comme un témoin.

Schéma 17

Cette nouvelle voix raconte un souvenir de Guy quand il vendait ses biens pour avoir l'argent nécessaire pour quitter la France. Nous ne connaissons pas cette personne qui a rencontré Guy dans la chambre d'hôtel, le narrateur ne rapporte que le déroulement de l'événement sans donner le nom du personnage. Un livre dont le titre contient le mot « Castille » lui rappelle un homme qu'il a rencontré à l'hôtel Castille. Ce livre jouant un rôle de manipulateur devient un élément déclencheur pour ce « il ». Dans le vingt-sixième chapitre, nous notons que les pronoms sujets « je » et « nous », et le pronom tonique « moi » se trouvent dans le texte, mais ce sont les discours rapportés : « Voilà, lui dit-il, je vous ai rajouté la moitié du bénéfice. »⁴⁷, et

⁴⁷ *Ibid.*, p. 171.

« Et si un jour – s’était-il dit – nous nous retrouvions, ce « Pedro » et moi, en été, dans un café de Lisbonne ou d’Estoril ? »⁴⁸ Le narrateur joue un rôle d’énonciateur citant, et les phrases sont les énoncés cités. Dans les autres chapitres, il n’existe pas de discours rapporté.

Dans le trente-deuxième chapitre, le narrateur raconte un souvenir d’une femme qui avait fait la connaissance avec Denise, l’épouse de Guy. Quand le tramway s’arrête « au bas de l’avenue Errazuriz »⁴⁹, elle se souvient de sa rencontre avec Denise et un homme brun qui l’accompagne. Cette fois le tramway et l’endroit sont des éléments déclencheurs pour cette femme sans nom, ces deux éléments manipulent la femme à la même heure. Ce chapitre se distingue des deux autres parce que le narrateur donne moins d’informations bien qu’il soit omniscient et qu’il puisse raconter les pensées des personnages, donc, il s’agit d’une altération dans ce cas, plus précisément **la paralipse**. Selon la focalisation et le type de narrateur, Guy ne donne pas assez d’information.

Dans l’autre chapitre, le narrateur parle de trois personnes, deux hommes et une femme, qui viennent d’entrer à la terrasse d’un café. Trois personnes avec les passeports dominicains regardent les autres gens pendant que l’averse tombe.

Dans le quarante-troisième chapitre, le narrateur parle d’une femme qui regarde les enfants criant « Pedro ». Cela fait rappeler à elle le temps où elle avait rencontré Denise et son ami Pedro.

« Cette Denise vivait avec un homme qui s’appelait Pedro. Sans doute un Américain du Sud. Elle se souvenait en effet que ce Pedro travaillait dans une légation. Un grand brun dont elle revoyait assez nettement le visage. Elle aurait pu le reconnaître encore aujourd’hui, mais il avait dû prendre un coup de vieux. »⁵⁰

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 172-173.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 242.

La fonction du second narrateur est ce qu'il nous décrit d'une certaine façon le héros du roman en donnant des petits indices comme l'information qui confirme le travail de Guy. Dans ces quatre chapitres, les personnages font la même description « un homme brun et grand », et toujours ils pensent que Guy vient de l'Amérique du Sud. Selon la fiche d'identité, ce n'est pas être possible, car celui-ci est grec.

3.1.2.2. Le cadre spatial

L'espace des romans contemporains n'a plus un rôle secondaire, il est devenu un des thèmes majeurs de la littérature. L'espace ne constitue plus un simple décor, car il peut se transformer en histoire, et peut devenir le prétexte des histoires.

« Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle »⁵¹

Le narrateur met son récit au cœur d'un décor urbain : Paris. Il décrit l'espace géographique en le transformant en un espace littéraire. Les différents domaines, comme le transport, la géographie, le climat, le rythme de la ville, etc., composent la structure de la ville qui est un cadre littéraire pour le déroulement de l'histoire. La description de l'espace introduit le lecteur à entrer dans l'ambiance de l'histoire racontée. Nous citons un exemple de la description de Paris quand Guy poursuit Stioppa.

« Il n'était pas très difficile de le suivre : il conduisait lentement. Porte Maillot, il brûla un feu rouge et le chauffeur de taxi n'osa pas l'imiter. Mais nous le rattrapâmes boulevard Maurice-Barrès. Nos deux voitures se retrouvèrent côte à côte devant un passage clouté. Il me jeta un regard distrait comme le font les automobilistes qui sont flanc contre flanc dans un embouteillage.

⁵¹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Editions de Seuil, 1970, p. 61.

Il gara sa voiture boulevard Richard-Wallace, devant les derniers immeubles, proches du pont de Puteaux et de la Seine. Il s'engagea dans le boulevard Julien-Potin et je réglai le taxi. »⁵²

Le lecteur se sent qu'il suit aussi la voiture de Stioppa, il se remplace par Guy. Ces types de description aident le lecteur à compléter le décor du roman dans sa tête.

« Il m'arrivait aussi d'emprunter le chemin inverse et de m'enfoncer à travers les rues calmes d'Auteuil. Là, je me sentais en sécurité. Je finissais par déboucher sur la chaussée de la Muette. Je me souviens des immeubles du boulevard Émile-Augier, et de la rue où je m'engageais à droite. Au rez-de-chaussée, une fenêtre à la vitre opaque comme celles des cabinets de dentiste était toujours éclairée. Denise m'attendait un peu plus loin, dans un restaurant russe. »⁵³

L'espace où Guy commence à se sentir tantôt en danger, et tantôt en sécurité, devient un espace cognitif pour Guy. Donc, l'espace n'est plus un décor mais l'indice pour l'enquête et un élément cognitif pour le héros amnésique. Le narrateur décrit la ville toujours brumeuse et obscure en renforçant l'atmosphère sombre par différents événements « l'averse [qui] tombe ». ⁵⁴ Paris obscure est l'endroit où Guy poursuit son enquête dans une combinaison triadique de l'espace: l'Agence de Hutte, le bar/café et la rue.

Premièrement nous ne savons pas que Guy possède un appartement à lui-même, il n'existe aucune information qui le montre. Guy passe beaucoup de temps dans l'Agence, il y dort même, s'il n'est pas sur une piste dans les rues. Le bureau est un endroit nécessaire au roman policier ; le détective y organise ces indices et essaie de résoudre le problème selon son savoir. L'Agence laissée à Guy par son patron Hutte est le lieu où Guy consulte les Bottins et les agendas, et en outre, l'ami de Jean-Pierre Bernardy envoie les fiches d'identité à ce bureau. Nous avons vu la

⁵² Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 38.

⁵³ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 200.

description de ce bureau dans la première macroséquence. C'est un endroit où des vieux meubles évoquent une atmosphère sombre, et que la pluie rend plus obscur.

Du fait que le bureau est toujours sombre, Guy allume la lampe opaline chaque fois qu'il y vient, même pendant la journée. Cette lampe apparaît comme un révélateur en évoquant un souvenir du passé chez Guy. En début de texte, cette même lampe était comme un élément d'obstacle qui l'empêchait de voir son chemin. Dès la découverte de certaines réalités sur son passé, elle a subi une modification de sens.

« J'étais assis en face de lui, sur le fauteuil en cuir réservé aux clients. La lampe d'opaline répandait une lumière vive qui m'éblouissait. »⁵⁵

Ensuite, la lumière rappelle une chambre qui est semblable à celle du bureau. La mémoire involontaire se met en mouvement par un déclic. Elle devient un élément déclencheur qui sert à évoquer quelques fragments de mémoire chez le héros qui établit un rapport entre ces deux chambres.

« J'ai tourné le commutateur, mais au lieu de quitter le bureau de Hutte, je suis resté quelques secondes dans le noir. Puis j'ai rallumé la lumière, et l'ai éteinte à nouveau. Une troisième fois, j'ai allumé. Et éteint. Cela réveillait quelque chose chez moi : je me suis vu éteindre la lumière d'une pièce qui était de la dimension de celle-ci, à une époque que je ne pourrais pas déterminer. Et ce geste, je le répétais chaque soir, à la même heure. »⁵⁶

Ensuite, le couple de lieu « bar-café » contient aussi les lieux comme le restaurant ou l'hôtel, parce que ces quatre places sont strictement liées au commencement, au déroulement et à la fin de l'enquête. Nous savons que le narrateur a trouvé sa première piste dans un restaurant à l'aide du barman Sonachitzé et du restaurateur Heurteur. Pendant le déroulement du roman, Guy va souvent aux

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 165.

bars, aux cafés, à l'hôtel ou aux restaurants. Ces lieux créent en générale l'obscurité et le sentiment de danger, d'incertitude, ou bien d'inquiétude dans le roman policier. Les écrivains profitent de ces types d'espace pour assurer cette atmosphère. Le degré de l'atmosphère obscure dans le roman n'est pas très élevé, la fonction de ces lieux est de faire arriver l'enquête à sa fin, autrement dit, Guy va à ces lieux juste pour résoudre l'énigme. A la première vue, ces endroits sont considérés en général comme des lieux où les criminels ou les coupables se rencontrent, mais dans ce roman, tel n'est pas le cas.

Nous avons dit que l'enquête a commencé au restaurant de Heurteur, et elle avance beaucoup au début de la séquence de découverte. Guy trouve plusieurs réponses à ses questions par sa rencontre avec André Wildmer dans un bar que les jockeys fréquentent souvent. Nous pouvons résumer l'ordre des espaces de la façon suivante :

Le restaurant de Heurteur → l'appartement de Stioppa → le restaurant à côté de l'appartement de celui-ci → le bar de l'hôtel Hilton → le restaurant de rue de Bassano → la maison de la famille « Howard de Luz » → l'appartement d'Hélène → l'hôtel Castille → le café près de cet hôtel → le café de la place Blanche → l'appartement de Mansoure → le bar-épicerie-dégustations → le collège de Luiza → les voyages→

Guy n'est jamais seul dans ces lieux, soit il y fixe un rendez-vous, soit il y va pour interroger quelqu'un. Dans le bar-épicerie-dégustations, il n'attend pas quelqu'un, mais par coïncidence André Wildmer vient et dévoile quelque fausses informations en lui fournissant la bonne piste. C'est le seul cas par rapport au reste du roman, tandis que les autres sont des lieux qui servent à interroger les personnes ; ce bar est le lieu d'une rencontre inattendue. La description courte de ce bar est faite avant l'intervention d'André Wildmer qui connaît aussi bien Guy que les derniers jours avant l'accident qui a provoqué une amnésie chez celui-ci.

« Ce soir-là, j'étais assis à l'une des tables du bar-épicerie-dégustations que Hutte m'avait fait connaître et qui se trouvait avenue Niel, juste en face de l'Agence. Un comptoir et des produits exotiques sur les étagères : thés, loukoums, confitures de pétales de roses, harengs de la Baltique. L'endroit était fréquenté par d'anciens jockeys qui échangeaient leurs souvenirs en se montrant des photographies écornées de chevaux depuis longtemps équarris. »⁵⁷

Finalement le dernier type des lieux principaux pour l'enquête et le roman est la rue. Les rues sont des éléments qui construisent un labyrinthe de Paris où le lecteur se sent que le trajet de détective ne finit jamais. Les lieux que nous avons cités ci-dessus sont des espaces où le narrateur devient immobile pour certains temps. Nous voulons dire que, par le terme « immobile », Guy y reste seulement pour interroger les personnes, dès qu'il trouve un indice, il est dorénavant mobile. Par exemple, il peut rester à l'appartement d'Hélène pour avoir plus d'information au lieu de la laisser dormir, ou il peut y revenir afin de vérifier ses informations. Son enquête est linéaire, il ne retourne jamais à une personne déjà interrogée, ou à un espace déjà visité. Guy est toujours en train de continuer son enquête, il faut qu'il poursuive un indice ou une personne pour l'interroger. Pour qu'il continue son enquête il doit être toujours en action, en mouvement. Nous nous permettons de citer un exemple de la description des rues pendant qu'il se ballade à Paris :

« J'ai essayé de retrouver le restaurant russe. Vainement. La rue Mirabeau n'a pas changé, elle. Les soirs où je restais plus tard à la légation, je continuais mon chemin par l'avenue de Versailles. J'aurais pu prendre le métro mais je préférais marcher à l'air libre. Quai de Passy. Pont de Bir-Hakeim. Ensuite l'avenue de New-York que j'ai longée l'autre soir en compagnie de Waldo Blunt et maintenant je comprends pourquoi j'ai ressenti un pincement au cœur. Sans m'en rendre compte, je marchais sur mes anciens pas. Combien de fois ai-je suivi l'avenue de New-York... Place de l'Alma, première oasis. Puis les arbres et la fraîcheur du Cours-la-Reine. Après la traversée de la place de la Concorde, je toucherai presque le but. Rue Royale. Je tourne, à droite, rue Saint-Honoré. À gauche, rue Cambon. »⁵⁸

⁵⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 168.

En effet, ce n'est pas une description, le narrateur dessine toujours le trajet qu'il suit, et le lecteur le poursuit pas à pas. Guy cherche la sortie de ce labyrinthe ainsi que le lecteur.

Le narrateur est toujours mobile, il découvre la ville au même rythme que le lecteur. Il décrit la ville dans une grande mobilité. Paris est la ville où il mène son enquête, et dès la découverte de son nom il commence à voyager en quittant Paris. Evoquer la ville dans un texte semble permettre avant tout de donner un espace, un cadre à son récit. Dès lors, la ville, en tant que milieu, peut former le décor du récit. En racontant la ville, il suscite l'attention du lecteur, parce que les détails des adresses deviennent des indices afin de résoudre l'énigme.

Nous notons que le narrateur décrit les lieux non seulement par une approche objective, mais subjective aussi : les trajets, que le lecteur suit tout au long du livre, sont en effet corrélatifs avec ses souvenirs, mais il l'aperçoit vers la fin du roman. La représentation de la ville de Paris est un élément-clé dans l'œuvre modianienne, non seulement la ville mais aussi les descriptions des différents lieux sont toujours liées à l'enquête.

Comme nous l'avons expliqué dans la première macroséquence, quand Sonachitzé lui demande d'aller au restaurant de Heurteur, Guy se sent inquiet. C'est un endroit inconnu, il a peur même avant d'y aller. Dans le récit, il se trouve plusieurs fois dans les mêmes situations. Il rend visite à la maison de la famille Howard de Luz pendant qu'il croit qu'il est Freddie. Sa première impression est de se sentir chez lui.

« Moi aussi j'ai joué là, il y a longtemps, pensai-je. Cette place calme me rappelait vraiment quelque chose. Mon grand-père Howard de Luz venait me chercher au train de Paris ou bien était-ce le contraire ? Les soirs d'été, j'allais l'attendre sur le quai de la gare en compagnie de ma grand-mère, née Mabel Donahue. »⁵⁹

« Un sentiment de désolation m'a envahi : je me trouvais peut-être devant le château où j'avais vécu mon enfance. J'ai poussé la grille et l'ai ouverte sans difficulté. Depuis combien

⁵⁹ *Ibid.*, p. 82.

de temps n'avais-je pas franchi ce seuil ? À droite, j'ai remarqué un bâtiment de brique qui devait être les écuries. »⁶⁰

Il croît qu'il est devant la maison où il a passé son enfance, où il a joué des jeux dans le labyrinthe de cette maison. Au début, le lecteur, même Guy, pense que la raison du fait qu'il se sent chez lui, c'est sa croyance d'être Freddie. Nous nous proposons d'appeler la maison de la famille Howard de Luz comme **un espace pseudo-familier** pour Guy. Celui-ci charge de la valeur à l'espace selon sa croyance, il se sent chez lui en se disant qu'il y habitait et qu'il était le fils de cette famille. Dès qu'il apprend qu'il n'était pas Freddie, la valeur de l'espace change à cause de cette nouvelle information. Parce qu'il sait dorénavant qu'il n'a pas grandi dans cette maison ou qu'il n'a pas joué dans le labyrinthe du jardin. L'espace familial était une valeur feinte chargée par Guy, celle-ci prend son sens réel en apprenant que Guy était un ami de Freddie, et il y fréquentait pour passer du temps avec lui, Guy et sa femme Denise. Donc, la valeur feinte est supprimée, l'espace devient familial.

La visite à l'appartement d'Hélène Pilgram montre que, d'une part, Guy revient à un lieu où il a vécu pendant quelque mois. Cet appartement est **un espace familial** pour lui. D'autre part, il ressent encore une fois une peur restée des années de l'Occupation. Nous pouvons répéter les mêmes phrases pour leur séjour à l'hôtel Castille.

« Alors, une sorte de déclic s'est produit en moi. La vue qui s'offrait de cette chambre me causait un sentiment d'inquiétude, une appréhension que j'avais déjà connues. Ces façades, cette rue déserte, ces silhouettes en faction dans le crépuscule me troublaient de la même manière insidieuse qu'une chanson ou un parfum jadis familiers. Et j'étais sûr que, souvent, à la même heure, je m'étais tenu là, immobile, à guetter, sans faire le moindre geste, et sans même oser allumer une lampe »⁶¹

« « Pedro » restait allongé sur le lit et avait allumé une nouvelle cigarette. Cet homme se sentait en confiance puisqu'il a dit :

— J'ose de moins en moins sortir dans les rues...

⁶⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁶¹ *Ibid.*, p. 122.

Et il avait même ajouté :

— Il y a des jours où j'ai tellement peur que je reste au lit... »⁶²

Ces deux lieux sont des espaces où Guy se sent comme chez lui, mais la peur de l'époque provoque une inquiétude. Il n'est pas tranquille quand il est dans l'appartement. La vue de cet appartement lui rappelle l'inquiétude et la peur du temps de l'Occupation. L'appartement devient **un espace tensif** pour Guy qui n'est plus à l'aise. Dans l'exemple de l'hôtel, le narrateur précise qu'il ne sort pas si ce n'est pas urgent. Dès que Guy se souvient de plus en plus de son passé, il charge aux endroits qu'il connaît les mêmes sentiments de ce jour-là. L'enquête ne dévoile pas seulement son identité, mais aussi les conditions de cette époque et la psychologie de Guy par rapport aux événements.

3.1.2.1. Le cadre temporel

Nous nous proposons d'analyser les éléments temporels en faisant un choix parmi plusieurs possibilités. La raison de ce choix est de ne pas répéter les mêmes résultats de notre travail. En analysant le roman, nous nous sommes aperçus qu'il est très riche en indices temporels. Nous allons étudier les éléments temporels qui sont les plus significatifs afin de dévoiler la structure du texte.

Dès le moment où l'enquête commence, le narrateur suit un ordre chronologique selon le déroulement de cette enquête. Mais le second narrateur que nous avons étudié plus haut intervient dans l'histoire quatre fois à travers quatre chapitres. Cette intervention rend le texte **achronique**, c'est-à-dire l'ordre des événements racontés n'est pas chronique. Pour ne pas confondre, nous nous permettons de constater que le narrateur raconte parfois des actions ou des souvenirs du passé, voire l'antérieure du temps de la narration ; nous voulons dire par le terme chronologique qu'il nous rapporte tous les événements, les mémoires inclus, par

⁶² *Ibid.*, p. 172.

l'ordre qu'il a vécu. L'intervention du second narrateur est une interruption, une coupure de cet ordre. Avant d'analyser ces quatre interventions, nous nous attardons sur les éléments temporels.

Dans la première macroséquence, nous avons décelé les marques temporelles en suivant l'ordre de la partie méthodologique. Nous traitons aussi le texte dans ce même ordre. D'abord, le texte est très riche à propos d'anachronies, surtout dès le moment où le narrateur commence à se rappeler les mémoires de son passé. Il est évident que se rappeler quelque chose du passé est un retour en arrière, une analepse. Ces analepses nous permettent d'analyser le récit selon deux points de vues différents ; d'une part, l'enquête continue, d'autre part, Guy se souvient de son passé. Le récit avance sur ces deux axes : les souvenirs qui deviennent progressivement plus nets et l'enquête qui arrive à la fin de plus en plus.

Nous prenons la liberté d'analyser tout d'abord le premier souvenir évoqué après avoir visité la chambre à l'hôtel Castille où Guy était resté avec sa femme Denise. Le narrateur nous raconte ce court souvenir en cessant de raconter le déroulement de l'enquête. Le temps de l'histoire s'arrête, Guy est revenu en arrière pour narrer sa première rencontre avec Denise.

« Mais je crois que c'est dans un bar d'hôtel que nous nous sommes rencontrés pour la première fois, Denise et moi. Je me trouvais avec l'homme que l'on voit sur les photos, ce Freddie Howard de Luz, mon ami d'enfance, et avec Gay Orlow. Ils habitaient l'hôtel pour quelque temps car ils revenaient d'Amérique. Gay Orlow m'a dit qu'elle attendait une amie, une fille dont elle avait fait récemment la connaissance. »⁶³

C'est une **analepse** qui est construite grâce à un souvenir évoqué. La **portée** de cette analyse est très longue, parce que nous savons à l'aide des fiches d'identité que le narrateur raconte l'histoire en 1965, Guy et Denise se sont mariés en 1939. Même si nous considérons qu'ils se soient mariés dans la même année où ils se sont rencontrés, cela fait vingt-six ans. Donc, le narrateur est très loin du présent du récit.

⁶³ *Ibid.*, p. 134.

Inversement, l'**amplitude** de l'analepse est très courte, parce que ce retour en arrière couvre seulement deux pages dans le récit. Cette analepse joue un rôle d'informateur ; elle nous informe sur le passé de Guy, c'est la première fois que Guy découvre une information concernant sa vie antérieure en rappelant un indice du passé. Jusqu'à cette analepse, le narrateur nous a donné les informations sur les autres personnages interrogés. Le dix-huitième chapitre est la partie entière qui couvre toute l'analepse ; en d'autres termes, le narrateur la met dans un chapitre entier du récit. Cela est important parce que les deux exemples suivants se distinguent de cette analepse-ci. Nous allons en agencer les causes après avoir analysé les deux analepses suivantes.

Dans le vingt-quatrième chapitre, le narrateur commence à raconter son souvenir sur Scouffi qui était un voisin assassiné dans le bâtiment où Denise habitait. C'est le troisième souvenir qui, comme les deux premiers, est lié à sa femme Denise dont il se souvient. Nous voyons que Guy se rappelant la rencontre avec Scouffi essaie de trouver l'appartement de Denise, il le visite pour trouver un indice. Guy tâche de préciser l'époque selon les affiches des films ou des publicités dans son souvenir, mais c'est un effort vain, parce qu'il a beau le faire, il n'arrive pas à dire nettement les films qu'ils ont vus ensemble. Pendant sa visite de ce bâtiment, Guy s'efforce de découvrir le temps passé avec Denise ; pour ce faire, il veut bien profiter de l'espace en rappelant les indices qui montrent bien sa localité, mais c'est une tentative manquée. En outre, le bâtiment n'est plus le même, il a beaucoup changé. Comme nous l'avons expliqué, dans ce chapitre, il est question d'un mélange d'un souvenir rêvé et de la réalité.

« Je me souviens de la tache claire que faisait ce costume dans l'escalier et des coups sourds et réguliers de la canne à pommeau sur les marches. Il s'arrêtait à chaque palier. Je l'ai croisé plusieurs fois quand je montais à l'appartement de Denise. Je revois avec précision la rampe de cuivre, le mur beige, les doubles portes de bois foncé des appartements. Lumière d'une veilleuse aux étages et cette tête, ce doux et triste regard de bouledogue qui émergeait de l'ombre... Je crois même qu'il me saluait au passage. »⁶⁴

⁶⁴ Ibid., p. 158.

Le narrateur raconte un souvenir à Guy, et puis sans avertissement, il continue à raconter sa visite à ce bâtiment où Denise habitait. Ce passage est une transgression entre le présent de l'histoire et le passé de Guy; il n'est plus possible de dissocier l'un de l'autre.

« Si je me souvenais des films que nous avons vus, je situerais l'époque avec exactitude, mais d'eux, il ne me reste que des images vagues : un traîneau qui glisse dans la neige. Une cabine de paquebot où entre un homme en smoking, des silhouettes qui dansent derrière une porte-fenêtre... »⁶⁵

Cette **analepse** est l'une des plus frappantes par cette caractéristique, c'est-à-dire le fait que le souvenir et la réalité s'entremêlent donne un autre sens à cette analepse. **La portée** de cette analepse est aussi très longue, le narrateur rapporte son souvenir de nombreuses années, tandis qu'il le raconte dans quelques pages, alors **l'amplitude** est beaucoup plus courte. Guy s'éloigne du temps du récit par ce souvenir, mais celui-ci ne couvre que cinq pages dans le récit. L'analepse joue un rôle d'informateur, et en plus, celle-ci devient un indice pour l'enquête. Le narrateur a trouvé un indice sans l'aide d'autre personne; Guy s'est souvenu d'une journée avec Denise par un déclic d'une photo de Scouffi et de la fiche d'identité de celui-ci. En d'autres termes, la photo et la fiche jouent un rôle de manipulateur, parce que ces éléments évoquent ce souvenir de Guy.

Un autre exemple d'analepse est le chapitre dans lequel Guy se souvient de beaucoup de mémoires et il les raconte de la forme « bout-à-bout » en donnant des petites pauses entre eux. Dans ce chapitre, le narrateur conte vingt souvenirs qui sont une sorte de résumé de l'histoire dès le moment où il quitte Paris jusqu'à l'accident qui a causé l'amnésie. Chaque mémoire est une **analepse** par rapport au temps du récit ; leurs **portées** sont très longues tandis que leurs **amplitudes** sont très courtes, parfois une demie page, parfois deux pages. Les rôles de ce groupe d'analepse sont explicatives, ils expliquent ce qui s'est passé à ce moment-là, cela est surtout

⁶⁵ *Ibid.*, p. 162.

important pour savoir comment Guy est devenu amnésique. Il n'est pas possible de citer toutes ces analepses dans ce travail, c'est pour cette raison que nous nous permettons de citer de nouveau le début de ce chapitre où le narrateur a commencé à se rappeler son passé.

« Maintenant, il suffit de fermer les yeux. Les événements qui précédèrent notre départ à tous pour Megève me reviennent, par bribes, à la mémoire. Ce sont les grandes fenêtres éclairées de l'ancien hôtel de Zaharoff, avenue Hoche, et les phrases décousues de Wildmer, et les noms, comme celui, pourpre et scintillant, de : « Rubirosa », et celui, blafard, d'« Oleg de Wrédé » et d'autres détails impalpables – la voix même de Wildmer, rauque et presque inaudible –, ce sont toutes ces choses qui me servent de fil d'Ariane. »⁶⁶

Ces bribes de mémoire servent à faire aboutir l'enquête. Guy a retrouvé son passé, mais il lui manque encore quelques réponses. Il ne se souvient pas de tout, donc il doit continuer son enquête pour retrouver toutes les vérités.

Le narrateur a recours à deux **prolepses** ; l'une est lettre envoyée à Hutte par Guy, et l'autre la nouvelle annonçant la prochaine enquête du héros. Dans la lettre, Guy parle de son départ pour une île du Pacifique afin de trouver son ancien ami Freddie qui peut lui donner de l'information sur son passé.

« Mon cher Hutte, je vais quitter Paris la semaine prochaine pour une île du Pacifique où j'ai quelque chance de retrouver un homme qui me donnera des renseignements sur ce qu'a été ma vie. Il s'agirait d'un ami de jeunesse. »⁶⁷

Le narrateur emmène le lecteur dans un autre temps de l'histoire en rompant l'ordre de la présentation chronologique de l'histoire. Il n'est pas possible de préciser la longueur de la portée, parce que nous ne savons pas la durée passée entre l'annonce et la réalisation de l'événement. La deuxième prolepse a une fonction d'annonce qui

⁶⁶ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 238.

déclare la seconde enquête que le héros mènera. Cette prolepse peut être acceptée comme un indice qui démontre la vraie identité du héros : « Et puis, il me fallait tenter une dernière démarche : me rendre à mon ancienne adresse à Rome, Rue des Boutiques Obscures, 2. »⁶⁸ Cette adresse appartient à Jimmy Pedro Stern selon la fiche d'identité déjà fournie par Bernardy, alors finalement Guy admettant cette adresse comme la sienne signale indirectement la fin de l'enquête.

Quant aux **ellipses**, nous précisons que le narrateur les utilise pour deux raisons : d'abord, c'est un silence du narrateur où il cache certaines informations qui ne sont pas liées à l'enquête ensuite, il préfère éviter la répétition. Pour le deuxième type, nous pouvons donner l'exemple des fiches d'identité. L'ami de Hutte envoie à Guy ces six fiches d'identité des personnes cinq fois. Le narrateur ne rapporte jamais comment il les a demandées à ce Jean-Pierre Bernardy. Guy les met en récit sans avertissement ou sans explication. Donc, les parties où il les demande sont des ellipses ; Guy ne raconte pas ces moments de l'histoire, autrement dit, le temps du récit est zéro, bien que le temps de l'histoire soit n : $TR=0$ $TH=n$. Deuxièmement, si nous prenons les lettres de Hutte, nous comprenons que Guy avait déjà écrit une lettre à Hutte pour quelques informations, parce que la lettre de Hutte est une réponse. D'abord, la carte postale ;

« Mon cher Guy, j'ai bien reçu votre lettre. Ici, les jours se ressemblent tous, mais Nice est une très belle ville. [...]

Pour cette femme que vous recherchez, le mieux serait de téléphoner à Bernardy, Mac Mahon 00-08. Il a gardé des liens très étroits avec les gens des différents services. Il se fera un plaisir de vous renseigner. »⁶⁹

Ensuite une lettre de Hutte-même :

« Mon cher Guy, je vous remercie de votre lettre. Je suis très heureux, à Nice. [...].

P-S. Au sujet du dénommé « Oleg de Wrédé » que jusque-là nous ne pouvions identifier, je vous annonce une bonne nouvelle : vous recevrez une lettre, par le prochain courrier, qui vous donnera des renseignements. »⁷⁰

⁶⁸ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 51.

Nous voyons par l'affirmation de Hutte que Guy écrit à Hutte pour lui poser des questions utiles à son investigation. Le narrateur rapporte seulement les réponses, pas les demandes. Le lecteur ne sait pas ce que Guy avait écrit à son ex-patron, il le devine à travers ces réponses de Hutte ou de Jean-Pierre Bernardy. Ce dernier envoie à Guy les fiches d'identité, mais le narrateur ne raconte jamais les demandes envoyées par Guy.

Finalement, les passages entre tous les chapitres sont des exemples d'ellipse. Le narrateur évite de raconter tout le déroulement de l'histoire ; un passage de l'un à l'autre le montre assez nettement, il passe chaque fois à un autre sujet sans préavis. L'histoire qui se passe entre ces passages construit aussi des ellipses. Par exemple : tandis que Guy quitte la maison de famille Howard de Luz à la fin du chapitre onzième, il se trouve tout d'un coup à l'Agence en examinant la boîte de biscuits donnée par Robert. Ou encore, bien que Guy fasse des recherches dans les Bottins au bureau dans le chapitre quatrième, au début du chapitre quinzième, il est dans la rue en cherchant l'adresse d'Hélène. Les passages à chaque chapitre sont construits de la même manière, le narrateur utilise des sautes temporelles.

Dans la partie méthodologique, nous avons souligné que **l'amorce** est l'élément qui occupe une place importante dans un récit policier. Beaucoup d'informations qui ne semblent pas importantes au début prennent leur importance vers la fin du roman, c'est-à-dire vers la solution de l'énigme. L'une de ces amorces est une odeur poivrée : Guy rentrant du restaurant de Heurteur avait porté une femme jusqu'à l'auberge, celle-ci avait un parfum poivré qui lui rappelle quelque chose. Pendant que l'enquête se poursuit, nous avons remarqué que cette odeur était le parfum de sa femme Denise. Et encore une autre amorce, quand il cherchait des indices dans la boîte de biscuits donnée par Robert, il découvre un passeport de la République dominicaine. Celui-ci devient un indice important dès le moment où il se souvient de son travail à la légation de la République dominicaine et où il l'a utilisé pour aller à Megève. Ces amorces qui « paraissent » insignifiants « deviennent » importantes au fur à mesure que l'enquête avance.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 174-175.

Le narrateur ne raconte pas les actions deux fois dans le récit, chaque événement est évoqué une seule fois, à l'exception des fiches d'identité. Ces fiches sont mises cinq fois dans le déroulement du roman, donc, elles construisent un élément répétitif. Mais cela ne veut pas dire que le récit raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une fois, parce que cet élément répétitif ne rend pas le texte répétitif. Chaque fiche d'identité est différente, donc le narrateur, en effet, raconte cinq fois ce qui s'est déroulé cinq fois, c'est-à-dire. Selon G. Genette, ce type de narration s'appelle « **mode singulatif** » : 1R / 1H ou nR / nH.

Le narrateur parle de deux époques différentes : d'abord, nous savons que l'histoire se déroule en 1965 grâce aux affirmations des lettres et des fiches d'identité ; ensuite, nous apprenons que le passé de Guy coïncide avec les années de l'Occupation. Ces deux différentes couches temporelles construisent la base du récit. Le narrateur rapporte toutes les actions racontées à priori ; autrement dit, il les rapporte dans le passé par rapport au temps de l'acte narratif, donc, le type de narration est **antérieur**.

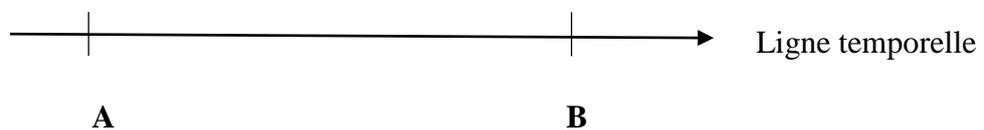


Schéma 18

A	B
L'Occupation (les années 1940)	1965
Souvenirs, le passé que Guy Cherche	l'histoire racontée

Schéma 19

Pendant que le récit avance, nous distinguons les indices de deux ordres : les indices objectifs et les impressions subjectives. Les photos, les fiches d'identité, des Bottins, des annuaires, etc. appartiennent au premier groupe ; tandis que les interprétations de Guy et les témoignages des autres personnes appartiennent à l'autre groupe qui contient des informations éclectiques. Nous rappelons le moment

où il croit qu'il est Freddie Howard de Luz pour ce type d'information ; à cause de cela, il se lance sur une fausse piste. L'enquête qui se réalise sous la forme d'une quête du passé domine la deuxième macroséquence ; c'est pour cette raison que la partie suivante de notre travail est consacrée à l'enquête Guy.

3.2. La structure de l'enquête dans *Rue des Boutiques Obscures*

Nous avons divisé, dans la partie de la structure duelle du roman, notre corpus en deux macroséquences selon la double structure du roman policier: la première étant le chapitre premier qui constitue l'incipit du roman et la seconde formée de tous les autres chapitres dans lesquels le héros-narrateur raconte son enquête dans le but de retrouver son nom et son passé.

Dans la partie méthodologique, nous avons vu que C. Bremond, tout en refusant la distinction générale de la sémiotique, propose une autre manière de diviser le texte en séquences. Il explique essentiellement sa démarche autour de trois termes : virtualité (éventualité), passage à l'acte et achèvement. Ces trois termes nous permettent d'appliquer cette méthode dans notre corpus, plus précisément dans l'enquête du héros-narrateur. Il faut souligner que le roman nous oblige à une division séquentielle pour une meilleure analyse de sa structure ainsi que de sa narration.

La deuxième macroséquence est composée de quatre séquences selon notre subdivision. Les éléments de cette subdivision sont le déroulement, l'intentionnalité, la direction et la fin de l'enquête. Guy Roland change sa piste pendant l'enquête, notre subdivision correspond donc à ce changement de piste. Le deuxième récit de la double structure du roman policier est composé de quatre pistes qui construisent une enquête capitale. Chaque piste est nécessaire pour arriver à la fin du roman, autrement dit pour compléter l'enquête du héros. Selon les termes de C. Bremond, chaque piste est une « séquence élémentaire » pour la construction d'une « séquence complexe ».

La première séquence commence dès le début du deuxième chapitre où Guy Roland fixe un rendez-vous avec un barman nommé Sonachitzé qui peut l'aider à déclencher son enquête qui manque de nombreux indices lui permettant de trouver une quelconque piste. Sonachitzé, à son tour, emmène Guy chez son ami restaurateur, Heurteur qui aide également le narrateur-personnage dans sa quête. Sonachitzé et Heurteur lui donnent un nom qui va participer à une cérémonie religieuse : Stioppa de Djagoriew.

« A partir de ce moment, ils ont paru se désintéresser tout à fait de Stioppa et de mon passé. Mais cela n'avait aucune importance, puisque je tenais enfin une piste. »⁷¹

Cette séquence se termine par une photo donnée à Guy par Stioppa, et dans laquelle un vieil homme, Giorgiadzé ; une jeune femme blonde, Gay Orlow ; un grand homme inconnu étaient ensemble. A partir de ce moment-là le but de l'enquête change totalement : le héros- narrateur qui trouve une ressemblance avec la personne sur la photo et lui-même croit que c'est sa photo.

« Soudain je m'arrêtai sur l'une d'elles, d'un papier plus épais que les autres et au dos de laquelle il n'y avait aucune indication. »⁷², et « Je crois vraiment que c'était moi. »⁷³

Dès lors, Guy va cette fois-ci mener son enquête pour prouver sa découverte. La deuxième séquence commence donc par cette photo, indice important pour le déroulement de l'enquête.

Désormais, Guy oriente son enquête vers une nouvelle piste pour essayer de trouver le nom de cet homme inconnu et de trouver quelqu'un qui affirmerait la ressemblance entre eux. A cette fin, il montre la photo aux personnes qu'il interroge mais à chaque fois la réponse est négative. Par exemple, il trouve l'ex-mari de Gay,

⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

⁷² *Ibid.*, p. 44.

⁷³ *Ibid.*, p. 44.

Waldo Blunt, un pianiste, qui lui donne le nomme Howard de Luz, patronyme avec lequel Gay voulait se marier. Le héros espère qu'il s'appelle Howard de Luz qui est le confident de John Gilbert, parce qu'il veut être quelqu'un d'important de par son passé.

« Si j'étais cet Howard de Luz, j'avais dû faire preuve d'une certaine originalité dans ma vie, puisque, parmi tant de métiers plus honorables et plus captivants les uns que les autres, j'avais choisi celui d'être « le confident de John Gilbert ». »⁷⁴

Dans cette séquence, le narrateur démontre que l'homme inconnu n'est pas Freddie Howard de Luz. L'une des personnes qu'il a interrogé, Bob, le jardinier de la maison où Freddie a vécu, connaît l'homme qui est dans la photo, il s'appelle Pedro. C'est la fin du rêve d'être le confident de Gilbert. Le héros du roman a insisté sur le fait qu'il était cet homme qui était en compagnie de Gay Orlow et Giorgiadzé jusqu'au moment où il trouve un autre indice. Il a fait toute sa recherche afin de trouver des liens entre lui-même et celui-là. Dès le moment où Bob connaît le type brun qui est avec une femme et un vieil homme, le narrateur change sa piste. Il n'est pas ce type brun et il ne s'appelle pas Freddie. Le héros se focalise cette fois sur un autre nom : *Pedro*.

La troisième séquence commence dès le moment où le héros pense qu'il s'appelle Pedro. La boîte donnée par Bob contient deux photos d'un certain Pedro et, Guy est dorénavant sûr que ce type brun est lui-même.

« Aucun doute, c'est le même homme que celui que l'on voit à côté de Gay Orlow et du vieux Giorgiadzé. Un brun de haute taille, moi, à cette seule différence près que je n'ai pas de moustache. »⁷⁵

Par la recherche qu'il mène, il trouve l'ancienne adresse de « ce Pedro ». Il se rend à cette adresse et finalement il trouve quelqu'un qui le connaît : Hélène Pilgram. Celle-ci l'appelle McEvoy. Dans cette partie, elle donne beaucoup d'informations

⁷⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 98.

liées à notre héros : il travaillait à la légation de la république Dominicaine, sa petite amie s'appelle Denise et, en compagnie de cette dernière, ils étaient partis en Megève pour passer la frontière suisse. Hélène lui donne deux livres et un agenda qui dévoilent que Denise était mariée avec quelqu'un d'autre qui s'appelle Jimmy Pedro Stern.

Guy continue à mener son enquête en se concentrant surtout sur Denise et Oleg de Wrédé qui devait aider Guy et Denise à traverser la frontière. Dans cette séquence, il reste à Guy deux possibilités grâce à un fragment de l'anniversaire de Denise rappelé. A la fin nous comprenons qu'il peut être Jimmy Pedro Stern ou Pedro McEvoy.

« Et je ne me souviens plus si, ce soir-là, je m'appelais Jimmy ou Pedro, Stern ou McEvoy. »⁷⁶

La dernière séquence de l'enquête est une rupture par rapport au reste de la recherche. L'enchaînement de l'enquête est rompu par un personnage du roman : André Wildmer.

« Deux hommes, au bar, parlaient à voix basse, l'un d'eux portait un manteau de la couleur des feuilles mortes, qui lui arrivait presque aux chevilles. Il était de petite taille comme la plupart des clients. Il se retourna, sans doute pour regarder l'heure au cadran, au dessus de la porte d'entrée, et ses yeux tombèrent sur moi.

Son visage devint très pâle. Il me fixait bouche bée, les yeux exorbités.

Il s'approcha lentement de moi, en fronçant les sourcils. Il s'arrêta devant ma table.

- Pedro... »⁷⁷

Jusqu'à ce moment-là, Guy faisant de recherche poursuivait toujours les indices qu'il a trouvés, mais tout d'un coup, André Wildmer change la direction de l'enquête. Les personnes interrogées n'ont jamais parlé de lui, le narrateur n'a jamais fait de recherche sur lui. Pendant qu'il s'est assis dans un bar, André y vient et le connaît

⁷⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 186.

très vite. Les informations qu'il a données aident Guy à résoudre l'enquête : le nom *McEvoy* était fourni dans de faux papiers, il avait étudié avec Freddie dans le même collège, et le nom d'un autre passeur ; Bob Besson. La recherche de trouver Bob Besson et Oleg de Wrédé, les deux passeurs, reste vaine. Les souvenirs du narrateur complètent la connaissance du lecteur. Cette dernière séquence de l'enquête se termine par une autre enquête, celle de la résolution du roman laissé au lecteur.

3.2.1. La structure canonique de l'enquête

Dans cette partie consacrée à l'étude de l'enquête menée par le personnage principal, nous voulons mettre en évidence à la fois la structure et le déroulement de l'enquête tout au long du roman. D'abord, nous dégageons la structure canonique, autrement dit l'ordre des événements de l'enquête. Ensuite, nous tentons de faire ressortir les mobiles qui déclenchent l'enquête et qui la canalisent chaque fois vers une autre direction. Nous allons conclure ce chapitre en démontrant la situation finale de chaque partie de l'enquête.

Dans les dictionnaires de la langue française, nous trouvons plusieurs définitions de « l'enquête ». *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*⁷⁸ la définit ainsi :

- A. *une recherche systématique de la vérité par l'interrogation de témoins et la réunion d'éléments d'information.*
- B. *toute recherche, menée dans des secteurs variés en recueillant les réponses et témoignages des personnes ou en rassemblant des documents, donnant lieu à un rapport écrit.*

Dans le dictionnaire *Le Grand Robert*⁷⁹, le terme « enquête » est défini comme ci-dessous :

- A. *une procédure destinée à permettre à une partie plaidante d'établir par l'audition de témoins l'exactitude des faits qu'elle allègue*
- B. *une recherche méthodique reposant notamment sur des questions et des témoignages.*
- C. *une étude d'une question (sociale, économique, politique) par le rassemblement des avis, des témoignages des intéressés.*

⁷⁸ <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 16 Novembre 2013.

⁷⁹ <http://www.lerobert.com/>, consulté le 16 Novembre 2013.

Ces définitions montrent qu'une enquête est une recherche pour arriver à la réponse de ce qu'on veut savoir. A la lumière de ces définitions, nous pouvons dégager les caractéristiques d'une enquête. Celle-ci doit être méthodique et systématique, autrement dit elle doit suivre un ordre logique et doit porter sur le témoignage, les personnes intéressés et l'élément d'information. La personne qui mène l'enquête demande des questions aux témoins ou intéressés pour avoir une réponse, un avis ou une explication. L'enquêteur peut recueillir des documents liés à son enquête et interroger les personnes.

L'enquête policière ou de police comporte les mêmes caractéristiques. Son « but est de reconstituer comment le crime a été commis, par qui et comment il a été dissimulé. »⁸⁰ L'enquête est la combinaison du recueillement des indices, l'interrogation des témoins et l'observation de l'enquêteur.

Avant d'analyser l'enquête, nous proposons de déceler son ordre :

Première piste : Le narrateur fixe un rendez-vous avec le barman Sonachitzé → Ils rendent visite à un ami de Sonachitzé au restaurant de Heurteur, → Ils pensent que Guy est un ancien client de l'hôtel Castille, et que Guy était avec un certain Stioppa → Guy trouve Stioppa qui participe à une cérémonie dans une église → Stioppa lui donne une boîte pleine de photos dont une appartient à Gay Orlow →

Deuxième piste : Il dévoile que celle-ci était mariée avec un pianiste nommé Waldo Blunt → Il va au bar où Waldo travaille pour lui poser des questions sur Gay → Waldo lui donne un nom français Howard de Luz → A la suite de ses recherches sur ce nom-ci, il rend visite à C. Howard de Luz qui aide notre narrateur, il pense que la personne dont Guy parle est son cousin Freddie qui était en Amérique étant le confident de Gilbert → Guy va à l'adresse donnée par C. Howard de Luz où Freddie a vécu, bien que Guy pense qu'il peut être Freddie, mais le jardinier de la maison quittée ne le connaît pas. Il donne une boîte pleine de choses envoyées par Freddie quand il était en Amérique. Le jardinier indique que la troisième personne dans la photo s'appelle Pedro qui y venait toujours avec une blonde russe. Sur le dos d'une

⁸⁰ Yves Reuter, **op. cit.**, p. 40.

photo de cette femme russe, il est marqué un numéro de téléphone avec un nom *Pedro ANJou* → **Troisième piste** : Guy fait des recherches sur ce nom-ci et trouve l'adresse de ce Pedro → La nouvelle propriétaire de la maison connaît le narrateur, elle l'appelle Pedro McEvoy. Hélène lui donne beaucoup d'informations par rapport à son passé et à sa personnalité. La recherche montre que la femme russe s'appelle Denise qui était la petite amie de Guy → Le narrateur commence à chercher la trace de Denise, il trouve le photographe qui a pris les photos de Denise pour un magazine. → Le photographe qui est un peu paranoïaque donne quelques photos de Denise qui sert à rappeler au narrateur des informations du passé cette dernière → La recherche montre que Denise était mariée avec Jimmy Pedro Stern, un courtier disparu en 1940. → A ce moment-là, l'enquêteur s'oriente vers une autre personne dont Hélène avait parlé : Oleg de Wrédé → La recherche menée jusqu' à ce moment-là montre que le narrateur s'appelle soit Jimmy Pedro Stern, soit Pedro McEvoy → **Quatrième piste** : Une rupture dans la chaîne de l'enquête : Par un hasard, quand le narrateur est dans un bar, quelqu'un le connaît et lui fournit des d'informations. Cette personne n'a pas été mentionnée par les personnes interrogées et le narrateur n'a fait aucune recherche sur lui. → André Wildmer explique que le nom *McEvoy* est fourni de faux papiers par Rubirosa, un diplomate dominicain et ami du narrateur. Il canalise l'enquête vers une autre direction par ces informations concernant le narrateur : le collègue où celui-ci a étudié et une personne qui avait arrangé le passage à Suisse : Bob Besson. → Le narrateur va à Megève mais retourne très vite sans avoir trouvé aucun indice. → Il est à Paris et cherche Oleg de Wrédé qui devait aider Denise et Pedro à traverser la frontière → La fiche d'identité de Freddie montre qu'il était dans une île, Guy décide d'y aller pour le retrouver et il apprend qu'il est perdu en mer → L'enquête se termine par une autre enquête, le narrateur doit aller à son ancienne adresse, rue des Boutiques Obscures, 2, à Rome →

Nous allons traiter séparément chaque piste en dévoilant les éléments qui font commencer l'enquête, les facteurs qui canalisent son déroulement et enfin les motifs et les causes qui le terminent.

3.2.1.1. La première séquence élémentaire

Comme nous l'avons vu, la première séquence élémentaire commence par un rendez-vous avec un barman, celui-ci est la personne qui donne le premier indice au narrateur-personnage à l'aide de son ami. Ces deux personnages sont des **initiateurs** de l'enquête. Dans le premier récit, le héros-narrateur disait qu'il était sur une piste, mais en fait il trouve sa piste dès le moment où Sonachitzé et Heurteur se rappellent qu'il était un ami d'un certain Stioppa.

Premièrement, nous nous orientons sur ces deux personnages qui jouent un rôle d'allié par rapport à la tâche du héros. Sonachitzé est l'agent qui assume le rôle d'aide au narrateur-personnage en l'emmenant chez son ami. Il devient un **allié** du narrateur-personnage pour arranger la suite de l'enquête et pour lui donner au moins une piste. Celui-ci et le héros sont solidaires afin d'accomplir la tâche de ce dernier : trouver son identité. Donc, c'est un **allié de type de l'associé solidaire**. Parce que Sonachitzé n'attend pas un service futur (créancier), ou bien il n'est pas débiteur du bénéficiaire, en d'autres termes, du héros-narrateur. Comme Sonachitzé, Heurteur est aussi un allié qui construit la solidarité avec Guy dans la réalisation de sa tâche.

Perspective de Guy Bénéficiaire d'aide	Aide à recevoir	Réception d'aide	Aide reçue
	Barman qui peut lui donner une piste	Aller voir un ami de ce barman	Rencontre avec Heurteur
Perspective de Sonachitzé Premier allié	Service possible	Action serviable	Service accompli
	Se rappeler un indice lié au héros	Emmener le héros-narrateur chez un ami	Arrivée au restaurant

Schéma 20

Le rôle d'allié de Sonachitzé commence à l'instant où il essaie de trouver un indice lié à l'identité de Guy Roland. Mais il n'arrive pas à se rappeler de lui, c'est pour cette raison qu'il lui offre d'aller chez un ami qui peut l'aider. Cette action est

un type de sacrifice de l’allié pour le bénéficiaire, parce que ce n’est pas une obligation ou une règle. Le premier service élémentaire est accompli au moment où ils arrivent chez Heurteur. Nous disons un service élémentaire, car celui-ci et l’aide illustré dans le schéma suivant construisent l’intégralité de l’aide. C’était la première phase du processus de l’aide.

Perspective de Guy Bénéficiaire d’aide	Aide à recevoir	Réception d’aide	Aide reçue
	La possibilité de trouver un nom	Un nom de quelqu’un qui peut être un ancien ami	Une piste : Stioppa
Perspectives de Sonachitzé et Heurteur Alliés	Service possible	Action serviable	Service accompli
	Se rappeler des indices liés au héros	Se souvenir d’un ancien ami du héros-narrateur : Stioppa	Donner une piste pour l’enquête de Guy

Schéma 21

Les deux agents jouant le rôle d’allié du bénéficiaire donnent la première piste d’enquête. La deuxième phase du processus de l’aide est accomplie, pendant ce processus la tâche est toujours la même. L’amélioration du processus est assurée par l’intervention de deux agents, autrement dit deux alliés. Nous pouvons les considérer comme les déclencheurs de la piste sur laquelle le narrateur cherche son passé.

Nous avons montré que le patient peut être affecté, un bénéficiaire ou bien une victime, tels sont les résultats de deux types de processus antagonistes : processus évolutifs et contre-évolutifs. Dans le roman, l’intervention des alliés est une amélioration qui tend à changer l’état du patient, donc ce processus est évolutif. Le héros-narrateur est le patient qui est **le bénéficiaire de l’intervention d’un améliorateur**. Nous voyons plus clairement l’état du patient par l’application du schéma de C. Bremond au sujet du bénéficiaire et la victime :

Bénéficiaire d'un processus d'amélioration

Le héros-narrateur (Guy Roland)

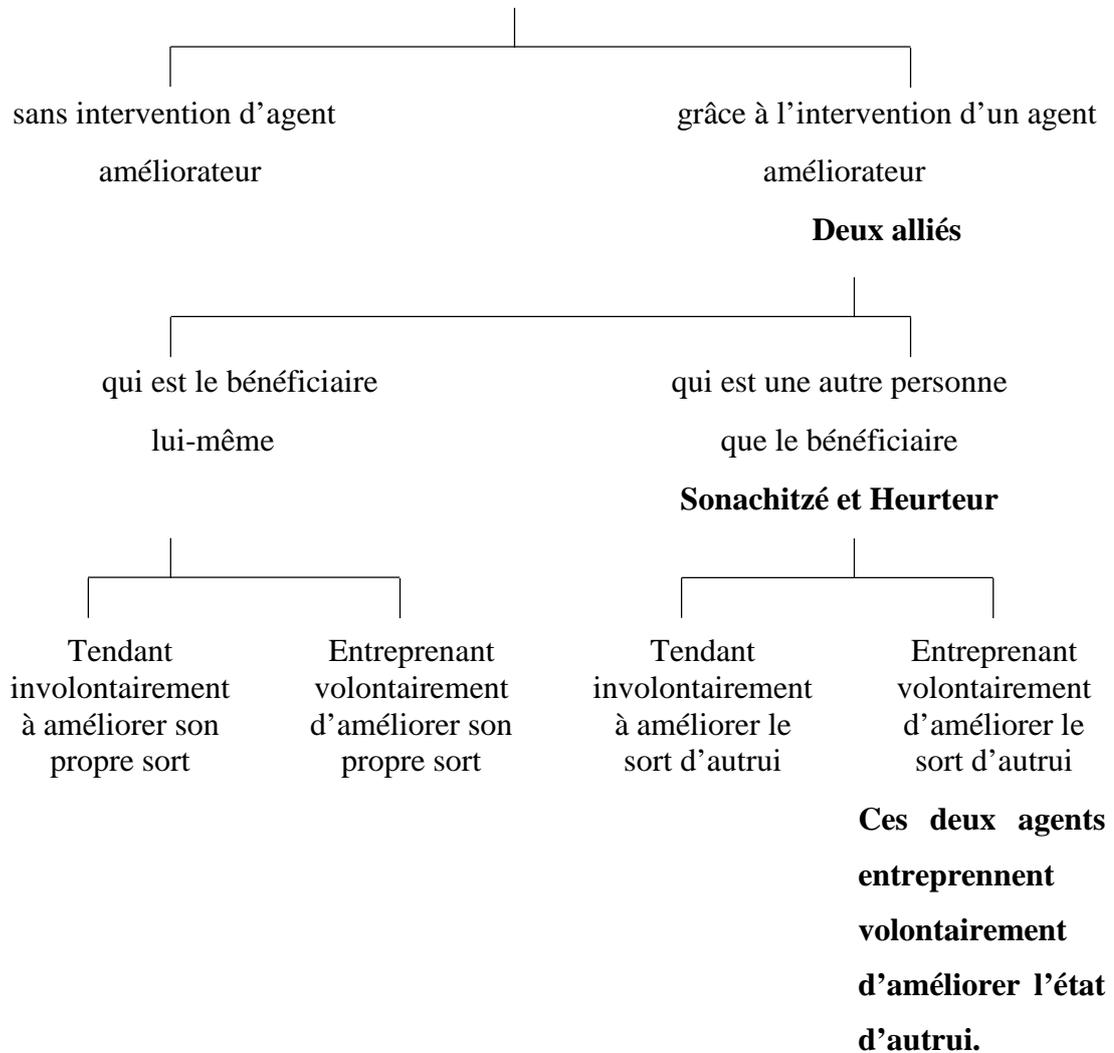


Schéma 22

Le héros-narrateur qui n'avait aucun indice assume le rôle de bénéficiaire par l'aide de deux alliés qui interviennent volontairement au processus pour améliorer l'état du patient. Sonachitzé et Heurteur sont des agents d'amélioration, et le narrateur possède un indice, autrement dit, ce Stioppa qui peut être un ancien ami de Guy. C. Bremond nomme ce type de patient **le bénéficiaire de l'intervention d'un améliorateur.**

Ensuite, nous examinons le déroulement de l'enquête à la suite de l'analyse de son commencement. Dès le moment où le narrateur débute sa recherche pour trouver Stioppa, celui-là a toujours des doutes pour agir. Bien qu'il sache où sera ce Stioppa, au lieu de lui parler directement à la sortie de l'église, il le suit jusque chez lui.

« Et je souhaite de ne pas me lancer sur une fausse piste car rien n'indiquait vraiment que cet homme fût bien Stioppa de Djagoriew »¹⁷⁴

Le héros-narrateur voulant être courageux décide finalement de parler avec Stioppa qui sort de l'épicerie. Il l'aborde avec la peine à cause de sa timidité, et même s'il ose lui parler, il ne dit pas la vérité au sujet de son mémoire. Il préfère mentir pour que Stioppa l'aide, mais sa timidité cause toujours une hésitation chez lui-même.

« - Je... je volais vous voir depuis... longtemps...

- Et pourquoi, monsieur ?

- J'écris... j'écris un livre sur l'Emigration... Je... »¹⁷⁵

Stioppa raconte des années de l'Occupation en lui montrant les photos prises ce temps-là. Une de ces photos est l'élément clé pour la suite de la première piste. Parce que le narrateur construit toute sa recherche en essayant de vérifier s'il est une des personnes qui sont dans la photo. Le premier but du narrateur est toujours de retrouver son passé et son nom, mais à partir du moment où il croit que cette personne était lui, il a désormais un but secondaire.

« Il me passait les photos de plus en plus vite et ne les regardait même plus. Apparemment, il avait hâte d'en finir. Soudain je m'arrêtai sur l'une d'elles, d'un papier plus épais que les autres et au dos de laquelle il n'y avait aucune indication.

¹⁷⁴ Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

- Alors, me demanda-t-il, quelque chose vous intrigue monsieur ?

Au premier plan, un vieil homme, raide et souriant, assis sur un fauteuil. Derrière lui, une jeune femme blonde aux yeux très clairs. Tout autour, de petits groupes de gens dont la plupart étaient de dos. Et vers la gauche, le bras droit coupé par le bord de la photo, la main sur l'épaule de la jeune femme blonde, un homme très grand, en complet prince-de-galles, environ trente ans, les cheveux noirs, une moustache fine, je crois vraiment que c'était moi. »¹⁷⁶

Une personne peut être un agent qui joue le rôle de prestataire, soit comme améliorateur, soit comme protecteur, ou bien le rôle d'obstructeur, soit comme dégradeur, soit comme frustrateur. Le premier groupe est composé des circonstances favorables qui servent la tâche et le deuxième groupe est composé des circonstances défavorables qui la desservent.¹⁷⁷ Stioppa joue un rôle de prestataire, **améliorateur** plus précisément, qui sert à la tâche de Guy, autrement dit explorer son passé. Il améliore l'état du patient Guy en lui rendant service de donner les photos et de partager ses informations.

Il faut accentuer que les deux premières séquences élémentaires sont strictement liées l'une à l'autre. Guy se lance sur la deuxième piste par une information supplémentaire qui est un élément adjuvant comme la photo. Le nom *Howard de Luz* fait penser chez le héros-narrateur à une relation entre la photo et ce nom. Il croit que l'homme brun s'appelle Howard de Luz. Cette information n'est pas fournie par des personnes interrogées ou par la recherche menée, c'est une idée de Guy. Au moment où Waldo Blunt se rappelle le nom *Howard de Luz* à la suite de la question concernant Gay Orlow, la deuxième séquence élémentaire commence.

Nous résumons le début, le déroulement et la fin de cette piste à la manière suivante :

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 43-44.

¹⁷⁷ Claude Bremond, *op. cit.*, p. 209.

Commencement	Développement	Fin
Un rendez-vous avec deux barmans qui lui donnent le premier indice : le nom <i>Stioppa</i>	Trouver et poursuivre Stioppa, l'interrogation de celui-ci et la photo d'un homme brun.	Waldo Blunt : Une nouvelle information (le nom <i>Howard de Luz</i>) qui canalise l'enquête vers une fausse piste.
Les deux alliés volontaires	La personne et l'élément améliorateurs	L'information qui change la direction de l'enquête

Schéma 23

Guy poursuit son enquête selon les personnes qu'il interroge, chaque personne le conduit vers une autre personne. Cela construit une chaîne des personnes tout au long de l'enquête. Le schéma suivant démontre le chemin suivi par le héros narrateur :

Sonachitzé → Heurteur → Stioppa → Celui-ci parle de Gay Orlow dont l'ex-mari est à Paris : Waldo Blunt → *la deuxième piste*

3.2.1.2. La deuxième séquence élémentaire

Pour des raisons marquées ci-dessus, dans cette partie de notre travail, nous citons parfois les exemples de la première séquence. Cette séquence est comme une phase supérieure de la première.

Guy mené son enquête pour prouver que cet homme brun est lui. Il garde cette photo dans sa poche pour profiter de l'occasion de la montrer aux autres personnes qui peuvent l'identifier. Le héros-narrateur qui est le patient fournit l'information pour l'amélioration de l'enquête, nous l'appelons, selon le terme de C. Bremond, comme le patient pourvu d'une information lui faisant prévoir la réalisation d'une **éventualité avec espoir**. L'information, plus précisément la photo, assure la naissance de l'espoir chez le narrateur. Celui-ci montre la photo dans laquelle cet homme brun se trouve en demandant son identité aux personnes qu'il

interroge pendant la première piste de l'enquête. Premièrement à Stioppa, le propriétaire de la photo ;

« - Et lui ? ai-je demandé d'une voix blanche, en me désignant sur la photo.

- Lui ?
 - Il fronçait les sourcils.
 - Lui... Je ne le connais pas.
 - Vraiment ?
 - Non. J'ai respiré un grand coup.
 - Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?
- Il m'a regardé.
- Qu'il vous ressemble ? Non. Pourquoi ?
 - Pour rien. »¹⁷⁸

Ensuite au pianiste Waldo Blunt, l'ex-mari de Gay Orlow ;

« - Vous voyez un homme sur la photo ? lui dis-je. A gauche... A l'extrême gauche...

- Oui.
- Vous le connaissez ?
- Non.

Il était penché sur la photo, la main en visière contre son front, pour protéger la flamme du briquet.

- Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?
- Je ne sais pas. »¹⁷⁹

Pour la troisième fois, à Claude Howard de Luz, cousin de Freddie ;

« Je sortis de ma poche la photo de Gay Orlow et du vieux Giorgiadzé et lui désignant l'homme brun qui me ressemblait :

- Vous ne connaissez pas ce type ?
- Non.
- Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?

Il se pencha sur la photo.

- Peut-être, dit-il sans conviction. »¹⁸⁰

¹⁷⁸ Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 79.

Et finalement à Robert, le jardinier de l'ancienne maison de la famille Howard de Luz ;

« - Et ce type brun, là, à côté de la Russe ?

Il se pencha un peu plus sur la photo et la scruta. Mon cœur battait fort.

- Mais oui... Je l'ai connu aussi... Attendez... Mais oui... C'était un ami de Freddie... Il venait ici avec Freddie, la Russe et une autre fille... Je crois que c'était un Américain du Sud ou quelque chose comme ça...
- Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?
- Oui... Pourquoi pas ? me dit-il sans conviction. »¹⁸¹

Revenons au rôle assumé par le héros-narrateur, celui-ci envisage une éventualité avec l'espoir, autrement dit qu'il croît que l'homme brun est lui-même, c'est pour cela il montre la photo à chaque personne qu'il interroge pour prouver ce qu'il en pense.

Guy Roland croît aussi qu'il s'appelle Howard de Luz qui était le confident de l'acteur John Gilbert selon l'information donnée par Waldo Blunt au septième chapitre. Il établit un lien entre la photo et le nom *Howard*, il garde toujours l'espoir d'être le confident de John Gilbert : « Il y avait une chance pour que ce fût mon nom. »¹⁸² Son espoir est augmenté après avoir parlé avec Blunt. Pendant la visite chez le cousin de Freddie Howard de Luz, bien qu'il ne perde pas l'espoir, sa conviction d'être Freddie s'affaiblit. Encore une fois, à cause de sa timidité il ne trouve pas assez confiance en lui-même pour poser la question ultime à Claude Howard de Luz : Freddie, est-ce lui ? La dernière personne qui connaît Freddie très bien met en évidence la fausse piste du héros-narrateur d'une part, et d'autre part il le met sur une nouvelle piste à lancer. L'éventualité envisagée par Guy se réalise mais celui-ci est déçu par le mélange de satisfaction et insatisfaction. Il est satisfait parce qu'il décèle que l'homme brun est lui-même, il avait raison depuis le moment où il a cru que c'était lui. Il n'est pas satisfait parce que les informations de Robert révèlent que Freddie n'est pas le héros narrateur, c'est une autre personne. Donc Guy n'est pas le confident de John Gilbert. Nous pouvons voir par le schéma suivant, le changement

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸² *Ibid.*, p. 65.

et le développement de la croyance du héros Guy par rapport aux deux sujets différents. :

	Stioppa de Djagoriev	Waldo Blunt	Claude Howard	Robert
Photo de l'homme brun	++	+-	-+	-+
Freddie Howard de Luz	Pas d'information	++	-+	-

Schéma 24

Au début Guy était presque sûr que l'homme brun était lui. Waldo Blunt ne répond pas négativement, il dit seulement qu'il ne sait pas. Guy n'est pas très sûr mais il en a encore beaucoup d'espoir. D'ailleurs, le narrateur rapporte les réponses de Claude et Robert par une négativité : « sans conviction ». Par conséquent, la croyance de Guy est passée par une modification comme nous l'avons montré dans le schéma ci-dessus, du plus fort vers le moins fort.

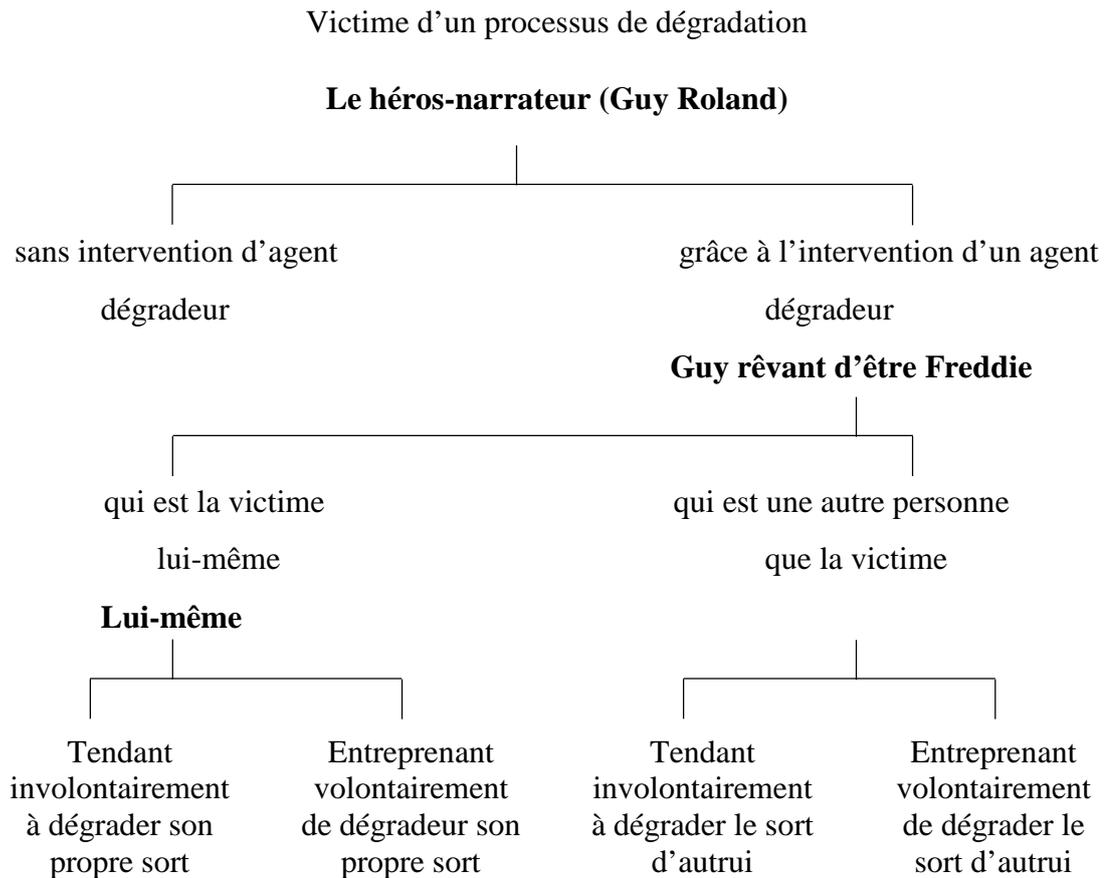
Quant au nom *Freddie Howard de Luz*, nous l'entendons pour la première fois par Waldo pendant que Guy l'interroge pour trouver la trace de Gay Orlow. Guy commence à croire que ce nom « réveille quelque chose en lui »¹⁸³, donc sa croyance est très forte en ce moment-là. Elle s'affaiblit par le rendez-vous avec Claude, et le jardinier Robert anéantit toutes les possibilités en connaissant l'homme brun. La relation entre la photo et le nom est supprimée : la fin du rêve.

« Voilà, c'était clair, je ne m'appelais pas Freddie Howard de Luz. J'ai regardé la pelouse aux herbes hautes dont la seule la lisière recevait encore les rayons du soleil couchant. Je ne m'étais jamais promené le long de cette pelouse, au bras d'une grand-mère américaine. Je n'avais jamais joué, enfant, dans le « labyrinthe ». Ce portique rouillé avec ses balançoires, n'avait pas été dressé pour moi. Dommage. »¹⁸⁴

¹⁸³ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 92.

Guy Roland rêvant d'être Freddie, d'être le confident de John Gilbert, suivit une fausse piste à cause de lui-même. La relation qu'il a établi entre la photo et Howard de Luz l'a ramené à la fin de sa première piste. Donc, par le terme de C. Bremond, il est **une victime de soi-même**. Le schéma suivant le montre de la façon suivante:



Guy se met involontairement sur une fausse piste au sujet d'être Freddie.

Schéma 25

Dans ce cas, Guy est le patient assumant le rôle de victime. L'information de Waldo a causé de rêver d'être Freddie, Guy entreprend au processus de dégradation involontairement pour dégrader son état. Comme nous voyons dans le schéma ci-

dessus, le héros-narrateur est la victime de soi-même. C'est la fin de la première piste.

Finalement, il nous faut analyser le rôle de Robert qui finit la première séquence élémentaire et débute la deuxième. Celui-ci est l'influenceur du processus narratif réalisé par le héros-narrateur. Robert assume un rôle d'**informateur** en donnant plusieurs informations au narrateur par rapport à son enquête. D'abord, Robert est l'informateur faisant savoir que Guy ne peut pas être Freddie, parce que Robert met en évidence la vérité concernant l'identité de Freddie. L'homme brun qui est avec deux autres personnes dans la photo s'appelle Pedro. La première information anéantit la relation entre la photo et le nom *Freddie*. Guy a compris qu'il ne s'appelait pas Freddie, donc son enquête de vérifier s'il est Freddie s'est terminé. Cette fin est aussi la fin de la première piste, et Robert influence le processus encore une fois par ses informations. L'informateur ouvre la possibilité d'une autre enquête en disant le nom de l'homme brun : Pedro. Nous illustrons le rôle de Robert par le schéma suivant :

Informateur tendant à communiquer à un patient

l'idée d'un état ou d'un processus

Robert, le jardinier de l'ancienne maison

de la famille Howard de Luz

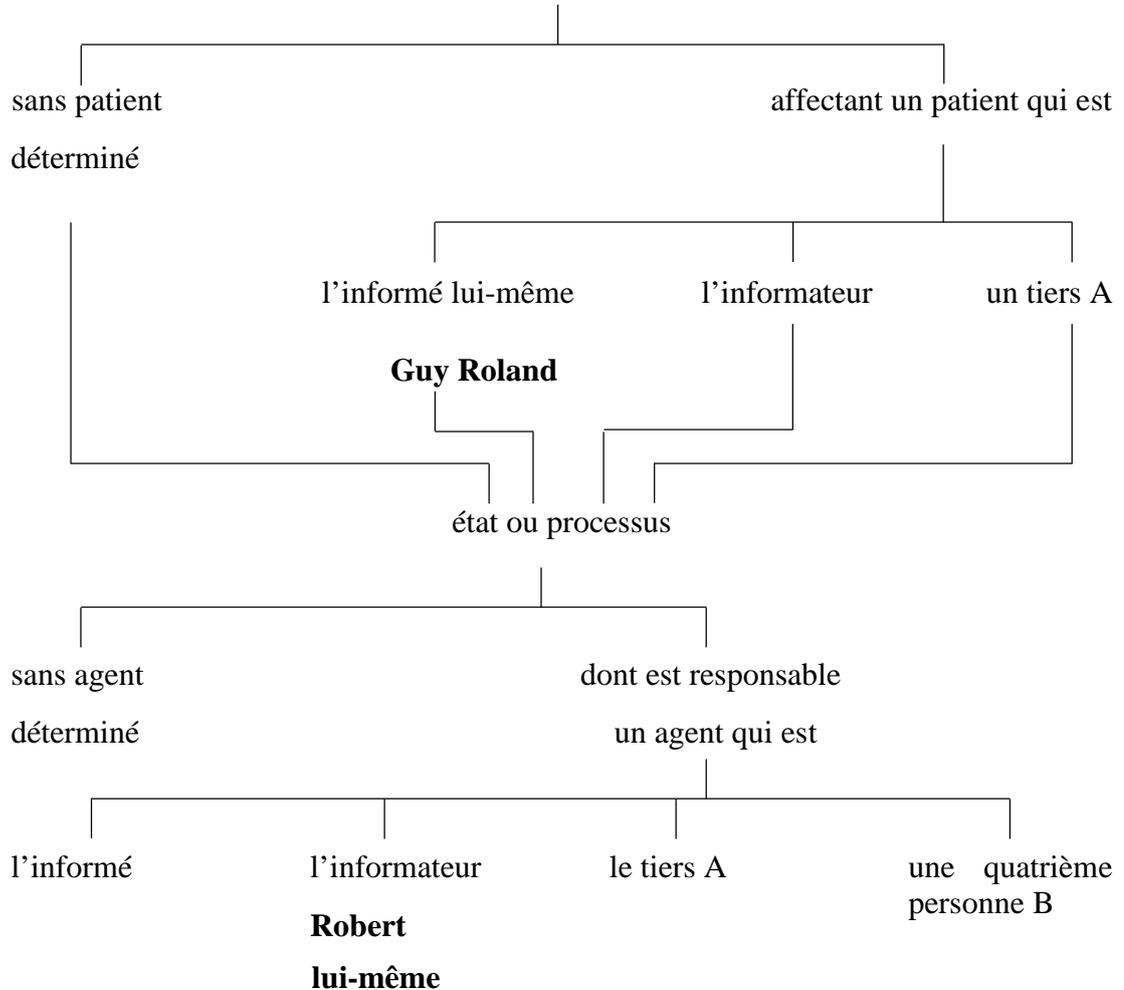


Schéma 26

L'informateur Robert faisant savoir à Guy que l'espoir d'être Freddie est faux, l'homme brun et Freddie n'est pas la même personne. Ils sont deux personnes différentes. Les informations fournies par Robert sont très certaines et vraies, cela rend le rôle d'informateur de Robert comme **l'informateur révélateur**. Parce qu'elles révèlent la réalité concernant l'enquête. Comme nous l'avons illustré ci-dessus, Robert est l'informateur tendant à informer Guy Roland qui est affecté par ces informations. Guy le persuade qu'il est un ami de Freddie de l'Amérique, donc Robert devient 'l'informateur volontaire par l'effort de Guy. Celui-ci apercevant que

sa piste est fausse s'oriente vers son nouvel indice, autrement dit sur le nom *Pedro*, le type brun.

Pour conclure, nous soulignons que le but secondaire, c'est-à-dire trouver l'identité de l'homme brun et prouver que Guy est Freddie, est pris sa fin. L'enquêteur a trouvé les réponses à ses problèmes. Le jardinier Robert a dévoilé que Guy ne peut pas s'appeler Freddie, en identifiant l'homme brun qui est nommée Pedro. Par cette découverte, le héros-narrateur se lance sur une nouvelle piste. Il s'oriente cette fois sur le nom Pedro comme le but secondaire.

Nous pouvons voir comment la deuxième piste s'est déroulée par le schéma suivant :

Commencement	Développement	Fin
Le nom Howard de Luz, et la relation entre celui-ci et la photo établie par Guy	Tracer ce nom en essayant de prouver cette relation	Robert qui détruit cette relation prévue, ouvre la troisième séquence en identifiant l'homme brun
L'information trompeuse	L'éventualité avec espoir	L'informateur révélateur

Schéma 27

Et l'ordre des personnes interrogées se construit en une chaîne pendant cette séquence, bien qu'elle est une fausse piste et Guy est la victime de celle-ci, elle avance l'enquête. Voilà l'alignement de ces personnes.

La deuxième piste → Claude Howard de Luz → Robert (Bob) → *la troisième piste*

3.2.1.1. La troisième séquence élémentaire

Le héros-narrateur a éliminé une fausse piste, maintenant il cherche des autres traces pour continuer avec son enquête. Le premier indice est l'information de Robert qui lui a donné le nom de la personne brune. A la fin de la deuxième piste, Robert lui donne une boîte pleine de souvenirs, des photos ou des papiers. Grâce aux photos que Guy a trouvées dans cette boîte, il est clair que l'homme brun s'appelle sûrement Pedro. Parce qu'il trouve des noms de personnes aux dos des photos de Pedro et

Freddie. Guy s'intéresse surtout à l'une parmi les photos dans laquelle lui, Freddie, Gay Orlow et une jeune femme blonde sont ensemble. Au dos d'une photo de cette femme blonde aux cheveux clairs, il trouve un numéro de téléphone : « PEDRO : ANJou 15-28 »¹⁸⁵

Il oriente toutes ses recherches sur ce numéro et ce nom en les cherchant dans les Bottins et Agendas au bureau de Hutte. Après sa recherche, il décide finalement d'aller à l'adresse liée à ce numéro qui n'existe plus. Il s'y rencontre avec une femme qui s'appelle Hélène Pilgram, la première personne qui connaît Guy. Elle assume un rôle d'influenceur pour le processus d'amélioration prévu par le bénéficiaire qui est le héros-narrateur lui-même. Hélène joue un rôle d'**informateur** qui donne beaucoup d'informations pour confirmer celles de Guy et pour la suite de l'enquête à la fois. Avant d'analyser son rôle par rapport au processus d'amélioration de l'enquête, nous voulons citer les informations d'Hélène qui canalise la suite de l'enquête.

De prime abord, Hélène Pilgram affirme que Pedro a habité à cette adresse-là avant qu'elle ait logé dans cette maison. Pendant que Guy observe la maison pour découvrir un indice, elle intervient pour marquer que la maison n'a pas beaucoup changée : « - Vous reconnaissez l'appartement ? me demanda-t-elle. Vous voyez... J'ai gardé des choses... »¹⁸⁶ Ensuite, elle identifie la femme blonde aux cheveux clairs, elle s'appelle Denise, une couturière qui y habitait avec Guy. Alors, Guy était ensemble avec Freddie, Gay Orlow et Denise dans cette photo-là.

Nous apprenons le travail de Guy par la question d'Hélène : « - Vous ne travaillez plus à la légation de la république Dominicaine ? »¹⁸⁷, avant d'être amnésique, Guy fumait des cigarettes anglaises et ils ont logé dans l'appartement après avoir passé du temps avec Denise dans une chambre verte à l'hôtel Castille. L'information de Sonachitzé et Heurteur est affirmée par elle, ils ont eu un moment en rappelant que Guy pouvait être un ancien client de l'hôtel Castille. Ils ont quitté l'appartement en allant à Megève pour passer la frontière, mais apparemment il y a eu un problème.

¹⁸⁵ **ibid.**, p. 101.

¹⁸⁶ **ibid.**, p. 110.

¹⁸⁷ **ibid.**, p. 111.

Hélène lui donne deux livres et un agenda dans lequel ils découvrent, grâce à une fiche d'identité, que Denise Yvette Coudreuse était mariée avec quelqu'un qui s'appelle Jimmy Pedro Stern. Guy prend aussi la dernière lettre envoyée à Hélène par Denise dans laquelle il s'agit d'un numéro de téléphone d'un homme nommé Oleg de Wrédé. Guy restant debout dans la chambre regarde par la fenêtre, bien qu'il n'ait rien senti dans l'endroit où il a vécu, la vue de la rue l'a rendu inquiet. Avant qu'elle ait logé dans cette maison le chapitre de l'espace, mais, ici, il est important que Guy ressente un sentiment en faisant référence à sa vie antérieure, autrement dit avant de devenir amnésique. Cette impression d'inquiétude est un début pour se rappeler les événements passés.

« Alors, une sorte de déclic s'est produit en moi. La vue qui s'offrait de cette chambre me causait un sentiment d'inquiétude, une appréhension que j'avais déjà connus. Ces façades, cette rue déserte, ces silhouettes en faction dans le crépuscule me troublaient de la même manière insidieuse qu'une chanson ou un parfum jadis familiers. Et j'étais sûr que, souvent, à la même heure, je m'étais tenu là, immobile, à guetter, sans faire le moindre geste, et sans même oser allumer une lampe. »¹⁸⁸

Toutes ces informations obtenues grâce à Hélène avancent l'enquête et suscitent beaucoup de questions à la fois. Le héros-narrateur a maintenant beaucoup d'indices à tracer, plusieurs noms de personne à interroger et quelques matériaux qui peuvent l'aider dans sa recherche. Hélène est l'agent **améliorateur** du processus d'amélioration, Guy est le patient, le **bénéficiaire informé** en particulier de cette amélioration comme l'atteste le schéma suivant :

¹⁸⁸ **Ibid.**, p. 122.

Informateur tendant à communiquer à un patient

l'idée d'un état ou d'un processus

**Hélène Pilgram, une ancienne amie,
nouvelle propriétaire de l'appartement**

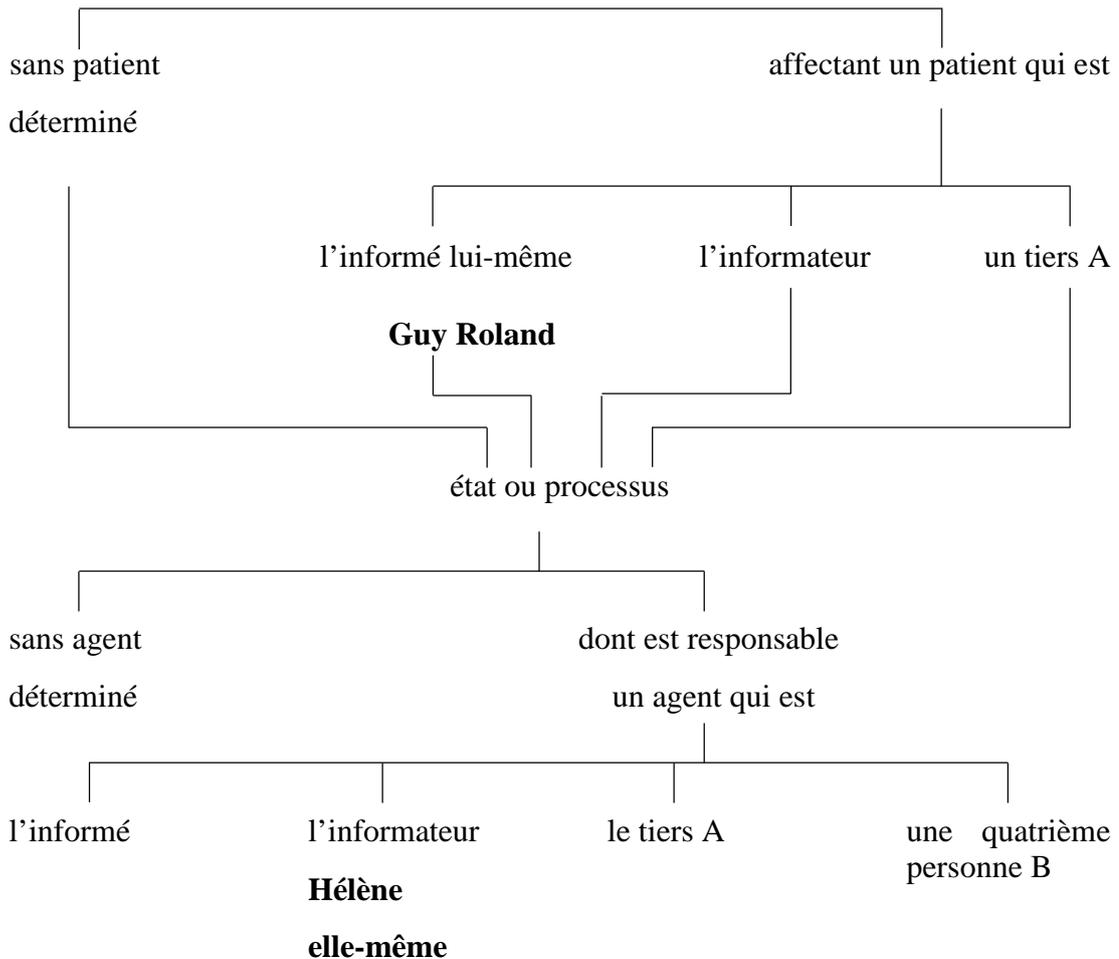


Schéma 28

Hélène joue un rôle d'**informateur révélateur volontaire** en dévoilant plusieurs informations pour l'avancement de l'enquête. Le processus d'amélioration de l'enquête se réalise grâce à l'intervention d'Hélène qui tend de informer le bénéficiaire. Elle joue deux rôles à la fois, d'une part, comme nous l'avons dit, d'informatrice faisant savoir à autrui des souvenirs liés à Guy, d'autre part, le rôle de **confirmatrice** anéantissant le scepticisme du lecteur. Elle confirme les informations de Guy qu'il a obtenues pendant sa recherche. Elle entreprend au processus en confirmant l'information donnée par le bénéficiaire.

Hélène ouvre la possibilité de plusieurs pistes par les indices qu'elle a fournis. Guy continue à son enquête en menant des recherches sur chaque indice. Premièrement il rend visite à l'hôtel Castille et à la chambre verte où ils ont vécu pendant certains temps. Au bar de l'hôtel, un barman lui donne un vieux magazine dans lequel la photo de Denise était imprimée. Le narrateur-personnage se rappelle sa connaissance avec Denise, c'est le premier mémoire rappelé de son ancienne vie.

Il fixe un rendez-vous avec le photographe qui a pris les photos de Denise quand elle était une mannequine. Jean-Michel Mansoure, le photographe, un peu paranoïaque, parle de l'attentat de son ami Alec Scouffi qui habitait dans le bâtiment de Denise. Le rôle de Mansoure est de fournir des renseignements et des indices matériels, les photos, qui servent à la suite de l'enquête. Il assume le rôle d'**améliorateur** qui facilite la tâche de Guy.

Ensuite, le narrateur nous raconte un deuxième fragment de mémoire, il s'agit d'une journée courte dans un jardin. Après sa recherche sur Scouffi, Guy se souvient de lui avec qui il s'est rencontré à l'occasion de la visite rendue à Denise. Les mémoires dont Guy se rappelle ne sont plus comme des fragments, ils sont plus longs et plus détaillés. Cette fois, ces souvenirs jouent un rôle de confirmateur pour la connaissance de Guy. Par exemple, il affirme qu'il travaillait à la légation de la république Dominicaine, mais l'information la plus frappante est ce qu'il avoue qu'il y travaillait en lieu de quelqu'un d'autre.

« Je recevais de rares personnes qui me demandaient de leur délivrer des visas. Cela m'est revenu, brusquement, en fouillant la boîte de biscuits que m'avait donnée le jardinier de Valbreuse et en examinant le passeport de la république Dominicaine et les photos d'identité. Mais j'agissais pour le compte de quelqu'un que je remplaçais dans ce bureau. Un consul ? Un chargé d'affaires ? Je n'ai pas oublié que je lui téléphonais pour lui demander des instructions. Qui était-ce ? »¹⁸⁹

A la fin cette piste, Guy reçoit une lettre de Hutte qui annonce qu'il va y avoir une autre d'une dame qui s'appelle Kahan. Madame Kahan va partager ses informations sur Oleg de Wredé que Denise avait mentionné dans sa dernière lettre.

¹⁸⁹ **Ibid.**, p. 166.

Les trois fiches d'identité appartenant respectivement à Denise, à son mari Pedro Stern, et à Pedro McEvoy prennent aussi leur place avant de commencer à la quatrième piste. Nous apprenons que le nom *McEvoy* peut être fourni selon les faux papiers, parce qu'il n'y a guère d'information sur lui avant la date de 1940 où Pedro Stern, le courtier, a disparu. A la suite de ces informations, le héros-narrateur se rappelle un des anniversaires de Denise où il ne sait plus son nom. : « Et je ne me souviens plus si, ce soir-là, je m'appelais Jimmy ou Pedro, Stern ou McEvoy. »¹⁹⁰

Cette phrase est la clôture de la troisième séquence élémentaire, la dernière séquence qui est la découverte de la vérité et la partie où la solution de l'enquête se dévoile. Avant d'y passer nous nous proposons encore une fois le schéma résumant la troisième piste qui est très riche au sujet d'indice.

Commencement	Développement	Fin
L'identification de l'homme brun, Pedro, la boîte donnée par Robert	L'interrogation des personnes, les indices matériaux, les informations d'Hélène	Les fiches d'identité : Denise Coudreuse, Pedro Stern, et Pedro McEvoy
L'informateur révélateur	L'informatrice, améliorateurs	Les documents révélateurs

Schéma 29

La linéarité des personnes est modifiée dans cette séquence. L'informatrice Hélène donne beaucoup de noms à rechercher, Guy s'oriente cette fois sur plusieurs noms. Nous illustrons l'ordre de ces personnes de la façon suivante :

La troisième séquence → Hélène Pilgram → Elle parle de Pedro McEvoy, Denise Coudreuse et suscite les noms *Jimmy Pedro Stern* et *Oleg de Wrédé*.
→ Jean-Michel Mansoure → *la quatrième séquence*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 182.

3.2.1.3. La quatrième séquence élémentaire

La troisième piste se termine dès le moment où Guy se souvient de l'anniversaire de Denise. Les fiches d'identités qui ont lieu à la fin de cette piste sont les derniers indices à poursuivre, l'enquête n'avance plus. Et la dernière séquence commence par l'intervention d'un personnage qui s'appelle André Wildmer. Il faut souligner encore une fois que ce nom ni recherché par Guy pendant l'enquête, ni aucune des personnes interrogées n'en a parlé.

La chaîne de l'enquête est rompue par l'intervention de cet agent. Guy suivit un ordre selon les indices et les noms qu'il a trouvés. L'élément qui casse la chaîne de l'enquête est bien évidemment André Wildmer qui connaît le héros-narrateur assis dans un bar. L'intervention de celui-ci est aléatoire, mais la relation entre Wildmer et l'enquête est bien motivée et prévue. Le jardinier Robert donne un détail qui ne paraissait pas important à ce moment-là et qui prend son sens par ce service d'André.

« - C'était là que Freddie montait à cheval avec un autre ami à lui... Un jockey... Il ne vous en a jamais parlé, de ce jockey ?

- Jamais.
- Je ne me souviens plus de son nom... Pourtant il avait été célèbre... Il avait été le jockey du grand-père de Freddie, quand le vieux possédait une écurie de courses...
- L'Américain du Sud connaissait aussi le jockey ?
- Bien sûr. Ils venaient ensemble ici. Le jockey jouait au billard avec les autres... Je crois même que c'était lui qui avait présenté la Russe à Freddie... »¹⁹¹

André Wildmer fait commencer le processus d'amélioration de l'enquête en assumant le rôle d'**informateur**. Il est le troisième et le dernier informateur du récit, ses informations illuminent le chemin de l'enquête. D'abord, nous apprenons que Guy, André, le grand-père Giorgiadzé, et Rubirosa étaient les témoins du mariage de Freddie et Gay Orlow à Nice. Porfirio Rubirosa, un diplomate dominicain, est un ami pour lequel il travaillait dans la légation. Mais malheureusement, le héros-narrateur ne pourrait plus interroger Rubirosa, parce qu'il s'était tué dans un accident de voiture. Ensuite, André partage une information importante pour l'état actuel et la

¹⁹¹ **Ibid.**, p. 96.

continuation de l'enquête. Il décèle que le nom *Pedro McEvoy* n'était pas un vrai nom, il s'est procuré de faux papiers grâce à son ami Rubirosa. André donne cette information en faisant référence à Freddie avec qui Guy est allé au même collège : le collège de Luiza. Guy rend visite plus tard à ce collège, mais sa recherche est vaine parce que tous les documents ont été brûlés dans un incendie.

L'informateur indique qu'ils étaient cinq personnes à Megève : Freddie, Gay, Denise, Guy, et lui-même. Avant qu'il quitte Guy pour rejoindre ses amis, il parle de deux hommes qui devaient faire passer Denise et Guy en Suisse. Le premier s'appelle Bob Besson, mais il ne se souvient plus de ce Russe à tête gigolo.

André Wildmer confirme certaines informations et canalise l'enquête vers une autre direction encore une fois. A partir de ce temps-là, Guy se rappelle souvent des fragments de son mémoire qui vont compléter l'enquête. Nous montrons le rôle de cet informateur par le schéma suivant :

Informateur tendant à communiquer à un patient

l'idée d'un état ou d'un processus

André Wildmer, un ancien ami,

un ancien jockey

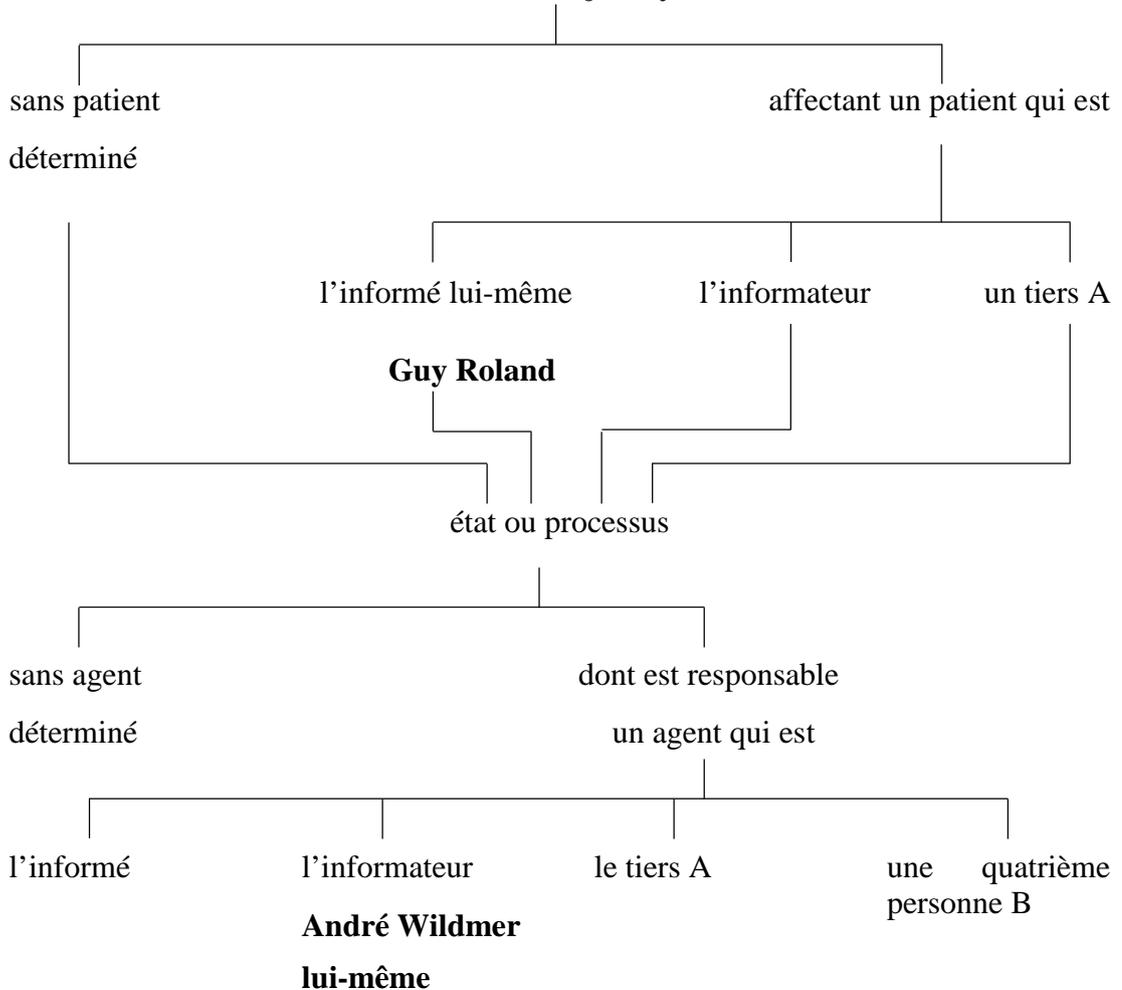


Schéma 30

Le dernier informateur faisant savoir que le nom « Pedro McEvoy » n'est pas vrai avance l'enquête vers sa fin. Le rôle assumé par André est, d'une part, **l'informateur révélateur**, d'autre part **le confirmateur**. Il participe **volontairement** au processus de l'enquête. D'abord, il affirme ce que Guy avait trouvé jusqu'à ce moment-là, et enlève certaines possibilités qui peuvent être des fausses pistes pour Guy. Il participe au processus d'amélioration comme améliorateur de l'enquête, il fournit volontairement beaucoup d'informations en révélant ce qui s'est passé avant l'accident qui cause l'amnésie chez le narrateur. Il met l'accent sur le fait que Guy et

Denise ont été perdus dans la neige. André Wildmer étant l'agent responsable d'amélioration informe le bénéficiaire du processus, c'est-à-dire Guy Roland. La contribution de l'informateur est ce qu'il protège l'état du bénéficiaire en assumant le rôle de **protecteur**. Grâce à lui, Guy qui n'a plus d'indices avance son enquête, comme **révélateur**, il ouvre une nouvelle piste qui est la fin de l'enquête capitale.

Nous avons les traces de cet accident et du passé de Guy, mais nous ne savons pas encore précisément la solution de l'énigme mystérieuse. Pour ce faire, nous allons profiter des fragments de souvenirs rappelés qui prennent place le plus souvent dans le reste du récit. Nous avons traité ces mémoires en détail dans la partie narratologique, c'est pour cette raison que nous parlons seulement de leur rôle. Avant cela, il faut rappeler que les indices concernant les autres personnages ne sont plus utiles pour Guy, parce que Bob Besson est mort et il n'arrive pas à trouver le Russe à tête de gigolo qui est révélé comme Oleg de Wrédé. Donc, Guy ne peut pas faire confirmer en interrogeant les personnes ce qu'il a découvert. Cette fois, il profite de ses mémoires qui jouent le rôle de **confirmateur**.

Guy voyageant à Megève afin de voir le chalet où lui-même et sa femme Denise ont passé du temps avant la tentative de passer la frontière de la Suisse comprend que chercher la trace d'Oleg et spécifier ce chalet parmi les autres est un effort vain. Il revient à Paris en vue d'un autre voyage pour L'île Maurice où il espère rencontrer Freddie. Il apprend que celui-ci a été perdu dans la mer près de Bora Bora. Guy, qui ne croît pas en la disparition de Freddie, se lance dans une autre enquête dans le but de le retrouver. C'est à la fois la fin de l'enquête et du roman. Il lui reste un autre voyage, il faut qu'il rende visite à son ancienne adresse :

« Je ne sais pas combien de temps je suis resté au bord de ce lagon. Je pensais à Freddie. Non, il n'avait certainement pas disparu en mer. Il avait décidé, sans doute, de couper les dernières amarres et devait se cacher dans un atoll. Je finirais bien par le trouver. Et puis, il me fallait tenter une dernière démarche : me rendre à mon ancienne adresse à Rome, rue des Boutiques Obscures, 2. »¹⁹²

¹⁹² **Ibid.**, pp. 250-251.

Cette dernière piste achève l'enquête capitale, nous nous permettons d'illustrer les mobiles de cette partie par le schéma suivant :

Commencement	Développement	Fin
L'intervention d'André Wildmer et ses informations partagées	Les indices fournis par André, les voyages, les fragments de mémoire	Voyage à Bora Bora, les mémoires
L'informateur révélateur	L'informateur et les confirmateurs	Le héros lui-même

Schéma 31

A la fin de chaque piste, nous avons démontré l'ordre des personnes interrogées tout au long de l'enquête. Cette fois nous proposons de lister ces personnes dès le début jusqu'à la fin afin de voir l'intégralité de cet ordre.

Le début du deuxième récit → Sonachitzé → Heurteur → Stioppa → Celui-ci parle de Gay Orlow dont l'ex-mari est à Paris : Waldo Blunt → *la deuxième piste* → Claude Howard de Luz → Robert (Bob) → *la troisième piste* → Hélène Pilgram → Elle parle de Pedro McEvoy, Denise Coudreuse et suscite les noms *Jimmy Pedro Stern* et *Oleg de Wrédé*. → Le barman du bar de l'hôtel Castille → Jean-Michel Mansoure → *la quatrième séquence* → André Wildmer → le représentant du collège de Luiza → la lettre de Mme. Kahan* → le voyage à Megève → le voyage à l'île de Pacifique : Bora Bora → *la fin de l'enquête* → *une nouvelle enquête* →

3.3. Le cycle narratif

Nous avons parlé de trois types de séquence complexe qui peuvent être démontrés selon les liaisons syntaxiques. Ces trois types sont « le bout-à-bout », « l'enclave », et « l'accolement ». Les définitions que nous avons faites dans la partie méthodologique et l'analyse de l'enquête nous permettent de dire que le cycle narratif du roman est le **bout-à-bout**. L'une séquence élémentaire suit par une

* Nous considérons la lettre de Mme. Kahan comme une sorte d'interrogation afin d'avoir des informations au sujet d'Oleg de Wrédé.

autre, et cela continue jusqu'à la fin du roman. Nous nous accordons d'illustrer ce cycle narratif du roman par le schéma suivant.

A1 – Le rencontre avec Sonachitzé et Heurteur qui lui donnent la première piste.



A2 – Rendre visite chez Stioppa qui lui a fourni le premier indice matériel : les photos.

A3 – Aller au bar pour parler avec Waldo Blunt qui se rappelle le nom du mari de



Gay Orlow : Freddie Howard de Luz.

B1 – Le rapport établie entre la photo de l'homme brun et le nom « Howard de Luz ».

B2 – Aller au restaurant afin d'interroger le cousin de Freddie.



B3 – Les informations de Robert, le jardinier qui dirige l'enquête vers le nom « Pedro »

C1 – Revenir à l'appartement où il y habitait avec Denise pendant quelques mois, Hélène y reste dorénavant.

C2 – L'interrogation du photographe Mansoure qui a pris plusieurs photos de Denise quand elle était mannequin.

C3 – Guy se rappelle quelques mémoires et le second narrateur intervient à l'histoire.

D1 – L'interruption d'André Wildmer qui enlève les fausses pistes et donne des indices à poursuivre.

D2 – Beaucoup de mémoire qui raconte ce qui s'est passé pendant leur tentative de quitter Paris.

D3 – Les voyages pour trouver ses amis et finalement l'acceptation d'aller à son ancienne adresse : rue des Boutiques Obscures.

Schéma 32

Comme ce schéma détaillé le montre bien, chaque séquence est suivit d'une autre. Quand la séquence A se termine, l'autre séquence B commence. A la suite de la séquence B le narrateur met la troisième séquence C. Finalement la dernière séquence D indique la fin du roman : A → B → C → D →

La recherche continue encore, comme nous l'avons dit plus haut, bien que le héros trouve son vrai nom, il le reste d'aller à l'adresse où il habitait, cette dernière flèche signifie la suite de l'enquête : « Et puis, il me fallait tenter une dernière démarche : me rendre à mon ancienne adresse à Rome, rue des Boutiques Obscures, 2. »¹⁹⁴

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 251.

Conclusion

CONCLUSION

Dans ce travail, nous avons analysé le roman intitulé *Rue des Boutiques Obscures* de Patrick Modiano sous l'optique de la méthode narratologique. Nous nous sommes attardés sur l'étude des procédés narratifs en prenant comme point de repère l'enquête menée par le héros du roman, Guy Roland.

Dans ce récit, le narrateur qui est le héros du roman raconte sa propre histoire. L'histoire de ce narrateur est coupée quatre fois par une autre voix, un second narrateur anonyme. Bien que le premier narrateur utilisant le pronom « je » raconte l'histoire en adoptant le seul point de vue (celui du héros – autodiégétique), le second narrateur narre quatre petites histoires à la troisième personne, celui-ci est extradiégétique. Le narrateur « je » dominant le récit invite le lecteur à voir les événements selon son point de vue, mais il le laisse libre de ses jugements. L'utilisation de la focalisation interne fixe permet de renforcer la vraisemblance du discours du protagoniste.

L'analyse du roman a dévoilé que le récit est composé de divers types d'éléments textuels, par exemple, dans un chapitre le narrateur raconte une histoire, tandis que dans les autres chapitres, nous ne trouvons qu'une fiche d'identité, qu'une carte postale ou qu'une adresse d'une personne.

Nous avons précisé que l'espace est un élément clé du roman policier pour que le détective trouve des indices, notre analyse a montré que l'espace est important dans notre récit, mais cette importance est différente de celle du roman policier classique. L'espace a une valeur cognitive pour le héros amnésique, et il donne les indices par rapport au passé de Guy. Celui-ci affectant l'espace commence à éprouver les mêmes sentiments, tels que la peur, l'inquiétude, la frayeur, qu'il avait éprouvés pendant la période de l'Occupation et Guy, affecté par l'espace, s'est souvenu de son passé. Il est clair que l'espace exerce une manipulation sur le héros. Le terme « espace pseudo-familier » que nous avons proposé désigne une fausse valeur qui est donnée à l'espace. Guy se sent comme chez lui mais son point de repère est une idée mal construite, parce qu'il pensait qu'il s'appelait Freddie.

L'enquête a montré qu'il n'était pas Freddie, dès qu'il aperçoit qu'il est sur une fausse piste, l'espace perd sa valeur « familière ».

Nous avons déterminé une dualité temporelle dans le roman. Les fiches d'identité et les lettres montrent que l'histoire se déroule en 1965, alors que les souvenirs de Guy appartiennent à la période de l'Occupation (les années 1940). Cette dualité est apparue surtout dès le moment où le héros s'est souvenu de son passé, parce que, jusqu'à ce moment-là, il avait suivi un ordre chronologique, mais il a continué son enquête en ajoutant ces fragments de la mémoire. Au fur à mesure que l'enquête avance, plus de souvenirs sont rappelés.

Le récit comporte des ellipses qui ont deux fonctions différentes ; elles suscitent la curiosité, la suspense et l'intérêt chez le lecteur d'une part, et d'autre part, l'auteur accélérant le récit les utilise pour dissimuler certaines informations qui peuvent éloigner le lecteur du récit. Le lecteur se demande ce qui a pu arriver au héros et ce qui a été son vrai nom. Le narrateur préfère distancer les événements peu importants afin d'aller à l'essentiel. Les analepses sont des visées explicatives qui servent à apporter des informations peu à peu pendant que l'histoire avance. Les deux prolepses, la lettre envoyée à Hutte par Guy et le moment où Guy déclare qu'il va finalement à Rome, provoquent une attente chez le lecteur mais la réponse de la deuxième anticipation reste en suspense. Du point de vue narratologique, l'auteur profite de ces éléments temporels afin de renforcer l'aspect énigmatique et mystérieux.

Rue des Boutiques Obscures est un roman de quête dont l'objet est une énigme autoréflexive ; Guy Roland, enquête son passé. Comme cet objet est cognitif, le déroulement de l'enquête est lié au savoir de Guy. Celui-ci n'a pas d'identité, il est donc le sujet d'état, dès qu'il décide de faire une enquête pour trouver son passé, le sujet d'état dévient le sujet de faire. Son objet de valeur est de trouver son identité.

Guy (Sujet d'état) → Guy (Sujet de faire) → Objet de valeur

Sujet de faire (Guy) → L'Identité

L'avancement de l'histoire dépend de la connaissance du héros jusqu'à l'interruption du troisième informateur André Wildmer. Parce que celui-ci fournit des nouveaux indices à Guy qui ne savait quoi faire avant l'interruption de Wildmer, parce que Guy n'avait plus d'indice pour continuer à son enquête. Pendant que le récit suit les phases générales du roman policier (trouver des témoins, ramasser des documents, suivre les indices, interroger les personnes, etc.), il se distingue par l'ordre achronique des événements.

Selon nos analyses, il est clair que la structure narrative du roman est composée de l'enchaînement des savoirs, chaque brice des éléments textuels (les fiches d'identité, la carte postale, les lettres, etc.) construit la narration du roman. Chacun de ces éléments est une pièce pour construire la narration. Le récit narratif est toujours interrompu par ces bribes d'information. L'enquête de Guy est le lien entre ces fragments, elle est le point focal dans le roman. Les séquences construites par ces différents types d'élément textuel se succèdent contribuant à la fragmentation narrative du récit. La structure est composée d'une technique de narration qui agglutine les diverses informations fournies par différents textes informatifs comme nous avons cité ci-dessus. Le roman est donc basé sur l'information fragmentaire.

Dans la partie de l'analyse, nous avons précisé que le cycle narratif du roman est le bout-à-bout, mais, à la différence de la définition de C. Bremond, la troisième séquence (C) ne coïncide pas avec la quatrième (D), celle-ci assurant la suite de l'enquête intervient à l'histoire. Le schéma suivant montre la chaîne de l'enquête:

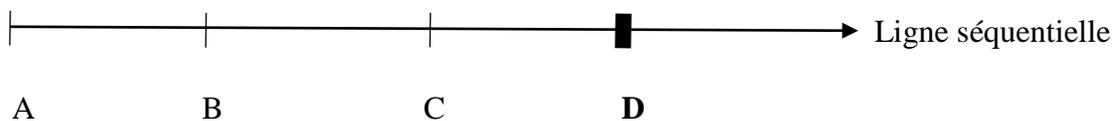


Schéma 33

Les séquences A, B, C et D sont liées l'une à l'autre, mais la dernière séquence (D) est enchaînée différemment à cet ordre. Pendant les trois séquences, c'est toujours Guy qui commence chacune selon son savoir et les indices qu'il a trouvés. Dans la quatrième séquence, quand Guy n'a plus d'indice, André Wildmer intervient comme informateur à l'enquête et la canalise vers sa fin. Dans cette séquence, l'enquête a

résolu l'énigme et a dévoilé l'identité de Guy Roland. Wildmer est la personne qui donne le vrai nom de Guy en donnant des informations concernant Guy.

A la lumière de nos analyses, nous avons considéré les transformations et les modifications du récit comme la dégradation ou l'amélioration de l'enquête. Le héros désirent de retrouver son passé s'est lancé sur une fausse piste à cause d'une idée mal construite. Il a établi une relation fictive entre une photo donnée par Stioppa et un nom prononcé par Waldo Blunt. L'enquête a décelé que l'homme brun qui figurait dans la photo est le héros malgré les réponses négatives des personnages interrogés. Mais le nom *Howard de Luz* n'appartient pas à Guy, c'est le nom de son ami.

Pendant l'enquête le détective ramasse les indices concrets, mais ce sont toujours des choses qui appartiennent aux autres personnes. Il poursuit son enquête selon les objets de ces personnages, par exemple, la boîte de chocolat donnée par Stioppa contient des photos de Freddie et Gay Orlow en particulier, le jardinier Robert a gardé les cartes et les photos de Freddie dans sa boîte de biscuits, Hélène a donné à Guy deux livres et un agenda appartenant à sa femme Denise. Parallèlement à l'interrogatoire, le héros mène son enquête en se glissant dans le passé des autres personnes. Il faut dire que les fiches d'identité, les lettres de Hutte et celle de Mme. Kahan sont des renseignements qui assurent la suite de l'enquête. L'énonciateur donne plusieurs informations par le moyen des fiches d'identité comme les relations entre les personnages, les dates, les espaces, etc.

Dans le roman, nous avons vu que trois personnes assument le rôle d'informateur ; le jardinier Robert, une ancienne amie Hélène et un ancien jockey André Wildmer. Le premier informateur débusque le héros Guy de la fausse piste, celui-ci pensait qu'il était Freddie Howard de Luz. L'informatrice Hélène fait continuer l'enquête par les informations qu'elle a données à Guy. Elle était la première personne qui a personnellement connu Guy pendant l'enquête. Et le dernier informateur, André Wildmer, a fourni la résolution de l'enquête en précisant que le nom Pedro McEvoy est faux. Guy a précisé deux possibilités par rapport à son nom quand il s'est souvenu de l'anniversaire de Denise : soit Pedro McEvoy, soit Jimmy Pedro Stern. Comme l'enquête dévoile que le nom McEvoy est fourni par des faux

papiers, le vrai nom de l'enquêteur est Jimmy Pedro Stern. Le narrateur ne l'indique jamais, il faut que le lecteur trouve la réponse lui-même.

L'énigme est résolue à la fin d'une étude minutieuse, si nous démontrons brièvement ce chemin, nous apercevons que l'énonciateur avance l'enquête pas à pas. Les bribes d'information décèlent le parcours de l'enquête ver la solution de l'énigme. L'enquête procède par l'accumulation des informations chaque fois que Guy trouve un nouvel indice. Regardons le schéma suivant :

Guy → Guy + une photo → Pedro → Pedro + un numéro de téléphone →
Pedro McEvoy → Pedro McEvoy ou Jimmy Pedro Stern → Jimmy Pedro
Stern

Le narrateur n'avoue jamais que le vrai nom du héros est Jimmy Pedro Stern, c'est le lecteur attentif qui le trouve. La solution de l'énigme est apparue selon le savoir du lecteur, parce que le narrateur ne l'explique pas, il laisse des indices pour que le lecteur puisse trouver l'identité du héros. Le narrateur a donné tous les indices au lecteur, et celui-ci jugeant et commentant ces indices réalise une coopération avec lui pour résoudre l'énigme de l'enquête.

Dans le récit, le lecteur assume le rôle de détective, il s'identifie avec le héros Guy d'une part, et d'autre part, il ramasse les indices tout au long du roman pour résoudre l'énigme. L'énonciateur partage les lettres et les fiches d'identités sans commenter, ce sont des informations laissées au lecteur pour qu'il puisse poursuivre l'enquête. Grâce à cela, le lecteur analyse lui-même tous les indices obtenus pendant l'enquête. L'analyse a montré que le lecteur acquiert un savoir sur l'histoire de façon linéaire, le développement de l'enquête par des bribes d'information construit le savoir du lecteur.

Nous avons constaté que la structure du roman à énigme est fondée sur deux dualités ; le récit duel que nous avons expliqué, et la temporalité duelle assurée par une stratégie textuelle. Le récit comporte une temporalité duelle dans sa composition et le narrateur montre le premier repérage temporel, qui est absolu, dans les lettres et dans les fiches d'identité : 1965. Le deuxième repérage temporel est ce qui indique

une référence contextuelle à l'instant de la narration : « Je ne suis rien. », ¹⁹⁵ les traces du narrateur sont liées à l'instance narrative. De plus, bien que l'histoire racontée se déroule en 1965, le héros prospecte les années de l'Occupation, les deux couches temporelles construisent une duplicité dont l'une est formée par l'enquête, et l'autre par les souvenirs.

Conformément à la structure duelle du roman policier, nous avons montré deux récits qui construisent cette dualité dans le roman. Le premier introduit l'énigme et le détective, et le deuxième est fondé sur l'enquête qui a résolu cette énigme. L'amnésie du héros Guy constitue l'énigme du roman, celui-ci a pour but de retrouver son vrai nom et de découvrir son passé dans le deuxième récit. La deuxième macroséquence est composée de quatre pistes dont, sauf la dernière, chacune se dirige vers une autre piste grâce à l'information donnée par un personnage. La dernière séquence est débutée par l'interruption d'un ancien ami du héros brisant la chaîne de l'enquête.

Selon nos analyses, le roman à énigme moderne peut être défini comme un récit énigmatique à résoudre petit à petit par le détective et le lecteur à la fois. Le lecteur n'est plus un spectateur qui suit le parcours du détective, il est le coopérateur de la résolution de l'énigme en jugeant les indices. A la différence du roman policier classique, le détective n'explique pas la solution en donnant tous les détails, le lecteur doit résoudre l'énigme comme un détective en rassemblant les bribes d'information pendant l'enquête.

Pour conclure, nous pouvons dire que l'application de la méthode narratologique nous a permis d'analyser la structure d'un roman à énigme. A la lumière des travaux de G. Genette, T. Todorov et C. Bremond, l'analyse a dévoilé le déroulement d'une enquête menée par un détective amateur. *Rue des Boutiques Obscures* est roman qui se distingue du roman policier classique par son aspect moderne, et par sa structure particulière qui inclut le narrateur, le narrataire, le lecteur et le cadre spatio-temporel.

¹⁹⁵ Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 11.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Jean-Michel : **Le texte narratif**, Paris, Nathan, 1994.
- Barthes, Roland : **S/Z**, Paris, Editions de Seuil, 1970.
- Boileau-Narcejac : **Le roman policier**, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- Bordas, Eric, Barel-Moisan, Claire, Bonnet, Gilles, Déruelle, Aude, Marcandier, Christine : **L'analyse littéraire**, Paris, Armand Colin, 2012.
- Bremond, Claude : **Logique du récit**, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- Communications : **L'analyse structurale du récit**, 8, Paris, Points, 1981.
- Cosnard, Denis : **Dans la peau de Patrick Modiano**, Paris, Fayard, 2011.
- Debray-Genette, Raymonde : **Les figures du récit dans «Un Cœur simple»**, Poétique 3, 1970.
- Demirel B., Emine, Kunt Arzu : Yerbetimsel Bir Çıkmaz, Silin(me)miş İzler, Yitiril(me)miş Anılar Ardında Patrick Modiano ve Quartier perdu, **Dilbilim**, Cilt 1, Sayı 1, 2009, pp. 17-28.
- Doyle, A. Conan : **Mémoires**, w/place, 1924.
- Dubois, Jacques Dubois : **Le Roman policier ou la modernité**, Paris, Armand Colin, 1992.
- Dubois, Jacques : Naissance du récit policier, **Actes de la recherche en sciences sociales**, vol. 60, novembre 1985, pp. 47-55.

- Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie : **Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Paris, Points, 2000.
- Dujardin, Edouard : **Le Monologue intérieur**, Paris, Albert Messein, 1931.
- Evrard, Franck : **Lire le roman policier**, Paris, Dunod, 1996.
- Genette Gérard : **Discours du récit**, Paris, Editions du Seuil, 2007.
- Genette Gérard : **Figures III**, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- Greimas, Algirdas J. : **Maupassant, La sémiotique de texte: exercices pratiques**, Paris, Editions du Seuil, 1976.
- Magazine Littéraire :** Modiano « Seule l'écriture est tangible », Archicol, 2013 (Revue électronique, cet ouvrage a été réalisé à partir du dossier paru dans le Magazine Littéraire n° 490)
- Mangueneau, Dominique : **Linguistique pour le texte littéraire**, Paris, Armand Colin, 2005.
- Modiano, Patrick : **Rue des boutiques obscures**, Paris, Folio, 1978.
- Öztoğat, Nedret : **Yasınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, İstanbul, Multilingual, 2005.
- Propp, Vladimir : **Morphologie du conte**, w/place, Editions du Seuil 1970.
- Reuter, Yves : **Introduction à l'analyse du roman**, Paris, Dunod, 1996.
- Reuter, Yves : **Le roman policier**, Paris, Nathan, 1997.
- Rey, Pierre-Louis : **Le roman**, Paris, Hachette, 1992.

- Ricardou, Jean : **Le Nouveau Roman**, Paris, Seuil, 1973.
- Tisset, Carole : **Analyse linguistique de la narration**, w/place, Sedes/HER 2000.
- Todorov Tzvetan : **Poétique de la prose**, w/place, Editions de Seuil, 1978.
- Todorov Tzvetan : **Qu'est que le structuralisme**, w/place, 2, Poétique, Points, no 45.
- Tadié Jean-Yves : **Le roman au XXe siècle**, w/place, Belfond, 1990.
- Tadié Jean-Yves : **Le récit poétique**, w/place, Gallimard, 1994.
- Vanoncini, André : **Le roman policier**, Paris, PUF, 2002.

Sites Internet

<http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 25 novembre 2013.

<http://www.lerobert.com/>, consulté le 16 Novembre 2013.

<http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, consulté le 15 Octobre 2013.

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/>, consulté le 3 Décembre 2013.

<http://lereseaumodiano.blogspot.fr/>, consulté le 27 Septembre 2013.