

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

LES ÉLÉMENTS DE LA FICTION DANS LE
ROMAN MODERNE :
J. ECHENOZ, E. CARRÈRE, D. FOENKINOS

Bülent ÇAĞLAKPINAR

2502140083

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Nedret (ÖZTOKAT) KILIÇERİ

İstanbul - 2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Bülent ÇAĞLAKPINAR Numarası : 2502140083
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : Batı Dilleri ve Ed. Anabilim Dalı
Fransız Dili ve Ed. Bilim Dalı Danışmanı : Prof. Dr. Nedret KILIÇERİ
Tez Savunma Tarihi : 06.07.2018 Saati : 11:00
Tez Başlığı : "Les Éléments de la Fiction Dans le Roman Moderne: J. Echenoz, E. Carrère, D.
Foenkinos"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisanüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. NEDRET KILIÇERİ		Kabul
2- PROF. DR. ARZU KUNT		Kabul
3- PROF. DR. FÜSUN BİLİR ATASEVEN		Kabul
4- PROF. DR. NURCAN DELEN KARAAĞAÇ		Kabul
5- PROF. DR. AYŞE BANU KARADAĞ		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. YAPRAK TÜRKAN YÜCELSİN TAŞ		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ SELİN GÜRSES ŞANBAY		

À l'excédentésiate...

RÉSUMÉ

LES ÉLÉMENTS DE LA FICTION DANS LE ROMAN MODERNE : J. ECHENOZ, E. CARRÈRE, D. FOENKINOS

BÜLENT ÇAĞLAKPINAR

Ce travail a pour objectif l'étude de la structure fictionnelle et des éléments narratifs qui constituent la fiction dans le roman français moderne, à travers trois œuvres qui représentent les nouvelles tendances du discours romanesque de la littérature française contemporaine. Le corpus du travail se compose donc de trois romans : *Je m'en vais* de Jean Echenoz, *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, et *Le mystère Henri Pick* de David Foenninos. L'objectif essentiel de la thèse est d'analyser les procédés narratifs en mettant en évidence les relations entre le récit de fiction et le récit de diction sous la lumière des théories de la fiction, de la poétique, de la narratologie et de l'intertextualité. Les études nous permettront de dévoiler les modalités des éléments de la fiction dans le roman français. Les structures narratives des trois romans cités sont basées sur deux axes principaux dont l'un se caractérise par les références réelles, et l'autre, par les références fictionnelles. La relation entre ces deux niveaux constitue l'une des pistes de recherche de ce travail. Les modifications et les nouvelles conceptions concernant les codes de la structure narrative romanesque, l'assomption des différents rôles des éléments narratifs et l'étude de leurs fonctions narratives dans la narration se trouvent parmi les problématiques de ce travail. La présence de la dimension référentielle assurant, dans l'œuvre, l'effet de réel par le biais de la narration, le remaniement des conventions romanesques et la composition intertextuelle font partie des problématiques essentielles sur lesquelles notre étude s'appuie. Notre étude cherche à déterminer les constituants narratifs, discursifs, et thématiques des mondes possibles qui figurent comme une transposition du réel dans un récit transfictionnel. Avec cette thèse, nous souhaitons offrir une vue d'ensemble sur les nouvelles tendances créatrices affectant la production du roman en France.

Mots clés : Roman moderne, fiction, narration, discours narratif, éléments narratifs, narratologie, intertextualité, transfictionnalité.

ÖZ

MODERN ROMANDA KURGU ÖGELERİ : J. ECHENOZ, E. CARRÈRE, D. FOENKINOS

BÜLENT ÇAĞLAKPINAR

Bu çalışma, Modern Fransız Romanında kurguyu oluşturan kurgusal yapıyı ve anlatı elemanlarını, Çağdaş Fransız Edebiyatının roman söyleminin yeni eğilimlerini temsil eden üç eser üzerinden incelemeyi hedeflemektedir. Çalışmanın bütüncesi üç romandan oluşmaktadır: Jean Echenoz - *Ben Gidiyorum (Je m'en vais)*, Emmanuel Carrère - *Rakip (L'Adversaire)* ve David Foensinos - *Henri Pick Gizemi (Le mystère Henri Pick)*. Tezin temel amacı, kurgu, yazınbilim, anlatıbilim ve metinlerarasılık kuramları ışığında kurgusal anlatı (récit de fiction) ile gerçeğe dayalı anlatı (récit de diction) arasındaki ilişkiyi ortaya koyarak anlatı yöntemlerini analiz etmektir. İncelemeler günümüz Fransız romanında kurgu öğelerinin modalitelerini meydana çıkarmamıza olanak sağlayacaktır. Adı geçen üç romanın anlatı yapısı iki ana eksen üzerinde kurulmuştur, bunlardan ilki gerçek göndergeler olarak, diğeri ise kurgusal göndergeler olarak belirir. Bu iki düzey arasındaki ilişki çalışmamızın irdelediği alanlardan biridir. Romansal anlatı yapısının kodlarıyla ilgili değişiklikler ve yeni kavramlar, anlatısal öğelerin farklı roller üstlenmesi ve anlatı içindeki anlatısal işlevlerinin incelenmesi bu çalışmanın ele aldığı sorunsallar arasında bulunur. Anlatı aracılığıyla yapıtta gerçeklik etkisi (effet de réel) oluşturan göndergesel boyutun varlığı, romansal sözleşmelerin yeniden değiştirilmesi ve metinlerarası düzenlenim çalışmamızın ele aldığı temel konular içerisinde yer alır. Çalışmamız kurgulararası bir anlatıda gerçeğin yer değiştirmesi olarak ortaya çıkan olası dünyaların anlatısal, söylemsel ve izleksel bileşenlerini belirlemeyi hedefler. Bu tez ile, Fransa'daki roman üretimini etkileyen yeni yaratıcı eğilimlere genel bir bakış sunmak istiyoruz.

Anahtar Kelimeler: Modern roman, kurgu, anlatı, anlatısal söylem, anlatı elemanları, anlatıbilim, metinlerarasılık, kurgulararasılık.

ABSTRACT

THE ELEMENTS OF FICTION IN THE MODERN NOVEL:

J. ECHENOZ, E. CARRÈRE, D. FOENKINOS

BÜLENT ÇAĞLAKPINAR

This work aims to study the fictional structure and narrative elements, which constitute the fiction in the modern French novel, through three works that represent the new trends of the novelistic discourse of contemporary French literature. The corpus of the work thus consists of three novels: *I am leaving* (*Je m'en vais*) by Jean Echenoz, *The Adversary* (*L'Adversaire*) by Emmanuel Carrère, and *The mystery Henri Pick* (*Le mystère Henri Pick*) by David Foensinos. The main objective of the thesis is to analyze the narrative processes by highlighting the relations between the narrative fiction and the narrative diction under the light of the theories of fiction, poetics, narratology and intertextuality. This study will allow us to unveil the modalities of the elements of fiction in the French novel. The narrative structure of the three novels cited in this study are based on two main axes, one of which is characterized by real references, and the other by fictional references. The relationship between these two levels is one of the research tracks of this work. The modifications and new conceptions concerning the codes of the novel narrative structure, the assumption of the different roles of the narrative elements and the study of their narrative functions in the narration are among the problems of this work. The presence of the referential dimension in the novel that ensures the effect of reality through narrative, the reworking of the novelistic conventions, and the intertextual composition are some of the essential issues on which our study is based. Our study seeks to determine the narrative, discursive, and thematic constituents of possible worlds that appear as a transposition of reality into a transfictional narrative. With this thesis, we want to offer an overview of the new creative trends affecting the production of the novel in France.

Key words: Modern novel, fiction, narrative, narrative discourse, narrative elements, narratology, intertextuality, transfictionality.

AVANT-PROPOS

Ce travail de thèse doctorale a été réalisé dans le département de langue et littérature françaises au sein de l'Institut d'études sociales à l'Université d'Istanbul en 2018. Je voudrais remercier tous ceux qui m'ont aidé durant la période de doctorat pour que je mène cette thèse à son terme.

Je tiens tout d'abord mes remerciements à ma directrice de thèse de doctorat, Mme la professeure Nedret (ÖZTOKAT) KILIÇERİ qui m'a accompagné sur ce chemin long par ses conseils, ses encouragements, son soutien et sa grande disponibilité. Merci pour ses nombreuses relectures, corrections et toutes les heures qu'elle a consacrées à diriger ma recherche.

J'adresse également mes remerciements aux professeures qui sont les membres du comité de suivi de thèse Mmes les professeures Arzu KUNT (Université d'Istanbul) et Füsün BİLİR ATASEVEN (Université Technique de Yıldız). Au terme de ce parcours, elles ont porté un grand intérêt à mon travail et m'ont guidé dans les moments difficiles.

Mes vifs remerciements vont également aux membres du jury Mmes les professeures Nurcan DELEN KARAAĞAÇ (Université d'Istanbul) et Ayşe Banu KARADAĞ (Université Technique de Yıldız) pour leurs propositions enrichissantes.

Au cours de ce travail, je remercie enfin mes parents, ma sœur et mon frère qui étaient toujours là pour me soutenir sans cesse, plus particulièrement durant les derniers mois de rédaction. La thèse n'aurait pas pu être finalisée sans eux que j'ai quelquefois délaissés involontairement.

Il est impossible d'oublier mes amis qui ont participé de près ou de loin à la réalisation de cette thèse. Je les remercie pour leur confiance en moi, leurs encouragements et leurs aides.

Bülent ÇAĞLAKPINAR

İstanbul, 2018

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	v
AVANT-PROPOS	vi
LISTE DES TABLEAUX.....	xi
LISTE DES SCHÉMAS	xii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xiii
INTRODUCTION	1

PREMIÈRE PARTIE

CADRE MÉTHODOLOGIQUE

1. Cadre méthodologique.....	12
1.1. Sur les théories de la fiction	12
1.1.1. Étymologie du terme « fiction ».....	12
1.1.2. Statut logique de l'énoncé de fiction de John Searle.....	13
1.2. Autour des critères formels qui permettent de reconnaître un énoncé de fiction : K. Hamburger, D. Cohn, G. Genette	18
1.2.1. Käte Hamburger et les indices de fictionnalité.....	18
1.2.2. Dorrit Cohn et les marqueurs de fictionnalité	20
1.2.3. G. Genette et la dichotomie fiction / diction	23
1.3. Mondes possibles de Thomas Pavel	27
1.4. Jean-Marie Schaeffer et la relation entre imagination et fiction	31
1.5. La métalepse ou la relation réciproque entre le monde réel et la fiction ..	36
1.6. Théorie de l'immersion selon Marie-Laure Ryan	37
1.6.1. La métaphore du monde.....	37
1.7. Méthode d'analyse du discours narratif : la narratologie.....	38
1.7.1. Éléments temporels.....	40
1.7.2. Les modes narratifs.....	42

1.7.3.	Instance narrative.....	43
1.7.4.	Niveaux narratifs.....	45
1.8.	Intertextualité.....	46

DEUXIÈME PARTIE

ANALYSE DES PROCÉDÉS NARRATIFS

2.	Analyse des procédés narratifs : J. Echenoz, E. Carrère, D. Foenkinos..	51
2.1.	<i>Je m'en vais</i> de Jean Echenoz : récit simulé.....	51
2.1.1.	Discours du récit dans <i>Je m'en vais</i>	53
2.1.1.1.	Écriture romanesque.....	53
2.1.1.2.	Récit : réalité et fiction.....	58
2.2.	<i>L'Adversaire</i> d'Emmanuel Carrère : fait divers romancé.....	62
2.2.1.	Discours du récit dans <i>L'Adversaire</i>	62
2.2.1.1.	Écriture journalistique.....	63
2.2.1.2.	Récit : réalité et témoignage.....	64
2.3.	<i>Le mystère Henri Pick</i> de David Foenkinos : récit bivalent.....	65
2.3.1.	Discours du récit dans <i>Le mystère Henri Pick</i>	70
2.3.1.1.	Écriture narrative.....	70
2.3.1.2.	Récit : réalité et non-réalité.....	72
2.4.	Structure du roman <i>Je m'en vais</i>	75
2.4.1.	Bifurcation temporelle et focale.....	77
2.4.2.	Alternance continue.....	81
2.5.	Structure du roman <i>L'Adversaire</i>	90
2.5.1.1.	Ramification narrative et focale.....	95
2.6.	Structure du roman <i>Le mystère Henri Pick</i>	97
2.6.1.	Narration archipélique.....	98
2.6.2.	Intrusion métanarrative.....	102
2.7.	Narrateur.....	104
2.7.1.	Narrateur métaleptique.....	106
2.7.2.	Dissimulation par la focalisation.....	114
2.7.3.	Narrateur avec focalisation double.....	117
2.7.4.	Narrateur textuel et infrapaginal.....	122

2.8.	Temporalité dans la narration.....	126
2.8.1.	Temporalité bidimensionnelle.....	126
2.8.1.1.	Indices temporels.....	128
2.8.1.2.	Indices référentiels.....	132
2.8.2.	Temporalité entrecoupée.....	134
2.8.3.	Temporalité imperceptible.....	139
2.9.	Personnages.....	141
2.9.1.	Personnages paradoxaux : descriptions indirectes.....	142
2.9.2.	Regards croisés sur le personnage.....	155
2.9.3.	Rôles jumelés : dissimulation des vœux.....	159
2.9.4.	Rôles transformés : revirement.....	170
2.9.5.	Rôles transfigurés : procédés de déguisement.....	175
2.9.6.	Figure décalée : anti-détective.....	179
2.9.6.1.	Enquête dérisoire.....	187
2.9.6.2.	Enquête journalistique et introspection.....	192
2.9.6.3.	Enquêtes truquées.....	195
2.10.	Nouvelle implication de lecture : lecteur-détective.....	197
2.10.1.	Assignation narrative du lecteur.....	201

TROISIÈME PARTIE

ÉLÉMENTS D'UN NOUVEAU DISCOURS ROMANESQUE

3.	Éléments d'un nouveau discours romanesque.....	210
3.1.	Nouveau réalisme : référentialité.....	210
3.1.1.	Description à protéi-fonction.....	212
3.1.2.	Espaces narrés : deux portraits de Paris.....	217
3.1.2.1.	Quartiers riches.....	217
3.1.2.2.	Quartiers défavorisés.....	218
3.1.3.	Carrefour des passagers.....	221
3.1.4.	Jeu des clichés.....	223
3.1.1.	Espace antinomique.....	225
3.1.2.	Espace valorisé et dévalorisé.....	227
3.2.	Transfictionnalité intertextuelle.....	229

3.2.1.	Double intertextualité : autoréférence et référence extérieure	229
3.2.2.	Isotopies intertextuelles.....	234
3.2.3.	Conventions maniées	238
3.2.4.	Hybridité indécidable.....	241
3.2.5.	Fiction référencée ou ouvrage de référence	243
CONCLUSION.....		247
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....		262
ÖZGEÇMİŞ.....		270

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Narrateur - Statut.....	44
Tableau 2 : Narrateur – Relation avec l’histoire.....	44
Tableau 3 : Types d’hypertextes	49
Tableau 4 : Titre du roman <i>L’Adversaire</i>	64
Tableau 5 : Écrivains et livres.....	75
Tableau 6 : Alternance des personnages	80
Tableau 7 : Structure en alternance.....	89
Tableau 8 : Ordres chronologiques des niveaux diégétiques de <i>L’Adversaire</i>	91
Tableau 9 : Structure des chapitres dans <i>L’Adversaire</i>	94
Tableau 10 : Organisation événementielle de <i>Le mystère Henri Pick</i>	100
Tableau 11 : Déictiques de personne.....	108
Tableau 12 : Voix du narrateur	109
Tableau 13 : Indicateurs temporels	130
Tableau 14 : Cadre temporel.....	137
Tableau 15 : Traits constitutifs du personnage	148
Tableau 16 : Double rôle des voleurs.....	164
Tableau 17 : Rôles des personnages.....	166
Tableau 18 : Effet-personnage – Félix Ferrer.....	168
Tableau 19 : Carré des rôles I	182
Tableau 20 : Statut du héros	188
Tableau 21 : Les traits distinctifs des recherches.....	192
Tableau 22 : Schéma de la communication narrative.....	197
Tableau 23 : Les récits de l’auteur et du lecteur	200

LISTE DES SCHÉMAS

Schéma 1 : Grand syntagme du temps de l'histoire	78
Schéma 2 : Ordre des chapitres	79
Schéma 3 : Construction générale des chapitres	94

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AD	: <i>L'Adversaire</i>
H	: Histoire
HP	: <i>Le mystère Henri Pick</i>
Ibid.	: La même source
JMV	: <i>Je m'en vais</i>
op. cit.	: Conférer la source avant la dernière
p.	: Page
pp.	: Pages
TR	: Temps du récit
TH	: Temps de l'histoire
w/place	: Manque de lieu de publication

INTRODUCTION

Notre travail de recherche propose une étude des éléments de la fiction dans les trois romans intitulés *Je m'en vais* (1999) de Jean Echenoz, *L'Adversaire* (2000) d'Emmanuel Carrère et *Le mystère Henri Pick* (2016) de David Foenkinos. Ce travail vise à étudier l'aspect de la fiction dans le roman français contemporain à travers les œuvres précitées. Le principal but est de décrire les divers aspects de la narration romanesque en repérant les éléments narratifs qui construisent la fiction pour pouvoir donner une vue d'ensemble sur des modalités de la fiction.

Dans les romans de notre corpus, la fiction apparaît plutôt comme une tentative de renarrativisation qui construit le principe d'écriture du récit. Dans la composition des textes choisis, il existe toujours deux composantes discursives : une première prend en charge le justifié ou le vécu (« diction », selon le terme de G. Genette) et une deuxième qui est d'ordre purement fictionnel (« fiction », selon le terme de G. Genette). Nous nous proposons de traiter le fonctionnement des constituants de la narration et des techniques de la création fictionnelle dans laquelle plusieurs types de conventions romanesques, traditionnelles, ou contemporaines s'entremêlent.

Sur le plan des relations entre la fiction et le discours romanesque notons que Dominique Viart précise dans son livre intitulé *Le roman du XXe siècle*¹ qu'après le dépassement d'extrêmes limites des travaux expérimentaux, la notion de « sujet » restée au second plan dans le Nouveau roman recommence à figurer dans le roman contemporain. Vers la fin du XX^e siècle, les écrivains revisitent le « sujet » par l'effet du structuralisme, cela résulte de la naissance des certains sous-genres romanesques comme l'autofiction (Serge Doubrovsky²), la biofiction (Alain Buisine³), la biographème (Roland Barthes⁴) ou le journal extime (Michel Tournier⁵).

¹ Dominique Viart, **Le Roman français au XXe siècle**, Paris, Armand Colin, 2011.

² Serge Doubrovsky, **Fils**, Paris, Folio, 2011.

³ L'expression de biofiction est d'Alain Buisine : « Biofictions », **Revue des Sciences Humaines**, « Le Biographique », n° 224, 1991, pp.7-13.

⁴ Roland Barthes, **Roland Barthes, par Roland Barthes**, Paris, Seuil, 2015.

Certains écrivains comme Patrick Modiano, Claude Simon retournent à l'histoire en traitant l'époque des guerres mondiales, la Guerre d'Algérie, les bombes atomiques ou la Shoah, et d'autres comme Annie Ernaux, François Bon, Didier Daeninckx ou Jean-Patrick Manchette reprennent le réel pour composer leurs œuvres ; si un écrivain mène une enquête engagée montrant la réalité sociologique et politique de son temps, un autre dévoile la réalité sociale d'ordinaire en maniant les codes des genres.

Par exemple, *Journal du dehors*⁶ d'Annie Ernaux, la présentation des petits moments de la vie est faite dans une structure du journal intime, Michel Tournier nomme ce type de composition comme le « journal extime ». Finalement, dans le roman actuel, il s'agit d'un retour au récit par un groupe d'écrivains qui refusent le formalisme textuel du Nouveau roman et ils ont pour objet d'écrire des romans en privilégiant la source du récit, c'est-à-dire la réalité de notre univers. En restant dans cette brève esquisse du roman contemporain, les trois œuvres choisies composent notre corpus dans lequel notre principal objet est de révéler les modalités et les constituants de la fiction narrative, leurs traitements, de les regrouper en étudiant leurs rôles et d'arriver à une définition de ce type de fiction romanesque.

En ce qui concerne notre recherche, nous nous proposons de prendre comme objet d'étude l'aspect de la fiction et l'utilisation des éléments de la fiction narrative à la lumière des travaux poétiques, narratologiques et intertextuels. Car à l'heure actuelle, les romans qui remanient le récit traditionnel en brouillant les données fictionnelles sont de plus en plus visibles sur la scène littéraire en France.

Ainsi, les romanciers utilisent différents types de fiction dans ces romans en jouant avec les conventions de roman ainsi que la composition des constituants essentiels du récit comme l'histoire (action, intrigue, réelle ou fictionnelle), les personnages, l'espace, le temps et la structure de la narration.

Il faut préciser que ces trois romans que nous avons choisis pour notre étude, se composent d'abord par le mélange des genres romanesques surtout en fonction de

⁵ Michel Tournier, *Journal extime*, Paris, Folio, 2002.

⁶ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Folio, 1995.

leur structure ; roman policier, roman d'énigme, roman d'enquête, roman d'aventures, etc., se fusionnent ; ensuite ces romans se caractérisent par leur construction ; le récit intertextuel, modification des conventions romanesques, l'utilisation des différents types de discours (lettres, témoignages, faits réels, journaux, livres, etc.), l'interpolation, puis du point de vue de leur contenu ; l'œuvre ludique, l'œuvre stimulante, les récits inspirés des événements réels présentés dans une structure fictionnelle, le témoignage, l'extrême réalisme, les informations référentielles. Tous s'inspirent d'un fait réel et le transposent dans un univers fictionnel. Dans ce cas-ci, nous nous référerons à la théorie des univers de la fiction de T. Pavel. Dévoiler la transposition du réel dans la narration d'une œuvre fictionnelle est une des dimensions que nous projetons de traiter.

Quant aux personnages des romans de notre corpus, deux questions attirent notre attention. Pour désigner les personnages, les écrivains utilisent des noms qui donnent l'impression d'un de mystère ; par exemple, dans *Je m'en vais* de Jean Echenoz, il y a un personnage nommé Le Flétan, ce nom désigne un type de poisson ; il se trouve également les noms qui portent des indices sur le déroulement de l'histoire ; par exemple, Félix Ferrer dans *Je m'en vais*, tandis que le prénom de Félix désigne la chance et le bonheur, le déroulement de l'histoire et sa condition physique montrent le contraire ; ou bien, les écrivains choisissent des noms des personnes vécues dans la vie réelle ; par exemple, le criminel qui s'appelle Jean-Claude Romand dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, cette personne réelle est toujours en prison. Nous pouvons citer plusieurs personnes dans *Le mystère Henri Pick*, le narrateur énumère sans cesse beaucoup de noms qui appartient au milieu littéraire.

Le choix des personnages et des noms propres apparaît donc comme un élément clé de la narration, soit pour créer une vraisemblance, soit pour créer un mystère, soit pour donner une illusion fictionnelle de la réalité au lecteur. C'est la raison pour laquelle notre recherche s'attardera sur les noms des personnages comme faisant partie des éléments narratifs de la fiction.

Le deuxième point est lié au roman policier. Si nous faisons une allusion au

terme « antihéros » du XX^e siècle, c'est-à-dire un héros qui ne possède pas de caractéristiques essentielles chères au héros traditionnel. Cette constatation nous renvoie au héros principal du roman policier qui est souvent le détective. Celui-ci est une personne qui suit les indices et les interprète avec une précision logique pour résoudre l'énigme ; dans ces œuvres, comme l'antihéros, les personnages principaux ou secondaires que nous pouvons considérer comme le détective, par exemple ; Félix Ferrer dans *Je m'en vais*, le narrateur Emmanuel Carrère dans *L'Adversaire*, Delphine ou Jean-Michel Rouche dans *Le mystère Henri Pick*, ne possèdent pas les caractéristiques d'un détective traditionnel, nous pouvons résumer ces caractéristiques comme ; être perspicace, observateur, dévoué, avoir la patience, trouver les indices, en bref, une personne qui exerce ce métier. Le terme de fiction d'anti-détective nous semble approprié pour notre analyse, et l'effet et le rôle de cet anti-détective devient une des problématiques de ce travail.

Une autre dimension de notre travail est de présenter l'implication de ces trois écrivains dans leur récit et de voir comment cette implication se manifeste dans leur écriture. Premièrement, il nous semble nécessaire d'appuyer sur le terme de « l'implication » qui se définit comme l'« action par laquelle on attribue à quelqu'un un certain rôle dans une affaire ».⁷

J. Echenoz, E. Carrère et D. Foenkinos créent une composition propre à chacun avec une sorte d'implication littéraire et narrative à la fois. Ces trois écrivains impliqués ont divers soucis cachés derrière l'histoire narrée. Il est question, par exemple, des études sociologiques, des informations sur la vie réelle, des analyses psychologiques, des faits historiques, des développements scientifiques, des traitements des mœurs modernes, des clichés, etc. Ces notions se présentent par des moyens narratifs pluriels ; intrusions du narrateur, appel au lecteur, changement des règles du roman (policier en particulier), par multiples manières d'écriture ; ironie, satire, témoignage, etc. Ils s'intéressent non seulement à la thématique, mais aussi aux stratégies littéraires, c'est ainsi que la forme occupe une place importante dans les œuvres de ces écrivains.

⁷ Le Trésor de la Langue Française Informatisé, consulté le 19 novembre 2016.

Considérant la fiction comme un monde possible parmi plusieurs, remettons en cause la théorie des mondes possibles adaptée à la littérature par Thomas Pavel.⁸ On distingue deux types d'attitudes ; le premier est la ségrégationniste, ceux qui considèrent le contenu des textes de fiction comme pure imagination sans valeur de vérité, et le deuxième est l'intégrationniste, ceux qui soutiennent qu'il n'existe pas une véritable différence ontologique entre la fiction et les descriptions des mondes fictionnels. T. Pavel propose que les écrivains se réfèrent à des mondes fictionnels préexistants comme la mythologie.

Dans les trois romans que nous analysons, pour la création fictionnelle, le point de référence et de départ des écrivains est la réalité elle-même. Signalons que les mondes fictionnels n'existent pas mais ils y sont. T. Pavel prend l'exemple de pyramide de Leibniz, il le met en pratique dans la littérature, et selon ce qu'il nous propose, nous voyons qu'au sommet de cette pyramide, comme *magnus opus*⁹, il y a le monde réel où nous vivons. Le travail mené cherche à dénuder les liaisons entre la fiction elle-même et les éléments ou les emprunts fictionnels dans le monde de récit. Par rapport à ce que nous avons expliqué au sujet du lecteur, nous orientons notre attention cette fois sur l'immersion du lecteur qui fait partie de la fiction dans laquelle celui-ci croit que ce monde est vrai dans son univers complet.

Les travaux de T. Pavel révèlent deux principes sur lesquels la fiction repose : principe de distance par rapport au modèle dominant et principe de pertinence. Jean-Marie Schaeffer ajoute une autre dimension qui est celle de consolatrice d'un récit. Avant tout, il souligne avec insistance la relation parentale entre la fiction et la réalité ; bien que le processus mental de l'imagination ne renvoie à aucun élément du monde réel, une représentation peut avoir une portée cognitive. Cette fonction de la mimésis à laquelle se réfère J.-M. Schaeffer, en utilisant les deux théories de Platon et d'Aristote, se présente dans le degré de la fiction, car une des caractéristiques de la fiction est l'immersion partielle. Le jeu est de rester dans le monde qui nous entoure, en sachant que nous nous plongeons dans le monde d'illusion avec la connaissance de sa fictionnalité. Dans le cadre de notre travail, la théorie de Schaeffer est assez

⁸ Thomas Pavel, **Univers de la fiction**, Paris, Seuil, 1988.

⁹ Utilisation métaphorique du terme qui désigne le chef-d'œuvre.

explicite seulement pour situer le lecteur virtuel envers le récit fictif et sa source référentielle. Comme nous l'avons déjà indiqué, les trois récits inspirés des faits réels représentent et imitent une version de la réalité, nous pouvons donc dire qu'il y a un va-et-vient entre ces deux mondes. Cela nous permet de canaliser nos recherches vers les notions de métalepse et de métafiction à travers les récits choisis.

G. Genette définit la « métalepse » comme une « figure par laquelle le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique ». ¹⁰ Une autre théoricienne Dorrit Cohn ¹¹ distingue deux types de métalepses ; le premier est dit métalepse extérieure, c'est-à-dire franchissement des frontières entre le narrateur (niveau extradiégétique) et son histoire (niveau diégétique), et le second, « métalepse intérieure, » qui existe entre « une histoire primaire et une histoire secondaire ». Nous visons à déceler l'aspect métaleptique de notre corpus à la lumière des informations de ces théoriciens. A l'aide de ces trois exemples, nous tâcherons de dévoiler certains types de métalepse dans notre corpus.

Finalement, notre thèse s'appuie sur des méthodes métafictionnelles. Il est clair que la métafiction peut être employée dans différentes façons. Nous tenterons de montrer des caractéristiques de la structuration des romans. En analysant ces trois œuvres, *Je m'en vais* de Jean Echenoz, *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère et *Le mystère Henri Pick* de David Foenkinos, nous essayerons d'expliquer le fonctionnement des éléments de la fiction dans le roman moderne.

Jean Echenoz, écrivain minimaliste et grand styliste de l'ironisme, est souvent considéré comme un romancier de la littérature extrême contemporaine. Lauréat de plusieurs prix littéraires comme prix Médicis, prix Fénéon et prix Goncourt a tendance à garder l'attention du lecteur par son laconisme. Son écriture est remarquable grâce à l'utilisation d'une voix familière et du discours indirect sans guillemets, d'un style simple et bref, de l'écart des détails, d'une mécanique qui permet au lecteur de se promener dans plusieurs niveaux du récit. Jean Echenoz crée son roman *Je m'en vais* en mélangeant les différents genres pour composer une hybridité fictive par des fictions multiples. Il a pour but de construire une œuvre

¹⁰ Gérard Genette, **Figures III**, Paris, Seuil, 1972, p. 244.

¹¹ Dorrit Cohn, **Propre de la fiction**, Paris, Seuil, 2001.

ludique à l'aide de l'ironie en particulier. Selon Bruno Blanckeman, ce type de fiction appartient à la catégorie de *fictions joueuses*.¹²

Je m'en vais de J. Echenoz, romande notre corpus, est paru en 1999 et le Prix Goncourt est décerné à J. Echenoz la même année. Le roman est consacré au parcours de Félix Ferrer, un ancien artiste qui dirige une galerie d'art depuis un certain temps pour vendre les œuvres des peintres, artistes ou sculpteurs à Paris d'où il part malgré sa mauvaise santé pour le Pôle Nord afin de profiter une opportunité mentionnée par son collègue Delahaye. Celui-ci l'informe sur un navire échoué dans le Grand Nord. Le protagoniste y va et rapporte le trésor à Paris, mais tout ce qu'il a trouvé -des objets paléobaleiniers- est volé ce soir-là. Il débute une enquête pour les retrouver. Puis plusieurs événements se déroulent. Tout au long du roman, le narrateur du récit fait plusieurs intrusions dans la narration en montrant sa position vis-à-vis des événements. Les deux enquêtes, la recherche du le bateau et le trésor, et la quête des objets volé, sont les fils conducteurs de l'intrigue.

Le deuxième livre de notre corpus, *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, s'est inspiré d'un fait divers publié dans un journal. Le narrateur raconte l'histoire véridique d'une personne, Jean-Claude Romand, qui faisait semblant de travailler comme un médecin de l'Organisation Mondiale de la Santé. Il continue à mentir pendant une vingtaine d'années jusqu'au moment où il pense que ses proches vont découvrir ses mensonges. Contrairement à ce qu'il prétendait, il n'a ni travail, ni diplôme. Alors, il tue ses parents, sa femme et ses enfants et tente de se suicider d'abord avec une dose barbiturique, ensuite en mettant le feu dans sa maison où il a assassiné sa famille. A la suite de cette tentative échouée, il tombe en prison. L'écrivain contacte le criminel mythomane afin de comprendre son point de vue bien que tout le monde le voie comme une bête, un monstre. Le roman se conduit sur deux grandes lignes ; celle de l'enquête policière et de l'écrivain lui-même, et celle de l'histoire de Jean-Claude Romand. E. Carrère mène sa propre enquête selon les informations des amis de Romand, le procès devant le Tribunal et finalement la correspondance avec le meurtrier de cette histoire tragique. La fiction de ce roman ressemble à la non-fiction et nous intéresse par sa composition et son traitement

¹² Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, w/p, Prétexte, 2002.

d'une réalité.

Le dernier livre de notre corpus est *Le mystère Henri Pick* de David Foerkinos. L'idée de créer une bibliothèque des manuscrits refusés par des maisons d'édition est un sujet déjà traité par l'écrivain américain Richard Brautigan. D. Foerkinos imagine un bibliothécaire français qui crée une version française de la bibliothèque pour recueillir les livres non-publiés en Bretagne. Une jeune éditrice chez Grasset, Delphine revient à sa maison natale avec son amant Frédéric pour rendre visite à sa famille habitant à Crozon depuis toujours. Les deux protagonistes découvrent un manuscrit écrit par un certain Henri Pick, elle débute sa première enquête pour le trouver, mais la recherche montre que l'auteur du manuscrit est déjà mort. Ils trouvent la femme de l'auteur, Madame Pick, qui autorise la publication de ce roman mais elle affirme que M. Pick ne lisait pas même un journal. Le livre a un grand succès grâce aux conditions mystérieuses de sa découverte. Cette histoire glorieuse change la vie de plusieurs personnes ; l'éditrice, Mme. Pick, sa fille, Frédéric, et même la ville de Crozon et l'édition Grasset. Par contre, il y a des personnes qui doutent de la véracité de la découverte, par exemple, un journaliste qui s'appelle Jean-Michel Rouche. Celui-ci mène son enquête en désirant expliquer la réalité derrière ce mystère. Les journalistes, les écrivains, le monde d'édition font partie du roman qui se situe entre le réel et la fiction. La suspense reste vivante dans ce récit plein d'enquêtes du début jusqu'à la fin.

Notre thèse se compose de trois grandes parties dont la première désigne le cadre méthodologique qui expose de façon sommaire les théories de la fiction, de la poétique, de la narratologie et de l'intertextualité. Notre étude suit la trame d'évaluation historique des théories de la fiction jusqu'au son statut actuel. Bien que la première partie montre le développement méthodologique des approches en question en se référant plusieurs théoriciens, dans les deux parties suivantes, nous analysons les récits précités sous la lumière de ces disciplines. La première partie comporte les grandes lignes des théories de la fiction, de la narratologie et de l'intertextualité qui nous guident également le long de notre travail.

Les deuxième et troisième parties sont consacrées aux analyses des œuvres de notre corpus. La deuxième partie contient onze chapitres dont les six premiers sont

divisés de manière égale pour chaque récit. Nous abordons les discours du récit et les structures des romans dans les chapitres distincts. A partir du septième chapitre, nous analysons respectivement le narrateur, la temporalité, les personnages et le lecteur dans une composition homogène. Le chapitre de narrateur s'interroge sur les différents aspects et rôles du responsable de la narration dans trois récits à la lumière de la théorie de G. Genette principalement en mentionnant les différentes idées sur la question. Dans chaque récit, une dualité des voix s'observe constamment, pourtant cette dualité est assurée par diverses manières. Ensuite, le suivant chapitre aborde la dimension temporelle de la narration que nous considérons comme les temporalités bidimensionnelle (*Je m'en vais*), entrecoupée (*L'Adversaire*) et imperceptible (*Le mystère Henri Pick*).

Le chapitre suivant veut mettre en place les fonctions des personnages dans les histoires. Il s'agit d'analyser leurs rôles dans les intrigues principales des histoires en montrant leurs transformations thématiques et actantielles. Nous proposons le terme « anti-détective » dans la section intitulée « figure décalée » pour des héros qui ne possèdent pas les caractéristiques essentielles d'un détective ou d'un policier mais qui prennent le rôle d'enquêteur en essayant de déchiffrer les énigmes. Soulignons qu'aucun d'eux n'exerce le métier de détective (niveau thématique) mais ils y figurent comme l'investigateur intentionnel (niveau actantiel). Cela nous dirige à examiner les formes des enquêtes menées par les héros que nous nommons anti-détectives ; elles sont plutôt aléatoires, manquent de méthode et de travail minutieux et parfois restent sans solution ou la solution trouvée n'est pas la bonne. En dernier lieu, nous avons voulu montrer la participation du lecteur virtuel à la narration par des appels directs ou indirects lancés par le narrateur.

La dernière partie de notre travail se concentre sur l'aspect référentiel des discours romanesques et sur la structure intertextuelle. Tout d'abord, le premier chapitre porte sur la référentialité de l'espace qui semble faussement défavorisé par rapport aux descriptions spatiales lacunaires. Le narrateur du premier récit (*JMV*) décrit les lieux d'avantage que les autres (*AD* et *HP*) afin de montrer l'effet topologique sur les personnages. Le narrateur Emmanuel Carrère (*AD*) évoque les lieux comme un guide touristique qui promène son narrataire. Le narrateur anonyme

(*HP*) dénote les lieux en faisant la comparaison entre Crozon, ville de tranquillité et Paris, ville de chaos. Entretemps, les descriptions spatiales ont des valeurs secondaires comme informative, explicative ou didactique.

Le deuxième chapitre de la troisième partie comprend les analyses intertextuelles et la composition référentielle des récits. La dimension transfictionnelle de chaque récit en distinguant leur particularité par rapport à l'intertextualité, aux conventions romanesques et à l'hybridité est un autre élément de notre recherche. En tenant compte les thématiques récurrents, nous avons voulu montrer les isotopies intertextuelles concernant les contenus narratifs à travers les œuvres citées ou évoquées dans les œuvres étudiées.

Dans le troisième chapitre, nous nous attardons sur la problématique de la genèse des livres en dévoilant la structure composite fondée sur le remaniement des conventions romanesques en particulier. Il s'agit de la modification dans les codes du récit, ainsi que de l'emprunt des codes de divers genres comme le journalisme ou l'ouvrage de référence. Trois sections sont consacrées à l'étude des relations extérieures sous différentes formes, respectivement, la double intertextualité pour *JMV*, l'hybridité indécidable pour *AD* et finalement l'ouvrage de référence pour *HP*.

Enfin, il nous reste à révéler un point fortuit et intéressant que nous a montré cette recherche. Lors des analyses, nous avons remarqué qu'il s'agit de deux différents noms pour le même personnage dans les deux éditions. Dans la première édition du livre en septembre 1999, Jean Echenoz nomme l'infirmière sur le bateau comme Jocelyne, dans l'édition suivante en octobre 1999, il change le prénom par Brigitte. A la suite de cette donnée, nous avons communiqué avec l'auteur pour éclairer ce mystère sur le personnage qui porte deux prénoms. Nous nous permettons de citer la réponse de l'auteur avec son autorisation.

« Je [Jean Echenoz] vous remercie de votre courriel et je réponds à votre question.

Après la première édition de *Je m'en vais*, en septembre 99, j'avais incidemment indiqué à mon éditeur, Jérôme Lindon, que le modèle de l'infirmière (dans le roman) existait vraiment et se prénommaît Jocelyne (sur le bateau). S'affolant à l'idée que la vraie infirmière pourrait porter plainte en constatant sa présence et sa vie amoureuse (supposée) dans ce livre, il m'avait demandé de

modifier son prénom dans les éditions suivantes. Ce que j'avais fait en prenant soin, pour ne pas compliquer la vie de l'imprimeur, de trouver à cette infirmière un nouveau prénom de la même longueur (huit lettres). Comme vous le voyez, c'est tout simple. »¹³

Nous remercions encore une fois l'écrivain pour la gentillesse de nous éclaircir sur cette ambiguïté. Tout au long de notre thèse, nous avons soutenu que la réalité se situe de diverses manières au sein de la fiction, pourtant, cette fois-ci, un élément fictionnel se réfère hasardeusement à une personne dans le monde réel.

Soulignons que, dans notre étude, nous avons choisi l'œuvre intitulée *Je m'en vais* de Jean Echenoz comme le récit de référence. À partir d'une analyse détaillée de ce récit de référence, nous nous proposons de mettre en évidence les rôles des éléments de la fiction qui sont employés dans les trois récits fictionnels qui possèdent également des éléments appartenant au récit factuel. Ainsi en évitant toute sorte de répétition, nous avons voulu donner une vue d'ensemble sur la structuration des récits fictionnels qui représentent le roman actuel en France.

Finalement, notre étude se veut une modeste contribution sur les procédés narratifs d'un nouveau discours romanesque par le biais de trois romans contemporains à l'aide des théories de la fiction et des méthodes poétique, narratologique et intertextuelle.

¹³ Correspondance personnelle avec Jean Echenoz, 19 décembre 2017.

PREMIÈRE PARTIE - CADRE MÉTHODOLOGIQUE

1. Cadre méthodologique

Dans cette première partie de notre thèse nous nous proposons d'exposer en ses grandes lignes, les approches méthodologiques qui nous servent de base pour analyser les trois romans de notre corpus. Étant donné que les romans s'avèrent essentiellement comme fictions, il est question de passer en revue l'évolution et les concepts de la fiction.

1.1. Sur les théories de la fiction

1.1.1. Étymologie du terme « fiction »

Nous nous proposons de définir ce terme pour éviter l'ambiguïté entre les différents sens attribués au genre par les théoriciens. Selon le dictionnaire du *Trésor de langue française informatisé* (TLFI), la fiction est un(e) :

- « 1. Produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité.
 - a. Mensonge, dissimulation faite volontairement en vue de tromper autrui.
 - b. Construction imaginaire consciente ou inconsciente se constituant en vue de masquer ou d'enjoliver le réel.
2. Création imaginaire, souvent anecdotique, dans une œuvre artistique, littéraire ou cinématographique le plus souvent, constituant un code de lecture entre le créateur et son public.
3. Hypothèse dont on ne sait à l'avance si elle est juste ou fausse, qui permet l'élaboration d'un raisonnement.
4. Fait sans aucune réalité, mais dont la loi suppose l'existence, pour constituer le fondement d'un droit. »¹

Le mot de fiction est emprunté au latin, il est formé du mot *fictio* qui vient du verbe *fingere*. Ce verbe signifie « façonner, feindre, manier, imaginer ». Selon l'étymologie du mot « fiction », il est marqué dans le dictionnaire du TLFI que la fiction signifie l'« action de façonner, action de feindre ».²

La théoricienne Dorrit Cohn³ présente la fiction comme un récit littéraire non référentiel, c'est-à-dire, un type des récits qui n'appartiennent pas aux historiens

¹ <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 10 février 2016.

² <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 10 février 2016.

³ Dorrit Cohn, *Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.

proprement dits. De son côté, Jean-Marie Schaeffer⁴ souligne que la fiction est un phénomène esthétique qui dépasse la littérature. Ainsi le genre se présente comme littéraire et détaché des soucis référentiels.

À partir de ce cadre général, nous étudierons d'abord le statut logique de l'énoncé de fiction proposé par le linguiste John Searle, et les critères formels permettant d'identifier un énoncé de fiction selon Dorrit Cohn, Käte Hamburger et Gérard Genette. Ensuite, nous aborderons la question ontologique pour réfléchir sur les mondes de fiction, et notamment sur l'univers de fiction selon Thomas Pavel. Enfin, nous nous concentrerons sur le lien imagination/fiction, les effets de seuils, la circulation entre fiction et réalité (métalepse) et le texte comme monde virtuel selon les théories de Jean-Marie Schaeffer et de Marie-Laure Ryan.

1.1.2. Statut logique de l'énoncé de fiction de John Searle⁵

Christine Montalbetti⁶ nous rappelle que le rapport entre la fiction et la réalité a été posé dès l'antiquité (point de vue des sophistes). La position des sophistes est radicale : pour eux, tout est fiction. Gorgias, dans le *Traité sur le non-être*, considère que :

- soit « rien n'est » (pas de référent possible),
- soit, si quelque chose est, c'est inconnaissable pour nous (il n'y a pas de parole qui puisse en rendre compte),
- soit, si quelque chose existe et que cela est connaissable, je ne peux pas le communiquer à autrui (pas de parole qui puisse garantir la transmission exacte de l'information).

Chez Aristote, il n'en est pas ainsi. Il met en place la possibilité de produire des énoncés soit référentiels, soit fictionnels. Cela est la réflexion fondatrice. Dans la *Poétique*, les textes référentiels sont ceux des historiens. Aujourd'hui, on pourrait y ajouter les autobiographies, les Mémoires, les journaux intimes, les correspondances, les articles de journaux, les biographies... Le texte référentiel pour Aristote est assujéti aux lois du hasard et aux successions sans lois logiques.

⁴ Jean-Marie Schaeffer, **Pourquoi la fiction ?**, Paris, Seuil, 1999.

⁵ John Searle, « La statut logique du discours de la fiction », **Sens et expression**, Paris, Seuil, 1982.

⁶ Christine Montalbetti, **La Fiction**, Paris, Flammarion, 2001.

À l'inverse, le texte de fiction relève du régime de nécessité, on ne peut rien en retrancher ou en substituer. La fiction selon Aristote est mimétique. Le mot « mimésis » est traduit tantôt par représentation et par imitation. C. Montalbetti rappelle qu'Aristote, dans ses analyses, explique qu'il est possible de créer un animal tel qu'un « bouc-cerf », qui n'existe pas dans la réalité.

A la lumière de ces explications, nous voyons qu'il y a deux dimensions problématiques : le statut logique de l'énoncé de fiction et son statut ontologique. Le premier pose que la proposition peut être vraie, ou fausse, ou indécidable ; et le deuxième traite le statut d'être du personnage de fiction. Nous pouvons donc commencer par définir la fiction négativement, pour éliminer un certain nombre de présupposés.

- Une affirmation de fiction n'est pas une erreur. C'est-à-dire, qu'un prédicat (ce qu'on dit d'un sujet) portant sur une identité non-existante ne peut être ni vrai ni faux.
- La fiction n'est pas le mensonge. Il n'y a pas de volonté de mystification. Si le lecteur est trompé, la fiction disparaît. C. Montalbetti précise que « la somme des effets de brouillage par où le texte de fiction construit son monde comme effet de réel n'induit pas de mystification ».⁷
- La relation de fiction implique que les deux partenaires se prêtent au jeu, la fiction suppose une relation de partenariat. C'est la raison pour laquelle Searle explique que la fiction est beaucoup plus sophistiquée que le mensonge.
- La fiction n'est pas l'hypothèse. Il ne pourrait y avoir de preuve qui pourrait valider ou infirmer une assertion fictionnelle.

La fiction relève d'un phénomène que John Searle appelle la « simulation » ou la « feintise ». J. Searle, dans son article, met en évidence trois éléments :

- L'énoncé de fiction est coupé de la référence. L'énoncé de fiction relève d'un usage horizontal et non vertical du langage.
- Pour être compris, l'énoncé de fiction sollicite mon expérience ou mon savoir. Il a un sens mais pas de dénotation (il ne renvoie pas à un référent).

J. Searle définit l'énoncé fiction comme une assertion feinte sans intention de

⁷ **Ibid.** p. 47.

tromper »⁸. Cette « intention » renvoie à des éléments concrets de l'entourage du texte. Le linguiste J. Searle commence par poser le problème, il explique que parler ou écrire consiste à accomplir ce qu'il appelle des actes « illocutoires ».

J. Searle se demande comment il se fait que les mots et autres éléments d'un récit de fiction puissent conserver leurs sens habituels alors que les règles qui en déterminent le sens habituellement ne sont pas observées. C'est-à-dire qu'ils ne mettent pas en œuvre le système habituel de renvois et de dénnotations. Pour commencer, il met en place quelques distinctions élémentaires :

- distinction fiction/littérature : on s'aperçoit vite que certaines œuvres de fiction ont une fonction esthétique (littéraire) et d'autres pas ; inversement, il y a des textes littéraires qui ne sont pas de la fiction (biographies, autobiographies, correspondances...).

J. Searle ajoute que l'on peut analyser le concept de fiction, tandis que celui de la littérature s'avère plus difficile à définir. Il indique qu'il n'y a pas de traits communs à toutes les œuvres littéraires. La littérature est pour lui plutôt un concept de « ressemblance familiale ». La littérature désigne aussi l'attitude que nous prenons par rapport à un champ du discours. Enfin, le littéraire se confond avec ce qui est non-littéraire, il est difficile de poser une frontière entre ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas. Ce sont les lecteurs d'une époque donnée qui déterminent ce qui est littérature et ce qui ne l'est pas.

- Distinction discours de fiction/ discours figural (figuré → métaphorique). À partir de cette distinction, J. Searle explique que l'emploi métaphorique d'une expression est « non-littéral », tandis que les énonciations de la fiction sont « non-sérieuses ». Cela signifie que l'auteur d'un roman ne croit pas sérieusement à la réalité effective de ce qu'il écrit. Il considère qu'une expression comme « mimésis », ou « suspension de la crédulité » (Coleridge), empêche de penser ; et en particulier, il refuse de suspendre son incrédulité quand il lit un auteur comme Tolstoï ou Thomas Mann.

Dans un deuxième temps, J. Searle analyse la distinction « fiction/non-fiction ». Il prend un article de journal et l'extrait d'un roman d'Iris Murdoch, et les

⁸ John Searle, *op. cit.*, p. 7.

compare. Il dégage un certain nombre de traits fondamentaux.

Parmi les genres, le journal est du côté de la non-fiction. Pour J. Searle, l'auteur y répond de la vérité de ses propositions. Il doit être en mesure d'en fournir les preuves (travail préparatoire de recherche et vérification de l'information).

En ce qui concerne le texte de fiction, rien n'oblige l'auteur à répondre de la vérité de ses propositions, ni à en fournir les preuves, ni à faire la preuve de sa sincérité.

J. Searle se demande alors à quel type d'actes illocutoires Iris Murdoch se livre, et comment il peut s'agir d'une assertion alors que son texte ne répond pas aux règles qui les régissent. D'après certains théoriciens, elle n'accomplit pas l'acte de faire des assertions, mais celui de raconter une histoire ou d'écrire un roman. J. Searle objecte en disant que si les phrases des textes de fictions servaient à accomplir d'autres actes de langage, il faudrait qu'elles aient un autre sens, ou que les mots aient un autre sens dans les œuvres de fiction que leur sens habituel. J. Searle dit qu'Iris Murdoch feint de faire une assertion. Il ne s'agit pas d'une tromperie mais d'une sorte de jeu.

J. Searle conclut que « l'auteur d'une œuvre de fiction feint d'accomplir une série d'actes illocutoires normalement du type assertif »⁹ ; et que le critère d'identification qui permet de reconnaître une œuvre de fiction réside obligatoirement dans les intentions illocutoires de l'auteur (on ne peut pas écrire une fiction sans s'en apercevoir). Il refuse et prend position contre la critique structuraliste, qui bannit de manière radicale tout ce qui relève des intentions de l'auteur. Le seul fait d'identifier un texte par son genre littéraire implique l'intentionnalité de l'auteur (au sens pragmatique).

Pour que la langue tolère l'existence de la fiction, Searle parle des règles horizontales qui viennent se substituer à la connexion mot/monde sans modifier le sens des mots.

La troisième conclusion de J. Searle est que ces « conventions horizontales suspendent l'opération normale des règles reliant les actes illocutoires et le monde. »¹⁰ Cela explique le fait que la fiction est beaucoup plus sophistiquée que le

⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

mensonge.

Les actes d'énonciation dans la fiction ne se différencient pas des actes du discours sérieux et c'est pour cette raison qu'il n'y a pas de propriété textuelle qui puisse identifier un champ du discours comme œuvre de fiction.

Pour J. Searle, les actes d'énonciation de la fiction sont comme des actes d'énonciation de la réalité, à la seule différence de l'absence de relation au référent (d'où l'horizontalité). C'est pour cette raison également qu'il n'existe pas de propriété textuelle précise qui permette d'identifier un discours de la fiction.

Ce qui diffère, c'est la position illocutoire de l'auteur par rapport à son texte, la manière dont le texte nous est présenté, au-delà ses propriétés formelles.

Quatrième et la dernière conclusion de J. Searle est que l'accomplissement feint d'actes illocutoires consiste à « accomplir effectivement des actes d'énonciation avec l'intention d'invoquer les conventions horizontales qui suspendent les engagements illocutoires normaux des énonciations ».¹¹

J. Searle évoque les problèmes posés par l'ontologie de la fiction, autrement dit, le degré d'existence des choses ou des personnages évoqués dans la fiction.

- La valeur de vérité, si on la renvoie à la question de la dénotation, est voisine de zéro.
- Mais si on la prend comme échantillon d'un discours sur la fiction, alors l'affirmation est vraie.

Pour créer un personnage, l'auteur feint de faire référence à la réalité. Il fait semblant de croire que l'objet de la référence existe. C'est le processus de la référence feinte qui crée le personnage de fiction. Le fait de nommer crée le personnage. Et la feinte partagée nous permet d'en parler à l'intérieur de l'univers de fiction. C'est en faisant semblant de référer au personnage que l'auteur le crée.

Par ailleurs, certaines références sont bien des références réelles dans les œuvres de fiction (l'action des Sherlock Holmes se passe en Angleterre, à Londres...). La plupart des récits de fiction contiennent des éléments qui ne relèvent pas de la fiction. Certains genres de fiction sont définis par l'adhésion de la fiction à des éléments extérieurs à elle. Dans le cas du roman réaliste/naturaliste, l'auteur fait

¹¹ **Ibid.**, p. 19.

référence à des lieux/faits réels. Le récit de fiction devient le prolongement du réel. Tout est admis en ce qui concerne l'ontologie, mais en ce qui concerne la plausibilité, la cohérence devient le critère essentiel. J. Searle nous dit que parfois l'auteur d'un récit de fiction introduit dans le texte des assertions qui ne relèvent pas de la fiction (qui ont valeur de vérité). Une œuvre de fiction ne se limite pas au seul discours de la fiction.

1.2. Autour des critères formels qui permettent de reconnaître un énoncé de fiction : K. Hamburger, D. Cohn, G. Genette

Dans son article, J. Searle s'exprime qu'« il n'y a pas de propriété formelle, textuelle ou syntaxique qui permettent de distinguer un texte de fiction »¹². Plusieurs théoriciens traitent ce problème dont le premier est Käte Hamburger.

1.2.1. Käte Hamburger et les indices de fictionnalité

En 1957, dans *Logique des genres littéraires*,¹³ K. Hamburger pose les bases de cette réflexion sur les indices de fictionnalité. Elle s'intéresse à l'examen des différences fonctionnelles qui existent entre le langage littéraire et le langage ordinaire (l'usage littéraire du langage et son usage ordinaire). Elle commence par poser une distinction surprenante entre le récit fictif (fictionnel) à la troisième personne et le récit feint une structure à la première personne. Elle considère que ce qu'elle appelle le « prétérit épique » n'a pas de valeur déictique (il ne prend pas comme point de repère le présent de l'écriture). En d'autres termes, cela correspond à dire que le passé simple employé dans un récit de fiction est l'équivalent d'un présent. Le temps employé est le même, mais la valeur change selon l'emploi dans un récit de fiction ou dans une non-fiction. Pour elle, cette transformation de la valeur fait partie des indices de fictionnalité.

Comme l'indique S. Patron dans son livre *Le narrateur*,¹⁴ les lecteurs de récit de fiction à la troisième personne ne conçoivent pas le prétérit comme un passé du

¹² **Ibid.**, p. 22

¹³ Käte Hamburger, **Logique des genres littéraires**, Paris, Seuil, 1986.

¹⁴ Sylvie Patron, **Le narrateur**, Paris, Armand Colin, 2009.

moment de l'écriture. Et ils établissent des relations temporelles entre les éléments de l'histoire fictionnelle.

K. Hamburger se demande pourquoi cette forme grammaticale est préservée alors que sa fonction de temps du passé disparaît. Les indices les plus frappants sont appelés « marques de fictionnalité fortes » qui n'ont pas leur place dans un énoncé de la réalité, et des « marques de fictionnalités faibles » ou « relatives ». Deux marques fortes, qui se placent sous l'égide de la vie courante, où l'on ne peut savoir ce qui est dans la tête d'autrui. Ainsi, tout ce qui permet de savoir ce qui est dans les pensées d'autrui est une marque de fiction qui affecte le récit.

Deux marques fortes :

- La présence dans verbes décrivant des processus qui sont intérieurs dans le récit à la troisième personne¹⁵ (penser, réfléchir, croire, sentir, espérer...). Dans les récits de fiction, les auteurs se servent de ces verbes de la même façon qu'ils utilisent des verbes destinés à des « processus extérieurs ».
- Le monologue et le discours indirect libre, qui conduisent à la description de l'expérience d'introspection d'une tierce personne.

Deux marques faibles ou relatives :

- Les verbes qui décrivent une situation employée au prétérit sont éventuellement combinés avec une situation temporelle. Dans les énoncés de réalité, les verbes de ce type ne sont utilisés que s'il s'agit d'événements tout justes révolus. On ne pourrait pas dire, par exemple, « il y a dix ans, X se levait de sa chaise ».
- La présence massive de dialogues, qui est assez improbable dans un énoncé de réalité, où l'on a tendance à résumer la situation.

Bien que l'article de J. Searle soit plus tardif, les critères de Hamburger ont été interprétés comme une sorte de réponse. Ces marques sont pour Hamburger la preuve de l'existence d'une structure narrative qui marque l'écart avec la réalité. Pour elle,

- Toutes les phrases d'un récit de fiction ne contiennent pas ces indices de fictionnalité,

¹⁵ Käte Hamburger, **op. cit.**

- La logique du récit de fiction qui ne repose pas sur un rapport sujet/objet (pas de référent) est de les faire apparaître,
- Le récit à la première personne est situé hors de la fiction proprement dite. « Ce type de récit représente une littérature narrative dont la structure se distingue en tant que non-fictionnelle de celle du récit à la troisième personne et se trouve soumise à d'autres lois que lui. »¹⁶ Récit à la première personne = pas d'in vraisemblance, la structure est la même que dans un récit ; non-fictionnel.

K. Hamburger distingue la fonction narrative proprement dite qui ne repose pas sur la structure sujet/objet ; et la fiction par feintise, c'est-à-dire par imitation de la structure des énoncés de réalité. Cette dernière implique un sujet et un objet censés exister indépendamment de l'assertion qu'on profère.

Le récit à la première personne est pour elle « une forme autobiographique qui rapporte les événements vécus mis en relation avec un narrateur qui dit « je ». Il a en effet son origine dans la structure prototypique du récit à la première personne. Il est soumis aux lois logiques de l'énoncé de la réalité ».¹⁷ C'est ce qui est invraisemblable qui fait indice de fictionnalité. Les temps verbaux dans la fiction à la première personne ont une valeur déictique.

Elle est suivie dans ce domaine par Dorrit Cohn, qui va développer l'idée de « marqueurs de fictionnalité », qu'elle présente dans *Le propre de la fiction*,¹⁸ traduit en français en 1999.

1.2.2. Dorrit Cohn et les marqueurs de fictionnalité

Dorrit Cohn part des analyses de K. Hamburger pour prouver que « le récit fictionnel est unique par sa capacité à former un univers clos sur lui-même gouverné par des structures formelles qui sont exclues de tous les autres types du discours ».¹⁹ Donc, la position de Searle est renversée.

Son premier chapitre : « la fiction, une mise au point », montre qu'elle s'intéresse à la fiction littéraire uniquement. Elle définit la fiction comme « récit non-

¹⁶ *Ibid.*, p. 274.

¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁸ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 1999.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

référentiel ». « L'œuvre de fiction crée elle-même, en se référant à lui, le monde auquel elle se réfère. »²⁰ Elle précise que « le caractère non-référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne *puisse* pas se rapporter au monde réel, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas *obligatoirement* à lui ». ²¹ On retrouve la possibilité dans la fiction de faire référence tantôt à des éléments du réel tantôt à des éléments imaginés. Pour elle, la fiction a deux propriétés spécifiques :

- les références extérieures ne peuvent être jugées selon le critère d'exactitude,
- la fiction ne se réfère pas seulement au monde réel.

On peut alors distinguer deux types différents de récits :

- les récits référentiels vérifiables et incomplets : dans la non-fiction, on peut toujours ajouter des informations nouvelles,
- les récits non-référentiels, invérifiables et complets : le récit est écrit et il n'y a rien d'autre à en attendre.

Elle est globalement d'accord avec les idées de K. Hamburger. Mais la note 55 précise que : « l'argument le plus puissant en faveur de la thèse selon laquelle la présence de la vie intérieure constitue la différence essentielle entre fiction et non-fiction se trouve chez Hamburger. Cependant, K. Hamburger applique la thèse exclusivement à la fiction écrite à la troisième personne, qui est seule à constituer la fiction « épique ». Tout en étant d'accord avec l'essentiel de son argumentation, je suis en désaccord avec elle sur ce point. »²² D. Cohn dit qu'il faut réintégrer la fiction à la première personne, car il est tout aussi peu naturel de faire raconter une histoire par un être imaginaire : acte de fiction originel qui consiste à inventer un narrateur. « Sa non-identité avec l'auteur marque sa fictionnalité ». ²³

Les « marqueurs de fictionnalité » apparaissent au chapitre 7. Elle y examine la démarcation fiction/non-fiction et repart de ce constat de l'oubli du récit non-fictionnel par la narratologie. Les marqueurs de fictionnalité ne peuvent s'établir sans comparaison (s'écarte de Genette dans les années 70). Il existe trois marqueurs principaux :

- les niveaux d'analyse : si l'on appelle « histoire » les événements auxquels un

²⁰ **Ibid.**, p. 409.

²¹ **Ibid.**, p. 47

²² **Ibid.**, p. 97

²³ **Ibid.**, p. 109.

texte se réfère, et « discours » la manière dont ces événements sont présentés, on constate que le récit historique référentiel fonctionne selon un modèle à trois niveaux : la référence, l'histoire, le discours. Or le récit fictionnel se contente d'un modèle à deux niveaux : histoire et discours. Il en résulte que les historiens ne jouent pas avec le temps aussi librement que les romanciers car ils sont dépendants de leur source et de leur documentation.

- les situations narratives : la fiction peut alterner entre un mode apersonnel (ou impersonnel), celui du récit historique (pas de subjectivité qui donne son avis, s'exprime...), et un mode personnel, dans lequel on adopte le point de vue d'un personnage. C'est ce qu'en narratologie G. Genette nomme la focalisation interne. D. Cohn explique que « le système modal de la narration historique est défectif comparé aux modalisations virtuelles de la fiction. Le récit historique est en effet non-focalisé d'une manière stable du début à la fin ».²⁴ Il ne recourt pas à la focalisation interne. En d'autres termes, un discours sérieux (J. Searle : ce qui est à prendre au sérieux) comme l'est le discours historique, ne peut aucunement citer les pensées de quelqu'un d'autre que le locuteur (narrateur). Si l'on trouve les pensées rapportées dans un texte (discours direct, indirect, monologue intérieur), pour D. Cohn comme K. Hamburger, c'est un marqueur de fictionnalité : « Dans le roman historique, si la matière est en principe historique, la manière est indéniablement fictionnelle. ».²⁵ Pour elle, la fiction historique et l'histoire sont séparées par une différence de nature et non de degrés (théorie binaire pour D. Cohn) : « La narration historique privilégie les résumés par rapport aux scènes et favorise les mentalités aux individus ».²⁶

Roman historique : fiction

Texte historique : non-fiction

- le modèle disjonctif narrateur/auteur : nouveau par rapport à K. Hamburger. Il renvoie sur le plan narratologique à la distinction traditionnelle narrateur/auteur. Selon D. Cohn « Les récits fictionnels exigent qu'on

²⁴ **Ibid.**, p. 118.

²⁵ **Ibid.**, p. 197.

²⁶ **Ibid.**, p. 208.

distingue entre narrateur et auteur alors que les récits historiques excluent une telle distinction ». ²⁷ Pour K. Hamburger, le récit à la troisième personne est « sans narrateur », c'est comme si l'histoire se racontait elle-même. En revanche, D. Cohn pense que dans le récit historique un narrateur est présent, mais absent dans le récit de fiction.

1.2.3. G. Genette et la dichotomie fiction / diction ²⁸

G. Genette reprend l'article de J. Searle. Il revient sur la question de la littérarité que J. Searle avait écartée. Il essaie de comprendre « dans quelles conditions un texte oral ou écrit peut être perçu comme une œuvre littéraire, ou plus largement comme un objet verbal à fonction esthétique ». ²⁹ Le théoricien traite le sujet de fiction/dictions dans les 3 chapitres de son livre :

Dans la première partie de *Fiction et diction*, G. Genette s'interroge sur ce qui fait un texte une œuvre d'art. Il y a deux réponses possibles, une constitutive (un essentialiste), et l'autre conditionnaliste, toutes les deux correspondent à deux régimes de littérarité.

- Constitutif : appréciation d'intention, de convention générique, de traditions culturelles de toutes sortes.
- Conditionnel : appréciation subjective, toujours révoquant.

Les poétiques essentialistes ont tendance à considérer que certains textes sont littéraires par essence et tandis que les autres ne le sont pas. Les critères des poétiques constitutivistes sont soit thématiques, soit formels.

Aristote se pose la même question que J. Searle dans un tout autre contexte, il se demande comment le langage peut devenir un instrument de création. Pour ce faire, le langage doit devenir instrument de représentation. Il doit permettre la simulation des actions et des événements imaginaires (Imitation/représentation : mimésis). Pour Aristote, le poète est celui qui crée des fictions.

Il y a les genres littéraires, la triade : épique, dramatique, lyrique. Ce champ lyrique est intégré, selon G. Genette, par l'intermédiaire d'une sorte de

²⁷ *Ibid.*, p. 220.

²⁸ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

fictionnalisation (le poète peut exprimer des sentiments feints), mais rapidement le système se réorganise en deux pôles : la fiction (dramatique ou narrative), et la poésie lyrique (retour à K. Hamburger).

La prise en compte du critère formel remonte au romantisme allemand, et s'élabore surtout en France fin XIX^e siècle (Mallarmé, Valéry...), puis chez les formalistes russes dans les années 20. Idée que ce qui distingue la poésie de la « prose du monde » selon des critères formels est plutôt tardive. La poétique essentialiste définit la littéarité soit par l'appartenance au domaine de la fiction ou par sa dimension poétique, mais G. Genette constate qu'à ses deux critères, même réunis, échappe encore une bonne partie de ce que l'on considère du champ littéraire (littérature non-fictionnelle en prose). D'où, la nécessité de passer à une poétique conditionnaliste : « je considère comme littéraire tout texte qui provoque chez moi une satisfaction esthétique ».³⁰ Il défend l'idée que dans la « littéarité constitutive », la valeur esthétique n'entre pas en jeu : « un mauvais roman reste un roman parce que c'est de la fiction »³¹. Il définit la fiction comme « la littérature qui s'impose par le caractère imaginaire de ses objets »³² et la diction comme celle « qui s'impose par ses caractéristiques formelles ». Pour G. Genette il n'y a « aucune frontière étanche entre fiction et diction ».³³

Un texte de fiction n'est pas constitutivement fictionnel. Comme le texte poétique, le texte de fiction est intransitif. Chaque emprunt que le texte de fiction « fait à la réalité se transforme en élément de fiction. »³⁴

Dans le second chapitre intitulé les actes de fiction, G. Genette revient sur la question du statut illocutoire des actes de langage, telle qu'elle a été examinée par Searle. Il commence par constater que les actes de langage des personnages de fiction sont des actes de langage sérieux effectués à l'intérieur de ce roman. (Modèle du roman réaliste). Ce qui fait problème est plutôt le discours de l'auteur. S'il s'agit d'une fiction à la première personne (« récit personnel »), l'énonciateur/narrateur, qui raconte l'histoire, est lui-même inventé, et donc son cas se ramène à celui des

³⁰ **Ibid.**, p. 21.

³¹ **Ibid.**, p. 34.

³² **Ibid.**, p. 38.

³³ **Ibid.**, p. 39.

³⁴ **Ibid.**, p. 37.

personnages de fiction qui s'expriment dans un récit à la troisième personne.

La position de G. Genette est assez catégorique, par exemple, dans la *Recherche*, il considère qu'il n'y a littéralement aucun acte de langage de Proust, puisque c'est toujours le narrateur qui s'exprime et que ce « Marcel » n'est pas Marcel Proust.

Il lui reste à décrire le statut pragmatique du récit impersonnel (3e p.) dont le narrateur n'est pas un personnage. G. Genette repart de l'article de Searle. Selon lui, dire que les énoncés de fiction sont des assertions feintes n'exclue pas qu'ils soient en même temps autre chose. En effet, « en feignant de faire des assertions (sur des êtres fictionnels) le romancier fait autre chose, qui est de créer une œuvre de fiction. ».³⁵ Pour lui, il y a bien un « acte de fiction », similaire aux actes de langage. G. Genette tente d'en dégager la nature, il réfléchit d'un point de vue pragmatique : cela pourrait être une assertion implicite (« veuillez imaginer avec moi qu'il était une fois... ») ; ou une déclaration au sens de J. Searle (un acte de langage par lequel l'énonciateur exerce une action sur la réalité). Le simple fait de prononcer des phrases de fictions fait entrer le narrateur dans la fiction.

G. Genette souligne que même dans l'énoncé de réalité existe un état mental représenté par un état de fait objectif. Se différenciant partiellement de J. Searle, il insiste sur la parenté de la fiction avec la figure et l'acte de langage indirect. Il veut les rapprocher en montrant qu'à la fois la figure et l'acte de langage indirect effectuent un acte illocutoire (c'est-à-dire, crée un monde de fiction), sous la forme d'un autre acte illocutoire (une ou des assertions feintes). On dit quelque chose pour dire autre chose par le biais du transfert de la métaphore. Cet acte de fiction produit une valeur esthétique.

G. Genette termine son chapitre en montrant que la fiction n'est pas un milieu homogène. Il décrit le discours de fiction comme une sorte de patchwork, un amalgame plus ou moins homogène d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité. Pour G. Genette, dans la fiction, le tout est plus fictionnel que chacune de ses parties. Pour cela, il n'est pas besoin de recourir aux conventions horizontales de J. Searle, la fiction utilise simplement la propriété du langage de

³⁵ *Ibid.*, p. 76.

pouvoir dire autre chose que ce qu'il dit.

J. Searle considère qu'il n'y a « pas de propriétés textuelles, syntaxiques ou sémantiques qui permettent d'identifier un texte » comme étant un récit de fiction. K. Hamburger oppose la feintise du récit à la première personne. Dans le chapitre consacré au récit fictionnel et au récit factuel, G. Genette reprend les catégories qu'il a élaborées dans *Figures 3*³⁶. Il veut savoir s'il existe vraiment des usages différents selon les catégories de récit qui permettrait de les distinguer avec certitude :

- **Ordre** : ordre dans lequel on raconte les choses. Il peut être troublé (non pas seulement sur le plan chronologique). G. Genette considère que rien n'empêche d'utiliser des analepses et des prolepses dans un récit factuel. La question de l'ordre du récit ne peut valoir comme critère de distinction entre récit fictionnel et récit factuel.
- **Vitesse** : Détail, scène, résumé, ellipses... Ces changements de vitesse du récit peuvent eux aussi être partagés entre récits de fiction et récits factuels, malgré la présence de longs dialogues, des scènes détaillées, de longues descriptions qui sont considérés par K. Hamburger comme des indices de fictionnalité. G. Genette, lui n'y voit que des procédés qui excèdent « quelque peu » les procédés du récit factuel.
- **Fréquence** : la relation singulatif (« raconter une fois ce qui s'est passé une fois ») itératif (phénomène qui se reproduit qui est raconté une fois) ne présente pour lui aucune différence significative en passant au récit factuel.
- **Mode** : Permet un retour à la question des indices de fictionnalité. Pour G. Genette, « Les traits du récit sont bien d'ordre morphologique, mais ces traits ne sont que des *effets* dont la cause est le caractère fictionnel du récit c'est-à-dire le caractère imaginaire des personnages qui en constituent le "je-origine" ». ³⁷ En d'autres termes, si la fiction nous donne accès à l'intériorité des tiers, ce n'est pas par un privilège extraordinaire, c'est parce que ces tiers sont des êtres de fiction (ce qui les rend transparents). G. Genette rappelle qu'un récit en focalisation externe, sans entrée du narrateur dans l'objectivité du personnage, est aussi un récit de fiction. (Focalisation zéro = narrateur

³⁶ Gérard Genette, **Figures III**, Paris, Seuil, 1972.

³⁷ Gérard Genette, **Fiction et diction**, Paris, Seuil, 2004, p. 128.

omniscient ; focalisation interne = restriction de champ ; focalisation externe = modèle du cinéma). Cela n'est pas forcément l'entrée dans la subjectivité du personnage qui fait la fiction.

- **Voix** : dans ce cadre, l'identité entre l'auteur et le narrateur définit le récit factuel. Inversement, leur dissociation définit la fiction.

G. Genette considère donc qu'il n'y a pas de frontière étanche entre fiction et non-fiction. Il rappelle que beaucoup des indices de fictionnalité sont d'ordre paratextuel. Certains sont d'ordre thématique (fiction par invraisemblance, travail métaphorique ou stylistique). Il considère que le récit de fiction vit pour une large part d'emprunt à la mimésis du récit factuel. G. Genette cite le cas extrême de la fausse biographie de Sir Andrew Marbot par Wolfgang Hildesheimer, biographe réputé et sérieux, qui s'est amusé en 1981 de publier cette biographie. Il a fallu près d'un an avant qu'il décide de dévoiler l'imposture. Au bout d'un an, le texte a donc basculé dans la fiction.

G. Genette tente de mettre en évidence un régime d'échanges réciproques qui doit conduire « à atténuer fortement l'hypothèse d'une différence *a priori* de régime narratif entre fiction et non-fiction. »³⁸ Pour lui, les indices de fictionnalité restent facultatifs (c'est aussi ce que dit qu'affirme K. Hamburger). Il conclut en parlant de position séparatiste ou ségrégationniste qui s'oppose aux conceptions intégrationnistes. La différence entre la fiction et la non-fiction n'est pas dans la nature du fictif, mais dans le degré de la fiction.

1.3. Mondes possibles de Thomas Pavel³⁹

T. Pavel s'intéresse à la théorie des « mondes possibles » empruntés à la logique modale, qu'il essaie d'importer dans l'analyse littéraire des textes de fiction. De quoi parle-t-on lorsqu'on parle d'un lieu/être de fiction ? La question de T. Pavel renvoie à une question ontologique, est-ce que ce dont je parle existe ? Quelle forme d'existence ce dont je parle peut-il avoir ?

Aux origines, la théorie des mondes possibles vient des *Essais de Théodicée*⁴⁰

³⁸ *Ibid.*, p. 166.

³⁹ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

⁴⁰ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et*

de Leibniz (1710). Dans cet ouvrage, on trouve une thèse où le théologien peine à concilier la bonté de dieu et les malheurs quotidiens. En partant de cette question, Leibniz se dit que le dieu a connaissance de tous les mondes possibles (infiniment sage et savant), et il les évalue afin de choisir le meilleur d'entre eux. Cela ne signifie donc pas que ce monde soit idéal, mais le meilleur possible.

Au-delà de l'aspect théologique, le personnage de Leibniz (Théodore) visite en rêve les mondes possibles entre lesquels dieu aurait dû choisir, disposés selon la forme d'une pyramide. Le meilleur d'entre eux, le vrai monde actuel, est situé sur la pointe, tandis que la base de la pyramide désigne l'infini.

L'idée est qu'il existerait des mondes alternatifs au nôtre, sans oublier que ces autres mondes auraient dû avoir existé au moins dans l'imagination de dieu. La question se pose alors de savoir si on peut les visiter.

T. Pavel consacre un chapitre entier à la question des êtres de fiction. Là il définit l'attitude ségrégationniste, selon le contenu des textes de fiction, comme pure imagination sans valeur de vérité. Cette attitude est considérée par T. Pavel comme superficielle. L'attitude intégrationniste, d'un autre côté, est soutenue par ceux pour qu'il n'y a pas de véritable différence ontologique entre la fiction et les descriptions des mondes fictionnels.

Par exemple, T. Pavel distingue avec Terence Parsons, *Nonexistent Objects*, une distinction des personnages autochtones inventés par l'auteur (qui habitent dans le monde de fiction et nulle part ailleurs), les immigrants (ce qui viennent du monde réel habiter dans le monde de fiction), et les substituts (qui portent le même nom mais sont une version alternative du personnage réel).⁴¹

Dans le deuxième chapitre intitulé « des univers saillants », T. Pavel s'interroge sur la possibilité d'appliquer la logique des mondes possibles aux œuvres de fiction. Un monde possible, nous dit T. Pavel, désigne une manière dont les choses auraient pu être. À chaque monde correspond en logique un livre L, qui est la somme de toutes les propositions vraies dans le monde M. Un univers est un ensemble de mondes qui comprend un monde actuel, sa base, et une constellation des mondes possibles (pyramides de Leibniz en sens inverse). À chaque univers correspond un

l'origine du mal, Paris, Flammarion, 1999.

⁴¹ Terence Parsons, *Nonexistent Objects*, w/place, Yale University Press, 1980.

ensemble de livres appelé *magnus opus*, la grande œuvre. Cette constellation de mondes possibles autour de l'actuel peut être comparée à la possibilité imaginaire infinie de créer des mondes de fictions. Pavel apporte cependant un certain nombre de restrictions à cette analogie. Il considère que les œuvres de fictions et les mondes possibles sont difficiles à être strictement identifiés. En effet, en logique, les mondes possibles sont complets, tandis que les mondes de la fiction ne le sont pas (c'est-à-dire qu'il y a des questions auxquelles on ne peut répondre).

Appliquer littéralement le même modèle reviendrait à croire que les mondes de fictions existent indépendamment de l'écrivain qui les a écrits. En littérature, d'après T. Pavel, les mondes possibles sont des entités abstraites ou des constructions conceptuelles. Il rappelle que les écrivains eux-mêmes se réfèrent toujours à des mondes fictionnels préexistants ou des systèmes de plus grande ampleur comme les mythologies.

Quant aux incohérences éventuelles des mondes de la fiction, rien n'empêche de les décrire sur le plan logique. Les alternatives crédibles aux mondes réels n'appartiennent qu'à la littérature réaliste qui met en scène le plausible.

Pour en donner l'exemple, T. Pavel se réfère à Kendall Walton, selon qui la question centrale sur le statut ontologique des êtres de fictions se résume dans l'expérience d'être séduit par une histoire. Les œuvres de fiction sont en effet les instruments d'un jeu de faire semblant, ou de faire croire. « Dès lors, plutôt que d'accepter l'opinion selon laquelle les lecteurs d'*Anna Karénine* contemplant tel monde fictionnel, Walton insiste sur le fait qu'ils sont placés à l'intérieur du monde de fiction, et que pendant la durée de la lecture, ils tiennent ce monde pour vrai. »⁴² Pour T. Pavel, la réalité jouit tout de même d'une priorité ontologique, et il faut y distinguer les univers primaires et secondaires. « Le premier étant la fondation logique sur laquelle le second est construit. »⁴³ Deux structures se révèlent :

- une structure plane, composée d'un seul univers, comprenant une base, la réalité, entourée d'une myriade d'alternatives réellement possibles,
- les structures saillantes, qui sont religieuses et fictionnelles. Elles sont duelles et dans lesquelles l'univers secondaire est essentiellement novateur et contient

⁴² Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 74.

⁴³ *Ibid.*, p. 76.

des entités et des états de chose sans correspondances dans le premier univers.

Il met sur le même plan les mondes spirituels élaborés par les religions et les mondes imaginaires de la fiction. Il s'imagine les mondes de la fiction comme pouvant résulter d'un affaiblissement de la croyance en la mythologie. Ce qui permet de comprendre l'importance de la suspension de l'incrédulité dans le processus d'intégration à la fiction. Pour T. Pavel, les frontières de la fiction la séparent d'un côté du mythe et de l'autre de la réalité.

Il signale tout de même qu'il n'est pas évident de savoir lorsqu'on parle de la réalité. Il rappelle les théories de Nelson Goodman qui considère qu'il n'y a pas de réalité, mais seulement des versions du monde résultant des théories scientifiques, des textes, des religions, des œuvres d'art, sans autonomie en dehors des individualités qui les produisent.

Dans le dernier chapitre, T. Pavel développe la notion de paysages ontologiques. Pavel dit que ceux-ci peuvent être pluriels dans la vision du monde d'une société. Il prend l'exemple de la fin du XVIIIe, où entre en conflit le noyau d'interprétation chrétienne du monde et les progrès des sciences. Les modèles ontologiques sont constamment en état de fermentation, de changements, de dégradations, dans un mouvement permanent.

Pour Pavel, la fiction, cette notion à la fois sémantique et pragmatique, se situe dans les marges ludiques et éducatives de ces paysages ontologiques. La fiction repose sur un double principe, un principe de distance par rapport au modèle dominant et un principe de pertinence (conclusion logique, généralisation morale...).

La notion importée de la logique formelle est appliquée à la fiction par différents théoriciens comme T. Pavel ou U. Eco. La structure de cette pluralité se compose d'un centre (le réel) et des périphéries (les possibles).

D. Lewis propose de distinguer entre une sorte de définition absolue de la réalité en termes d'origine et une définition relative en termes de points de vue. Dans la définition absolue, le réel est la seule chose qui existe indépendamment de l'esprit humain, alors que les possibles sont les produits de l'activité mentale. Il défend cependant l'idée d'une définition relative d'un monde réel dans lequel je parle et où je suis plongé, tandis que les possibles sont ceux que « je » regarde de l'extérieur. Le

monde réel l'est toujours du point de vue de ses habitants.

M.-L. Ryan propose de placer au centre du système les « représentations de la réalité », plutôt que la réalité elle-même. À partir de là, elle propose un modèle concentrique. Elle place au centre un monde réel en le limitant à la définition de « ce qui existe indépendamment de l'esprit humain ». Autour de ce monde se situeraient les représentations du monde (des individus et des cultures). Enfin, se situe le troisième cercle, les mondes possibles plus ou moins éloignés de notre réalité, les constructions imaginaires. Elle explique que l'on ne peut appliquer purement ce modèle au monde littéraire, d'une part, parce que la fiction représente non seulement la réalité, mais aussi les projets, les chimères, les rêves des personnages : le texte de fiction produit son propre monde de référence. D'autre part, il ne faut pas confondre les assertions contre-factuelles (mensonges, souhaits...) et les phrases de fictions qui disent une vérité.

1.4. Jean-Marie Schaeffer et la relation entre imagination et fiction⁴⁴

Jean-Marie Schaeffer repart de la référence de la dimension mimétique de la fiction. Il embraye sur les analyses de T. Pavel, en partant de l'idée qu'un modèle fictionnel est *de facto* toujours une modélisation de l'univers réel (même si l'auteur ne voulait pas modéliser l'univers réel). On sort de cette opposition implicite entre les visions réalistes ou non du monde. « En effet, les compétences représentationnelles qui sont les nôtres sont celles de la représentation de la réalité dont nous faisons partie, parce qu'elles ont été sélectionnées par cette réalité elle-même dans un processus d'interaction permanent. [...] dans tous les cas, ces univers [fictionnels] ne seront que des variantes [...] ».⁴⁵ J.-M. Schaeffer affirme que les mondes possibles peuvent être variés à l'infini mais auront toujours une dimension mimétique, qu'ils se définiront toujours par rapport au monde réel dans lequel ils ont été créés et d'où ils tirent leur intelligibilité.

Pour J.-M. Schaeffer, le mimétique signifie que dans les mondes fictionnels il y a forcément des *a priori* provenant du réel. L'imagination est le processus mental

⁴⁴ Jean-Marie Schaeffer, **Pourquoi la fiction ?**, Paris, Seuil, 1999.

⁴⁵ **Ibid.**, p. 52.

donnant naissance à des représentations qui ne renvoient à aucun référent existant dans le monde réel. Elle est apparentée à la fiction. Cela ne signifie pas pour autant que cette imagination ne soit séparée du monde réel ou qu'elle n'ait aucune action sur lui. De la même façon, une représentation mentale sans référent peut être indispensable dans des opérations qui portent sur des objets réels.⁴⁶ Pour J.-M. Schaeffer, il faut dissocier clairement la force référentielle d'une représentation et sa portée cognitive. Une représentation sans force référentielle peut avoir une portée cognitive.

« La fiction est une mise en œuvre de l'imaginaire. Elle appartient au champ des représentations imaginaires qui implique, pour fonctionner correctement, que l'on soit conscient de leur caractère imaginaire. »⁴⁷

La fiction selon J.-M. Schaeffer résulte bien d'une décision qui est une sorte de « pacte, de communication dans lequel [le lecteur] décide de ne pas prendre en compte la question de la référence » (« suspension volontaire de l'incrédulité »). J.-M. Schaeffer attire notre attention sur les distinctions à faire entre les différents types de fiction :

- les fictions sérieuses (nombres imaginaires, *Contrat Social...*),
- les fictions ludiques (romans, films, pièce de théâtre, jeu de rôle...) où l'on doit distinguer celle ayant une vocation artistique et les autres.

La fiction ludique met en œuvre la mimésis, notion à laquelle il faut redonner son sens plein (représentation et imitation).

J.-M. Schaeffer repart d'un grand débat contemporain : c'est le risque que la fiction pourrait faire courir au monde réel. Pour comprendre les origines de ce débat, il fait un retour à l'antiquité. Platon, dans la *République*, propose une conception de la mimésis comme feintise ou comme leurre avec l'idée d'un éloignement de la représentation par rapport à l'origine inaccessible de l'idée ; la représentation comme image dégradée de quelque chose que l'on ne peut représenter. De là, l'idée que les poètes ne sont pas très utiles dans la cité, et que l'on doit donc les en chasser. Au contraire, chez Aristote, il y a une conception de la fiction que J.-M. Schaeffer traduit

⁴⁶ <http://www.vox-poetica.net/t/articles/schaeffer.html>, consulté 11 juin 2016.

⁴⁷ <http://www.vox-poetica.net/t/articles/schaeffer.html>, consulté 11 juin 2016.

en termes modernes sous la forme d'une modélisation cognitive. Dans la *Poétique*, Aristote s'interroge sur la meilleure façon de faire une tragédie, sur la façon de construire une fiction de la meilleure façon possible pour produire l'effet recherché qu'est la *catharsis*.

J.-M. Schaeffer précise que, pour comprendre le phénomène de la fiction, il faut combiner les deux approches. Platon a raison en ce que la fiction produit un effet de leurre qui fait croire à celui qui regarde que ce qu'on lui présente existe réellement, avec une potentialité que la personne croit vraiment qu'il s'agit bien du réel. C'est un risque d'autant plus grand avec les moyens techniques qui se perfectionne. Cependant, il existe des dispositifs de blocages qui doivent permettre d'éviter que l'immersion ne s'étende jusqu'à « contaminer le cadre pragmatique global qui constitue l'œuvre en tant que fiction ».⁴⁸ La confusion complète des mondes relève de l'hallucination, voire de la folie.

J.-M. Schaeffer insiste bien sur le fait qu'il faut distinguer l'immersion totale (caractéristique du leurre) et l'immersion partielle (caractéristique de la fiction). Le monde qui nous entoure, dont la perception est atténuée, ne cesse pas d'exister.

Pour J.-M. Schaeffer, il s'agit de revaloriser la notion de mimésis. Elle est à la fois feintise (simulation) et représentation (modélisation). J.-M. Schaeffer s'appuyant sur les travaux en science cognitive insiste sur la fonction cognitive, d'apprentissage de la fiction. La fonction n'est pas que pur divertissement mais aussi moyen de connaître et d'apprendre. Selon lui, la fiction est :

- La feintise ludique partagée : la fiction ne relève pas de la feintise sérieuse qui a pour but de tromper. Elle ne réussit que si elle est partagée. Comme tout jeu, la fiction instaure ses propres règles. L'invention fictionnelle utilise la « structure représentationnelle canonique », la manière dont nous nous représentons le monde, qui est utilisée pour mettre en place une « représentation analogique *quasi* perceptive » qui leurre nos perceptions. Une fiction doit toujours être annoncée comme fiction dans un cadre pragmatique qui détermine « l'aire de jeu » qui sépare le monde réel du monde de la fiction. Du point de vue de la phylogénèse (évolution de

⁴⁸ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 184.

l'espèce), la feintise ludique est une conquête culturelle (elle substitue à la fonction agonistique, de combat, une fonction de coopération). La fiction procède par la production d'amorces mimétiques, plus ou moins élaborées, qui ont pour fonction de produire cet effet de leurre.

Du point de vue de l'ontogénèse (évolution de l'individu), le développement de l'individu (personnalité) joue un rôle central. J.- M. Schaeffer va jusqu'à dire que la fiction à une fonction structurante sur le plan mental, et ce, dès le plus jeune âge. Le jeu permet à l'enfant de distinguer plus facilement les constructions imaginaires conscientes des illusions cognitives inconscientes et déceptives. Le jeu constitue notre relation avec le monde extérieur.

- L'immersion mimétique : Platon définit la mimésis comme la mise en œuvre de leurre qui mettent en place des amorces mimétiques analogues à celles par lesquelles nous accédons habituellement au réel. La fonction de ces amorces est de produire moins ce qu'on a tendance à appeler l'« illusion mimétique » ou « illusion référentielle » qu'une « immersion mimétique qui nous conduit à traiter la représentation fictionnelle comme [s'il s'agissait d'une représentation factuelle, qui nous permet de] nous l'approprier à travers des mécanismes d'introjection, de projection ou d'identification.»⁴⁹ On retrouve ce balancement entre illusion platonicienne et dispositifs de contrôle aristotélien. Le contrat de feintise ludique empêche en principe l'identification pure et simple. Mais ce risque de contamination n'est jamais complètement écarté, et il s'agit même du sujet du *Don Quichotte* de Cervantès. J.-M. Schaeffer analyse ensuite ce processus d'immersion mimétique. Le réel ne disparaît pas totalement, il s'agit d'un état mental scindé, qu'il décrit en 4 points :
 - une inversion hiérarchique entre perceptions intramondaines (du monde) et activité imaginative avec neutralisation partielle des stimuli extérieurs,
 - la coexistence provisoire de deux mondes (réel et imaginé) → Proust,

⁴⁹ <http://www.vox-poetica.net/t/articles/schaeffer.html>, consulté 11 juin 2016.

- l'autorégulation, c'est-à-dire que l'immersion se nourrit des attentes qu'elle crée, on est emporté dans la fiction,
 - la saturation des représentations du point de vue affectif, on se met en état de réceptivité maximale. Les représentations auxquelles nous avons affaire entrent en résonance avec notre expérience réelle.
- La modélisation mimétique fictionnelle : la théorie de J.-M. Schaeffer aborde les choses à la fois du point de vue du spectateur et du créateur de fiction. La fiction n'est pas seulement imitative (au sens platonicien) mais aussi représentationnelle (au sens aristotélicien), elle élabore un modèle (une version, quelque chose d'analogue, qui soit un détour qui permette de la comprendre) de la réalité. Le but du processus fictionnel pour J.-M. Schaeffer résulte moins d'un semblant que ce à quoi elle nous donne accès : un univers fictionnel. La fiction nous présente ainsi un « modèle virtuel fondé sur une relation de similarité avec les modalisations sérieuses du réel ».⁵⁰ Pour J.-M. Schaeffer « la fiction n'est pas tant une image du monde réel qu'une exemplification virtuelle d'un être-dans-le-monde possible. En nous ouvrant l'espace des possibles, la fiction nous permet de mieux maîtriser le réel. »⁵¹ J.-M. Schaeffer distingue la modélisation mimétique homologique (celle dont la fonction est d'être la représentation la plus fidèle possible du réel) et la modélisation mimétique analogique (qui définit le régime général de la fiction, pas la même exigence de fidélité au réel). Même si la fiction n'est pas réaliste, elle nous offre une modélisation de l'univers réel. La fiction agit à travers sa puissance de projection analogique et nous permet des effets qui ne sont pas directement sanctionnés par le réel. Ce sont les fonctions de fiction.
 - Elle est à la fois ludique et compensatoire, et nous oblige à réfléchir.
 - Elle se différencie nettement de la croyance religieuse en un autre monde (qui est constitutive de la réalité). Dans toute fiction, il doit

⁵⁰ <http://www.vox-poetica.net/t/articles/schaeffer.html>, consulté 11 juin 2016.

⁵¹ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 270.

y avoir cette idée de distance dans le rapport que le lecteur entretient avec elle.

1.5. La métalepse ou la relation réciproque entre le monde réel et la fiction

La métalepse est une figure de rhétorique qui est une sorte de métonymie par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit. La métalepse de l'auteur en est une forme particulière, elle consiste à transformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent ou à les présenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent et chantent. C'est une manipulation de la relation qui unit l'auteur à son œuvre.⁵²

Dans *Figures III*, G. Genette décrit des métalepses narratives comme un phénomène de transgression que le narrateur ou le narrataire se trouve projeté dans l'univers de l'histoire qu'il raconte (frontière en principe infranchissable), dans le cas d'un narrateur extradiégétique. Cette intrusion produit soit un effet de bouffonnerie ou de bizarrerie, soit un effet de fantastique. « Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir, au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte ».⁵³

D. Cohn décrit deux types possibles de métalepses, ce qu'elle appelle la métalepse extérieure (ce qui se produit entre le niveau extradiégétique et diégétique) c'est-à-dire « entre l'univers du narrateur et celui de son histoire. [...] Je nomme métalepse intérieure celle qui se produit entre deux niveaux de l'histoire elle-même c'est-à-dire entre une histoire primaire et une histoire secondaire ou une histoire secondaire et une histoire tertiaire ».⁵⁴

Dans ses *Nouveaux discours du récit*, G. Genette propose une nouvelle définition de la métalepse narrative : « cette transgression délibérée du seuil

⁵² Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972. Et *Métalepse : de la figure à la fiction*, Seuil, Paris, 2004.

⁵³ *Ibid.*, 1972, p. 197.

⁵⁴ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 233.

d'enchâssement que nous appelons métalepse lorsqu'un auteur ou un lecteur s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur. De telles intrusions jettent un trouble dans la distinction des niveaux, mais ce trouble est si fort qu'il transcende la simple ambiguïté technique ».⁵⁵

1.6. Théorie de l'immersion selon Marie-Laure Ryan⁵⁶

Marie-Laure Ryan se pose la question qui est de savoir ce que signifie la valeur des métaphores employées pour décrire la fiction, engendrées par les nouvelles technologies.

1.6.1. La métaphore du monde

M.-L. Ryan commence par interroger la métaphore du monde pour parler de la fiction. Celle-ci nous est aujourd'hui assez familière, mais elle rappelle qu'elle n'est qu'une métaphore possible parmi beaucoup d'autres : le jeu, le réseau, la machine, voire l'organisme vivant. Elle ce concept de monde par quatre traits principaux :

- un ensemble relié d'objets et d'individus,
- un environnement « habitable »,
- une totalité cohérente vue de l'extérieur,
- un champ d'activités pour ceux qui le visitent.

La métaphore du jeu vidéo très nettement opérante. Si nous nous plaçons dans cette perspective du récit comme monde virtuel, le texte apparaît non plus comme un ensemble de mots à déchiffrer mais comme une fenêtre sur ce qui existe en dehors du langage et qui s'étend dans le temps et dans l'espace bien au-delà du cadre de la fenêtre. L'idée du texte comme monde présuppose que le lecteur construit son imagination des objets partiellement indépendants des mots qui ont permis de les produire, en complétant leur image par des informations venues de modèles cognitifs intériorisés, de mécanismes inférentiels (Eco, *Lector in fabula*, la façon de se projeter dans l'histoire et de l'anticiper), par son expérience de la vie réelle et son expérience

⁵⁵ Gérard Genette, **Discours du récit**, Paris, Seuil, 1983, p. 198.

⁵⁶ Marie-Laure Ryan, **Narrative as a Virtual Reality**, Maryland, Johns Hopkins University Press, 2003.

culturelle, et par sa lecture des autres textes.

L'idée du texte comme fournissant un monde incomplet est complétée par le lecteur. Dans la lecture, le langage est traversé comme une vitre, il n'est qu'un moyen d'accéder aux choses ou aux êtres qu'il désigne. Le concept du texte-monde s'applique préférentiellement au texte mimétique, où l'on trouve des personnages vivants dans un lieu et un espace situé par rapport aux textes allégoriques ou abstraits qui n'ont pas cet effet de produire un monde. La différence entre la fiction et la non-fiction dans ce cas, selon M.-L. Ryan, est la fonction que l'on accorde à l'image du monde représentée. Dans le cas de la non-fiction, la visite du monde textuel est une fin en soi (apprentissage, connaissance), alors que dans la fiction existe toujours un travail de comparaison au monde réel connu par d'autres sources d'informations.

M.-L. Ryan se propose donc de fonder une théorie de l'immersion que les théories de la lecture ne mettent pas en place. Cette théorie reprend les différents aspects de la psychologie cognitive, la philosophie analytique (descriptions des mondes possibles), la phénoménologie, la psychologie (simulation mentale).

1.7. Méthode d'analyse du discours narratif : la narratologie

Le terme narratologie, qui désigne aujourd'hui un moyen d'interpréter, d'analyser et de commenter un texte littéraire, selon une typologie largement construite par Gérard Genette, par rapport aux procédés narratifs qui compose le récit, est proposé par Tzvetan Todorov en 1960. Nombreux théoriciens, à part ceux que nous avons cité, comme Vladimir Propp, Roman Jakobson, Claude Bremond, Roland Barthes, et plusieurs d'autres chercheurs ont contribué à cette discipline qui étudie les matières narratives dans la structure du récit.

La narratologie est souvent considérée comme une branche de la poétique ou bien comme une méthode issue de la poétique. La poétique tente de proposer une théorie universelle pour décrire toutes les œuvres littéraires en précisant que son but, selon T. Todorov, est de présenter « un tableau des possibles narratifs, tel que les œuvres littéraires existantes apparaissent comme des particuliers réalisés »⁵⁷, dans la

⁵⁷ Tzvetan Todorov, « Poétique », **Qu'est-ce que le structuralisme ?**, Paris, Seuil, 1968.

même lignée la narratologie offre une typologie pour analyser la structure d'un récit romanesque.

Jean-Michel Adam souligne que « toute narration obéit à deux types de lois. Les unes propres à un mode de composition textuelle, la mise en récit ; les autres liées à un système qui rationalise et organise la représentation : le vraisemblable ».⁵⁸ Donc les deux composent la narration d'une histoire au sein d'un récit romanesque, le narratologue essaie de déchiffrer les stratégies discursives de la narration.

La narratologie classique est fondée sur un modèle triadique : « l'histoire », « la narration », et « le récit ».⁵⁹ L'histoire signale les événements ou les faits racontés par un narrateur, la narration est la manière de raconter l'histoire par des techniques narratifs qui construisent la forme de la diégèse, et finalement le récit signifie le texte lui-même, le produit narratif des énoncés.

« 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. »⁶⁰

Jean-Pierre Goldenstein affirme qu'un « roman [récit] est la narration [narration] d'une fiction [histoire] »⁶¹, et bien que les termes soient différents de ceux de G. Genette, ils renvoient aux mêmes notions. Roland Barthes indique que le « double procès [articulation et intégration] se retrouve dans la langue du récit ; elle aussi connaît une articulation et une intégration, une forme et un sens ».⁶² Le théoricien donc montre la relation entre la forme construite par les procédés narratifs et le sens de cette narration.

La narratologie étudie les mécanismes narratifs de la structure d'un récit littéraire en étudiant les relations entre ces éléments que G. Genette avait théorisés en proposant quatre catégories essentielles qui sont « les éléments temporels » (temps

⁵⁸ Jean-Michel Adam, **Le texte narratif**, Paris, Nathan, 1994, p. 7.

⁵⁹ Gérard Genette, **Figures III**, Paris, Seuil, 1972.

⁶⁰ **Ibid.**, p. 17.

⁶¹ Jean-Pierre Goldenstein, **Lire le roman**, Bruxelles, De Boeck & Duculot, 1999, p. 34.

⁶² Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », **Communications**, 8, **L'analyse structurale du récit**, Paris, Seuil, 1981, p. 29.

du récit), « les modes narratifs », « l'instance narrative », et « les niveaux narratifs » que nous évoquerons ci-dessous. Actuellement les travaux narratologiques s'attardent surtout sur les modalités qui gèrent la narration.

1.7.1. Éléments temporels

G. Genette énumère trois types d'entités temporelles qui organisent la composition du récit par rapport à la relation entre le temps de l'histoire et le temps du récit, ce sont « l'ordre », la « vitesse » et la « fréquence ».

Étant donné que le temps de l'histoire n'est pas en synchronie avec le temps du récit, sauf le reportage, le terme « ordre » renvoie à la disposition des événements dans un système chronique ou non-chronique. Comme le récit dispose deux types de temporalité, celle de l'histoire et celle du récit, le théoricien emploie le terme « anachronie » pour désigner la discordance entre ces deux ordres. Elle couvre deux composantes : la « prolepse » dénote un saut temporel vers le futur, le narrateur raconte un fait qui se déroulera ultérieurement selon le présent de la narration, à l'inverse, « l'analepse » peut être défini comme le retour en arrière sur la ligne temporelle, le narrateur narre cette fois-ci un événement qui a eu dans le passé par rapport au présent du récit. Pierre-Louis Rey explique le point de repère pour les anachronies de la façon suivante.

« 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. »⁶³

Il s'agit donc de deux facteurs pour analyser les désordres chronologies (la prolepse et l'analepse).

« Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment “ présent », c'est-à-dire du moment où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons *portée* de l'anachronie cette distance temporelle. Elle

⁶³ Pierre-Louis Rey, **Le roman**, Paris, Hachette, 1992, p. 112.

peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son *amplitude*. »⁶⁴

La portée sert à préciser la durée de l'anachronie du stade où le récit est coupé jusqu'au moment où le narrateur a sauté ou est revenu sur la trame temporelle. G. Genette indique que l'amplitude signifie la durée de l'histoire englobée.

La vitesse narrative concerne le rythme du récit qui se varie tout au long du récit, parce que le narrateur peut accélérer ou ralentir la vitesse de la narration par quatre types d'éléments narratifs : la pause, la scène, le sommaire et l'ellipse.

- La pause : Tandis que le temps du récit s'avance, le temps du récit ne se déroule pas. TR : n , TH : 0
- La scène : Les deux ordres temporels s'écoulent synchroniquement. TR = TH
- Le sommaire : Le narrateur résume une partie de l'histoire. TR < TH
- L'ellipse : Le narrateur ne raconte pas une partie de l'histoire événementielle. TR : 0, TH : n

Finalement, la fréquence est le fait temporel qui mesure le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de placements dans le récit. Le théoricien répertorie quatre modes de fréquences.

Le récit singulatif :

- Le narrateur énonce une fois un événement qui s'est réalisé une seule fois.
- Le narrateur énonce n fois ce qui s'est passé n fois.

Le récit répétitif :

- Le narrateur narre n fois un événement qui s'est réalisé une seule fois.

Le récit itératif :

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

⁶⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 89.

Il est clair que pour chaque récit la fréquence ou la singularité est porteur de signification pour le point de vue sur le narré.

1.7.2. Les modes narratifs

Quant aux modes narratifs, G. Genette prétend qu'un récit n'est pas capable d'imiter littéralement la réalité, il doit avoir une partie fictionnelle dans sa structure. La représentation verbale d'une histoire par un narrateur n'est qu'une illusion, parce que le récit n'imité pas l'histoire, il la raconte.

« 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 a ses degrés ; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe [...].⁶⁵

Quand un narrateur raconte une histoire il utilise différentes techniques verbales que le théoricien appelle la distance. Le chercheur analyse la distance entre le narrateur et l'histoire dans quatre types de discours : le discours narrativisé, le discours transposé -style indirect-, le discours transposé -style indirect libre-, et le discours rapporté.

À partir de la distance narrative qui montre le degré de l'éloignement du narrateur de l'histoire, G. Genette étudie les fonctions du narrateur qui le responsable de la narration. Celui-ci intervient à son récit dans différentes manières, en faisant cela, il peut assumer cinq fonctions selon théoricien : la fonction narrative ; la fonction de base pour que chaque récit nécessite un narrateur, la fonction de régie ; le narrateur intervient à la narration en commentant la composition et le déroulement de l'histoire, la fonction de communication ; c'est la tentative de s'adresser à son lecteur virtuel par des appels directs ou indirects, la fonction testimoniale ; le narrateur essaie d'attester la véracité des informations, des faits et de l'histoire en dévoilant ses sources ou en recourant aux intertextes dans son récit, et la fonction idéologique ; le narrateur impose un propos didactique au sein de son récit. Pourtant Yves Router en ajoute deux autres : la fonction métanarrative ; c'est de commenter la structure

⁶⁵ Gérard Genette, **Discours du récit**, Paris, Seuil, 1983, p. 164.

interne de texte dans le récit, et la fonction explicative ; le narrateur explique certains faits pour le narrataire en les jugeant.

1.7.3. Instance narrative

L'instance narrative désigne la relation triadique entre la perspective, la temporalité de l'histoire et la voix narrative. La perspective dénote la question « qui voit ? » ou « selon quelle vision apercevons-nous ? » tandis que la voix narrative est la réponse de la question « qui raconte l'histoire ? ». Le temps de la narration a pour l'objet de situer la position temporelle de la narration par rapport à l'histoire.

Il est unanimement accepté que dans chaque récit il doit y avoir une entité qui est responsable de la narration de l'histoire : le narrateur. Carole Tisset définit le narrateur comme « un metteur en scène [qui] fait se mouvoir les personnages et règle leur entrée ».⁶⁶ Cette voix scripturale, ou l'élément textuel et fictionnel, laisse de traces tout au long du récit. Selon ces indices laissés, G. Genette distingue d'abord deux sortes de catégorisation, en premier lieu, par rapport à son statut, en second lieu, par rapport à sa relation à l'histoire.

« 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) extradiégétique – hétérodiégétique, [...] narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent ; 2) extradiégétique - 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. »⁶⁷

Le narrateur figure comme un énonciateur interne bien qu'il se trouve parfois au niveau extradiégétique. C'est lui qui transmet les événements, qui relate les faits par une vision adoptée. Nous pouvons illustrer la typologie de narrateur de G. Genette par les tableaux suivants :

⁶⁶ Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, w/place, Sedes, 2000, p. 62.

⁶⁷ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 259.

Tableau 1 : Narrateur - Statut

Narrateur (Statut)	
Intradiégétique	Extradiégétique

Le narrateur intradiégétique est aussi appelé comme le récit à la première personne (« je »), et respectivement, le narrateur extradiégétique est considéré comme le récit à la troisième personne (« il »). Et le schéma ci-dessous visualise les types de narrateur selon la relation qu'il entretient avec l'histoire.

Tableau 2 : Narrateur – Relation avec l'histoire

Narrateur (Relation)			
<i>Homodiégétique</i> Narrateur est présent dans l'histoire.		<i>Hétérodiégétique</i> Narrateur est absent dans l'histoire.	
<i>Autodiégétique</i> Narrateur est le héros de l'histoire.	<i>Narrateur-témoin</i> Narrateur est l'observateur de l'histoire.		

L'un des aspects de l'instance narrative apparaît sous le nom du temps de la narration qui se divise en quatre types : la narration ultérieure ; le narrateur raconte ce qui s'est passé dans le passé, la narration antérieure ; le narrateur raconte ce qui se passera au futur, la narration simultanée ; le narrateur raconte l'histoire que se déroule en même moment que l'acte narratif, et la narration intercalée ; c'est la combinaison des narrations ultérieure et simultanée.

Finalement, pour répondre à la question « qui voit ? », il faut analyser le point de vue que G. Genette appelle focalisation. Il répertorie trois types de focalisation : zéro, externe et interne. Différents théoriciens l'appellent sous divers noms, pourtant l'essentiel renvoie à la vision par laquelle le narrateur raconte son histoire, par

exemple, Pierre-Louis Rey indique que :

« 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. »⁶⁸

Donc la perspective narrative signale l'aspect de voir les faits et les événements. Dans le cas de la focalisation zéro, le narrateur possède les caractéristiques de l'omniscient ou l'omnipotent, il peut accéder aux pensées de personnages, il demeure comme le Dieu de sa narration. Dans la focalisation interne, le narrateur assume le point de vue d'un personnage en filtrant les informations aux limites d'une personne qui voit les événements, il ne peut pas connaître les pensées des autres personnages. Dernièrement, la focalisation externe désigne le fait que le narrateur raconte les événements de l'extérieur, il y est comme un témoin qui transmet l'histoire à un narrataire.

T. Todorov montre la relation entre la vision du narrateur et le narrataire en la symbolisant.⁶⁹ Le narrateur sait plus que le narrataire : narrateur > narrataire (focalisation zéro). Le savoir du narrateur est égal que le savoir du narrataire : narrateur = narrataire (focalisation interne). Le narrateur sait moins que le narrataire : narrateur < narrataire (focalisation externe). Donc le choix de point de vue joue un rôle décisif sur le savoir du narrataire, parce que c'est la vision qui limite le degré du partage d'information par rapport à l'histoire.

1.7.4. Niveaux narratifs

La dernière catégorie de l'analyse narratologique contient plusieurs niveaux narratifs. A l'intérieur d'une intrigue principale, il peut y avoir d'autres récits racontés par le même ou un autre narrateur selon diverses focalisations, cela permet de compliquer la structure narrative du récit.

⁶⁸ Pierre-Louis Rey, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁹ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, pp. 125-151.

La narration d'un récit se situe au premier niveau du récit, appelé extradiégétique, et l'histoire événementielle de ce premier récit se trouve au niveau intradiégétique. Si l'un des personnages commence à raconter un deuxième récit au sein du récit principale, la narration de ce récit figure dans le niveau extradiégétique du niveau intradiégétique de l'histoire événementielle du premier récit. Pourtant, l'histoire événementielle du récit secondaire se situe dans le niveau métadiégétique.

Donc nous voyons qu'il existe des frontières entre les différents niveaux de la narration. La métalepse signale la transgression de ces frontières. Comme l'a été dit plus haut, G. Genette définit la métalepse comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement »⁷⁰ Quand un des éléments de la narration dépasse le seuil, nous parlons de la métalepse narrative.

Comme l'indique C. Tisset, « le texte narratif est un discours polyphonique »⁷¹, il a une structure composite où plusieurs textes se réunissent. C'est pour cela que le chapitre suivant traite la théorie intertextuelle du récit romanesque.

1.8. Intertextualité

Le terme « intertextualité » correspond à une technique de critique littéraire qui considère un texte comme la transformation de plusieurs d'autres textes. Le texte contient des fragments de divers textes en construisant une relecture de multiples morceaux textuels. La discipline trouve son origine dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine qui propose que chaque structure textuelle s'introduise dans le dialogue avec des bribes d'énoncés d'autres textes.

Empruntant l'idée du dialogisme à M. Bakhtine, Julia Kristeva définit cette discipline, dans la revue *Tel Quel* et dans son œuvre intitulée *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, comme le « croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes »⁷² et la « transposition [...] d'énoncés antérieurs ou synchroniques ». ⁷³ Donc

⁷⁰ Gérard Genette, **Figures III**, Paris, Seuil, 1972, p. 244.

⁷¹ Carole Tisset, **op. cit.**, p. 104.

⁷² Julia Kristeva, **Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse**, Paris, Seuil, 1969, p. 115.

la notion désigne la relation que les textes entretiennent au sein d'un seul texte, c'est un réseau ou un lieu où les redites forment un récit. Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert expliquent que le dialogisme de M. Bakhtine vient du genre dramatique et que cette polyphonie sur laquelle J. Kristeva a posé les fondements de l'intertextualité, s'élève contre le monologisme.

« Le dialogisme, qui suppose l'existence de plusieurs voix dans un texte où s'expriment des points de vue qui peuvent être divergents ou même incompatibles, est une forme de polyphonie. Il est le propre du théâtre mais apparaît aussi dans le roman et s'oppose au monologisme qui témoigne d'une vision du monde fermée ou strictement personnelle, telle qu'elle se manifeste dans l'épopée ou dans la poésie lyrique. »⁷⁴

De la même perspective, nous pouvons dire que l'intertextualité s'oppose au *monotextualité* qui n'établit aucune relation avec d'autres textes, ce qui est impossible selon la théorie dont il s'agit.

Pour la notion de l'intertextualité, Michaël Riffaterre attire l'attention sur le rôle du lecteur qui devient une entité importante dans la lecture du texte grâce à son bagage culturel. Autrement dit, le lecteur reste indifférent à l'intertexte s'il n'y connaît rien.

« L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. »⁷⁵

Sophie Rabau, comme M. Riffaterre, souligne que l'intertextualité nécessite un savoir du lecteur.

« L'intertextualité est une forme de travail herméneutique : la lecture d'un auteur (reprenant un texte c'est l'avoir lu et bien souvent commenté) faisant appel en retour à la compétence d'un lecteur. »⁷⁶

⁷³ **Ibid.**, p. 133.

⁷⁴ Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, **Dictionnaire de critique littéraire**, Paris, Armand Colin, 2011, p. 103

⁷⁵ Michaël Riffaterre, "La trace de l'intertexte", **La Pensée**, no 215, octobre 1980.

Gérard Genette donne une définition plus large en catégorisant les relations intertextuelles. Pour lui, il s'agit d'un rapport d'inclusion entre divers textes :

« Je définis [l'intertextualité], pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre »⁷⁷

Les définitions citées soulignent que le texte prend beaucoup d'énoncés extérieurs et de mots dans sa composition. L'intertextualité nous permet d'analyser la valeur textuelle et la valeur opératoire d'une œuvre littéraire en faisant appel à une mémoire collective et en privilégiant le savoir du lecteur. Pourtant, Füsün Ataseven et Seda Taş avertissent que « l'intertextualité ne devrait pas être considérée comme une recherche bibliographique ou une détermination des effets [intertextuels].⁷⁸

Dans son œuvre intitulée *Palimpsestes, La littérature au second degré*, G. Genette propose cinq types de relation transtextuelle dont l'intertextualité, la paratextualité, l'hypertextualité, la métatextualité, et l'architextualité.

L'intertextualité que nous venons de définir est comme la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », il s'agit de trois types qui sont distingués par rapport à l'explicité et la littérarité : la citation ; explicite et littérale, le plagiat ; moins explicite et moins littérale, et l'allusion ; non explicite, le moins littérale.

La paratextualité désigne la « relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère que nommer son paratexte : titre, sous-titre, préface, etc. »⁷⁹ Il en question de toutes sortes des signaux autographes qui se trouvent dans un récit.

G. Genette définit le troisième type, la métatextualité comme la « relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il

⁷⁶ Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 36.

⁷⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982,

⁷⁸ Füsün Ataseven, Seda Taş, « Distopya Edebiyatı ve Çeviride Bir Yöntem Olarak Metinlerarasılık », *Littera Edebiyat Yazıları*, no :35, pp. 137-149. « [...] metinlerarasılığı bir kaynak araştırması ya da etkilerin belirlenmesi olarak düşünmemek gerekir .»

⁷⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 9

parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...] C'est par excellence la relation critique. »⁸⁰

L'architextualité signifie « l'ensemble des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. –, dont relève [en littérature] chaque texte singulier ». ⁸¹ C'est l'étude du statut générique du texte.

Le dernier type de la typologie de G. Genette se révèle comme l'hypertextualité qui se concentre sur « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». ⁸² Le terme hypertextualité renvoie donc à la transformation simple ou la transformation indirecte (imitation) d'un texte. Selon ces deux types de la relation (transformation et imitation), le théoricien propose trois régimes : ludique, satirique et sérieux comme le montre le tableau ci-dessous. ⁸³

Tableau 3 : Types d'hypertextes

Relation	Régime	Ludique	Satirique	Sérieux
Transformation		Parodie	Travestissement	Transposition
Imitation		Pastiche	Charge	Forgerie

Comme notre thèse se propose d'analyser trois romans contemporains en vue de mettre en évidence leur structures fictionnelles et narrativo-discursives, nous avons essayé de passer en revue les approches fondamentales pour aborder les récits de fiction. Pendant nos analyses nous nous référerons aux outils méthodologiques quand il est nécessaire.

⁸⁰ **Ibid.**, p. 11.

⁸¹ Gérard Genette, **Introduction à l'architexte**, Paris, Seuil, 1979, pp. 87-88.

⁸² Gérard Genette, **op. cit.**, p. 12.

⁸³ **Ibid.**, p. 37.

A ce titre, les disciplines citées nous permettent de dévoiler la structure interne des récits de notre corpus, à savoir le *Je m'en vais* de Jean Echenoz, *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère et *Le mystère Henri Pick* de David Foenkinos ; et ceci, pour essayer de donner une vue d'ensemble sur les modalités du roman français contemporain.

DEUXIÈME PARTIE - ANALYSE DES PROCÉDÉS NARRATIFS

2. Analyse des procédés narratifs : J. Echenoz, E. Carrère, D. Foenkinos

2.1. *Je m'en vais* de Jean Echenoz : récit simulé

Jean Echenoz, romancier né en 1947, écrit des récits qui sont souvent classés dans la catégorie du « minimalisme » ainsi que les recherches littéraires nous le montrent depuis une dizaine d'années. Plusieurs études consacrées à l'œuvre de Jean Echenoz soulignent que l'auteur attire l'attention de ces lecteurs par un discours particulier où l'utilisation d'un langage familier, le discours indirect sans guillemets et un style simple et concis qui écarte les détails apparaissent comme des éléments invariables de la narration ; ce qui révèle une mécanique de fictionnalisation chère à l'auteur.

J. Echenoz publie son premier roman *Le Méridien de Greenwich* en 1979 avec lequel il obtient le prix Fénéon. Il est lauréat du prix Médicis pour *Cherokee* en 1983, du prix Goncourt pour *Je m'en vais* en 1999 et du prix de la BNF pour l'ensemble de son œuvre. L'auteur a écrit également une trilogie biofictionnelle, composée des fictions biographiques (biofiction) : *Ravel*, *Courir*, *Des Éclairs*. Dans le premier roman, il raconte les dernières années de la vie du grand compositeur Ravel ; dans le second, il construit le récit des années de gloire d'Emil Zatopek, le coureur légendaire tchécoslovaque des années 50. Et le dernier roman de la trilogie, J. Echenoz trace la vie entière de l'inventeur d'origine serbe Nikola Tesla qu'il actorialise sous le nom de Grégor. La distinction entre ce qui appartient à la fiction et ce qui relève du réel est problématique étant donné que l'auteur, pour construire son récit, utilise les éléments réels en recourant à une distribution inégale dans chacune des fictions. Cependant nous devons souligner que chacune de ses œuvres se caractérise par une bivalence thématique que l'auteur lui-même revendique.

Je m'en vais qui date de 1999, est une fiction qui a pour sujet le parcours de Félix Ferrer, directeur d'une galerie d'art à Paris d'où il part pour le pôle Nord. Le but de Ferrer est d'animer sa galerie d'art qui risque de fermer à cause de l'inertie du marché de l'art. Son assistant Delahaye lui parle d'une opportunité qui pourra animer

la galerie, il s'agit de faire venir les objets du pôle Nord pour attirer la clientèle. Le récit est centré sur ce périple qui se termine par une duperie de la part de Delahaye et sur les efforts de Ferrer pour clarifier cette situation douteuse.

Le roman commence au moment où le héros quitte sa femme Suzanne au mois de janvier. Sans tarder, il rejoint une autre femme, Laurence. Sa relation avec celle-ci dure très peu par rapport aux autres qu'il aura dans les mois suivants. La raison pour laquelle nous nous attardons sur ces relations est qu'elles apparaissent comme un trait de la personnalité de Félix Ferrer dont il sera question plus tard.

A cause de sa situation financière, il décide de chercher les objets paléobaleiniers qui se trouvent dans un bateau échoué au pôle Nord. Avant de se décider pour ce voyage de façon mystérieuse son assistant Delahaye meurt dont la cause restera inconnue tout au long du récit. Delahaye qui avait tellement insisté sur ce voyage disparaît de façon inattendue sans laisser de traces, ce qui oblige Félix Ferrer à se concentrer sur ce qui l'attend au pôle Nord.

Félix Ferrer rentre en France avec un trésor qu'il projette vendre dans sa galerie à Paris. Mais quelques jours plus tard après son retour les œuvres d'art sont volées. Son problème cardiaque ne lui permet pas de réagir vite, il reste quelque temps à l'hôpital en compagnie d'Hélène qui est une visiteuse mystérieuse. En effet, celle-ci est une ancienne amie à Ferrer dont il ne se souviendra que plus tard. Dès qu'il est autorisé à sortir de l'hôpital, il appelle la police et se met à une enquête pour savoir ce que devient sa petite fortune ramenée du pôle Nord. Les événements s'enchaînent et le héros découvre la trahison de Delahaye vers la fin du roman. Car il s'avère que ce dernier est l'acteur principal de cette affaire de vol.

Après son rétablissement, Félix Ferrer commence à travailler dans sa galerie avec Hélène qui devient son assistante. Malgré les visites de la police pour découvrir ce qui est arrivé à ses objets volés, il continue sa vie de tous les jours jusqu'à ce qu'il apprenne par un agent de police les traces des objets qui sont repérées en Espagne. Sans perdre de temps, il se rend à la frontière espagnole. Dans une petite ville, il passe une dizaine de jours pour accéder à une information sur les objets qu'il recherche. Mais comme il n'a pas de méthode précise pour cette investigation, il a

l'air de passer son temps. Ce voyage apparemment inutile lui fera découvrir la fausse mort de Delahaye. Désormais le secret de la disparition mystérieuse de son ancien assistant est révélé. En effet, c'est Delahaye qui lui a volé son trésor.

L'histoire des événements vécus par Félix Ferrer s'étale sur une année. L'histoire se compose de deux grands épisodes dont la première rend compte de la vie de Ferrer à partir du moment où il quitte sa maison jusqu'à son voyage au pôle Nord. La deuxième partie concerne le vol de ses objets après son retour à Paris, son hospitalisation, ses activités de galerie et son départ pour l'Espagne à la recherche de ses objets.

L'histoire des événements vécus par Félix Ferrer pendant une année est racontée sur deux axes temporels (le présent de la narration et six mois plus tard de cela). Elle commence par la séparation du couple Félix Ferrer et Suzanne à Paris, le deuxième chapitre s'attarde sur le départ du héros au pôle Nord après six mois à bord d'un bateau. Cette bifurcation temporelle est dorénavant déterminante dans la structure du roman jusqu'au retour du héros à son galerie.

2.1.1. Discours du récit dans *Je m'en vais*

Comme nous avons essayé de résumer ci-dessus, le roman de Jean Echenoz traite les événements qui arrivent au personnage principal lequel se trouve devant une supercherie organisée par son ancien assistant Delahaye. L'univers du roman traite également du marché de l'art tel qu'il existe en France pour mettre en scène des personnages ordinaires à l'apparence mais qui ont un penchant pour le délit. Ce qui anime l'intrigue relatée dans le récit.

2.1.1.1. Écriture romanesque

Je m'en vais est un récit dont le discours se nourrit des procédés stylistiques, des techniques narratives et des opérations énonciatives empruntées aux divers sous-genres comme le roman d'aventures, le roman noir, le roman d'espionnage et le roman policier. En effet, nous pouvons observer non seulement les traces des

différents sous-genres dans la composition du roman, mais aussi les modèles d'écriture romanesque à partir desquels l'auteur construit son discours à condition de les remanier à sa façon. Son discours se situe donc au carrefour des divers codes d'écriture. D'ailleurs F. Wagner souligne à ce propos :

« Bref, ces ressources convergentes permettent à Jean Echenoz de proposer une « vraie-fausse » littérature de genre, en littérisant, voire en « hyperlittérisant » des éléments (diégétiques aussi bien que structurels) d'ordinaires réputés paralittéraires – geste de recyclage typiquement postmoderne consistant à faire du neuf avec du vieux. »¹

L'analyse que nous nous proposons se veut donc une étude qui vise à mettre en valeur la composante sémantique de l'œuvre qui se manifeste à travers une textualité hétéroclite où la signification apparaît de façon *sui generis*. Notre démarche nécessite donc un travail pour mettre à jour les procédés narratifs sans lesquels la lecture de notre récit serait celle d'un roman policier ordinaire. Car tout le travail de l'auteur dans ce récit pour créer un discours romanesque particulier semble consister à faire fusionner les divers types de discours génériques afin de créer un discours romanesque particulier.

En ce qui concerne notre corpus, le titre du roman semble insinuer un récit à la première personne : *Je m'en vais*. En nous interrogeant sur le statut du narrateur, nous pouvons observer sa place dans le récit conformément à la formulation de G. Genette dans *Figures III*.² Le discours du roman est pris en charge par un narrateur dont le statut est repérable au niveau narratif, il est un narrateur extradiégétique puisqu'il ne fait pas partie de l'histoire proprement dite ; par sa relation à l'histoire, il est homodiégétique comme il se trouve au même niveau de l'histoire. Le narrateur ne figure pas dans le récit comme un personnage de l'histoire mais il affiche sa présence, ce que nous traiterons d'ailleurs ultérieurement.

Le contenu sémantique du titre évoque d'emblée l'idée de départ, de voyage et de déplacement en même temps. La première phrase de l'incipit à la page 7 « Je

¹ Frank Wagner, « D'un retour de flamme pour la fiction romanesque », *Itinéraires*, 2013-1, p. 36.

² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 257.

m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. »³ et la dernière phrase du récit « je prends juste un verre et je m'en vais »⁴ renvoient explicitement au titre du roman. Tous les deux énoncés sont prononcés par le protagoniste chez lui. Cela nous permet d'affirmer que le récit obéit à un mouvement cyclique. Ce qui peut lui donner l'aspect d'une structure close. Or tout n'est pas fini puisqu'à la fin de tout ce qui lui arrive, le héros répète qu'il s'en va. A cet égard, il semble qu'une telle construction cyclique donne l'idée de perpétuation comme si Félix Ferrer continuera à vivre d'autres événements avec d'autres personnages dans d'autres lieux.

S. Deramond précise que « [c]ette notion de l'espace clos du livre, de la boucle temporelle et géographique, est une des nouvelles caractéristiques de l'écriture échenozienne ».⁵ Félix Ferrer qui part de chez lui au premier chapitre y est rentré à la fin du récit et se prépare à repartir. Dans les récits cycliques conventionnels tout le mouvement diégétique s'arrête à la fin et le héros accomplit sa ou ses tâche(s). Notre récit semble montrer le contraire tout en plaçant le héros au même endroit avec les mêmes paroles (début et fin du récit) qui se décide de se livrer à une fin incertaine.

Le récit se narrativise sur deux plans diégétiques qui sont la temporalité et la spatialité. L'histoire dure une année moins deux jours et cela crée un premier cycle temporel. D'une façon analogue, l'histoire commence et se termine au même endroit : Félix Ferrer se lance à son parcours par son départ de la maison où il se sépare de sa femme et à la fin il y revient pour la revoir le dernier jour de l'année. Les deux boucles (retour au même endroit et la fin de l'année) fonctionnent de la même façon. La première installe le héros dans le même contexte spatial. Ainsi, le héros du roman revient au point de départ après une série d'actions mystérieuses, invraisemblables et étonnantes. La deuxième dénote une continuité temporelle puisque l'année se termine et que le héros est prêt pour d'autres aventures.

Les deux plans circulaires se manifestent comme une structure fermée d'une part, et d'autre part ils renvoient à un mouvement dynamique. Fermée, parce que

³ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 2.

⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁵ Sophie Deramond, « Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz », Marc Dambre, Bruno Blanckeman (éds), *Romanciers minimalistes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 98-99.

l'année se termine après le dénouement de l'intrigue et que le retour au même endroit marque la fin de l'histoire. Cyclique, parce que la fin d'une année annonce une nouvelle année et cela se répète continuellement. La dernière phrase du roman (*[...] je m'en vais*) justifie la continuation de l'histoire tout en suggérant le commencement d'une nouvelle histoire.

Le fait que la première phrase et la dernière phrase sont la même renferme en même temps le commencement et la fin de l'histoire, parce que l'histoire commence par une action, et la fin insinue une autre action potentielle. Cette structure renforce l'idée des possibles concernant le contenu de l'histoire. Malgré le point final, il existe d'autres possibilités pour imaginer d'autres histoires autour de Félix Ferrer. Cela donne l'impression d'un autre plan qui recouvre la diégèse et qui se situe au-dessus d'elle. L'histoire racontée s'inscrit dans le cadre strict de la diégèse tandis que l'histoire potentielle et présupposée par le premier niveau (le narré) se situe au-delà de la diégèse et englobe les possibles narratifs.

A ce titre, la théorie de T. Pavel sur les possibles narratifs renforce notre approche qui définit le niveau diégétique de notre corpus. En partant de la *Monadologie* de Leibniz, T. Pavel évoque l'existence des mondes possibles dont l'un se réalise dans un moment donné du temps et de l'espace et qui s'avère actualisé.⁶ Notre analyse montre que ce deuxième niveau englobe les potentialités diégétiques en-deçà et au-delà de la diégèse. Nous pouvons considérer ce niveau indéfini comme hiérarchiquement supérieur au niveau diégétique. Cependant, nous nous abstenons de l'appeler « métadiégétique » bien qu'il ait l'air d'englober la diégèse, en restant dans la perspective de G. Genette. Le théoricien conçoit la métadiégèse comme « l'univers d'un récit second » ; et la diégèse comme « l'univers du récit premier ».⁷ Dans notre exemple, l'instance narrative du récit de Félix Ferrer est de nature fictive et la structure cyclique de ce récit semble clôturer l'intrigue, or nous avons montré qu'il existe un niveau potentiel à même de continuer le récit dans l'imaginaire du lecteur.

⁶ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 239.

Nous nous proposons d'appeler ce niveau non-actualisé et laissé en suspens « archi-diégèse » qui diffère foncièrement de la métadiégèse de G. Genette. Ce niveau peut être comparé à un horizon des diégèses possibles, actualisées, virtuelles ou réalisées (le narré). Il englobe nécessairement le niveau du narré et tout ce qui existe autour de ce même narré. L'archi-narrateur surdétermine ce niveau dont il s'agit. L'existence d'un tel niveau présupposé par le premier niveau diégétique semble être une des caractéristiques de l'écriture du roman *Je m'en vais*.

Comme il a été dit plus haut, l'incipit du roman met en scène Félix Ferrer qui s'apprête à quitter sa femme. Les théoriciens des textes littéraires ont souvent insisté sur la valeur des incipits des romans. « Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. Je te laisse tout mais je pars. »⁸ par quoi notre corpus commence, informe le lecteur sur le départ du héros et se révèle comme un incipit *in medias res*. Le lecteur est invité à faire partie de l'intrigue qui se développera tout au long du récit.

« L'incipit *in medias res* est en même temps une manière de cacher le commencement. La première phrase, qui est la clôture même de l'œuvre, cherche à donner l'impression qu'elle s'inscrit dans le mouvement continu d'une vie prise en son milieu, et non qu'il s'agit d'une narration qui inaugure une page blanche. »⁹

La narration qui commence par ce discours rapporté introduit de façon immédiate et directe les deux personnages importants de l'histoire : Ferrer et Suzanne. Il est question d'une séparation : Félix quitte Suzanne en abandonnant « ses clés sur la console de l'entrée »¹⁰ sous les regards égarés de celle-ci. Ainsi le narrataire se trouve-t-il invoqué dans l'histoire que cette narration prend en charge. Il est désormais un actant qui participe non seulement à la diégèse elle-même, mais aussi à l'archi-diégèse présupposée par le premier niveau diégétique. Ce qui permet d'affirmer que, devant cet incipit, le narrataire est invité naturellement à deviner, proposer, imaginer, bref à assumer un rôle cognitif concernant le déroulement de la diégèse avant que le narré soit mis en discours.

⁸ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 7.

⁹ Françoise Rullier-Theuret, *Approche du roman*, Paris, Hachette, 2001, p. 60.

¹⁰ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 7.

2.1.1.2. Récit : réalité et fiction

La notion de « source » est un autre trait pertinent de la fictionnalisation caractérisant l'œuvre de J. Echenoz. Dans notre corpus, aussi bien que dans les autres romans de l'écrivain, l'intrigue s'appuie sur les événements réels qui sont d'ailleurs prononcés par l'auteur lui-même. Ce qui nous permet de dire que l'inspiration, la motivation et l'implication de l'auteur dans son discours romanesque se révèlent comme des éléments qui doivent être analysés pour découvrir l'univers narratif et sémantique de l'œuvre de J. Echenoz.

D'ailleurs les trois romans biographiques que nous avons évoqué au début de notre analyse *Ravel, Courir, Des Éclairs* partent de la vie des personnages connus comme Ravel, Zatopek et Tesla. Ainsi le discours romanesque d'Echenoz puise-t-il ses sources dans le réel pour en faire une œuvre littéraire.

A la lumière de nos recherches autour de ce roman, nous voyons qu'il y a deux faits réels qui ont motivé J. Echenoz dans la création de son œuvre. La première est une photo. J. Echenoz tombe sur une photo parue dans la revue National Geographic ; il s'agit là d'un bateau nommé Nechilik qui est échoué dans les glaces, le romancier décide de placer son roman dans le pôle Nord.

« Tout ce qu'il y a dans le livre est exact, les caractéristiques de la Nechilik (un bateau de commerce long de 23 mètres, construit en 1942 et enregistré à Saint John au New Brunswick), les coordonnées de son échouage, celles du brise-glace Le Desgroseillers (13600 chevaux, 7,16 mètres de tirant d'eau) mais également toutes les œuvres d'art inuit existent réellement (elles n'ont évidemment pas été retrouvées dans la Nechilik, où ne restaient que deux lampes à pétrole que je cite) »¹¹

Cet accident qui a fourni un élément narratif à l'histoire de *Je m'en vais* établit un rapport véridique entre les objets trouvés (les accessoires que contenait la Nechilik pendant le naufrage) et les objets d'art volés que Félix Ferrer cherche à accaparer dans le roman.

Parmi les sources de ce roman nous devons citer le roman précédent de Jean Echenoz intitulé *Un An*. Bien que cette source soit inhabituelle par rapport au fait

¹¹ « Jean Echenoz : La réalité en fait trop », **Libération**, Entretien de Jean Echenoz avec Jean-Baptiste Harang, <https://remue.net/cont/echenozjbh2.html>, consulté le 20 avril 2017.

divers publié dans National Geographic, il est clair qu'elle a une fonction importante pour comprendre la présence des trois personnages de notre récit.

L'écrivain éclaire dans ce roman certains aspects et faits qu'il avait déjà traités dans le roman précédent *Un an* publié en 1997. Dans ce roman court, le narrateur raconte l'histoire d'une jeune fille appelée Victoire qui s'enfuit de Paris à la hâte. Elle croit que son amant Felix est mort dans son lit. Ayant peur d'être accusée par la police, elle quitte la maison et s'installe dans un petit appartement au sud de la France. Après un certain temps, elle rencontre Louis-Philippe, un ami commun avec Félix. Louis-Philippe cache la vérité, en effet, Félix n'est pas mort. Sans savoir cela, elle se met à errer dans le sud-ouest de la France, reste dans des hôtels, dans des abris ou sur la terre pendant une année pour des raisons policières et financières. Elle voyage par divers moyens de transport ; ainsi, au début elle se déplace en train, puis en autostop, à bicyclette et à pied. Vers la fin du récit, elle devient une SDF à la suite des événements qui la forcent à vadrouiller perpétuellement à partir du moment où elle veut disparaître. Donc elle poursuit un itinéraire aléatoire tout au long du roman.

La figure principale d'*Un an*, Victoire, réapparaît dans *Je m'en vais*. Elle quitte Felix Ferrer tout d'un coup sans laisser de trace. Donc Félix dont nous avons parlé en évoquant *Un An* n'est autre que le protagoniste de notre corpus. Felix, dans *Je m'en vais*, est curieux pour apprendre davantage sur cette fugue sans raison de Victoire.

« Une fois levé, quand même, il avait d'abord supposé que Victoire avait changé de lit pendant la nuit dans le but de dormir tranquille pour la simple raison qu'il ronflait, il sait qu'il ronfle quelquefois, force est de l'admettre. Il était donc allé vérifier si Victoire ne dormait pas dans la chambre du fond. Non. Bon. Mais ensuite, constatant dans un premier temps l'absence de ses affaires de toilette dans la salle de bains, puis celle de ses vêtements dans la penderie, puis celle de sa personne tous les jours qui avaient suivi, force fut également d'admettre qu'elle s'en était allée. »¹²

A la suite du départ imprévu de Victoire, Félix Ferrer se met à la quête des traces de la jeune fille dans les endroits et parmi les gens qui la connaissent. La première recherche du protagoniste ne donne pas de résultats pour expliquer la fuite de

¹² Jean Echenoz, **op. cit.**, p. 59.

Victoire. Dans *Un an*, elle quitte Paris pour s'échapper de cette situation compliquée. Il n'y a aucune information sur ce que Felix a vécu ce matin-là, ni sur la suite de l'histoire. Toujours dans *Un an*, Victoire apprend vers la fin du récit, soit une année, que Félix Ferrer n'est pas mort. Elle déambulait au sud de la France pour rien.

Nous pouvons indiquer que Victoire qui apparaît dans ces deux récits successifs (1997, 1999) peut être considérée non seulement comme un personnage commun, mais aussi comme un élément connecteur de nature textuel/narratif qui établit entre les deux récits un rapport d'« inter-texte ». Nous pouvons en déduire que l'archi-diégèse que nous avons formulé pour notre corpus est un horizon qui s'étale pour se fusionner à l'archi-diégèse d'*Un An* et que ces deux instances diégétiques s'impliquent réciproquement. Le champ de présence de Victoire existe dans ces deux instances diégétiques.

De même, ancien assistant de Félix Ferrer, Delahaye, qui sera reconnu ultérieurement comme un délinquant, est un personnage énigmatique qui apparaît dans les deux romans. Il trouve Victoire dans l'appartement où elle se cachait de la police, mais il évite de dire à Victoire que Félix est vivant. Comme il prétend que Félix Ferrer est vraiment mort, la police soupçonne qu'elle est susceptible d'être le criminel. Quand Victoire revient à Paris, elle apprend que Félix Ferrer est vivant. Le mystère de cette nuit-là où Victoire quitte la maison et dans laquelle Félix Ferrer est supposé mort, est dévoilé dans *Je m'en vais*. Félix Ferrer est atteint d'un cas physiologique qui minimise les fonctions de son corps, il respire imperceptiblement, il ne bouge pas, il reste sans mouvement. Nous pouvons dire qu'il demeure tout comme une statue dans un musée.

« Quelques jours ou quelques nuits car une fois, pendant son sommeil, se produisit un incident physiologique : toutes ses fonctions vitales épuisées s'endormirent en même temps que lui. Cela ne dura que deux ou trois heures au plus, pendant lesquelles ses rythmes biologiques se mirent en grève. Les battements de son cœur, l'aller-retour de l'air dans ses poumons, peut-être même son renouvellement cellulaire n'assurèrent qu'un strict minimum à peine perceptible, une manière de coma, presque impossible à distinguer de la mort clinique pour un profane. De cela, qui se passait dans son corps, Ferrer n'eut aucunement conscience non plus, n'éprouva la moindre souffrance, au mieux le traversa-t-il comme un rêve et peut-

être en effet rêva-t-il. Pas si mauvais rêve au demeurant, sans doute, puisqu'il rouvrit les yeux d'assez bonne humeur. »¹³

Grâce à cette information, le lecteur du premier roman (*Un an*) découvre le secret derrière cette situation complexe.

Cela nous permet de considérer ces deux romans comme un dyptique ; mais il faut noter que *Je m'en vais* n'est pas la suite de l'histoire. Nous pouvons dire que le deuxième roman est une sorte d'explication et de prolongement de certains éléments restés en suspense dans le premier livre. Dans un entretien paru dans *Libération*, J. Echenoz exprime au sujet de la relation entre ses deux récits.

« *Un an*, oui, comme mon livre précédent, ce sont deux livres indépendants, j'avais d'ailleurs le scénario de celui-ci [*Je m'en vais*] avant d'écrire *Un an*, disons qu'ils se croisent, comme deux automobiles, ils se croisent et ne se reconnaissent pas »¹⁴

En effet, ces deux romans peuvent être considérés comme les deux volets d'une fenêtre. Les deux volets, que sont les romans (*Je m'en vais* et *Un an*), se complètent tout en étant deux récits indépendants. Les éléments comme les personnages, les dates, les faits similaires construisent le point d'intersection des deux romans.

Par ailleurs Echenoz compare le mouvement de ces romans à la rencontre de deux automobiles. L'exemple d'automobile renforce notre suggestion, car les deux automobiles qui se croisent demeurent au même niveau dans un moment donné, et cela est le point de touche pour les deux récits. Elles ne se recouvrent pas complètement, pourtant elles ont des repères communs. Pour développer l'intrigue, conformément à cet exemple, les deux volets sont des récits autonomes, le moment où on les ferme il s'agit d'une relation étroite grâce aux éléments partagés. Ainsi le lecteur désirant compléter les lacunes de l'histoire, que ce soit dans *Je m'en vais*, ou dans *Un an*, doit-il lire ces deux romans. Sinon il aura des questions sans réponses à la fin de chacun de ces récits.

¹³ **Ibid.**, pp. 57-58.

¹⁴ « Jean Echenoz : La réalité en fait trop », **Libération**, Entretien de Jean Échenoz avec Jean-Baptiste Harang, <https://remue.net/cont/echenozjhb2.html>, consulté le 20 avril 2017.

2.2. *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : fait divers romancé

Né le 9 décembre 1957, Emmanuel Carrère débute sa carrière en tant que journaliste et critique de cinéma pour des revues ou journaux et continue comme un écrivain et réalisateur. Il a même adapté au cinéma quelques-unes de ses œuvres littéraires. Grâce à sa part cinéaste, il utilise souvent des techniques cinématographiques dans son écriture.

L'écrivain s'inspire souvent des faits divers scandaleux, des faits politiques et des réalités bouleversantes. Dans *D'autres vies que la mienne* (2009,) il raconte des personnes qu'il rencontre au cours de sa vie. Il parle par exemple d'une famille Sri Lankaise affectée par le tsunami, ou encore de sa belle-sœur qui est morte d'un cancer. Le livre intitulé *Limonov* (2011), prix Renaudot, est une biographie romancée de l'homme politique Édouard Limonov dans un décor de la littérature et l'histoire russes. *Le Royaume* (2014) transmet le voyage religieux de l'auteur lui-même en se focalisant sur les origines du monde chrétien. La plupart de ses récits, romans et essais sont écrits à la première personne. Ce « je » fictionnel ou vrai prend une place significative dans la narration de l'écrivain.

L'Adversaire (2000) est le résultat d'un travail de sept ans. Pendant la recherche et l'écriture de ce roman, l'auteur publie un autre roman avec lequel il a obtenu le prix Femina : *La Classe de neige* (1995). Le roman qui fait l'objet de notre étude, *L'Adversaire*, traite de l'histoire tragique, énigmatique et sensationnelle d'un faux docteur qui s'appelle Jean-Claude Romand. Le contenu du roman se situe d'abord entre deux pôles de la littérature, le récit factuel et le récit fictionnel. Ensuite, il se compose de différents types de texte tels que le journalisme, le témoignage, la documentation et le roman non-fictionnel. Le protagoniste Jean-Claude Romand se trouve au centre du récit. Celui-ci cause une violence familiale et un scandale social qui traumatise toute la France à cette époque-là.

2.2.1. Discours du récit dans *L'Adversaire*

Après une vie fondée sur des mensonges pendant dix-huit ans, faux docteur-chercheur à l'OMS (Organisation mondiale de la santé), Jean-Claude Romand a tué sa femme, ses deux enfants, ses parents et leur chien. Ce criminel a massacré son

entourage familial en suivant un plan terrorisant. A la suite du crime, la réalité commence à se révéler petit à petit en dirigeant le héros du roman vers la fin attendue depuis longtemps grâce à l'enquête des gendarmes. Le narrateur retrace la vie de cet homme maudit. Il est d'abord dans la prison de mensonge et ensuite dans la prison réelle à cause de ses horribles actes. Il porte le masque du docteur Romand jusqu'au jour où il décide de tuer sa famille au lieu de confronter avec la réalité.

2.2.1.1. Écriture journalistique

Dans l'année 1993, Jean-Claude Roman a tué sa femme Florence avec un rouleau à pâtisserie, ses enfants Caroline et Antoine avec une carabine, ses parents et leur chien, dans leur maison, avec la même carabine. Le héros a tenté d'assassiner sa maîtresse Corinne en dehors de Paris mais celle-ci a lutté contre lui pour sauver sa vie, et le meurtrier l'a laissée à la suite d'une crise psychologique.

Le fait divers « Jean-Claude Romand » est le point de départ de ce roman intitulé *L'Adversaire* dont le titre signale déjà le Satan en hébreu.¹⁵

« En Janvier 1993, Jean-Claude Romand tue épouse, enfants, parents et chien. Le 2 juillet 1996, le faux chercheur à l'OMS est condamné à la réclusion criminelle à perpétuité. Médecin imaginaire, Romand avait menti pendant 18 ans à ses amis et à toute sa famille. »¹⁶

Cet homme mystérieux et simple à la fois influence le narrateur du roman, celui-ci n'a pas l'intention de juger ce que le héros a fait, mais il désire de trouver sa place devant cet événement troublant. D'abord, le titre du roman ne nous renvoie pas seulement au synonyme du démon mais au statut du narrateur qui cherche un moyen pour voir ce que le héros a voulu, fait et réalisé pendant une vie mensongère. Le narrateur se présente comme l'inverse du héros selon les comparaisons qu'il fait par rapport aux attitudes, aux pensées et aux actes. Ensuite, le mot adversaire évoque le point de vue du public sur l'affaire Romand, les gens le prennent pour un monstre qui a détruit sa famille. En fin de compte, l'adversaire est une âme malicieuse qui domine la personnalité de Jean-Claude Romand, donc il est victime du Diable qui le

¹⁵ <https://www.levangile.com/Lexique-Hebreu-7854-satan.htm>, consulté le 1 décembre 2017.

¹⁶ <http://www.davduf.net/jean-claude-romand-une-histoire?lang=fr>, consulté le 1 décembre 2017.

contrôle. Ces allusions et références nous permettent de commenter le titre dans multiples sens et le déroulement de l’histoire renforce ces commentaires, comme nous allons le voir plus tard.

Tableau 4 : Titre du roman *L’Adversaire*

Titre	Sens	Correspondant
<i>L’Adversaire</i>	Satan	Jean-Claude Romand
	Deuxième regard	Narrateur
	Opposant	Public
	Ennemi intérieur	Âme malicieuse (Diable)

La distinction quadriptyque donne au lecteur la première impression par rapport au récit véridique. Véridique, parce que le lecteur connaît déjà cette affaire affolant par le truchement des journaux et de la télévision.

2.2.1.2. Récit : réalité et témoignage

Le roman *L’Adversaire* est largement inspiré, voire recopié, de la double vie d’un homme ordinaire à l’apparence mais imaginaire en réalité. Le narrateur retrace la vie fictive du héros, sa personnalité, sa situation pathologique, sa psychologie problématique, le procès juridique, son état en prison et le phénomène de pouvoir écrire ce livre en prenant contact avec lui. Donc la source de l’histoire est un fait divers qui est au fait une affaire monstrueuse qui intrigue tout le monde. Il faut souligner que la structure du roman se caractérise par la fusion de la réalité du monde actuel (vrai) et la fiction narrative dans un récit captivant. L’écrivain profite des conventions de divers genres dans une sorte de collage narratif.

Le matin du 11 janvier 1993, un seul homme, Jean-Claude Romand, a été sauvé par les pompiers, et trois corps morts appartenant à une femme et à ses deux enfants ont été mis dans des housses mortuaires. La catastrophe a doublé son effet par l’assassinat des grands-parents à la veille de ce jour-là. Quand Jean-Claude Romand était dans le coma, les policiers ont mené une enquête qui a dévoilé que la femme du héros et les enfants n’ont pas été morts à cause de l’incendie, la mère a été plutôt abattue par quelque chose comme un roulant à pâtisserie, et les enfants, à

l'instar des grands-parents, ont été tués par des balles d'une arme. Le narrateur, apprenant cette nouvelle, débute une recherche pour en savoir plus. La réalité derrière cet incendie se dévoile graduellement en signalant que la vie de docteur Romand est absolument mystérieuse. La direction de la recherche tourne vers cet homme douteux, dès lors une tromperie se dévoile au grand jour.

Après dix-huit ans de mensonge, l'imposture de Jean-Claude Romand commence à être mise en évidence. Cela le pousse vers le massacre familial. Quand il était étudiant à la faculté de médecine à Lyon, il ne participe pas aux examens pour passer en deuxième classe. Mais il déclare à ses amis et à ses parents qu'il a réussi ses examens et continue à étudier la médecine à Lyon. Toute l'imposture commence par ce mensonge-là. Au lieu de dire la vérité, il ment sans cesse jusqu'à la tuerie de sa propre famille.

Le narrateur du roman *L'Adversaire* raconte l'histoire de ce criminel qui a falsifié les faits pendant une longue durée. Il assume plusieurs points de vue, change souvent la personne sur laquelle il se focalisé et fait des commentaires sur les événements ; pourtant la vision dominante est celle du narrateur à la première personne.

2.3. *Le mystère Henri Pick* de David Foenkinos : récit bivalent

Réalisateur, scénariste, cinéaste et écrivain né en 1974, David Foenkinos a suivi une formation de lettres et de musique. Dans ses œuvres, il traite souvent le thème de l'amour en empruntant des caractéristiques propres au cinéma. Multiples recherches montrent qu'une musicalité minimaliste se révèle derrière l'humour ironique. L'écrivain construit des œuvres souvent fragmentables sous la forme de collage, comme, par exemple, dans *La Délicatesse* ou *Le mystère Henri Pick*.

D. Foenkinos obtient le prix François Mauriac avec son premier roman intitulé *Inversion de l'idiotie* paru en 2002. Il publie en 2004 *le Potentiel érotique de ma femme* qui est récompensé par le prix Roger Nimier. L'écrivain devient populaire à la suite du roman *La Délicatesse* couronné de succès en 2009. Il a consacré son livre *Lennon* (2010) qui est une biographie fictionnelle, dite aussi biofiction, au

chanteur John Lennon. *Charlotte*, le roman écrit en vers libres (2014) raconte l'histoire tragique d'une jeune peintre juive Charlotte Salomon qui a été tuée à Auschwitz en 1943. L'auteur reçoit avec ce livre le Prix Goncourt des lycéens, le Choix Goncourt de la Pologne, le Choix Goncourt de l'Italie, et le Prix Renaudot.

Nous pouvons observer que l'écriture de D. Foenkinos se caractérise par une autre forme romanesque : il commence à employer des éléments réels dans ses récits, surtout après dans *Lennon* et *Charlotte*. Ces deux livres peuvent être considérés comme les exemples du genre de biofiction par leur objectif de retracer la vie d'une personne connue dans une narration où se mêlent le réel et le fictionnel. Dans ses œuvres, l'auteur cite les romanciers comme Dostoïevski, A. Cohen, Pouchkine, Romain Gary ou Milan Kundera pour leur rendre hommage.

Le roman intitulé *Le mystère Henri Pick* qui fait partie de notre corpus est publié en 2016. Le narrateur inconnu du roman raconte la découverte d'un manuscrit déposé dans une bibliothèque spécifique pour les livres refusés par des éditeurs. Le point de départ du roman réside dans le livre *L'avortement* (trad. en 2006) du romancier américain Richard Brautigan dans lequel ce dernier raconte l'amour entre le bibliothécaire qui accepte les livres refusés et la jeune écrivaine ratée qui lui confie son texte. Dans le roman de D. Foenkinos, la bibliothèque des livres refusés se trouve à Crozon, en Bretagne : c'est le lieu où l'histoire principale commence, une jeune éditrice et un écrivain dont le premier livre a été un échec tombent sur un roman écrit par un génie inconnu et les événements s'enchaînent.

Au début du roman, le narrateur résume l'histoire du roman *L'avortement* et parle de son écrivain R. Brautigan en précisant son importance dans sa propre histoire.

« A vrai dire, l'histoire de Vida [le héros du roman *L'avortement* de R. Brautigan] nous intéresse moins que celle du bibliothécaire. Car il s'agit de la particularité de ce roman. Le héros est employé dans une bibliothèque qui accepte tous les livres refusés par les éditeurs. On y croise par exemple un homme venu déposer un manuscrit après avoir essuyé plus de quatre cents refus. [...] Il faut venir soi-même déposer l'œuvre que personne n'a voulue, comme si cet acte symbolisait l'ultime

volonté d'un abandon définitif. »¹⁷

L'élément essentiel qui attire l'attention du narrateur est celle où R. Brautigan parle d'une bibliothèque qui n'accepte que des livres refusés donc non-publiés par les éditeurs. La bibliothèque de Crozon en France comme espace fictif et narratif trouve son origine dans le thème d'un roman américain. Le bibliothécaire Jean-Pierre Gourvec de D. Foenkinos se propose alors créer une bibliothèque analogue à celle de R. Brautigan.

La jeune éditrice du Grasset, Delphine Despero revient à son village natal avec son compagne, Frédéric Koskas pour une durée limitée pour que celui-ci écrive son nouveau roman. Après avoir entendu parler de la bibliothèque des livres refusés, ils la visitent et découvrent un chef-d'œuvre intitulé *Les Dernières Heures d'une histoire d'amour* écrit par un certain Henri Pick. Le thème principal du roman évoque les derniers moments d'un couple qui finiront par se séparer. Tout le parle de la manière de traiter cette séparation en faisant allusion à l'agonie de Pouchkine.

« - Et donc quel est le sujet ?

- Ça s'appelle *Les Dernières Heures d'une histoire d'amour*. C'est magnifique. Ça parle d'une passion qui doit se terminer. Pour diverses raisons, le couple ne peut plus continuer à s'aimer. Le livre raconte leurs derniers moments. Mais la force inouïe de ce roman, c'est que l'auteur relate en parallèle l'agonie de Pouchkine. »¹⁸

Dès lors, ils mènent une enquête pour trouver l'auteur mais ils découvrent que son auteur Henri Pick est décédé deux ans auparavant. Curieux de connaître cet écrivain inconnu, ils se lancent dans une recherche pour trouver les héritiers ou des proches. La recherche dévoile que Henri Pick, en compagnie de sa femme, avait dirigé une pizzeria tout au long de sa vie. Le fait qui étonne l'éditrice (Delphine Despero) et l'écrivain (Frédéric Koskas) est que personne n'avait vu Henri Pick avec un livre ou une machine à écrire.

Le jeune couple trouve les traces de la femme de M. Pick et décide de lui

¹⁷ David Foenkinos, *Le mystère Henri Pick*, Paris, Gallimard, 2016, pp. 13-14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

rendre visite pour interroger sur ce manuscrit sur lequel le nom de son mari est écrit. Selon Madeleine, Mme Pick, il n'écrivait pas, il ne lisait même pas des journaux. Après une première connaissance, Delphine Despero donne le manuscrit à elle pour qu'elle le lise. Bien que sa femme refuse que son mari ait écrit un roman d'amour au début, à la suite de la lecture, elle est persuadée que Henri Pick est l'auteur du roman. Pour chercher d'autres indices sur l'auteur, l'éditrice demande de fouiller les affaires de Pick. Étant donné que Madeleine trop vieux pour monter au grenier, elle appelle sa fille (Joséphine) en partageant l'information étonnante sur son père. Celle-ci décèle l'existence d'une preuve significative par rapport à l'enquête menée : un livre dont certaines lignes dans quelques pages sont soulignées. Le livre trouvé à la fin de la quatrième partie, *Eugène Onéguine* de Pouchkine ne laisse aucun doute quant à l'écrivain du manuscrit qui s'avère être le pizzaiolo Henri Pick.

« Un peu plus loin, elle [Joséphine] aperçut une pile de tabliers de cuisine de son père. Une vie professionnelle résumée en quelques morceaux de tissu. Enfin, elle vit les cartons dont sa mère avait parlé. Elle ouvrit le premier d'entre eux, et il ne lui fallut pas plus de quelques secondes pour y faire une découverte cruciale. »¹⁹

L'éditrice décide de le publier et finalement *Les Dernières Heures d'une histoire d'amour* connaissent un immense succès dans les milieux littéraires. Certes, ce n'est pas seulement le génie du roman qui assure ce succès, mais aussi le stratagème de son lancement. Un chef-d'œuvre écrit par un homme qui a vécu une vie loin de la littérature demeure comme le sujet à discuter dans la société littéraire c'est ce qui intrigue surtout les éditeurs, les journalistes et les maisons d'édition.

Malgré le grand nombre de preuves désignant Henri Pick comme l'auteur de ce manuscrit, certains pensent que l'écrivain du livre doit être quelqu'un d'autre, parce que le pizzaiolo ne pourrait pas le faire. Parmi eux, le journaliste Jean-Michel Rouche se distingue des autres par son enquête détaillée. Rouche se met à enquêter l'énigme derrière Henri Pick pour dévoiler la vérité et pour revenir sur la scène littéraire où celui-ci a perdu son influence.

L'investigation de Jean-Michel Rouche montre que le vrai écrivain du roman

¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

énigmatique n'est que Jean-Pierre Gourvec, le créateur de la bibliothèque des livres refusés à Crozon. Le journaliste prend part dans cette affaire pour Jean-Pierre Gourvec en raison de son goût et culture littéraire. Selon celui-là, Gourvec l'a écrit pour son épouse (Marina). Malgré le mariage blanc entre eux, Gourvec aimait clandestinement sa femme qui le quittera dans quelques mois. Sa connaissance sur la Russie, son amour caché pour sa femme Marina, et ses tentatives vaines de publier un roman prouvent que Gourvec a transmis ses sentiments dans le livre. Il a mis le nom de Henri Pick pour ironiser les refus des maisons d'édition. En fait la seule preuve de Jean-Michel Rouché est une lettre envoyée à sa fille Joséphine dans laquelle le père utilise un vocabulaire très pauvre et construit des phrases ordinaires, selon l'enquêteur.

Donc avant l'épilogue, il y a deux points de vue différents, celui de Delphine Despero (l'éditrice de Grasset) et celui de Jean-Michel Rouché (le journaliste). Elle insiste sur le fait que le livre de Pouchkine, le nom au-dessus du manuscrit et le témoignage de Madeleine (femme de Pick) justifient leur découverte (Delphine Despero et Frédéric Koskas). Jean-Michel Rouché s'oppose à cette idée par les preuves qu'il présente. Selon lui, une seule lettre, le témoignage de Marina (femme de Gourvec) et l'incapacité de Henri Pick désignent Jean-Pierre Gourvec comme l'écrivain. La mort des personnes citées complique les enquêtes, parce que c'est seulement eux qui peuvent déclarer le vrai auteur du texte. Le narrateur cherchant la solution prend parti pour une de ces idées.

Dans la dernière partie titrée l'épilogue, le narrateur du roman révèle que le roman *Les Dernières Heures d'une histoire d'amour* de Henri Pick n'est qu'une illusion. L'éditrice Delphine Despero et l'écrivain Frédéric Koskas trompent le milieu littéraire par le roman du roman, en réalité Frédéric Koskas avait déposé son manuscrit avec le pseudonyme Henri Pick sur la couverture au moment où ils étaient dans la bibliothèque.

En définitive, le narrateur retarde la solution de l'énigme par des fausses pistes. Au moment où il présente les relations entre les personnages qui sont liés les uns aux autres grâce au livre de Henri Pick, il éloigne le narrateur de l'intrigue principale et se focalise sur l'effet de la publication du roman sur ceux qui

s'intéressent plus ou moins au faux secret. Plusieurs micro-fictions qui semblent décousues au début, s'enchaînent tout au long du roman et construisent finalement un récit de fiction proche du policier. L'histoire se compose des fragments de vies, de la présentation du milieu littéraire et de l'énigme Henri Pick. Celui-ci demeure comme le lien qui unit plusieurs micro-histoires au sein de l'intrigue principale. A la suite de l'évocation de l'histoire racontée par Richard Brautigan que nous pouvons considérer comme le prologue, le narrateur s'attaque à sa propre histoire.

2.3.1. Discours du récit dans *Le mystère Henri Pick*

Au cœur de l'histoire du roman *Le mystère Henri Pick* de David Foenkinos se trouve la fausse découverte d'un roman rejeté et rayonné dans la bibliothèque des livres refusés. Le narrateur ne se focalise pas sur un personnage précis, au contraire il narre d'une façon sommaire la vie de tous les personnages qui sont en rapport avec le livre de Henri Pick. Raconter les parcours de diverses personnes dirige l'intérêt sur l'objet principal, donc nous pouvons dire que le narrateur se concentre sur le manuscrit énigmatique en montrant le fonctionnement de la démarche éditoriale ainsi que la réception du livre par le public dans un registre satirique. Le narrateur construit la structure du récit par des éléments propres au roman d'enquête. Il transmet les fausses pistes des personnages-enquêteurs jusqu'à la fin du roman où il dévoile la vérité derrière le roman du roman.

2.3.1.1. Écriture narrative

Le roman *L'avortement* de Richard Brautigan est le point de départ pour l'histoire du narrateur anonyme de D. Foenkinos qui n'informe pas le narrataire sur son identité. Celui-ci demeure toujours inconnu dans la narration. Pourtant le noyau du récit réside dans la découverte et la publication du roman *Les Dernières Heures d'une histoire d'amour* de Henri Pick. Il s'agit non seulement de la découverte du livre à la bibliothèque mais aussi dans le monde de la littérature. Le narrateur critique le fait que l'histoire tragique ou énigmatique d'une œuvre joue un rôle dans sa réception par le public. Ce type de stratagème de lancement assure un succès

commercial. Dans *Henri Pick (HP)*, l'énigme de Pick précède l'histoire racontée dans le manuscrit.

« Il [François Busnel] voulait rester concentré sur son sujet, et espérait encore découvrir une information inédite, ou étonnante, concernant Pick. On ne pouvait pas terminer la lecture de ce roman, sans être saisi d'une curiosité totale à l'égard de son improbable genèse. D'une manière générale, notre époque traque le vrai derrière toute chose, et surtout la fiction. »²⁰

Le roman du roman, c'est ce que le narrateur évoque plusieurs fois pour attirer l'attention sur le fait que les gens s'intéressent plutôt au mystère caché. D'ailleurs, les maisons d'édition en profitent pour vendre plus de livres. Il vilipende implicitement le succès de *Les Dernières Heures d'une histoire d'amour* à l'aide des références intertextuelles que nous analyserons dans le chapitre consacré à l'intertextualité.

Il est certain que le titre est indissociable du texte qu'il représente. Le paratexte, le terme emprunté à G. Genette, indique les éléments discursifs qui entourent le livre. Le théoricien distingue deux types de « paratexte » ; l'interne et l'externe. Le premier s'appelle le « péritexte » alors que le deuxième est nommé comme l'« épitexte ».

« Le paratexte est donc pour nous ce par quoi le texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule », qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. »²¹

G. Genette propose ensuite les unités « thématique » et « rhématique » par rapport au paratexte. L'unité thématique signifie un thème sémantique bien que l'unité rhématique signale le genre du texte. A ce titre, le titre du roman de D. Foenkinos évoque déjà une histoire énigmatique. Tout d'abord le nom « mystère » désigne une énigme à résoudre ou une histoire cachée ou étonnante. La notion nous renvoie vers une analyse sémantique, pourtant selon les recherches menées sur le polar en

²⁰ *Ibid.*, p. 125.

²¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Édition du Seuil, 1987, p. 8.

particulier, elle fait une allusion au genre policier. Parce que l'un des thèmes principaux de ce genre est le mystère lui-même. Donc, il n'est pas seulement une unité thématique mais aussi une unité rhématique par sa caractéristique policière. La suite du titre est un nom propre de quelqu'un et il fait un clin d'œil à l'œuvre intitulée *La Dame de Pique* d'Alexandre Pouchkine.²² Le lecteur devine plus ou moins par le périphrase que, dans le contenu du roman, il peut s'agir d'un secret qui exerce un attrait ou un charme par rapport à son attente. Le titre du roman donne l'impression d'une histoire dans laquelle le narrateur emploie les éléments ou les conventions propres au roman policier dans l'organisation du récit.

Rappelons que le paratexte interne, le périphrase, joue un rôle secondaire dans la composition de l'œuvre. Le récit possède dix grandes parties dont la dernière est l'épilogue. Chacune des neuf parties numérotées se compose de plusieurs séquences inégales, pourtant la division du récit en parties rassure une histoire organisée. Le narrateur fait succéder les parties l'un après l'autre par rapport au changement focal ou thématique. Néanmoins, l'épilogue prend un rôle décisif par sa caractéristique de révélateur. Le périphrase « épilogue » indique une partie dans laquelle le narrateur récapitule certains faits et événements concernant l'illusion créée par l'éditrice Delphine Despero et l'écrivain Frédéric Koskas. Dans le cas de *HP*, elle demeure comme révélatrice du mystère du pizzaiolo Henri Pick et démasque les fausses pistes des autres personnages par rapport à l'enquête.

2.3.1.2. Récit : réalité et non-réalité

Nous avons précisé que la première partie du récit *Le mystère Henri Pick* fonctionne comme un prologue dans lequel le narrateur aborde la source intertextuelle de l'histoire. L'écrivain américain Richard Brautigan écrit un roman intitulé *L'avortement* dont le héros crée une bibliothèque pour recueillir les manuscrits non-publiés. Le narrateur indique que l'idée d'une bibliothèque des livres refusés inspire des autres personnes comme Jean-Pierre Gourvec qui consacre une partie de la bibliothèque aux œuvres rejetées.

²² Alexandre Pouchkine, *La Dame de Pique*, Paris, Folio, 1974.

L'idée d'une bibliothèque des refusés emprunté à R. Brautigan joue deux rôles aux niveaux thématique et extradiscursif, d'une part, c'est le narrateur qui évoque sa source comme un élément fictionnel, d'autre part, la présence de l'auteur cité et son roman fonctionne comme un élément référentiel par rapport au monde factuel. L'intrigue principal s'appuie d'un certain point de vue sur une réalité qui est le roman de R. Brautigan.

On réalise une bibliothèque, qui n'accepte que les livres refusés comme l'imagine R. Brautigan, à Vancouver sous le nom de Brautigan Library pour rendre hommage à l'écrivain. Le narrateur de *HP* renforce le degré de véridiction de ces informations en annotant en bas de page les références extratextuelles.

« 1. Un roman dont le sous-titre est : « Une histoire romanesque en 1966. »²³

« 1. Sur internet, on trouve facilement des informations concernant les activités de cette bibliothèque, en allant sur le site : www.thebrautiganlibrary.org »²⁴

Puis le narrateur inconnu du roman *HP* narre la création d'une bibliothèque analogue à Crozon par Jean-Pierre Gourvec qui la dirige de la même manière. Dès lors, le narrateur avance l'histoire en s'appuyant sur le rôle du bibliothécaire jusqu'à sa mort.

Le narrateur cite plusieurs noms que le lecteur abstrait connaît fort probablement, cependant l'accès aux pensées des personnages signale la fictionnalité. Nous parlerons plus tard de cette caractéristique propre au récit de fiction dans un autre chapitre. Les personnages référentiels, que nous analyserons aussi ultérieurement, permettent de situer l'histoire inventée dans un cadre réaliste renforcé par les éléments propres au récit factuel ainsi que la biographie, les faits réels ou les histoires véridiques. En un mot, l'histoire demeure comme l'univers parallèle sur la dimension imaginaire par rapport à celui actuel qui nous renvoie au modèle des mondes possibles de T. Pavel. Comme Jean-Pierre Gourvec construit la « version française de la bibliothèque des refusés »²⁵, le narrateur produit une version fictionnelle par rapport à la réalité. Cela rend l'histoire vraisemblable aux yeux du

²³ David Foenkinos, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 14.

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

lecteur virtuel.

Le narrateur ensuite développe une intrigue captivante en montrant la ligne éditoriale, la relation entre l'auteur et l'éditeur, et la réception ridiculisée d'un livre par la société. Comme il a été dit plus haut, la jeune éditrice Delphine Despero découvre un manuscrit qu'elle qualifie de chef-d'œuvre caché dans les rayonnages poussiéreux. Le parcours de vie de l'écrivain de ce manuscrit surprend non seulement sa famille (sa femme et sa fille) et l'éditrice mais aussi le milieu littéraire, parce que le mystérieux Henri Pick n'était pas un homme de lettres, il ne notait que des listes de courses. D'un côté, le narrateur dissémine dans la narration les indices qui prouvent que Henri Pick est bien l'auteur ; et de l'autre, il y insère une enquête menée par le journaliste Jean-Michel Rouche pour insinuer le contraire : le manuscrit appartient en effet à quelqu'un d'autre, au bibliothécaire Jean-Pierre Gourvec. Précisons encore une fois que l'intrigue principale est fondée sur ce manuscrit qui change plus ou moins la vie de plusieurs personnes qui ont un rapport de près ou du loin. C'est pour cela que le narrateur introduit les personnages en évoquant un court épisode de leurs vies, il met les énigmes à déchiffrer en deuxième plan.

A côté des éléments réels, le récit embrasse également les faits, les éléments ou les actes purement fictionnels. Entre autres, les procédés narratifs, comme le monologue intérieur par exemple, qui justifient la notion du non-réel au niveau discursif.

« Madeleine n'aimait pas la tournure que prenait cette conversation. Pour qui se prenaient-ils ? Et cette histoire de roman, elle n'arrivait pas à y croire. Henri... écrivain ? Voyons... »²⁶

D'ailleurs, au niveau thématique du récit, l'intrigue est fondée sur la tromperie du couple Delphine Despero et Frédéric Koskas pour attirer l'attention du public sur ce manuscrit posthume. Nous pouvons illustrer les relations auteur-livre comme ci-dessous :

²⁶ **Ibid.**, p. 76.

Tableau 5 : Écrivains et livres

Livre	Auteur	Rôle	Explication
<i>L'avortement</i>	Richard Brautigan	Écrivain réel	Source pour le récit
<i>Les Dernières Heures d'une histoire d'amour</i>	Henri Pick	Écrivain absent	Groupe de l'éditrice prétend que c'est lui qui a écrit le manuscrit
	Jean-Pierre Gourvec	Écrivain absent	Jean-Michel Rouche indique par sa recherche que le bibliothécaire a rédigé le manuscrit
	Frédéric Koskas	Écrivain non-réel	Vrai écrivain du manuscrit
<i>L'homme qui dit la vérité</i>	Frédéric Koskas	Écrivain non-publié	Manuscrit déposé à la bibliothèque des livres refusés

Tout au long du roman, le narrateur change de caméra. Les épisodes lacunaires par rapport aux vies des personnes qui ont une relation avec le manuscrit se défilent sans arrêter. Il évoque une partie de la vie des personnages en y ajoutant la quête de la réalité. Étant donné que plusieurs personnages font partie de la narration, le narrateur change donc souvent le personnage opté pour la présentation dans le déroulement de l'histoire.

2.4. Structure du roman *Je m'en vais*

Je m'en vais se compose de 35 chapitres inégaux. Ces chapitres se succèdent comme des fragments d'un film, la structure romanesque imite la technique

cinématographique du montage. C. Jérusalem indique que J. Echenoz réalise un travail ludique :

« Il s'agit pour Echenoz de poursuivre un jeu de réécriture. En même temps que le travail sur le genre littéraire, l'écrivain a transposé l'esthétique cinématographique sur un mode thématique (les personnages vont souvent au cinéma), intertextuel (clin d'œil à Hitchcock), rhétorique (la question de la mimesis), stylistique (les jeux de focalisation) et structurel (l'importance du cadrage et du montage). »²⁷

Le narrataire établit les liens entre les chapitres qui sont enchaînés de façon à créer une suspense et un mystère. C'est ainsi que chaque chapitre laisse le narrataire sur un point donné où il se pose plusieurs questions par rapport à la suite du récit.

Le narrateur raconte les événements sur deux axes en utilisant des éléments temporels de la narration tels que l'analepse, la prolepse, l'ellipse, etc.

Dès le début du récit, le narrateur s'attaque directement à l'intrigue au début du roman. Comme nous l'avons souligné plus haut en parlant de l'incipit, le lecteur éventuel est placé au cœur de l'intrigue par le départ du protagoniste à la page 7. Les éléments introductifs comme la description de l'espace ou la présentation des personnages n'existent pas dans l'incipit, en effet comme l'affirme Andrea del Lungo, ce type d'incipit a un effet sur la lecture.

« Tout incipit narratif qui réalise une entrée directe dans l'histoire sans aucun élément introductif explicite et qui produit un effet de dramatisation. »²⁸

Cela permet au lecteur virtuel de réaliser son immersion dans le récit de façon plus vive. L'incipit dynamique ou *in medias res* s'intéresse surtout à l'intrigue ; les informations complémentaires prennent leur place au fur à mesure que l'histoire se déroule. Dans *Je m'en vais*, les descriptions et les présentations des personnages sont faites d'une manière « sporadique », selon le terme emprunté à R. Barthes. Il en est ainsi, pour le fonctionnement d'une enquête, les renseignements sont donnés par bribes au fur à mesure du déroulement de l'intrigue.

²⁷ Christine Jérusalem, « Les portraits féminins dans l'œuvre de Jean Echenoz », Marc Dambre, Bruno Blanckeman (éds), **Romanciers minimalistes**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 168.

²⁸ Andrea del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », **Poétique**, n. 94, 1993, pp. 131-152.

2.4.1. Bifurcation temporelle et focale

La composition du roman ne respecte pas l'ordre chronologique des faits. L'histoire se passe dans une année moins deux jours. Le déroulement des faits n'est pas linéaire, il s'agit d'abord d'un décalage temporel et d'une disjonction spatiale, et puis d'un changement de personnages sur lequel le narrateur est focalisé. Premièrement, nous indiquons que l'histoire commence au mois de janvier où le protagoniste part de sa maison pour voir sa maîtresse Laurence.

« Vers neuf heures, un premier dimanche soir de janvier, la rame de métro se trouvait à peu près déserte. »²⁹

Vers la fin du premier chapitre, Félix Ferrer arrive chez celle-ci. Ce chapitre se termine de façon concise, ce qui nous fait penser à la figure rhétorique la « litote ». La présence de la litote narrative nous permet de deviner ce qui s'est passé mais qui n'est pas dit dans le récit. Laurence reçoit Félix dans son appartement, donc nous comprenons que Félix Ferrer et Laurence ont une relation même avant que Félix se sépare de sa femme Suzanne. Ensuite, le narrateur indique que le héros va à son atelier.

« Et le lendemain matin vers dix heures, Ferrer repartit vers son atelier. »³⁰

Dans le deuxième chapitre, il s'agit d'une prolepse qui renvoie le narrataire à six mois plus tard par rapport au présent de la narration. Le personnage et l'heure sont évoqués exactement de la même façon : « [s]ix mois plus tard, vers dix heures également, le même Félix Ferrer descendit d'un taxi... »³¹, pourtant le narrateur fait un saut temporel. Dès le deuxième chapitre, le temps de la narration est reporté au mois de juin. Deuxièmement, le lieu de l'histoire se différencie par rapport au chapitre précédent, d'abord il est à Paris, puis il se trouve à l'aéroport Charles de Gaulle pour partir à Montréal où il fait un changement de transports. C'est le début de son voyage au pôle Nord. Le narrateur introduit cette disjonction spatiale en

²⁹ Jean Echenoz, *op.cit.*, p. 7.

³⁰ *Ibid.*, p. 9.

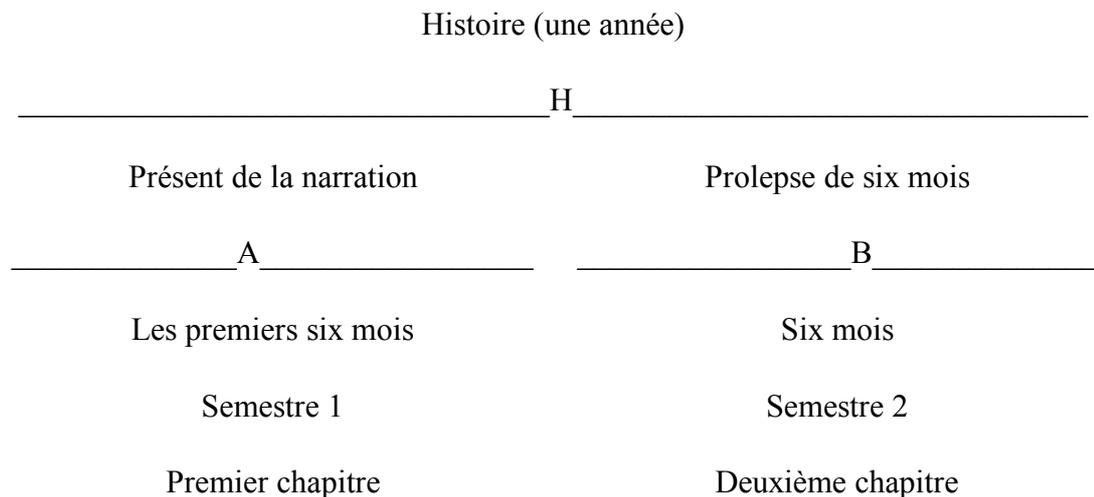
³¹ *Ibid.*, p. 10.

utilisant quelques éléments distribués dans les deux parties. Les termes « également dix heures » et « le même Félix Ferrer » font allusion à la dernière phrase du chapitre précédent.

« Six mois plus tard, vers dix heures également, le même Félix Ferrer descendit d'un taxi devant le terminal B de l'aéroport Roissy-Charles-de-Gaulle, sous un soleil naïf de juin, voilé vers le nord-ouest. Comme Ferrer arrivait très en avance, l'enregistrement de son vol n'avait pas commencé : pendant trois petits quarts d'heure, l'homme dut arpenter les halls en poussant un chariot chargé d'une sacoche, d'un sac et de son manteau devenu épais pour la saison. Une fois qu'il eut repris un café, acheté des mouchoirs jetables et de l'aspirine effervescente, il chercha quelque endroit tranquille où patienter en paix. »³²

Cette prolepse de six mois est significative dans l'histoire par ses deux aspects. D'abord, elle est le résultat d'une division de l'histoire en deux grandes parties. En considérant la première ligne ci-dessous comme la durée totale de l'histoire qui couvre presque une année, nous pouvons illustrer la dichotomie temporelle de la manière suivante.

Schéma 1 : Grand syntagme du temps de l'histoire

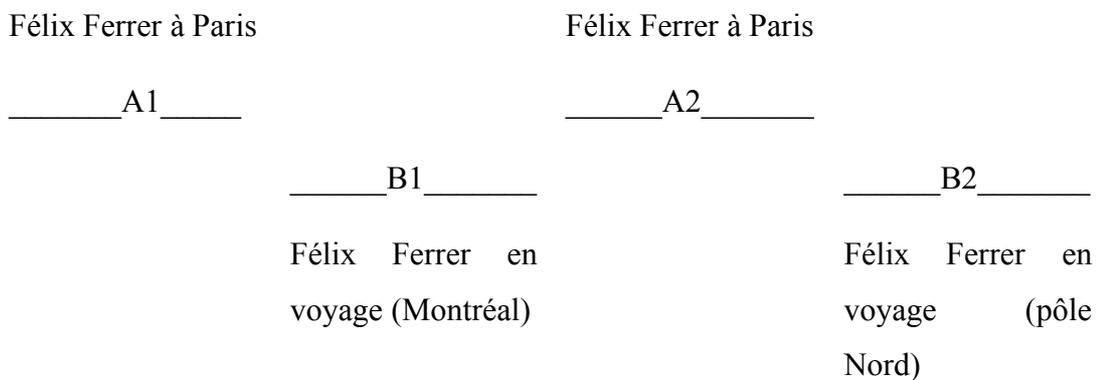


La lettre A représente les six premiers mois et la lettre B symbolise les six derniers mois. Les deux courtes lignes schématisent les deux semestres sur le plan du temps.

³² *Ibid.*, p. 10.

Ensuite, comme nous l'avons déjà remarqué, l'histoire dure presque une année, donc cette prolepse renvoie le narrataire à la seconde partie de l'histoire dès le deuxième chapitre. A partir de ce moment-là, dans les chapitres aux nombres pairs jusqu'au onzième chapitre, on raconte le voyage de Félix Ferrer au pôle Nord. Dans les chapitres aux nombres impairs, c'est la vie quotidienne de Félix Ferrer à Paris dont il s'agit.

Schéma 2 : Ordre des chapitres



Troisièmement, cet aller-retour entre les événements change de forme avec la disparition de Delahaye dans le onzième chapitre du récit. La narration continue cette fois-ci par le changement du personnage sur lequel le narrateur s'attarde. Par exemple, dans le douzième chapitre, le narrateur continue à parler sur ce que Félix Ferrer a vécu au pôle Nord. Dans le suivant, il introduit le personnage étrange dit Baumgartner.

« Changeons un instant d'horizon, si vous le voulez bien, en compagnie de l'homme qui répond au nom de Baumgartner. Aujourd'hui vendredi 22 juin, pendant que Ferrer piétine sur la banquise, Baumgartner porte un complet croisé de laine vierge anthracite, une chemise ardoise et une cravate fer. Bien que l'été officiel vienne de paraître, le ciel est assorti à cette tenue, expectorant basement un petit crachin par intermittence. Baumgartner est en train de remonter la rue de Suez que dessert le métro Château-Rouge, dans le XVIII^e arrondissement de Paris. »³³

³³ Ibid.. p. 86.

Ces deux personnages du roman se rencontrent dans le trente-deuxième chapitre où le narrateur se focalise sur les deux.

Tableau 6 : Alternance des personnages

Félix Ferrer		Félix Ferrer		Félix Ferrer + Baumgartner
	Baumgartner		Baumgartner	
12 ^e chapitre	13 ^e chapitre	14 ^e chapitre	15 ^e chapitre	32 ^e chapitre

Cette structure en alternance est obtenue grâce aux séquences autonomes. Nous remarquons une discontinuité dans les deux premiers chapitres, mais cela n’empêche pas d’observer les rapports entre eux, c’est le narrataire qui doit relier les parties qui composent l’histoire, à la manière de rassembler les pièces d’un puzzle.

Dans ce cas-ci, il faut souligner (comme le reste du roman) que le rapport entre les chapitres n’est pas consécutif (une action suit une autre), ni causal (une action est la conséquence d’une autre) ils sont liés l’un à l’autre par des caractéristiques narratives communes. Non consécutif, parce que le narrateur ne continue pas à narrer l’action qui est présentée dans le chapitre précédent. Non causal, parce qu’il n’y a pas d’action qui provoque une autre action dans la partie suivante. Par exemple, le héros s’installe chez sa maîtresse en quittant sa femme ; dans le chapitre suivant il voyage au pôle Nord.

En définitive, la séparation de sa femme et son déménagement à un nouvel appartement ne montrent pas un rapport de conséquence avec son déplacement vers le pôle Nord. En plus, la narration du départ de son odyssée n’est pas la répercussion de ce qui s’est déroulé dans le chapitre précédent. Certes, ils sont reliés entre eux. Il faut entendre par caractéristiques narratives, les éléments de la narration qui servent à connecter les chapitres. En bref, le positionnement du narrateur, le parcours du héros, l’espace, les références temporelles narratives sont constitués de ce type de caractéristiques.

2.4.2. Alternance continue

Il faut également s'attarder sur les modes d'enchaînement entre les chapitres. Comme nous l'avons illustré par le tableau ci-dessus, l'ordre des chapitres s'effectuent sur la modalité de l'enchâssement. C'est dire que deux histoires (celle de Félix et celle Baumgartner : tableau 6) se suivent dans l'ordre A(I) et B (II), et elles convergent à la fin du récit.

Les chapitres s'enchaînent en alternance tout au long du roman par le truchement de divers types de dualité : temporelle, géographique, actorielle, thématique, et au niveau de narrateur.

Le roman se déroule toujours sur deux axes ; si un chapitre est centré sur Ferrer à Paris, dans le suivant le narrateur parle du voyage de Ferrer au pôle Nord. Ou bien quand l'un des chapitres traite des actions de Ferrer à Paris après son retour du pôle Nord, un autre chapitre est focalisé sur le personnage mystérieux Baumgartner et ses actions pour voler ce que Ferrer avait amené du pôle Nord. Plus tard nous découvrons que ce personnage énigmatique s'appelle Delahaye qui travaillait jadis avec Ferrer. A la suite d'une fausse mort, il avait organisé cette affaire de vol. Baumgartner/Delahaye est le personnage qui a parlé à Félix Ferrer du bateau Nechilik et du trésor qui est toujours au pôle Nord. Quand Félix Ferrer quitte Paris pour trouver les objets paléobaleiniers, Baumgartner se met à faire un plan pour les voler. Sa fausse mort lui donne l'opportunité d'agir sans être soupçonné par personne, en plus, il y a un complice qui s'appelle le Flétan. Il apparaît pour la première fois au treizième chapitre dans lequel le narrateur introduit aussi Baumgartner dans l'histoire.

La structure en alternance continue jusqu'au 32e chapitre dans lequel Ferrer et Delahaye se retrouvent à Saint-Sébastien en Espagne. C'est aussi le moment où le narrataire apprend que Baumgartner était un pseudonyme et qu'en réalité, Baumgartner s'appelle Delahaye.

« Un mouvement, bientôt, parut à l'extrémité opposée du bar : la porte à tambour s'était mise à tourner sur elle-même un instant, laissant en surgir Baumgartner qui vint s'accouder au bar à côté des hommes seuls, tournant le dos à la baie.

Lointainement reflété dans la vitre, ces épaules et ce dos firent se froncer les sourcils de Ferrer qui, son regard s'accommodant de plus en plus précisément sur eux, finit par se lever de son siège et se dirigea vers le bar d'une démarche prudente. S'arrêtant à deux mètres de Baumgartner, il parut hésiter un instant puis s'approcha de lui. Excusez-moi, dit-il en posant légèrement deux doigts sur l'épaule de cet homme, qui se retourna.

Tiens, dit Ferrer. Delahaye. Je me disais bien, aussi. »³⁴

A ce stade du récit, nous découvrons que le narrateur avait dissimulé certaines informations pour créer chez le narrataire un sentiment de suspense jusqu'à la résolution de l'énigme. Dans le roman policier classique, l'auteur doit partager tous les indices avec le narrataire qui essaie de trouver la solution dans sa tête avant le détective ou le policier. Il sera question de cette fonction du narrateur dans la partie consacrée aux fonctions du narrateur. A la suite de cette découverte qui prépare la fin du récit, dans les deux derniers chapitres, il s'agit du retour de Ferrer à Paris après un accord avec Delahaye.

La dualité topographique Paris et le pôle Nord permet d'avancer l'existence de l'isotopie thématique de l'art : l'art contemporain à Paris / l'art inuit traditionnel du pôle Nord. Félix Ferrer dirige une galerie dans laquelle il s'intéresse plutôt aux œuvres contemporaines appartenant aux diverses formes d'art comme la peinture, la sculpture et les arts plastiques.

« Ce qui marchait moins bien, six mois plus tôt, c'étaient les affaires de la galerie. Car à l'époque dont je parle, le marché de l'art n'est pas brillant et, soit dit en passant, le dernier électrocardiogramme de Ferrer n'est pas très brillant non plus. »³⁵

Cette situation défavorable de l'art de l'époque pousse Félix Ferrer vers une nouvelle solution proposée par son ami Delahaye, c'est d'aller au pôle Nord pour chercher les articles rares qui sont restés dans le vaste glacier du pôle où le bateau se trouve toujours depuis plus de quarante ans. Il faut remarquer que le voyage pour aller au pôle Nord n'est pas si facile pour le héros, en outre, examiner et évaluer ces objets ne sont pas sa spécialité. D'abord, Félix Ferrer a des problèmes de santé qui

³⁴ **Ibid.**, p. 227.

³⁵ **Ibid.**, p. 24.

l'empêchent de quitter Paris, car le climat du pôle Nord est le contraire de ce que le docteur lui conseille. Ensuite, le manque d'information sur ces objets est une question pour le protagoniste. Pour remédier à ces problèmes, le héros visite son docteur en même temps qu'il se met à s'informer sur le pôle Nord et sur l'art qui est pratiqué là-bas.

« Après que Delahaye, avec insistance, était revenu plusieurs fois sur l'intérêt que présentait la Nechilik, Ferrer avait sérieusement décidé de s'y intéresser de plus près. Visitant des musées, des collections privées, consultant des experts, des voyageurs et des conservateurs, il commençait à bien connaître tout ce qui concerne l'art polaire et sa valeur marchande au premier chef. Si ce qui restait du bateau se révélait un jour accessible, nul doute qu'il s'agirait d'une affaire conséquente. Ferrer avait même acheté, dans une galerie du Marais, deux petites sculptures qu'il étudiait longuement chaque soir : une femme endormie de Povungnituk et une figuration d'esprits de Pangiirtung. Bien que ces formes ne lui fussent pas familières, il finit par espérer les comprendre un peu, distinguer leur style, discerner leurs enjeux. »³⁶

Félix Ferrer fait des recherches et enrichit son savoir. La grande valeur de cet art polaire dans le marché est une motivation importante pour sa recherche. En effet, avant la mort de Delahaye, c'était lui qui donnait au fur à mesure les informations nécessaires sur le bateau ; cependant la place exacte du bateau Nechilik était restée inconnue. Ainsi le bateau s'entoure d'un halo de mystère sa position au pôle Nord et dans l'histoire racontée.

Il convient tout d'abord d'admettre que Nechilik est le point de destination pour le héros. Celui-ci complète sa première quête (trouver le lieu du bateau) et se lance dans une autre mission personnelle. Son but est d'amener ces objets à sa galerie. Dans un deuxième temps, l'obtention des informations sur le bateau est douteuse. Delahaye est mort après en avoir mentionné, Victoire qui était toujours avec Delahaye et Félix Ferrer pendant le temps où ils en parlaient est disparue clandestinement. Tandis que le héros tâche de localiser le bateau il ne réussit pas. Tout d'un coup, le héros trouve une enveloppe dans laquelle il y a la location de Nechilik.

³⁶ **Ibid.**, pp. 56-57.

« Mais c'est un fait que post mortem, comme il rentrait chez lui rue d'Amsterdam avant de repartir pour l'enterrement, une grande enveloppe beige non affranchie, glissée sous sa porte loin des heures de passage du facteur, multiplia le trouble de Ferrer. Portant son nom et son adresse tracés au normographe, l'enveloppe contenait les coordonnées de la Nechilik. »³⁷

Grâce à cette enveloppe mystérieuse, Félix Ferrer se renseigne sur la position de Nechilik en vue de se préparer à son voyage. Dès lors, il décide de voyager au pôle Nord sans songer beaucoup à l'acquisition des coordonnées. Selon le schéma où nous avons montré (Schéma 1) la répartition du temps de l'histoire en deux comme « A » et « B », cette décision de partir au pôle Nord marque la fin du premier semestre (la fin de « A »). A partir de cet instant-là, la deuxième partie est racontée. Le protagoniste n'est pas enthousiaste, ni excité pour cette exploration du pôle Nord. Il a juste quelques impressions générales sur ce lieu, et elles sont plutôt négatives.

« Mieux vaudrait disposer d'un globe terrestre, or Ferrer n'en a pas. Mais bon, il parvient quand même à se faire une petite idée du coin : très loin, très blanc, très froid. »³⁸

Il faut rappeler que dans sa vie, Félix Ferrer agit par intérêt dans ses relations avec les femmes. Il n'est pas un partenaire passionné, nous ne savons pas comment il les séduit, dans sa vie rien ne l'intéresse au sujet de ce qu'il peut faire avec les femmes ; au contraire il s'intéresse à elles selon ses purs besoins charnels. Après le départ inattendu de Victoire, le protagoniste entame une relation avec sa voisine Bérangère Eisenmann dont le parfum le dérangeait. Le seul point favorable de son retour est ce que le parfum de sa voisine ne le gêne plus, car Bérangère le quitte pendant qu'il était absent pour le voyage au pôle Nord. Il vit un petit bonheur quand il s'aperçoit que l'odeur n'est plus là.

« Maintenant, il le respire encore pendant qu'il se dirige vers l'ascenseur sur la pointe des pieds : le parfum passe par le trou de la serrure, les interstices de la porte palière, il le poursuit jusque chez lui. Bien sûr il pourrait suggérer à Bérangère de changer de marque mais il n'ose pas, bien sûr aussi qu'il pourrait lui en offrir un

³⁷ **Ibid.** p. 73.

³⁸ **Ibid.** p. 74.

autre mais différents arguments l'en dissuadent, ce serait peut-être un peu trop s'engager, ah nom de Dieu, vivement le pôle Nord. »³⁹

Ce voyage de Félix Ferrer, qui veut bien profiter de cette chance pour amener les objets de l'art inuit afin d'exercer une certaine influence sur sa galerie où il se trouve très peu d'artistes et de clients, met en valeur l'opposition entre l'art contemporain et celui du pôle Nord. L'art contemporain à Paris est accessible, facile à trouver, mais il y a très peu de demandeurs. Par contre, les objets antiques du pôle Nord sont assez rares, trouver ces objets est très difficile, en plus il y a un grand intérêt pour les avoir dans le marché. Entre temps, il nous semble nécessaire de préciser que la situation économique du héros est délicate et qu'il a des dettes. Cela est une autre raison qui explique sa décision de quitter Paris. Par conséquent, nous pouvons constater que son départ vers la Nechilik est une obligation pour le héros. Le pôle Nord devient une solution pour sa situation financière et pour l'état de sa galerie à la fois. Du moins avons-nous déclaré que le nombre de client est diminué et que les œuvres des artistes n'attirent guère l'attention des acheteurs possibles. Nous retiendrons que le voyage se transforme en devoir que le héros doit surmonter ces problèmes concernant son activité professionnelle.

Pour reprendre l'opposition entre deux types d'art, il faut souligner que le discours du narrateur se montre explicite pour critiquer l'état de l'art contemporain. Le narrateur extradiégétique du récit ne garde pas toujours son objectivité durant la narration. Il juge parfois les attitudes et le caractère du héros, les événements et les situations. Nous allons examiner le rôle et la fonction du narrateur plus loin ; cependant, par rapport à l'opposition d'art qui est présent dans le roman, la position du narrateur attire notre attention.

En évoquant les objets de l'art inuit, le narrateur saisit l'occasion pour critiquer la situation actuelle de l'art moderne qu'il trouve absurde. Il insère dans la narration des phrases courtes par lesquelles il partage ses idées. Le narrateur manifeste sa présence par le truchement des critiques.

³⁹ **Ibid.**, p. 76.

« Par exemple Eliseo Schwartz qui, spécialisé dans les températures extrêmes, concevait des souffleries en circuit fermé (Pourquoi ne pas adjoindre des soupapes, suggérait Ferrer, une ou deux soupapes ?), puis Charles Esterellas qui installait çà et là des monticules de sucre glace et de talc (Tout ça ne manquerait-il pas d'un peu de couleur, risquait Ferrer, non ?), Marie-Nicole Guimard qui procédait à des agrandissements de piqûres d'insectes (Et tu ne verrais pas le même truc avec des chenilles ? imaginait Ferrer. Des serpents ?) et Rajputek Fracnatz qui travaillait exclusivement sur le sommeil (Mollo quand même sur les barbituriques, s'inquiétait Ferrer). Mais d'abord ces travaux, personne ces temps-ci n'en voulait plus tellement, et ensuite ces artistes, spécialement Rajputek réveillé en sursaut, finirent par faire comprendre à Ferrer l'inopportunité de ses visites. »⁴⁰

Comme le marché de l'art contemporain n'est pas animé, les clients se font rares. La popularité de ce marché diminue de jour en jour devant le succès des objets exotiques. C'est ce problème des clients qui désirent avoir de nouveaux objets originaux pousse Félix Ferrer vers le pôle Nord. À cet égard, nous pouvons citer comme l'exemple la scène dans laquelle un client examine les peintures sans intérêt. Ce client est décrit comme une personne qui n'a pas d'idée sur ce qui est vraiment l'art et ce qui ne l'est pas. Pour celui-ci, la qualité du travail détermine son prix. Au moment où le galeriste Félix Ferrer le contrarie sur ce qu'il a choisi en conseillant une autre peinture, le collectionneur soutient son choix.

« Alors, dit-il en s'approchant du Martinov, ça vous plaît ? Il y a quelque chose, dit Réparaz, il y a vraiment quelque chose. Je trouve ça, voyez-vous, comment dire. Je sais, je vois bien, dit Ferrer. Mais enfin ce n'est pas très bon, franchement, c'est loin d'être le meilleur de la série (c'est une série, n'est-ce pas), et puis de toute façon ce n'est pas tout à fait terminé. Sans compter qu'entre nous c'est un peu cher, Martinov. Ah bon, fit l'autre, moi je trouve qu'il se passe réellement quelque chose avec ce jaune. Certes, concéda Ferrer, ce n'est pas mal, je ne dis pas. Mais c'est quand même un peu coûteux pour ce que c'est. »⁴¹

Félix Ferrer est un commerçant qui sait manipuler le client.

« Je vais réfléchir, dit Réparaz en s'en allant, je repasserai avec ma femme. C'est bon, dit Ferrer à Delahaye, vous allez voir. C'est sûr qu'il va le prendre, le Martinov.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 41-42.

Il faut les contrer, quelquefois. Il faut leur donner l'impression qu'ils pensent par eux-mêmes. »⁴²

L'ironisation de l'attitude du collectionneur montre que Félix Ferrer a conscience de l'ignorance de celui-ci et de son savoir manipulable par rapport à ce sujet. Réparaz, le collectionneur, est un prototype pour représenter de façon générale le client potentiel de ce marché. La dernière phrase de la citation ci-dessus expose l'idée du héros sur les gens qui viennent à la galerie pour voir les objets d'art. Elle démasque aussi un paradoxe : le héros est un directeur d'une galerie qui vend généralement des objets d'art moderne mais la clientèle de ce type d'art est rare et incompétente. La situation économique et le manque de collectionneur le forcent à faire des affaires avec eux.

Après son retour du pôle Nord, le protagoniste appelle les experts pour qu'ils puissent examiner ce qu'il a découvert et a amené à Paris. Le narrateur désire en profiter en précisant leur valeur monétaire.

« Cette somme, bien qu'énoncée hors taxes et sur un ton dédaigneux, équivalait sans mal au prix de vente d'un ou deux petits châteaux de la Loire. Je ne dis pas les grands châteaux de la Loire, notez, je ne dis pas Chambord ou Chenonceaux, je parle des petits ou des moyens dans le genre Montcontour ou Talcy, ce qui n'est déjà vraiment pas mal du tout. »⁴³

Au l'opposé de la banalisation de l'art contemporain et sa clientèle, les objets sont précieux et les experts le valident.

La dernière des dualités qui est présente dans le livre est celle de la voix du narrateur. La première voix est neutre, elle raconte ce qui se passe, elle est présente juste pour transmettre les faits et les actions en gardant sa distance par rapport à l'histoire comme dans le roman classique. L'autre voix narrative est subjective, elle donne son avis, elle critique les actions du héros. Ce narrateur se manifeste par le pronom personnel « je » quand il évoque ses propres idées.

⁴² **Ibid.**, pp. 42-43.

⁴³ **Ibid.**, p. 117.

« Personnellement je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner. »⁴⁴

« Car à l'époque dont je parle, le marché de l'art n'est pas brillant et [...] »⁴⁵

Puis le pronom personnel « nous » qui l'associe avec le narrataire. C'est ainsi que le « je » du même narrateur se pluralise de façon à englober la perception du narrataire lui-même. Il faut souligner que le pronom pluriel désignant le narrateur apparaît vers le milieu du récit, ce qui nous permet d'affirmer qu'une complicité s'établit entre le narrateur et le narrataire durant la narration.

« Mais nous ne pouvons, dans l'immédiat, développer ce point vu qu'une actualité plus urgente nous mobilise : nous apprenons à l'instant, en effet, la disparition tragique de Delahaye. »⁴⁶

« Mais nous n'en sommes pas là. »⁴⁷

Et dernièrement le pronom personnel « on », quand le narrateur s'identifie avec le héros ou les personnages du récit.

« A la sortie de Port Radium, on s'engagea d'abord dans un petit défilé. Des affaissements de glace neigeuse, de part et d'autre, s'éparpillaient sur les roches comme un reliquat de mousse aux flancs d'un bock vidé. On avançait plutôt vite, chacun sèchement secoué sur son traîneau par les accidents de terrain. »⁴⁸

Cette deuxième voix narrative casse l'illusion romanesque. La présence du narrateur sur le plan spatio-temporel du récit empêche l'immersion du narrataire dans l'illusion du réel. Il franchit ses limites narratives au moment où il montre son existence dans le texte via les pronoms cités. La voix rotative du narrateur crée un discours polyphonique.

La première voix narrative assume une fonction de régie : elle choisit ce qu'elle met en scène ou ce qu'elle cache, elle accélère ou ralentit l'histoire. La deuxième voix assume une fonction évaluative, elle déclare sa position devant les

⁴⁴ **Ibid.** p. 189.

⁴⁵ **Ibid.** p. 24.

⁴⁶ **Ibid.** p. 62.

⁴⁷ **Ibid.** p. 76.

⁴⁸ **Ibid.** pp. 53-54.

événements, elle juge, critique ou se moque. Le narrateur fait des commentaires tout au long du récit en montrant sa position d'observateur et de critique par rapports aux faits narrés.

Le roman est constitué de deux groupes d'éléments distincts qui s'alternent dans la narration. La composition sur deux axes conserve sa pertinence jusqu'au 32^e chapitre où la narration devient linéaire. Le tableau résume les cinq types d'alternance dont il s'agit.

Tableau 7 : Structure en alternance

Cadre temporel	Hiver La séparation du héros avec sa femme	Été Voyager au pôle Nord et trouver le Nechilik
Géographique	Paris – Atelier Paris	Pôle Nord – Port Radium Sud de la France
Actoriel	Ferrer	Baumgartner (Delahaye)
Thématique	Art contemporain	Art du pôle Nord
Sujet de l'énonciation	Narrateur	Énonciateur

Comme nous l'avons montré ci-dessus, la structure du roman est basée sur les dualités. Nous pouvons dire que ces oppositions rendent le récit plus dynamique, plus animé et plus énigmatique même pour le lecteur possible qui connaît l'histoire du Nechilik. Le narrateur joue avec cette construction duopole en partageant souvent ses pensées avec le narrataire, ce qui donne l'illusion de communication entre le narrateur avec le narrataire. Certes, l'échange est unilatéral parce que cette voix subjective et familière du narrateur se manifeste comme les fragments d'un soliloque.

La subjectivisation de son discours lui donne un autre rôle, surtout quand il se prononce par « nous » et « on », il fait comme s'il partageait l'état affectif de son

narrataire ; par exemple, en affichant son ennui, il a l'air de partager le sentiment défavorable que peut avoir le narrataire vis-à-vis de ce qu'il raconte. Il réagit contre l'histoire qui est racontée par lui-même comme s'il en était un personnage, un auditeur ou un spectateur. Ainsi il arrive à moduler sa présence dans le narré et sa distance par rapport aux événements et aux personnages.

2.5. Structure du roman *L'Adversaire*

L'Adversaire se compose de 16 chapitres non numérotés couvrant une période de six ans. L'histoire commence le 9 janvier 1993 lorsque le narrateur raconte les tueries orchestrées par Jean-Claude Romand au sein de sa famille, et se termine en janvier 1999 avec la conclusion de l'enquête. Le narrateur ne suit pas un ordre chronologique dans sa narration, ainsi son discours comporte souvent des analepses, des prolepses ou des ellipses.

Le narrateur se lance dans le roman en parlant de l'acte impardonnable du héros Jean-Claude Romand en utilisant le pronom personnel « je ». Conformément à la structure duelle du roman policier, le narrateur donne l'énigme qui sera expliquée dans la seconde partie et trouvera une solution par rapport au crime réalisé.

« 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. »⁴⁹

Le premier chapitre dans lequel le narrateur nous transmet le massacre de Jean-Claude Romand nous donne les premiers indices sur les événements ténébreux. Dès le deuxième chapitre, les faits racontés éclairent ce qui reste mystérieux dans le premier chapitre.

« Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas. J'ai passé seul dans mon studio l'après-midi du samedi et le dimanche, habituellement consacrés à la vie commune, car je terminais un livre auquel je

⁴⁹ Bülent Çağlakpınar, *Analyse du discours narratif dans Rue de Boutiques obscures de Patrick Modiano*, İstanbul, Mémoire de master, Université d'Istanbul, 2014, p. 10.

travaillais depuis un an : la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. Le dernier chapitre racontait les journées qu'il a passées dans le coma avant de mourir. J'ai fini le mardi soir et le mercredi matin lu le premier article de *Libération* consacré à l'affaire Romand. »⁵⁰

Il faut d'abord noter que ce fragment initial ne possède pas toutes les caractéristiques de la structure duelle du roman policier classique. En général, il doit y avoir un crime, une victime et un détective qui examine le lieu de crime pour trouver des indices. Cette scène-là est en effet un incipit qui prépare le lecteur pour la suite de l'histoire.

L'incipit ne fonctionne pas exactement comme la structure duelle dont la première est le résultat, la fin ou la conclusion, et la deuxième est l'explication, la réponse ou la démarche. Cet incipit n'est pas la fin de l'histoire dans l'ordre chronologique, il se place plutôt au milieu de la ligne temporelle. Pour être plus claire, nous précisons que le récit dispose de deux chronologies, celle de la narration et celle de l'histoire. Selon la composition de l'histoire, l'ordre de la narration respecte l'ordre chronologique justement au début, à la suite de l'incipit, le narrateur s'attaque sur ce qui s'est passé après l'incendie (11 janvier 1993) jusqu'au quatrième chapitre. A partir de ce moment-là, la narration supprime l'ordre chronologique. Pour voir la différence entre les ordres chronologiques dans les deux niveaux (la narration et l'histoire), regardons le tableau ci-dessous.

Tableau 8 : Ordres chronologiques des niveaux diégétiques de *L'Adversaire*

Narration	Incipit	Fausse-vie de Jean-Claude Romand Correspondance avec le criminel	
Histoire	Fausse-vie de Jean-Claude Romand	Incipit	Correspondance avec le criminel

Donc, à la différence de l'utilisation classique, le roman de Carrère a une structure triadique : la scène de crime, l'enquête et le contact avec le criminel. La narration de l'histoire débute par l'assassinat d'une famille par un membre de cette famille-même,

⁵⁰ Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, Paris, Folio, 2000, p. 9.

mais l'histoire de ce père-meurtrier est retracée par le narrateur depuis sa naissance jusqu'à sa condamnation à perpétuité. L'incipit suscite la curiosité du lecteur virtuel pour qu'il continue à lire ce qu'il connaît déjà de cette histoire malheureuse grâce aux journaux de l'époque comme le narrateur qui ne cache pas sa source : « J'ai fini le mardi soir et le mercredi matin lu le premier article de *Libération* consacré à l'affaire Romand. »⁵¹

Pour plus détailler l'enchaînement des chapitres, nous nous appuyons sur leur structure. Dans le deuxième chapitre, le narrateur se focalise sur la réaction du public et sur la recherche des enquêteurs de point de vue du personnage qui s'appelle Luc Admiral, un ami de l'assassin. Jean-Claude Romand se présente d'abord comme une victime qui a perdu sa famille dans un incendie mais la réalité saisit peu à peu progressivement tout le monde : le docteur Jean-Claude Romand n'est qu'un imposteur, il a trompé son entourage qui n'arrive pas à accepter qu'il a tué sa famille. Le narrateur transmet les événements par la narration à la troisième personne « il ». Il cesse donc d'utiliser le pronom « je » jusqu'à la fin de ce chapitre. Dans le chapitre suivant, le narrateur revient à utiliser ce pronom personnel (je) en précisant sa présence comme le narrateur du récit. A la suite sa décision d'écrire un roman sur cette affaire, il écrit une lettre destinée à l'assassin pour mieux comprendre ce qu'il a vécu pendant dix-huit ans de mensonge.

Le quatrième chapitre commence par une lettre envoyée au narrateur de la part du meurtrier comme une réponse à celle du narrateur. Celle-là, datée deux ans plus tard par rapport à la première lettre, canalise le narrateur-écrivain vers la suite de l'histoire, car le narrateur ayant des difficultés n'arriverait pas compléter son œuvre. Dans cette partie, il s'agit des correspondances entre le narrateur et le condamné. Il les transmet parfois avec des citations, parfois avec des commentaires. Quand le temps de procès rapproche, il y participe comme un journaliste du *Le Nouvel Observateur*.

A partir du cinquième chapitre, l'histoire se déroule toujours sur trois axes jusqu'à la condamnation de l'auteur du crime, c'est-à-dire, à la fin du treizième

⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

chapitre. Le narrateur fait avancer l'histoire simultanément par le procès du criminel et son enfance, sa jeunesse, sa vie d'étudiant, bref dix-huit ans de sa vie mensongère.

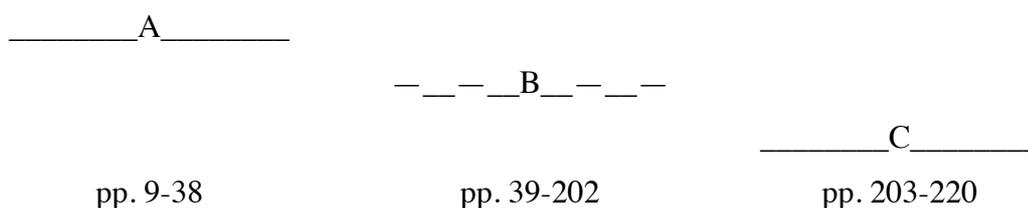
De temps en temps, il se relève un troisième axe : cette fois-ci, le narrateur suit les trajets du héros qui réalisait à l'époque. Le protagoniste décrit les parcours en indiquant ce qu'il y faisait pendant des heures prétendant être un docteur à l'OMS. Le cinquième chapitre se concentre sur l'enfance, l'adolescence et ses années passées au lycée. Dans le chapitre suivant, le narrateur parle de la vie universitaire du héros. Ensuite il montre les premiers temps de ces dix-huit ans de tromperie, comment il a trouvé autant d'argent pour mener sa vie et celle de sa famille. Nous signalons encore une fois que le procès de l'assassin continue parallèlement, et le narrateur change sans cesse les axes en créant une narration collatérale ; les axes s'alternent en formant un axe principal. Le narrateur suit de près la vie du héros du début jusqu'à la prison et ainsi qu'au procès.

Le quatorzième chapitre n'est qu'une lettre envoyée par le narrateur au condamné en indiquant sa position dans la tragédie. Nous voyons que la recherche se transforme en une entreprise subjective et individuelle qui se présente comme une introspection pour le narrateur qui cherche dès le début un statut/rôle par rapport à ce massacre. Et nous apprenons que le narrateur a cessé de donner la suite de l'histoire pendant deux années. C'est le moment où il reprend l'histoire pour la terminer. Dans le chapitre suivant, le criminel répond par une lettre et le narrateur lui rend visite dans la prison pour la première fois après trois ans de correspondance. Dans la dernière partie, il parle de ses relations avec des visiteurs bénévoles qui supportent Jean-Claude Romand pour qu'il n'y soit pas seul.

Selon les analyses ci-dessus, nous voyons clairement que la structure du récit est triptyque. La première phase comprend l'incipit et sa suite jusqu'à la première lettre : la deuxième phase contient le procès et les analepses sur la vie du héros ; et la dernière phase se renferme par les deux lettres entre le narrateur et le protagoniste et un appel vers le lecteur supposé qui prend une forme d'épilogue. Dans notre analyse pour rendre compte de la structure tripartite du roman, nous nous proposons de montrer par la lettre A l'introduction suivie de la partie où le lecteur apprend que la vie de docteur Romand n'est qu'une tromperie ; la lettre B indique au niveau de la

narration l'entremêlement du procès, de la recherche policière, des témoignages et des pensées personnelles du narrateur ; finalement la lettre C signifie là où le narrateur communique avec le criminel par une lettre pour la dernière fois afin de préciser que le roman est achevé. C'est dans cette partie qu'il s'adresse au lecteur en se demandant si ce récit est un crime ou une prière. Nous pouvons schématiser cette structure comme suit :

Schéma 3 : Construction générale des chapitres



A la suite de ces données laconiques, nous indiquons que les trois parties essentielles du roman sont précisées selon la temporalité triadique du récit. Nous pouvons le montrer de la manière suivante :

Tableau 9 : Structure des chapitres dans *L'Adversaire*

Narration	Partie	Chapitre	Page
A la suite de l'événement 1993	Incipit	I	9
	La durée du procès 1995-1996	La vie du héros Le procès	II
III			31-38
IV			39-50
V			51-72
VI			73-88
VII			89-102
VIII			103-112
IX			113-132
X			133-150
XI			151-178
XII			179-188
	XIII	189-202	

	Introspection	XIV	203-204
	Rendez-vous avec le	XV	205-210
Après le procès 1999	criminel	XVI	210-220

Le narrateur annonce l'intrigue dans l'incipit et il la développe et conclut dans le reste de la narration du roman. Jusqu'au quatorzième chapitre, le narrateur change l'élément focalisé chaque fois, autrement dit, il y a toujours des va-et-vient entre le procès en cours et les sujets liés à Jean-Claude Romand (son passé, ses actes, ses attitudes). Nous devons souligner que le narrateur continue la narration selon l'avancement du procès, quand le tribunal traite l'enfance, il raconte l'enfance du héros, quand celui-là prend comme sujet sa carrière de docteur, il décrit la fausse vie du de tricheur, et la narration continue selon l'ordre des faits révélés pendant le procès. Sauf les commentaires du narrateur et les correspondances avec le criminel, n'obéit pas à ce système, parce que les commentaires personnels du narrateur et les lettres ne font pas partie du procès. Le narrateur en profite pour remplir les blancs dans le procès ou dans les histoires que le criminel laisse en suspens.

En définitive, il nous semble cohérent de dire que les trois axes du roman s'entremêlent tout au long du récit. Pour ce faire, le narrateur profite de divers types de sources, que nous avons cités au début de nos analyses, comme le témoignage, la documentation, la correspondance et l'enquête policière. Nous les traiterons ultérieurement dans une autre section.

2.5.1.1. Ramification narrative et focale

En face de l'événement tragique que nous avons décrit ci-haut, les deux côtés prennent position par rapport à ce que fait le héros. Le premier groupe est la majorité qui considère Jean-Claude Romand comme un monstre, un ennemi du public et un imposteur. Le deuxième est composé de ceux, y compris le narrateur, qui cherchent un moyen pour comprendre la raison derrière cet acte impardonnable.

Il est nécessaire d'ouvrir une parenthèse pour bien illustrer la situation de Jean-Claude Romand dans l'histoire par rapport à la ramification. Après l'attaque de

Romand, Corinne, sa maîtresse, ne le juge pas comme un monstre ou un meurtrier, elle pense qu'il a des problèmes psychologiques à cause de son cancer, donc il doit trouver un psychologue pour remédier aux ses effets malfaisants. Dès qu'elle découvre que son amant a tué cinq personnes avant leur rencontre à Paris, elle se rend compte de sa monstruosité. En bref, au début, personne ne voit sa cruauté, à la suite de la catastrophe tout le monde change son point de vue.

Revenons à ceux dont il est question, les Ladmiral, Corinne, la famille de Florence, l'oncle du héros, la plupart des journalistes et le public se trouvent dans le premier groupe tandis que le narrateur, Mme Milo (professeur au lycée des enfants), Marie-France et Bernard (visiteurs de prison) et pour des raisons professionnelles son avocat Abad figurent dans le deuxième groupe. La position du narrateur est la plus problématique, car nous voyons facilement raisons des autres.

Ceux qui forment premier groupe s'opposent à Jean-Claude Romand parce qu'il les a trompés, escroqués et qu'il a causé un désastre. Marie-France et Bernard le soutiennent en pensant qu'il a une âme blessée (un soutien plutôt religieux) ; Mme Milo va jusqu'à tomber amoureuse de lui étant donné qu'il l'avait défendu quand elle avait eu une relation interdite avec le directeur de l'école. Le narrateur s'intéresse dès le début aux faits qui conduisent le héros vers ce point intournable. Celui-là est concerné par la réalité et la situation de Jean-Claude Romand en désirant rester objectif. Donc il ne prend pas partie et il choisit de raconter ce que ce dernier a fait pendant dix-huit ans en restant en contact avec lui et il évite de raconter les histoires de victimes.

« Ce n'est pas à elle et aux siens que j'avais écrit, mais à celui qui avait détruit leurs vies. C'est à lui que je croyais devoir des égards parce que, voulant raconter cette histoire, je la considérais comme *son* histoire. C'est avec son avocat que je déjeunais. J'étais de l'autre côté. »⁵²

Plusieurs va-et-vient entre ces deux côtés reflètent la confusion du narrateur. A ce stade-là, la narration devient une introspection dans laquelle il questionne sa position devant cet événement. Comme indique le titre, c'est l'« adversaire » qui l'a forcé à cette tuerie selon le narrateur. Cependant le choix d'écrire le livre du coupable le

⁵² **Ibid.**, p. 49.

place dans le deuxième groupe aux yeux des proches de Florence et des enfants ainsi que des amis.

La vie de Jean-Claude Romand, nous ne le dirons jamais assez, est fondée sur le mensonge et cela devient inévitablement le sujet principal de l'histoire. La coexistence de la réalité et du mensonge se révèle sous deux formes. D'abord, l'histoire du protagoniste se révèle vraie, cet homme a massacré sa famille de peur qu'ils ne puissent pas se confronter avec la réalité de sa vie trompeuse. Ensuite se pose une question : est-ce que le héros continuera à mentir même après tout cela ou il ne dira plus de mensonges ? Ce problème de la vérité oriente les enquêteurs et le narrateur aussi vers la documentation, la recherche et les témoignages. Parce que le protagoniste a menti dès la deuxième année de l'université pour créer le docteur Romand, et cette fois il peut mentir pour assumer ce qu'il a fait en devenant assassin Romand. Le narrateur comble les blancs ou les lacunes soit avec des informations fournies par l'enquête ou soit avec des commentaires et suppositions.

L'autre dualité dans le roman est celle de la voix du narrateur unique. Nous précisons qu'il y a un seul narrateur qui assume cependant deux types de focalisation : son propre point de vue (focalisation interne), et le point de vue de Luc (focalisation externe). Dans l'incipit, le narrateur relate les faits avec selon un point de vue interne, dans le chapitre suivant, il raconte les actions selon le point de vue de Luc, un personnage de l'histoire roman. Pourtant la focalisation dominante du récit est celle du narrateur qui se réfère souvent aux témoignages des personnages, surtout à ceux de Luc. Alors le point de vue adopté devient externe.

2.6. Structure du roman *Le mystère Henri Pick*

Le récit est formé de dix parties dont la dernière est intitulée l'épilogue. Chaque partie contient des séquences en nombre inégaux qui sont numérotées, y compris l'épilogue. Le narrateur raconte l'intrigue principale dans un ordre chronologique, pourtant, à l'intérieur de chaque partie, le discours narratif implique les procédés temporels inscrits dans le discours romanesque en détournant l'ordre chronologique ainsi que celui des mouvements narratifs.

2.6.1. Narration archipélique

L'incipit annonce l'intention du narrateur qui donne les premiers indices par rapport à sa propre histoire en faisant une allusion intertextuelle. A la suite d'une explication sommaire de la source inspirée, il se dirige vers le sujet qu'il exploite dans le reste du roman. Il convient de préciser que la première séquence apparaît comme une anecdote pour présenter l'histoire principale.

« Le héros [du roman *L'avortement*] est employé dans une bibliothèque qui accepte tous les livres refusés par les éditeurs. On y croise par exemple un homme venu déposer un manuscrit après avoir essayé plus de quatre cents refus. [...] Le bibliothécaire de Crozon, en Bretagne, eut envie de faire exactement la même chose. En octobre 1992, il créa ainsi la version française de la bibliothèque des refusés. »⁵³

Donc le narrateur mentionne certaines informations liées au noyau de l'histoire. De ce point de vue-là, notre analyse retrace le parcours du manuscrit trouvé par hasard. La citation montre que le narrateur indique le sujet essentiel qui est les livres refusés, dans notre récit un manuscrit en particulier, la date de l'histoire « octobre 1992 » et le lieu « [à] Crozon en Bretagne ». Ensuite, jusqu'à la deuxième grande partie, il raconte brièvement les premières années de la bibliothèque en 3 séquences courtes qui couvrent une durée de 11 ans : « En 2003, il tomba gravement malade et fut longuement hospitalisé à Brest. »⁵⁴

Dans la deuxième partie, le narrateur introduit Delphine Despero et son amant Frédéric Koskas en mettant en scène une étape de leur vie et leur rencontre. La partie se termine par le fait que les deux personnages apprennent l'existence d'une telle bibliothèque à Crozon et rendent une visite pour la voir. Magali Croze, ancienne assistante de Jean-Pierre Gourvec, et la nouvelle directrice de la bibliothèque les accueille. Dans les deux parties suivantes où on énonce le grand mystère, l'éditrice et l'écrivain se mettent à enquêter sur le propriétaire du manuscrit : un certain Henri Pick.

« Il fallait rencontrer ses [Henri Pick] proches, pensa Delphine. Sur l'avis, il était fait mention d'une épouse et d'une fille. La veuve habitait à Crozon, et son adresse était

⁵³ David Foenkinos, **op. cit.**, p. 15.

⁵⁴ **Ibid.**, p. 20.

dans les Pages jaunes. Ce n'était pas l'enquête la plus compliquée qui soit. »⁵⁵

Pendant ce temps-là, ils recourent aux témoignages de la femme et de la fille de Pick en essayant de trouver des indices par rapport au manuscrit intitulé *Les Dernières Heures d'une histoire d'amour*.

La cinquième et la sixième parties sont celles où le narrateur raconte le formidable succès du livre et son influence sur des personnages, d'une façon ou d'une autre, concernés par l'histoire ou ses conséquences. Entretemps, le narrateur met en évidence à travers une critique sociale, le fonctionnement des maisons d'édition, les démarches de la publication d'un livre du début à la fin et l'impact de l'histoire de la découverte qui surpasse même le roman lui-même.

Dans la septième partie afin de dévoiler que le nom sur le livre publié n'est qu'un leurre, le journaliste Jean-Michel Rouche se doutant, comme plusieurs d'entre les personnages, de la véracité du manuscrit trouvé, se lance dans sa contre-enquête. Selon lui, le vrai écrivain est le bibliothécaire mort, Jean-Pierre Gourvec. Après le succès du livre, la maison d'édition organise une fête pour féliciter la jeune éditrice. Suite à une conversation avec Rouche, un autre journaliste, Maroutou annonce devant le public que Henri Pick n'a jamais écrit un livre. Subséquemment, le narrateur parle des relations entre les personnages en retardant ce que Rouche a trouvé pendant sa recherche.

Dans la dernière partie avant l'épilogue, le narrateur se focalise sur l'investigation de Jean-Michel qui conclut sa quête par le témoignage de la femme de Jean-Pierre Gourvec. Marina Brücke a souffert d'une maladie qui a provoqué la cécité chez elle, le journaliste Rouche mentionne le livre pour s'assurer que son hypothèse est bien valide. Celui-ci ne publie pas son article bien que son enquête dévoile la tromperie de l'éditrice, parce qu'à la fin il tombe amoureux Joséphine (la fille de Pick). Jusqu'à l'épilogue, nous rencontrons deux enquêtes soutenues par des indices semblables, le lecteur est laissé dans le dilemme par rapport à la résolution de l'énigme.

⁵⁵ **Ibid.**, p. 57.

Dans l'épilogue, le narrateur révèle toute la vérité derrière le manuscrit de Henri Pick. Frédéric Koskas dont le premier livre n'a pas eu de succès écrit un deuxième roman, lors de leur visite à la bibliothèque, ils prétendent l'avoir trouvé parmi les livres refusés. Ils ont choisi le nom Henri Pick presque aléatoirement. A priori, ils projetaient d'expliquer tout par un autre livre qui critique le milieu littéraire donnant l'importance sur le roman du roman. Selon ce plan, Frédéric Koskas écrit un autre roman (*L'homme qui dit la vérité*) pour dévoiler le secret mais l'éditrice refuse la publication, parce que sa réputation serait compromise à cause de l'imposture. Le roman se termine sur le fait que Frédéric Koskas laisse son manuscrit (*L'homme qui dit la vérité*) dans la bibliothèque des refusés.

Nous avons retracé les grandes lignes du roman en nous concentrant sur le fil conducteur de l'histoire. Les macro-chapitres ainsi que les micros se succèdent suivant le schéma événementiel classique.

Tableau 10 : Organisation événementielle de *Le mystère Henri Pick*

Étape	Contenu	Partie
Situation initiale	Évocation du sujet essentiel par une référence intertextuelle Encadrement spatio-temporel	Première partie Deuxième partie
Événement déclencheur	Delphine Despero et Frédéric Koskas trouvent un manuscrit d'un certain Henri Pick dans la bibliothèque des livres refusés, un secret chef-d'œuvre.	Troisième partie
Actions	Enquête pour vérifier l'auteur Succès de l'œuvre Contre-enquête pour dévoiler le vrai auteur Vies changées (dans deux sens) après la découverte et la publication du livre	Quatrième partie Cinquième partie Sixième partie Septième partie Huitième partie

Dénouement	Faux	La contre-enquête de Jean-Michel Rouche indique que le vrai écrivain du manuscrit est Jean-Pierre Gourvec, le créateur de la bibliothèque.	Neuvième partie
	Vrai	Le narrateur explique l'imposture organisée par l'éditrice Despero et le jeune écrivain Koskas.	Épilogue
Situation finale		Plusieurs personnes touchées par ce manuscrit dont l'écrivain restent toujours Henri Pick parce que, sauf l'éditrice et son amant, personne ne connaît la vérité. Frédéric Koskas range son propre manuscrit dans lequel il explique tout dans les rayonnages des refusés.	Épilogue

Nous avons précisé que la narration est parfois elliptique, voire laconique, au moment surtout où le narrateur introduit un nouveau personnage. Il ne continue pas à raconter le fil conducteur de la trame narrative, au contraire il raconte une partie de la vie de chacun même s'il ne décrit pas ces personnages physiquement. Par exemple, au moment où Jean-Michel Rouche trouve la femme de Gourvec (Marina), le narrateur transmet le passé de Marina Brücke, comme dans le cas des autres personnages.

« Marine Brücke est née en 1929 à Düsseldorf, en Allemagne. Elle a été élevée dans l'amour immodéré de sa patrie, et du chancelier. Elle a vécu les années de guerre dans une bulle dorée et joyeuse, entourée de nounous qui remplaçaient ses parents. [...] »⁵⁶

Le narrateur assure une discontinuité événementielle par les analepses, les sommaires et les ellipses qui fonctionnent comme des pauses narratives. Les micro-récits

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 260-261.

forment un macro-récit dont le point commun reste toujours le manuscrit de Henri Pick.

Étant donné que le narrataire et les personnages de la diégèse sont pris au piège par le fait dissimulé (la triche du couple), il s'agit du régime ludique, parce que le narrateur omniscient limite leur savoir pour augmenter le degré du mystère. Au fait, la dissimulation de cette information est le noyau principal de la structure romanesque qui crée une attente chez le narrataire.

Comme la structure cyclique du roman *Je m'en vais* de J. Echenoz, l'histoire commence par la référence au livre intitulé *L'Avortement* de R. Brautigan et elle se termine par le fait que la jeune éditrice menace son amant d'avorter. La notion de l'avortement se révèle comme une isotopie thématique récurrente au début et à la fin de l'histoire. En plus, l'intrigue principale qui est la découverte du manuscrit prend une autre forme à la fin, l'écrivain dépose son manuscrit *L'homme qui dit la vérité* à la bibliothèque. Alors tout ce qu'il avait commencé dans la bibliothèque se termine dans la même bibliothèque. Cela évoque l'idée de ce qu'une autre histoire peut se dérouler à la suite de la fin ouverte. La clause permet aux narrataires d'interpréter ou d'imaginer une succession.

2.6.2. Intrusion métanarrative

Par rapport à la structure du récit, le narrateur fournit des notes en bas de pages de la manière éparpillé tout au long du roman. Les annotations jouent deux rôles différents compte tenu du narrateur et de la structure générale au niveau métadiscursif. Le premier rôle est lié au narrateur anonyme que nous étudierons dans un autre chapitre. Le deuxième rôle indique un deuxième niveau discursif dans la structure interne du récit. Les notes infrapaginales interviennent dans la narration en indiquant la présence autoritaire du narrateur. Le périphrase auctorial désigne un registre extradiégétique par rapport à la diégèse dans le récit.

Nous pouvons constater que la première fonction des notes de bas de page est métanarrative, étant donné que le narrateur y démontre la construction du récit.

« 1. Un léger arrangement avec la vérité, pour ceux qui veulent vérifier plus haut dans le récit. »⁵⁷

La note du narrateur signale en fait le seuil extradiégétique qu'il franchit en mettant la note dans le corps textuel. Ce dernier marque sa présence à l'intérieur du récit, pourtant la phrase citée renvoie vers un registre qui est à l'extérieur de la diégèse. Le narrateur narre les faits dans une narrativité qui ne partage pas les mêmes déictiques. Celui-ci présente le processus de la narration par le biais de cette note infrapaginale qui nous renvoie à une narrativité qui narre le système de la narration. L'exemple donné et quelques autres font partie d'un métadiscours que le narrateur construit par rapport à la structuration du récit.

Rappelons que le narrateur impose au début du texte deux annotations qui peuvent donner à entendre que l'intrigue de l'histoire s'inspire du roman de R. Brautigan.

« 1. Un roman dont le sous-titre est : « Une histoire romanesque en 1966. »⁵⁸

« 1. Sur internet, on trouve facilement des informations concernant les activités de cette bibliothèque, en allant sur le site : www.thebrautiganlibrary.org »⁵⁹

Au fait, ces annotations permettent au narrateur d'avoir des informations extratextuelles qui complètent certaines lacunes dans la narration. Elles sont complémentaires et extradiégétiques puisque le narrateur partage des renseignements référentiels. Leur présence permet au lecteur potentiel d'authentifier la véracité de sa source et d'autres informations complémentaires.

A part les fonctions métanarrative et référentielle, les notes infrapaginales ont la fonction évaluative. Au moment où le narrateur commente l'histoire et critique certains faits, le narrateur peut accéder aux pensées dans les limites imposées par le narrateur.

« 1. Parmi eux, Jean-Michel Rouche, un ancien du Figaro littéraire, spécialiste de littérature allemande (un inconditionnel de la famille Mann), viré du jour au

⁵⁷ **Ibid.**, p. 128.

⁵⁸ **Ibid.**, p. 13.

⁵⁹ **Ibid.**, p. 14.

lendemain et qui depuis tentait de subsister en free-lance, alternant les papiers de complaisance et les modérations de débats littéraires. Pour l'instant, on le retrouve dans une note en bas de page, mais bientôt il aura une importance capitale dans cette histoire. »⁶⁰

D'ailleurs, cette note explique aussi la vraie intention du narrateur sur l'utilisation des péri-textes. Elle crée une attente et une curiosité pour le lecteur virtuel. Les péri-textes, les annotations, fonctionnent comme des expressions métanarratives dans le récit, parce qu'il visualise la production narrative du récit, qu'ils renvoient à un niveau supérieur que la narrativité narrée, car la métanarration englobe le discours et le processus de la construction de ce discours. Ils font preuve de l'intrusion métadiscursive du narrateur en affranchissant ses frontières, le narrateur légitimise son discours sur ce deuxième registre qui figure comme une composante réunificatrice dans la construction du récit par rapport à la construction du récit. La présence de cette couche énonciative donne au narrateur la liberté de commenter, d'expliquer, d'analyser ou de critiquer son propre discours.

Avant de conclure cette partie sur la structure de *HP*, nous devons rapporter que, dans certaines notes, l'acte de l'énonciation se révèle étant la deuxième voix dans la narration. Le sujet racontant fait sentir sa présence textuelle et discursive au niveau de l'instance énonciative. Nous y reviendrons dans la partie consacrée au discours du narrateur.

2.7. Narrateur

Il faut d'abord rappeler que, comme G. Genette l'indique, chaque récit possède au moins un narrateur qui narre l'histoire, et celui-ci laisse des traces dans le récit. La réponse à la question « qui raconte ? » peut être trouvée à travers les marques ou les traces de cet être de papier qui appartient au narré. Le narrateur est une instance fictive qui appartient au monde de fiction.

D'autre part, la distinction entre « le récit » et « le discours » au sens où l'entendait Émile Benveniste qui définit l'énoncé comme un produit de langage de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 130.

l'acte de l'énonciation, c'est-à-dire l'acte de produire un énoncé doit être pris en considération pour mieux cerner l'acte discursif du narrateur. Selon le linguiste, la distinction du récit et du discours relève du rapport entre l'énoncé et son énonciateur. Si les traces de l'énonciateur (je + ici + maintenant) sont explicitement présentes dans la situation de l'énonciation (locuteur, allocutaire, lieu, temps, etc.), on parle du « discours » dans lequel l'énoncé est ancré. Contrairement, si l'énoncé est décalé par rapport à la situation de l'énonciation, il s'agit alors du « récit ». Benveniste introduit cette opposition fondée sur trois éléments essentiels : le locuteur (l'énonciateur), le système du temps du verbe et circonstances temporelles et de lieu.

Pour résumer, reprenons cette constatation de B. Valette : « le récit vise exclusivement l'énoncé ; dans le discours se lisent les marques de l'énonciation. ».⁶¹ Jean-François Jeandillou qui revisite la théorie de Benveniste se réfère à la distinction temporelle grammaticale qui oppose le discours et le récit : « Le passé simple traduit une rupture absolue entre la temporalité événementielle de l'énoncé et l'instance énonciatrice ; le passé composé rattache en revanche cette même temporalité à l'actualité du locuteur. ».⁶²

Dans le cadre de la narratologie, G. Genette considère le récit comme un énoncé narratif d'un narrateur qui raconte une suite d'événements. Pour le théoricien, il y a une hiérarchisation triadique dans la structure d'un texte narratif. Le *récit* est le texte narratif, le produit de l'acte narratif, *l'histoire* désigne les événements, réels ou fictifs, racontés, et la *narration* est l'énonciation du récit. Sur cette distinction, Yves Stalloni fait cette constatation :

« Dans cet esprit [ce qui propose Genette], on pourrait dire, de façon un peu grossière, que le roman, énoncé narratif, est le plus souvent un récit qui raconte une histoire mise en scène parfois sous forme de narration. ».⁶³

Le narrateur a été sujet de discussion et de définition par les chercheurs et théoriciens des domaines de la narratologie, de la sémiotique, de la poétique, etc. En effet, son rôle dans le récit et ses fonctions ont été surtout interrogés et définis par G. Genette

⁶¹ Barnard Valette, **Le roman**, Paris, Nathan, 1992, p. 67.

⁶² Jean-François Jeandillou, **L'analyse textuelle**, Paris, Armand Colin, 2013, p. 65.

⁶³ Yves Stalloni, **Dictionnaire du roman**, Paris, Armand Colin, 2012, p. 250.

dans *Figures III*, par T. Todorov dans *Poétique de la prose* qui sont les premiers ouvrages de références. L'approche linguistique du texte littéraire, telle que D. Maingueneau l'a construite valorise l'énonciateur comme une instance linguistique qui se présente comme un pseudo-actant de l'énonciation littéraire. Et dernièrement, rappelons que la sémiotique narrative et discursive de l'école de Paris a défini le narrateur comme un rôle thématique et figuratif assumé par le sujet énonciateur qui laisse ses emprunts dans le discours narré/énoncé.

A l'instar de ces données théoriques, il convient d'indiquer que le sujet de l'énonciation du récit et du discours peut s'entremêler dans un texte. Dans le premier, il s'agit d'un narrateur, dans le deuxième, c'est un énonciateur. Pour les distinguer, nous devons analyser les déictiques de la personne, de temps et de lieu (embrayeurs ou déictiques).

2.7.1. Narrateur métaleptique

Nous avons déjà indiqué que dans certains moments de notre récit le narrateur manifeste sa subjectivité et se met à faire des commentaires ou des critiques sur les faits qu'il relate. Ces propos du narrateur sont considérés comme un phénomène de subjectivité par laquelle il s'intègre dans la narration comme un personnage-médiateur entre l'histoire et le narrataire. Ce phénomène de critiquer, d'interpréter, de commenter est inhérent dans la narration et indique son implication dans le roman de façon imperceptible. Ce deuxième registre discursif du narrateur reflète en effet les réflexions personnelles de l'énonciateur et cela change son rôle dans le récit.

Dans *Je m'en vais*, un seul narrateur relate une histoire à un narrataire présumé que nous allons traiter plus tard. Comme nous avons discuté dans la partie théorique, le statut du narrateur dans un récit concerne le niveau narratif d'une part, et d'autre part, il est lié à sa relation avec l'histoire qu'il raconte.

Le narrateur de *Je m'en vais* ne participe pas à l'histoire mais il manipule l'adhésion du lecteur virtuel au contenu narré. Il n'y a aucune information sur le narrateur, nous ne savons pas son nom, ni son âge, ni son sexe, ni son travail. Ce

narrateur anonyme raconte les événements qui arrivent aux personnages dans un discours subjectif où il utilise le pronom personnel « il » sans faire partie de cette histoire. Dans le chapitre 17, Félix Ferrer est chez une certaine Sonia qui vit avec son jeune enfant Bruno. Le narrateur parle du babyphone qui se trouve dans la chambre de l'enfant.

« Resté seul et tenté de s'endormir, Ferrer jugea pratique et discret de réduire avant tout le niveau sonore du Babyphone. Mais il connaissait mal ce type de machine et sans doute pressa-t-il une touche inappropriée car, au lieu de baisser le volume des pleurs et des consolations, il en modifia la fréquence qui interféra brusquement avec celle des gardiens de la paix dont il put, dès lors, parfaitement suivre la tâche nocturne de prévention, de surveillance et de répression. Et plus moyen maintenant d'entraver le mécanisme, Ferrer commença d'écraser fiévreusement tous les boutons, cherchant une antenne à tordre ou un fil à couper, tentant d'assourdir l'appareil à l'aide d'un oreiller mais en vain : chaque manœuvre amplifiait au contraire ses vociférations, cela grossissait maintenant de seconde en seconde. Ferrer finit par baisser les bras, se rhabillant à la hâte et filant, achevant de tout reboutonner dans l'escalier, n'ayant même pas besoin de fuir discrètement tant les clameurs du Babyphone étaient en train d'envahir l'espace, gagnaient progressivement tout l'immeuble – il ne rappellerait pas les jours suivants. »⁶⁴

L'extrait affiche montre ouvertement la présence du narrateur en faisant sa description de l'espace où se trouve le babyphone. Les deux adverbes temporels « maintenant » situent le narrateur et Félix Ferrer sur le même plan énonciatif et temporel à la fois.

Le statut extradiégétique du narrateur change dès le moment où une deuxième voix que nous avons remarquée plus haut se manifeste dans la narration. Il faut souligner qu'elle n'appartient pas à un nouveau narrateur. Elle se révèle à l'apparence comme une rupture narrative mais, en effet, elle a un autre rôle décisif pour le statut du narrateur dans la narration. Parce que la deuxième voix est l'énonciateur. D. Maingueneau affirme que « *Je et tu* » renvoient à des rôles, celui d'énonciateur et celui de co-énonciateur, qui sont indissociables et réversibles : [...] ».⁶⁵

⁶⁴ Jean Echenoz, **op. cit.**, p. 121.

⁶⁵ Dominique Maingueneau, **Manuel de linguistique pour le texte littéraire**, Paris, Armand Colin, 2013, p. 67.

Comme nous l'avons déjà dit, l'histoire est racontée par un narrateur sans traces dans le récit, pourtant avec l'émergence de la deuxième voix, il change de rôle. Il n'est plus dans une position où il se contente de transmettre ce qui se passe, mais il commence à réagir contre divers faits. Cette voix subjective s'adresse souvent au narrataire.

« Certes, **n'oublions** pas qu'une telle proximité ne présente pas que des avantages, il y a du bon et du moins bon, problème que **nous** tâcherions volontiers d'approfondir plus en détail si le temps **nous** le permettait. Mais **nous** ne pouvons, dans l'immédiat, développer ce point vu qu'une actualité plus urgente **nous** mobilise : **nous** apprenons à l'instant, en effet, la disparition tragique de Delahaye. »⁶⁶

« La seule brasserie du coin s'appelle L'Agio. Mais on y trouve aussi le siège d'une compagnie aérienne polonaise, des services de photocopies, des agences de voyages et instituts de beauté, un champion du monde de coiffure et la plaque commémorative d'un F.F.I. mort pour la France à dix-neuf ans (Souvenez-**vous**). »⁶⁷ [C'est nous qui les mettons en gras.]

« Personnellement *je* commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner. »⁶⁸

Comme D. Maingueneau précise, « *Nous* désigne en effet (je + d'autres) et *vous* (tu + d'autres) : »⁶⁹

Tableau 11 : Déictiques de personne⁷⁰

Pronom	Désignation
Nous	Je + je (+ je...)
	Je + tu (+tu...)
	Je + il (+il...)
Vous	Tu + tu (+tu...)
	Tu + il (+il...)

⁶⁶ Jean Echenoz, **op. cit.**, p. 62.

⁶⁷ **Ibid.**, pp. 157-158.

⁶⁸ **Ibid.**, p. 189.

⁶⁹ Dominique Maingueneau, **op. cit.**, p. 67.

⁷⁰ **Ibid.**, p. 67.

Il est évident que ces deux pronoms personnels pluriels peuvent renvoyer à des divers groupes des sujets parlants. Dans *Je m'en vais*, la deuxième voix (l'énonciateur) se manifeste sous trois formes : soit elle s'associe avec le narrataire « nous », soit elle s'adresse directement à lui « vous », et finalement soit elle énonce un jugement sur certains faits « je ».

Tableau 12 : Voix du narrateur

Narrateur	Voix	Pronoms personnels	Fonction
Un seul narrateur Extradiégétique Hétérodiégétique Degré de présence variable	Première voix énonçante Objective (Modalité 1)	Il	Narration de l'histoire (Distant, absent)
	Énonciateur Deuxième voix énonçante Subjective (Modalité 2)	Je	Énonciateur (Jugement, critique)
		Nous	Énonciateur + narrataire (énonciataire) (Association)
		Vous	Narrataire (énonciataire) (Communication)

Alors la réponse de à la question « comment cette voix modifie le rôle du narrateur dans la narration ? » peut être donnée par l'analyse de sa relation avec l'histoire et le narrataire. Le narrateur joue avec la distance par rapport à l'histoire en affranchissant les frontières de son statut extradiégétique et hétérodiégétique, il intervient au niveau de la diégèse par l'utilisation du « je », « nous » et « vous ». Nous soulignons que la participation du lecteur virtuel au monde du roman est assurée par le syncrétisme de l'énonciateur lui-même et le destinataire du récit. L'énonciateur assure une sorte de

coopération en disant « nous », s'adresse directement au destinataire du discours par « vous » et montre sa position vis-à-vis des événements par le « je ».

La narratologie propose que chaque récit a un narrateur même si celui-ci ne laisse pas de traces explicites dans le texte énoncé. Le narrateur est une instance narrative/narratoriale (Genette) qui narre l'histoire (récit), tandis que l'énonciateur produit un énoncé (discours) proprement dit. Y. Stalloni définit l'énonciateur comme ci-dessous.

« L'émetteur, qu'on appelle encore « énonciateur » ou « destinataire », ou « locuteur » transmet à un moment donné et dans un contexte donné (la situation) un message (l'énoncé) vers un « destinataire » (ou « allocutaire), avec l'intention d'agir sur lui. »
71

Avant d'étudier les fonctions du narrateur, nous soulignons dans notre récit qu'un seul narrateur raconte l'histoire de Félix Ferrer, les énoncés de l'énonciateur sont des « intrusions » que Genette considère comme une rupture dans la narration romanesque. L'intrusion de l'énonciateur s'opère dans le niveau métadiscursif et cela nous renvoie au terme « métalepse ». Genette la définit comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement ».⁷² Il est clair que la métalepse désigne le franchissement des seuils, l'intrusion de l'énonciateur et l'énonciataire au niveau diégétique. De son côté, Yves Reuter affirme que la métalepse peut se trouver sous une forme contraire, le lecteur peut se trouver dans le cadre diégétique.

« C'est le cas lorsque dans une narration hétérodiégétique le narrateur émerge brutalement dans la fiction et/ou invite le lecteur à en faire de même. »⁷³

Le pronom « il » du narrateur laisse sa place au pronom « je » de l'énonciateur. Tandis que le narrateur est extradiégétique-hétérodiégétique, la position de l'énonciateur est intradiégétique parce qu'il participe au niveau de la diégèse, les

⁷¹ Yves Stalloni, **Dictionnaire du roman**, Paris, Armand Colin, 2012, p. 69.

⁷² Gérard Genette, **Figures III**, Paris, Seuil, 1972, p. 244.

⁷³ Yves Reuter, **Introduction à l'analyse du roman**, Paris, Armand Colin, 2013, p. 67.

embrayeurs (je + ici + maintenant) le prouvent. En définitive, l'intrusion de l'énonciateur crée une figure de rhétorique qui est la métalepse de l'énonciateur lui-même. L'appel direct de l'énonciateur au narrataire (« tu et vous ») change aussi la position du narrataire, il n'est plus en dehors de la diégèse présupposé par l'appel du narrateur, il se trouve au niveau intradiégétique au moment où l'énonciateur s'adresse à lui. Nous pouvons dire que l'énonciateur ne respecte pas les frontières entre divers niveaux diégétiques.

A la lumière de ces données ci-dessus, le narrateur du roman possède 6 fonctions. Ce narrateur qui a d'abord une mission de raconter une histoire assume différentes fonctions dont les deux sont obligatoires : fonction de régie (1) et fonction narrative (2). Le narrateur de *Je m'en vais* assume ces deux fonctions. Il organise le récit par les éléments de la narration et il s'y trouve implicitement sauf les moments où la deuxième voix se révèle explicitement. En s'adressant au destinataire, le narrateur réalise la fonction de communication et l'introduit dans la diégèse de façon hypothétique (3). « Souvenez-vous »⁷⁴ La présence de la deuxième voix est classée dans la fonction testimoniale (4) parce qu'elle évalue/juge les personnages. « Personnellement je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner. »⁷⁵ Le narrateur prend la parole pour formuler ses idées, ses opinions ou pour transmettre son savoir sur certains faits. Ainsi, il fournit au narrataire une suite d'informations sur le marché de l'art. Ce qui nous permet de repérer la fonction explicative de son discours énoncé. En outre, nous y repérons un de ces rôles thématiques qui est informatif (5).

« Classiquement, en effet, les étapes de la découverte d'un objet d'art ethnique ou d'une antiquité sont au nombre de quatre ou cinq. C'est d'abord un local minable qui découvre généralement l'objet ; c'est ensuite le caïd du coin qui supervise ce genre de trafic dans le secteur ; puis c'est l'intermédiaire spécialisé dans la branche concernée ; c'est enfin le galeriste avant le collectionneur qui forment les derniers maillons de la chaîne. Tout ce petit monde, évidemment, s'enrichit de plus en plus, l'objet décuplant au moins de valeur à chaque stade. Or, dans le cas de la Nechilik, si quelque intervention s'avérait possible, on éviterait tous ces intermédiaires en

⁷⁴ Jean Echenoz, **op.cit.**, p. 158.

⁷⁵ **Ibid.**, p. 189.

agissant directement sur le terrain : on gagnerait ainsi beaucoup de temps et d'argent. »⁷⁶

Dernièrement, la fonction idéologique (6) permet au narrateur de présenter son point de vue sur divers sujets.

« Ce sont des territoires où ne vient jamais personne bien qu'ils soient plus ou moins revendiqués par pas mal de pays : la Scandinavie car c'est d'elle qu'arrivèrent les premiers explorateurs du coin, la Russie car elle n'est pas bien loin, le Canada car il est proche et les États-Unis car les États-Unis. »⁷⁷

Ces propos imprégnés de critique contre l'impérialisme américain dévoilent l'opinion du narrateur sur l'évolution du capitalisme mondialisé. En outre, il est détenteur d'un savoir sur la culture du pays du Nord ; ce qui prouve bien sa fonction idéologique.

Nous devons signaler que le narrateur nous transmet ses pensées ou critiques soit d'une manière implicite, soit d'une manière explicite. Quand il emploie le pronom personnel « je », c'est clair et expressif, en revanche, ces commentaires indirects qu'il place dans la narration s'intègrent dans l'intrigue comme dans l'exemple ci-dessus.

Selon nos analyses, l'implication du narrateur se manifeste par plusieurs moyens.

- Il émet des jugements sur les personnages (critique/évaluation),

« [...] – et cela *je* me l'explique mal, *moi* qui suis là pour témoigner qu'Hélène est hautement désirable – [...] »⁷⁸

- explique certaines démarches (didactique),

« Entrés en vigueur en 1995, les accords de Schengen instituent, on le sait, la libre circulation des personnes entre les pays européens signataires. La suppression des contrôles aux frontières intérieures, ainsi que la mise en place d'une surveillance renforcée aux frontières extérieures, autorisent les riches à se promener chez les riches, confortablement entre soi, s'ouvrant plus grand les bras pour mieux les fermer aux pauvres qui, supérieurement bougnoulisés, n'en comprennent que mieux

⁷⁶ **Ibid.**, pp. 30-31.

⁷⁷ **Ibid.**, p. 22.

⁷⁸ **Ibid.**, p. 183.

leur douleur. Certes les institutions douanières demeurent, qui n'autorisent pour autant pas le pékin à trafiquer impunément ce qu'il veut, mais celui-ci peut à présent se déplacer sans attendre une heure aux frontières pour qu'on lui renifle son passeport. »⁷⁹ (C'est nous qui soulignons pour montrer l'investissement de la subjectivité dans le discours narré.)

- partage des données (information),

« Enfin, si l'affrontement paraît inévitable, se souvenir en désespoir de cause que tous les ours blancs sont gauchers : quitte à croire pouvoir se défendre, autant aborder la bête par son côté le moins vif. »⁸⁰

- ridiculise les situations et les personnages (ironie),

« Bérangère Eisenmann est une grande fille gaie, très parfumée, vraiment très gaie, vraiment trop parfumée. »⁸¹

- et finalement rapporte les réalités sociales, politiques ou économiques (témoignage).

« Il préfère y écouter les conversations des gens (*quatre hommes inoccupés comparent leurs poids et le substituent au numéro de département français correspondant. Le plus maigre déclare donc la Meuse, l'à peu près normal revendique les Yvelines, l'assez épais admet frôler le Territoire de Belfort, le plus gros dépasse le Val-d'Oise*), lire les affiches scotchées sur les miroirs (*CONCOURS DE GROS LÉGUMES : 8 h-11 h, Inscription des Légumes. 11 h-12 h 30, Opérations du Jury. 17 h, Remise des Prix et Vin d'honneur. Peuvent concourir : Poireau, Salade, Chou cabus, Chou de Milan, Chou-fleur, Chou rouge, Tomate, Melon, Potiron, Poivron, Courgette, Betterave rouge, Carotte rouge, Céleri-rave, Chou-navet & Chou-rave, Navet & Rave, Radis d'hiver, Pomme de terre, Betterave fourragère, Carotte fourragère, Maïs, Ail, Oignon. Concours ouvert à tous les jardiniers. Pas plus de neuf légumes par jardinier. Un spécimen par légume. A présenter avec feuilles, tiges et racines si possible. Ils seront jugés sur poids et aspect*) ou consulter la météo dans les journaux locaux (*Sur fond de ciel chaotique, pluies et averses se déclencheront, parfois accompagnées d'un coup de tonnerre dans l'après-midi*). »⁸²

En bref, le narrateur anonyme n'est pas toujours neutre, il quitte son objectivité quand pour se prononcer de façon familière et en assumant une responsabilité verbale dans son discours vis-à-vis du narrataire.

⁷⁹ **Ibid.**, p. 202.

⁸⁰ **Ibid.**, p. 68.

⁸¹ **Ibid.**, p. 74.

⁸² **Ibid.**, pp. 191-192.

Comme nous l'avons déjà cité, le narrateur s'inspire d'un événement réel à savoir l'échouage de Nechilik, les démarches et les informations qu'il explique dans le roman sont réels, et les témoignages qu'il fait, soit à Paris, soit en voyage ou au pôle Nord, sont vrais-fausse. Rappelons que la fusion du vrai et de la fiction donne au narrateur la liberté de commenter, de modifier, de changer, et de disposer la réalité sans toucher. Cette tendance est lisible au niveau des indices linguistiques et narratifs de notre corpus.

L'histoire se déroule d'abord comme une chasse au trésor dans la première moitié du roman, et elle devient la poursuite du coupable dans la deuxième moitié conformément à la structure canonique du roman policier.

Au sujet des fonctions du narrateur, les théoriciens s'attardent sur deux façons dont le narrateur prend place dans la narration. D'abord il y est comme un actant « qui raconte », ensuite qu'il y est comme un actant « qui voit ». G. Genette précise que la question « qui voit ? » est liée à la focalisation, c'est-à-dire, comment sont perçus les actions ou les événements dans une histoire narrée par un narrateur. Celui-ci transmet une histoire mais selon quelle perspective, voilà ce qui intéresse le mode d'énonciation.

2.7.2. Dissimulation par la focalisation

Jean Pouillon⁸³ est le premier théoricien en France qui fait des recherches sur la notion de la perspective à la suite des travaux du romancier américain Henry James qui présente un personnage assumant le rôle du narrateur dans l'histoire. On perçoit l'histoire par le moyen d'un personnage appelé comme « *reflector* ». J. Pouillon met à disposition 3 types de perspective qu'il nomme « vision du dehors », « vision par derrière » et « vision avec ».

T. Todorov illustre ces perspectives sous le terme d'aspect. Il affirme que, par rapport à l'histoire, dans la première, le narrateur sait plus que le personnage (narrateur > personnage), dans la deuxième, il sait autant que le personnage

⁸³ Jean Pouillon, **Temps et Roman**, Paris, Gallimard, 1954.

(narrateur = personnage), et dans la dernière, il sait moins que le personnage (narrateur < personnage).⁸⁴

G. Genette introduit trois types de focalisation par rapport au point de vue adopté par le narrateur ; zéro, regard de Dieu, interne ; ce qu'un personnage voit, et externe ; regard du dehors.⁸⁵

Jaap Lintvelt les nomme respectivement comme type auctorial, type actoriel, et type neutre.⁸⁶ Mieke Bal critique la typologie de Genette en soulignant que la position du personnage vis-à-vis du lecteur.⁸⁷ Dans la focalisation interne, c'est le personnage de la diégèse qui voit, alors que dans la focalisation externe le personnage est vu de la part du lecteur.

La focalisation dominante adoptée par le narrateur anonyme de *Je m'en vais* est le regard omniscient, néanmoins, la focalisation zéro est modifiée en recourant aux diverses techniques discursives. Dans un premier lieu, l'intrusion de l'énonciateur dans la narration détruit l'objectivité de ce type de perspective étant donné que le niveau de la narration n'est plus le même. La focalisation du narrateur est « le type zéro » dans le récit tandis que celle de l'énonciateur est obligatoirement interne, parce que c'est lui qui prend la parole pour énoncer son propre discours.

En deuxième lieu, le caractère omniscient de ce type de point de vue est affaibli par la limitation du savoir du narrateur. Conformément à la focalisation utilisée, le narrateur est censé savoir tout ; cependant, certaines informations ne sont pas données dans le récit. G. Genette définit la dissimulation d'un renseignement comme « paralipse » qui se révèle comme une rupture de perspective.

Le narrateur du roman *Je m'en vais* est une figure parodique du narrateur omniscient qui est l'élément caractéristique du roman traditionnel. Le narrateur, qui relate les événements dans l'ordre où ils adviennent, sait souvent autant que les autres personnages de la diégèse. Son rôle est de transmettre au narrataire ce qui arrive. Or dans certaines situations il est tout à fait démuné de savoir sur ce qui se

⁸⁴ Tzvetan Todorov, **Poétique de la prose**, Paris, Seuil, 1978.

⁸⁵ Gérard Genette, **Figures III**, Paris, Seuil, 1972.

⁸⁶ Jaap Lintvelt, **Essai de typologie narrative : théorie et analyse**, Paris, José Corti, 1981.

⁸⁷ Mieke Bal, « Narration et focalisation », **Poétique**, n. 29, Seuil, 1997.

passé. Ainsi, nous pouvons dire que le narrateur est omniprésent sans être omniscient ; il devient presque un personnage sans appartenir à la diégèse.

En général, les mécanismes utilisés dans la narration donnent lieu à une fiction ludique, référentielle et active. Ludique, parce que les rôles et les fonctions des éléments changent sans cesse. Référentiel, parce qu'il y a des éléments authentiques et des informations réelles. Active, parce que le narrateur ne suit pas seulement le déroulement des actions, mais il y participe activement. Le rôle du lecteur fictif est d'abord passionnel ; il veut découvrir la réalité, ensuite cognitif ; il obtient les informations par le narrateur, finalement pragmatique ; il prend sa place dans la narration. Le narrateur-énonciateur prend premièrement un rôle passionnel par sa complicité et sa connivence, deuxièmement cognitif, parce qu'il observe et évalue les faits et les attitudes des personnages, et dernièrement un rôle pragmatique par ses actions de narrer, raconter et décrire.

Pour être plus clair, nous pouvons donner l'exemple du personnage Delahaye qui meurt au début du roman. Puis le narrateur introduit Baumgartner qui se révélera plus tard comme le coupable. Il nous révèle que Baumgartner est en réalité Delahaye, le narrateur l'apprend vers la fin du récit. Le narrateur lui-même ne détient pas cette information sur Baumgartner/Delahaye.

Donc le faire, le dire, le savoir du narrateur sont limités. À part cette implication dite personnelle à travers laquelle l'énonciateur critique non seulement les actes du héros mais aussi le monde actuel, il s'agit d'une autre implication qui est d'ordre discursive et structurelle caractérisant la narration. Celle-ci consiste à manier les codes des différents genres ou sous-genres.

Nous observons une pareille limitation par rapport au savoir du narrateur dans le roman *L'Adversaire*. Le narrateur de ce roman que nous étudions dans un autre chapitre applique une focalisation interne fixe, excepté le deuxième chapitre. Le choix de la vision intérieure restreint son rôle de narrateur qui devient un observateur/témoin de l'histoire référentielle.

Dans le roman de D. Foenkinos, le narrateur narre les faits en gardant sa caractéristique d'omniscience. Il ne partage pas toutes ses informations par rapport à

l'intrigue de l'histoire qui est la tromperie du manuscrit du couple Despero et Koskas.

2.7.3. Narrateur avec focalisation double

Le narrateur de *L'Adversaire* se manifeste sous deux différents aspects narratifs dans le récit. Il commence, dans la première partie, à narrer ce qui se passe en utilisant le pronom personnel « je ». Ensuite, dans la deuxième partie il change de focalisation en racontant l'histoire selon le point de vue d'un personnage (« il »). Toujours un seul narrateur retrace la catastrophe d'une famille française en plongeant dans le passé du héros-criminel Jean-Claude Romand. Donc le discours du narrateur reflète deux registres ; en premier lieu il fait partie de l'histoire comme un témoin qui transmet les faits, en deuxième lieu il n'est plus un actant de l'histoire, il narre les événements de façon objective. Selon la terminologie de G. Genette, quand le narrateur utilise « je », il est intradiégétique et il n'est pas héros du roman, il témoigne ce que le protagoniste vit et a vécu, alors il est narrateur-témoin. Quand il se sert du pronom « il » étant narrateur omniscient, il se révèle comme narrateur extradiégétique. Dans le premier cas, le narrateur est embrayé par des déictiques (je + ici + maintenant), tandis que dans le second type de narrateur, il est débrayé par rapport à l'histoire qu'il raconte.

Les deux positions du narrateur permettent de voir l'histoire selon deux optiques différentes : celle d'un ami du criminel qui s'est intégré dans le cœur de l'intrigue et celle d'un narrateur-témoin qui retrace la fausse vie d'un imposteur.

Au début du texte, le narrateur présente l'intrigue principal en faisant une comparaison par les actes du héros avec les siens. Dès la première partie du roman, le narrateur partage plusieurs informations sur lui-même par différents moyens. Tout d'abord, la comparaison avec Jean-Claude Romand montre que le narrateur a plusieurs fils dont l'aîné s'appelle Gabriel, dont les parents sont vivants, qui travaille comme un écrivain et qui apprend la nouvelle de Romand grâce à un journal.

« [...] j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge de Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le

repas. J'ai passé seul dans mon studio l'après-midi du samedi et le dimanche, habituellement consacrés à la vie commune, car je terminais un livre auquel je travaillais depuis un an : la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. »⁸⁸

La deuxième partie est racontée entièrement par le sujet « il ». Nous traiterons après avoir étudié le narrateur à la première personne. Il faut souligner que le discours du narrateur-témoin domine le récit, sauf quelques ruptures (exceptée la deuxième partie), les autres parties sont racontées par la vision d'un narrateur qui exerce le métier d'écrivain et de journaliste. La technique de se comparer lui-même avec le protagoniste révèle d'autres caractéristiques du narrateur. Il est un écrivain et journaliste qui a deux fils. Il est marié. Nous découvrons par une lettre envoyée à Jean-Claude Romand que le narrateur s'appelle Emmanuel Carrère. Instance écrivaine et instance énonçante sont donc unies. Ces caractéristiques désignent le narrateur en tant qu'acteur dans l'histoire, cependant, son rôle d'actant est de voir les événements de la part du criminel en se mettant lui-même à la place d'autrui. Le narrateur E. Carrère désire comprendre ce qui a poussé le protagoniste vers cette fin tragique, savoir ce qu'il a fait pendant des heures libres, et voir les faits de son côté.

« [...] tout cela, que j'apprendrais en temps utile, ne m'apprendrait pas ce que je voulais vraiment savoir : ce qui se passait dans sa tête durant ces journées qu'il était supposé passer au bureau ; qu'il ne passait pas, comme on l'a d'abord cru, à trafiquer des armes ou des secrets industriels ; qu'il passait, croyait-on maintenant, à marcher dans les bois. »⁸⁹

Donc le narrateur-témoin a pour but de retracer la vie de mensonges du héros pendant son enquête.

Si nous revenons à la deuxième partie où le narrateur raconte les actions selon le point de vue de Luc Ladmiraal, un personnage de l'histoire, la source du témoignage a changé. Cette fois-ci, le narrateur relate l'histoire sans y appartenir. Luc Ladmiraal y est présent comme un ami du héros. Le narrateur transmet ce qui se passe en mettant ce personnage au centre de sa focalisation. En bref, le narrateur non-personnage, détaché complètement de l'histoire, fait avancer l'histoire sans

⁸⁸ Emmanuel Carrère, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 35.

laisser de traces par rapport à sa présence. Luc Ladmiral demeure un personnage sur lequel se pose le regard du narrateur, ce qui nous permet de parler d'une focalisation portée sur ce personnage.

« Luc Ladmiral a été réveillé le lundi peu après quatre heures du matin par un appel de Cottin, le pharmacien de Prévessin. Il y avait le feu chez les Romand, ce serait bien que les amis viennent sauver ce qui des meubles pouvait l'être. »⁹⁰

Rappelons que, dans *Je m'en vais*, notre étude a montré la présence d'un seul narrateur, pourtant une deuxième voix, l'énonciateur, intervient de temps en temps dans la narration. Dans *L'Adversaire*, toujours un seul narrateur raconte l'histoire, cependant, le même narrateur reste anonyme dans la deuxième partie par rapport au reste du roman. Sauf quelques ruptures mineures, la tragédie familiale se fait connaître par la focalisation interne du narrateur-témoin.

La vision extérieure donne l'illusion que l'histoire se raconte elle-même, pourtant l'appel au lecteur par le narrateur casse cette illusion et lui rappelle sa présence textuelle.

« Quand on vient **vous** dire que **votre** meilleur ami, le parrain de votre fille, l'homme le plus droit que **vous** connaissez a tué sa femme, ses enfants, ses parents et qu'en plus il **vous** mentait sur tout depuis des années, est-ce qu'il n'est pas normal de continuer à lui faire confiance, même contre des preuves accablantes ? »⁹¹
« [...] -que **nous** verrons tous, qu'ils avaient atteint l'âge de voir sans scandale- »⁹²

Les pronoms personnels « vous » et « nous » et l'adjectif possessif « votre » dans la deuxième partie sont des indices pour identifier le narrateur extradiégétique. Comme dans *Je m'en vais*, l'utilisation du pronom personnel « vous » désigne un appel direct au narrataire par le narrateur ; le pronom personnel « nous » montre la connivence du narrateur avec le narrataire. Le narrataire dépasse les frontières extradiégétiques et il se figure au niveau de la diégèse. Le fait de s'adresser au narrataire (« vous ») ou l'intrusion du narrateur (« nous ») nous renvoient encore une fois au terme métalepse, les frontières des différents niveaux diégétiques ne sont pas respectées. En

⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

⁹² *Ibid.*, p. 28.

outre, parfois le narrateur explique au narrataire ce qu'il pense ou fait devant cette histoire.

« Et je me retrouvais choisi (c'est empathique, je sais, mais je ne vois pas le moyen de le dire autrement) par cette histoire atroce, entré en résonance avec l'homme qui avait fait ça. »⁹³

Les phrases entre parenthèses sont une sorte d'explication pour le narrataire, le narrateur accepte implicitement la présence d'un lecteur virtuel de ce qu'il raconte. Il est question de plusieurs types d'utilisation de cette sorte d'explication ; soit pour éclairer la situation ;

« (Souhaitant faire comprendre cela, il a raconté tout à trac que sa femme et lui prétendaient parfois aller au cinéma à Genève alors qu'en réalité ils faisaient de l'alphabétisation des familles défavorisées. [...]) »⁹⁴

soit pour partager un de ses souvenirs ;

« (Je me rappelle cette phrase, la dernière d'un article de Libération, qui m'a définitivement accroché : « Et il allait se perdre, seul, dans les forêts du Jura. ») »⁹⁵

soit pour décrire les actes d'un personnage ;

« - ... Caroline, quand elle est née, c'était le plus beau jour de ma vie... Elle était belle... (gémissement)... dans mes bras... pour son premier bain... (spasme). C'est moi qui l'ai tuée... C'est moi qui l'ai tuée.
(Les gendarmes le tiennent par les bras, avec une douceur épouvantée.) »

soit pour d'autres buts. Le narrateur utilise les parenthèses dans l'organisation du récit comme un adjuvant textuel pour donner plus de détails sur la situation racontée. A ce titre, le dernier exemple montre une technique propre au théâtre dans lequel le dramaturge fournit des indications scéniques. De manière analogue, le narrateur du roman emploie des didascalies narratives.

⁹³ **Ibid.**, p. 46.

⁹⁴ **Ibid.**, p. 54.

⁹⁵ **Ibid.**, p. 35.

Le narrateur Emmanuel Carrère raconte à la fois l'histoire effroyable de la famille Romand, les nouvelles dans les journaux, le procès et le passé du criminel et la réalisation de son œuvre. Il raconte fréquemment des anecdotes par rapport à l'histoire principale et à sa personnelle en même temps.

Quant aux fonctions du narrateur, hormis les deux fonctions obligatoires (fonction de régie (1) et narrative (2)), il assume plusieurs autres fonctions. Son appel au narrataire montre la fonction de communication (3). Il partage souvent ses pensées personnelles sur l'affaire Romand, et il atteste l'aspect véridique de l'histoire par des témoignages personnels (Luc Ladmiraal, journalistes, Marie-France (la visiteuse de prison)), par des matériaux différentes (journaux, livres, procès-verbal) et des correspondances avec le tueur. Il s'agit donc de la fonction testimoniale ou d'attestation (4). Les explications du narrateur entre les parenthèses fournissent des éléments nécessaires pour le déroulement des actions ou pour mieux comprendre la situation. Dans ce cas, le narrateur assume la fonction explicative (5). La dernière est la fonction métanarrative (6). Le narrateur ne commente ou ne juge pas cette fois-ci les attitudes des personnages ou les faits, pourtant il commente et démontre l'organisation interne du récit. Le narrateur Emmanuel Carrère adopte deux points de vue différents dans le récit : son propre point de vue et celui de Luc Ladmiraal. Dans une lettre envoyée à Jean-Claude Romand, il avoue ce problème de la focalisation.

« Il me fallait un point de vue. Je suis allé voir votre ami Luc et lui ai demandé de me raconter comment lui et les siens ont vécu les jours suivants la découverte du drame. J'ai essayé d'écrire cela, en m'identifiant à lui avec d'autant moins de scrupules qu'il m'a dit ne pas vouloir apparaître dans mon livre sous son vrai nom, mais j'ai bientôt jugé impossible (techniquement et moralement, les deux vont de pair) de me tenir à ce point de vue. »⁹⁶

En outre, l'extrait montre que Luc Ladmiraal est un faux nom dans cette histoire fondée sur un fait divers. Cela permet au narrateur la liberté pour accéder aux pensées du personnage. En tant que tel, la particularité d'avoir accès à la psyché d'une personne évoque la fictionnalité, car dans le récit factuel le narrateur ne peut pas savoir ce que les personnages pensent.

⁹⁶ **Ibid.**, pp. 203-204.

En élucidant les mécanismes de la narration, nous voyons que le narrateur assume la fonction métanarrative dans *L'Adversaire*. Rappelons que la fonction métanarrative est la manière de commenter l'organisation interne du récit. D'un point de vue, c'est le rapport entre le narrateur et son récit, parce qu'il signale au lecteur le fonctionnement de son propre récit. Il ne construit pas un récit de document, ni un roman feuilleton, ni un récit de correspondances. À partir d'un fait divers, il mène une enquête tantôt psychologique, tantôt spirituelle et tantôt policière. L'essentiel n'est pas de romancer ce fait divers, mais de raconter le point de vue du criminel en face de ces événements. Les documents, les témoignages, et les autres sources apparaissent comme des éléments nécessaires pour dévoiler ce qui est caché derrière cette imposture.

2.7.4. Narrateur textuel et infrapaginal

Le responsable de la narration ne se présente pas implicitement dans l'histoire, il ne donne aucune information physique sur lui le long du roman, notamment sur son genre, son âge, son apparence, son métier, etc. L'entité énonçante demeure anonyme et inconnue en relatant l'histoire à la troisième personne (par l'usage du pronom personnel « il »).

Bien que le narrateur ne soit pas dans l'histoire comme un personnage, il laisse ses traces par les commentaires personnels. Il fait sentir sa présence au niveau discursif à travers les observations, les explications ou les remarques ; et au niveau métadiscursif via les notes en bas de page. Tout d'abord, soulignons que le phénomène de partager ses idées sur l'histoire qu'il narre nous rappelle la caractéristique de *Je m'en vais* dont le narrateur juge les actes de personnages.

« Ecrivain est le seul métier qui permette de rester sous une couette toute la journée en disant : « Je travaille » ». ⁹⁷

Le narrateur de *HP* inclut ses pensées dans la narration sans les juger ou les critiquer, il s'explique seulement par rapport aux faits ou à ce que les personnages du roman font. De temps en temps, en évoquant des éléments intertextuels, il précise sa

⁹⁷ David Foenkinos, **op. cit.**, p. 35.

position. A cet égard, le narrateur présente une image impliquée non seulement pour l'histoire mais aussi pour les réalités du monde actuel.

Le récit à la troisième personne contient une séquence dans la première partie qui ne se conforme pas au reste du récit par rapport au statut du narrateur. Dans l'incipit, lors de la présentation de l'intrigue et de la source du roman, le sujet énonçant se situe au niveau textuel comme les déictiques le prouvent.

« Quelques années plus tard, en 1984, l'auteur de *L'avortement* a mis fin à ses jours à Bolinas, en Californie. Nous reparlerons de la vie de Brautigan et des circonstances qui l'ont mené au suicide, mais pour l'instant restons sur cette bibliothèque née de son imaginaire. »⁹⁸

L'émergence du pronom personnel « nous » et le verbe conjugué à la première personne du pluriel « restons » indiquent le rôle d'énonciateur. Comme l'explique D. Maingueneau, la présence du pronom « nous » désigne « je et d'autres », sous ce rapport, le « nous » du narrateur anonyme dénote la relation entre l'énonciateur et l'énonciataire. Le sujet de l'énonciation se figure explicitement dans l'instance énonciative seulement dans cette séquence de l'incipit. Le narrateur s'interpose dans la narration par le moyen de ce qu'il s'identifie avec le narrataire. Il participe à la diégèse par le « nous » qui montre que la première séquence est relatée comme le récit à la première personne.

Tandis qu'une seule séquence est narrée par le narrateur intradiégétique, les notes infrapaginales comprennent des marqueurs par rapport au statut du narrateur lui-même.

« 1. Richard Brautigan aurait pu créer une autre bibliothèque. Celle des livres publiés dont personne ne parle : *la bibliothèque des invisibles*. »⁹⁹

« 1. Certains diront que c'est la même chose. »¹⁰⁰

L'énonciateur qui prend le rôle de l'archi-narrateur dans le récit implique son statut d'organisateur du texte par le truchement des notes explicatives au niveau thématique

⁹⁸ **Ibid.**, p. 14.

⁹⁹ **Ibid.**, p. 34.

¹⁰⁰ **Ibid.**, p. 71.

de l'histoire et au niveau discursif de la narration. Comme dans la première séquence du récit, la voix de l'énonciateur s'introduit dans le discours. Pourtant, la différence entre ces deux procédés narratifs réside dans le moyen d'intervenir, premièrement, l'embrayeur de personnage « nous » signale la position du narrateur ; en second lieu, les explications ou les commentaires personnels indiquent implicitement la présence d'un énonciateur qui évalue sa propre histoire.

D'un autre côté, les notes en bas de page prouvent l'existence d'une entité au niveau métanarrative, parce que l'énonciateur mentionne la composition interne du récit. Récitons l'exemple le plus décisif, encore une fois, afin de montrer l'explication extradiscursive.

« 1. [...] Pour l'instant, on le retrouve dans une note en bas de page, mais bientôt il aura une importance capitale dans cette histoire. »¹⁰¹

Notre analyse nous dirige vers l'incipit en vue de montrer l'intrusion de l'énonciateur. Ce dernier se révèle dans le corps principal du texte et dans le corps secondaire qui est l'épitéxte.

« A vrai dire, l'histoire de Vida nous intéresse moins que celle du bibliothécaire. Car il s'agit de la particularité de ce roman [*L'avortement*]. »¹⁰²

A ce titre, il convient de préciser que l'énonciateur s'adresse implicitement au narrataire et au lecteur possible sans utiliser des embrayeurs. Les annotations concernent l'interlocuteur, le narrateur dépasse les frontières de la diégèse. Cependant, la manière d'employer ce procédé est hétéromorphe par rapport aux œuvres de notre corpus. Au lieu d'un appel direct, le narrateur place des notes explicatives en bas de page.

Le narrateur opte une vision illimitée même dans la première séquence où il jouit d'un statut intradiégétique. Durant toute la narration de l'histoire, il relate les faits en possédant les caractéristiques d'un narrateur-Dieu. Les notions de l'omniscience et de l'omniprésence de la focalisation zéro permettent au narrateur

¹⁰¹ **Ibid.**, p. 130.

¹⁰² **Ibid.**, p. 13.

d'accéder aux pensées de chaque personne et de se déplacer sans limite spatiale et temporelle.

En ce qui concerne les fonctions du narrateur, il faut expliquer *a priori* que la fonction métanarrative (1) assumée par le narrateur rassemble d'une façon et se distingue d'une autre façon à celle du narrateur de *L'Adversaire*. Le narrateur anonyme du *HP* explique l'organisation structurelle du récit, il la fait pourtant par les annotations, tandis que dans l'*AD* il s'agit de l'insertion des explications des mécanismes narratifs dans la narration. Les notes infrapaginales signalent la fonction de communication mais d'une manière implicite (2). Elles indiquent aussi la fonction explicative parce que le narrateur met au clair certains faits et donne des informations discursif et extradiscursif (3). Dans l'incipit, il dévoile sa source en évoquant parfois ses pensées personnelles. Ce dernier renforce le degré de la certitude de son histoire par les intertextes, les vrais noms de personnage ou de lieu, il assume donc la fonction d'attestation (4). Sans oublier les deux fonctions obligatoires pour chaque récit, la fonction de régie (5) et celle narrative (6), nous observons que ces fonctions sont remaniées. Par exemple, le narrateur communique avec le narrataire mais par le moyen des notes infrapaginales sans appel direct.

Le narrateur raconte la retrouvaille d'un manuscrit dans une bibliothèque consacrée aux livres refusés à Crozon. Il disperse de fois des informations anodines et des clichés littéraires en mettant l'énigme Henri Pick au centre de l'histoire. Les milieux de littérature se servent de décor aux enquêtes policières dont les résultats ne dévoilent pas le mystère. Bien que les personnages soient beaucoup touchés par le manuscrit (la tromperie de l'éditrice et du jeune écrivain raté), le narrateur montre qu'ils continuent à vivre mieux qu'avant. Ils ne savent jamais la vraie solution du mystère ; et le narrateur explique tout dans la partie finale. Le narrateur ne mène jamais une quête de détective, il sait toute l'imposture dès le début mais ne la partage pas avec le narrataire jusqu'à la fin. Il raconte le roman du roman en s'impliquant dans l'histoire par des commentaires sarcastiques au sujet des relations éditoriales.

2.8. Temporalité dans la narration

Chaque récit est fondé sur deux temporalités, celle de la narration et celle de l'histoire. La narratologie s'intéresse aux rapports entre ces séries temporelles. Le temps narratif, le temps du récit, le temps diégétique, le temps de narration ou le temps racontant désignent la succession des lignes, des pages ou des chapitres, tandis que le temps de l'histoire, le temps de la fiction ou le temps raconté renvoient à la durée des événements, des faits et actions narrés dans l'histoire, il est mesurable par des heures, jours, mois ou années. Les linguistes nomment la première temporalité l'« énonciation » (acte de narrer) et la deuxième temporalité, l'« énoncé » (le narré). Les rapports entre les deux instances se présentent en quatre formes que G. Genette appelle l'ordre, la vitesse, la fréquence et le moment de la narration.

2.8.1. Temporalité bidimensionnelle

Comme l'indique G. Genette, le discours du roman ne comporte pas de narration isochronique (sauf dans l'entretien ou les deux interlocuteurs disposent d'un même axe temporel) puisque le vécu des événements et la narration ne peuvent pas être simultanés.

Nous avons montré que la composition temporelle de *Je m'en vais* obéissait à un schème d'alternance qui s'organise sous forme d'un retour aux événements vécus avec six mois de décalage. Pourtant, les schémas biaxiaux proposés par Jean Ricardou nous permettent d'illustrer les différences entre « le temps référentiel » et « le temps littéral ». ¹⁰³ La composition achronique du roman *JMV* offre un schème où les événements ne sont pas racontés dans l'ordre chronologique de l'histoire ; la narration se déroule dans le présent chronologique et l'histoire, dans le passé. L'acte de l'énonciation prend à sa charge l'une de ces deux instances en alternance chaque fois jusqu'à ce que, à la fin du roman la narration et l'histoire se recourent. Donc, la bifurcation que propose J. Ricardou semble être dans *JMV* une caractéristique du discours romanesque jusqu'au moment où tous les deux se fusionnent pour clore la structure sémantique/narrative du roman.

¹⁰³ Jean Ricardou, « Temps de la narration, temps de la fiction », **Problèmes du nouveau roman**, Paris, Seuil, 1967, pp. 161-170.

L'incipit du roman de Jean Echenoz nous place dans la position de témoin devant la rupture du héros qui quitte sa femme (présent de la narration), dès le deuxième chapitre, le narrateur nous entraîne dans un voyage au pôle Nord (passé de la narration) et puis l'intrusion de l'énonciateur nous ramène le présent l'énonciation (« Personnellement je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner »¹⁰⁴). Le départ du héros au mois de janvier désigne le commencement de l'histoire. Les phrases de l'énonciateur se trouvent dans la narration de façon aléatoire, c'est pour cela que nous ne pouvons pas déceler sa position exacte dans la composition du roman. Mais il est important de souligner que le récit dispose de deux types de repérages temporels, d'abord liés à temporalité de l'histoire racontée, et ensuite à l'énonciation narrative.

Marcel Vuillaume distingue deux formes de fiction : « la fiction principale » et « la fiction secondaire », au fait, cette double référence vient de la distinction entre la temporalité de la narration et celle de l'histoire, cependant il y faut ajouter un troisième type de référence qui réside au niveau de l'instance énonciative. M. Vuillaume explique que la fiction secondaire peut être repérable quand le narrateur marque la postériorité ou l'antériorité des événements se référant au moment de la narration, par exemple, « nous allons raconter » ou « nous avons déjà vu que... ». Dans *Je m'en vais*, nous retrouvons ceux que M. Vuillaume appelle « la fiction secondaire ».

« Peu d'espoir donc à entretenir à cet égard mais nous verrions, nous verrions, nous n'en étions pas là. »¹⁰⁵

Le théoricien précise que la fonction de ce type de temporalité secondaire est de « présenter le narrateur et le lecteur comme les témoins oculaires des événements narrés ».¹⁰⁶ Il nous semble cohérent de dire que la présence de la fiction secondaire crée une autre métalepse comme celle de l'énonciateur. Le narrateur dépasse le seuil de la narration par rapport à la temporalité et de cela résulte une métalepse temporelle. La troisième temporalité renvoie aux embrayeurs de l'instance

¹⁰⁴ Jean Echenoz, **op. cit.**, p. 189.

¹⁰⁵ **Ibid.**, p. 19.

¹⁰⁶ Marcel Vuillaume, **Grammaire temporelle des récits**, Paris, Editions de Minuit, 1990, p. 77.

énonciative. Les références à cette temporalité demeurent au niveau discursif, parce que cette fois-ci nous ne sommes pas dans le « récit » (au sens Benveniste), les paroles de l'énonciateur nous orientent vers le discours.

Nous avons montré que le récit est très riche en marques temporels qui jouent un rôle décisif comme la prolepse du deuxième chapitre qui fait un saut en avant. La portée de cette prolepse est très longue, il s'agit d'une durée de six mois. Son amplitude est assez longue, car elle couvre presque la moitié du roman. La prolepse répond à la question du moment de la narration, elle montre que l'histoire est déjà vécue, le narrateur la raconte après sa réalisation, donc il s'agit de la narration ultérieure.

Dans la structure narrative de *Je m'en vais*, il n'existe pas de précisions avec les dates exactes. Il y a certes des indices mais le temps exact du récit n'est pas repérable directement. Pour cette raison, nous avons analysé le temps de l'histoire en respectant deux catégories ; celle des indices temporels, et celle des notions/termes qui fonctionnent comme une indication de la date.

Contrairement au roman *Je m'en vais*, dans *L'Adversaire*, le temps du récit peut être décaler directement par les repères temporels exacts. Dès le début du récit, le narrateur précise le temps de l'histoire en introduisant le thème principal. Les dates sur les lettres indiquent la période où le massacre, le procès et le contact avec le criminel sont réalisés.

Dans *Le mystère Henri Pick*, il s'agit d'une indécidabilité temporelle parce qu'il y a très peu d'indicateurs temporels précis. Les éléments qui peuvent fonctionner comme un marqueur de temps obligent le narrateur à un travail métanarratif puisque ces éléments, tels que les livres, les émissions ou les faits sociaux dénotent aux moments plus ou moins perceptibles au niveau extradiscursif.

2.8.1.1. Indices temporels

Dans l'incipit du roman d'Echenoz, Félix Ferrer, après sa séparation de sa femme Suzanne, quitte la maison et prend le métro dans une station désertée. Le narrateur donne le premier indicateur temporel du récit à ce moment-là : « Vers neuf

heures, un premier dimanche soir de janvier [...].¹⁰⁷ Cette datation quasi-exacte ne précise pas le moment où l'histoire a eu lieu. Puis le narrateur parle d'une photo collée sur une porte qu'il frappe pour voir Laurence avec qui il a une relation. Il existe une date sur la photo d'un ex-matador nommé Manuel Montoliu.

« Pas de nom sur cette porte, juste une photo punaisée, gondolée aux angles et représentant le corps sans vie de Manuel Montoliu, ex-matador recyclé péon, après qu'un animal nommé Cubatisto lui eut ouvert le cœur comme un livre le 1er mai 1992 : Ferrer frappa deux coups légers sur cette photo. »¹⁰⁸

C'est une photo ancienne. « Le 1^{er} mai 1992 » nous montre que l'histoire ne se déroule pas cette année-ci, parce qu'au début du récit le narrateur a constaté qu'il a quitté la maison en janvier. Donc selon ces deux indices temporels, nous pouvons dire que le temps de l'histoire peut être l'année 1993 ou plus tard. Quand le narrateur raconte les habitudes du héros, ce qu'il faisait avant de se séparer de sa femme, il laisse une autre trace temporelle.

« Et pendant cinq ans, oui, les choses s'étaient passées ainsi avant de changer brusquement le 3 janvier dernier. »¹⁰⁹

Le « 3 janvier dernier » est le moment où l'action est déclenchée par la phrase qui est le titre de roman aussi : « Je m'en vais. ». Grâce à ces trois informations fragmentaires et complémentaires, le narrataire a une idée sur la date de l'histoire.

L'autre marqueur est fourni par une information générale qui sert à compléter le savoir du lecteur abstrait pour qu'il puisse suivre le récit. Le narrateur impliqué évoque un accord signé par les membres de l'Union européenne dont Baumgartner profite pendant sa fugue à la suite de vol des objets d'art que Félix Ferrer a amenés du pôle Nord.

« Entrés en vigueur en 1995, les accords de Schengen instituent, on le sait, la libre circulation des personnes entre les pays européens signataires. »¹¹⁰

¹⁰⁷ Jean Echenoz, **op. cit.**, p. 7.

¹⁰⁸ **Ibid.**, p. 9.

¹⁰⁹ **Ibid.**, p. 16.

Il est ainsi évident que l'année n'est plus 1993, car cette explication ci-dessus le rend impossible. Notre hypothèse n'est donc plus valable. Cependant, une autre trace temporelle nous donne la possibilité pour déterminer le temps de l'histoire.

Le cinquième indicateur temporel qui est significatif pour placer l'histoire dans la chronologie du récit est un marqueur en couple. Avant de mourir Delahaye a précisé que le bateau Nechilik est échoué en 1957 au pôle Nord. Dès que le héros trouve la Nechilik, il aperçoit un calendrier qui montre l'année 1957. Cette information devient cruciale avec le commentaire du narrateur.

« Celui-ci pénétra dans la cabine de pilotage et la passa rapidement en revue : un registre ouvert, une bouteille vide, un fusil déchargé, un calendrier de l'année 1957 orné d'une fille assez déshabillée qui rappelait brutalement et potentialisait l'extrême température ambiante, soit dans les moins vingt-cinq degrés. Les pages congelées du registre interdisaient qu'on le feuilletât. Par les vitres de la cabine, qu'aucun regard n'avait plus traversé depuis plus de quarante ans, Ferrer jeta un coup d'œil sur le paysage blanc. Puis, descendant visiter les cales, il trouva tout de suite ce qu'il cherchait. »¹¹¹

Dans cette partie-là, le narrateur dispose d'un indice temporel placé implicitement : « plus de quarante ans ». L'existence de ce marqueur soutient notre thèse (l'année 1993 ou plus tard) et restreint les dates possibles de l'histoire. Donc il est clair que le récit se déroule en ou après 1997.

Le lecteur du roman ramasse une série d'informations à sa portée qui permettent de situer temporellement l'histoire racontée. Le narrateur ne précise jamais une date bien exacte, sauf celle sur la photo du matador. Nous les trouvons une par une qui sont dispersées dans le récit par différents moyens.

Tableau 13 : Indicateurs temporels

Indicateur temporel	Moyen d'obtention
Vers neuf heures, un premier dimanche soir de janvier	Séparation avec sa femme
1er mai 1992	Photo d'un matador
Année 1957	Calendrier en bateau

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 202.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 81.

En 1995	Accord Schengen
Plus de quarante ans (1997)	Commentaire du narrateur

Comme nous le voyons par le tableau ci-dessus, le lecteur doit chercher ces indices afin de résoudre le problème de la véracité logique concernant le temps du récit. Dans le déroulement de l'histoire, le narrateur poursuit une attitude comparable à celle-ci (la façon de cadrer la temporalité) en laissant ambiguës les indices de la temporalité de l'histoire : « mi-septembre »¹¹², « dimanche [plusieurs fois] »¹¹³, « les derniers jours de janvier »¹¹⁴. Si le lecteur veut saisir l'époque où l'histoire se passe, il faut toujours être attentif pour déceler ces marqueurs qui montrent que les actions sont réalisées à tel moment de l'année. Pour clarifier, notons que Félix Ferrer quitte la maison en janvier, part pour le pôle Nord six mois plus tard, ce qui fait que son départ se réalise au mois de juin ; ou bien un autre exemple, quand il retourne du pôle Nord, il reçoit un document de convocation au Palais de justice, la date de cette convocation est « (d'ici trois mois,) le 10 octobre »¹¹⁵. Ce que nous avons mis entre parenthèses fournit l'information sur le jour où Félix Ferrer revient à Paris, qui est donc le 10 juillet. La preuve de cette estimation est la suivante :

« Pour le moment, c'est un matin de juillet, la ville est assez calme, il y règne un climat de demi-deuil inexprimé et Ferrer se retrouve donc seul à la terrasse d'un café de la place Saint-Sulpice, devant une bière. »¹¹⁶

Nous voyons que le narrateur préfère placer ces marqueurs en faisant des références aux autres événements ou aux autres dates. Chaque fois qu'il précise un moment de l'histoire, un jour ou un mois, le narrateur utilise une technique référentielle. Les indices temporels ont, certes, des liens entre eux mais c'est au lecteur de les deviner.

Le roman *Je m'en vais* est fondée sur une structure cyclique, la même phrase débute et conclut le récit : « Je m'en vais ». La durée de l'histoire (presqu'une année) renforce ce statut du roman qui commence et se termine de façon cyclique. Le

¹¹² **Ibid.**, p. 196.

¹¹³ **Ibid.**, p. 36.

¹¹⁴ **Ibid.**, p. 46.

¹¹⁵ **Ibid.**, p. 114.

¹¹⁶ **Ibid.**, p. 129.

manque de datation exacte intensifie son degré de complexité et donne une nouvelle mission au lecteur virtuel qui cherche les détails comme un inspecteur. Il revient souvent sur les pages précédents pour chercher une information ou un indice. Dans la partie du narrateur, nous avons vu qu'il motive le narrataire en utilisant des pronoms personnels « nous » et « vous », cela est une autre manière de l'initier et de l'intégrer au récit. Dans la narration, le narrataire devient presque un personnage (l'exemple de Baumgartner et Delahaye), cette fois-ci le narrataire rejoint à la narration. Donc il est un quasi-personnage qui semble partager le rôle de détective (pour chercher le coupable avec le narrateur) et le rôle de joueur de puzzle (pour ramasser ce type de détails) avec le personnage.

Nous avons indiqué que la durée de la narration est une année divisée en deux, conformément à la structure en alternance du récit. La portée de ces deux parties est identique bien que leur amplitude se différencie l'une de l'autre. La deuxième est plus longue que la première, car l'action se déroule surtout dans la seconde partie après le retour de Félix Ferrer à Paris. Les trois analepses et prolepses importantes entrent en scène de la même façon : « six mois tard/tôt ».

Un autre point relatif aux indicateurs temporels est la répétition du jour « dimanche ». Cependant, sa fonction est plutôt thématique, c'est pourquoi il sera traité ultérieurement.

2.8.1.2. Indices référentiels

Dans notre corpus nous retrouvons un certain nombre de termes ou des notions qui dénotent les indices temporels que nous avons étudiés plus haut en nous appuyant sur la manière imperceptible par laquelle ils sont intégrés dans la narration du roman. Le discours romanesque possède divers objets, instruments et outils qui peuvent être considérés aussi comme des indicateurs temporels.

Au début du deuxième chapitre, Félix Ferrer est présenté à l'aéroport pour aller à Montréal à bord d'un avion DC-10. Vers la fin du huitième chapitre, le héros prend l'avion cette fois pour passer à Port-Radium, la ville la plus proche du lieu de l'échouage. Le modèle de l'avion est le Saab 340 Cityliner.

« Ce petit hélicoptère jouxtait une minuscule aérogare où Ferrer embarqua, en direction de Port Radium, à bord d'un Saab 340 Cityliner aménagé pour six personnes bien qu'il n'y eût à bord, à part lui, qu'un ingénieur de la base météorologique d'Eureka. »¹¹⁷

Les détails de marque et des modèles des engins donnent au lecteur supposé l'occasion de déterminer approximativement une période donnée. En réalité, le DC-10 a été construit en 1968¹¹⁸ pour la première fois, le Saab 340 Cityliner a été fabriqué entre 1983-1999.¹¹⁹ Le terme GPS (Global Positioning System) renvoie à une découverte technologique récente car la date du lancement du premier satellite est le 1978, et le système ne fonctionne qu'après l'année 1995.¹²⁰ Le babyphone devient populaire vers les années 2000, les vêtements des guides du pôle Nord ne sont pas traditionnels, au contraire, ils sont très modernes.

« Il s'agissait de locaux nommés Angoutretok et Napaseekadlak, vêtus d'édredon matelassé, de fibre polaire en synchilla, de sous-vêtements respirants en capilène, de combinaisons fluorescentes et de gants équipés d'un système chauffant. »¹²¹
« On s'en fut le jour même, les voilà qui s'éloignent. Ils sont équipés de carabines Savage 116 FFS Tout temps, de jumelles 15 x 45 IS à stabilisateur d'image, de couteaux et de fouets. Le couteau de Napaseekadlak a un manche en oosik, os qui tient lieu de membre sexuel au morse et dont les qualités de souplesse, de résistance et de porosité sont idéales pour une bonne prise en main. Moins traditionnel, celui d'Angoutretok est un White hunter II Puma à manche en Kraton. »¹²²

Ces objets clés ont une double fonction par nécessité ; le premier rôle est présentatif, autrement dit, ils représentent un objet ou une notion. Leur deuxième rôle est lié à la valeur sémantique temporelle, ils nous donnent des indices pour que nous puissions préciser le temps de l'histoire. Leurs valeurs référentielles nous permettent de préciser le temps de l'histoire.

Il convient d'ouvrir une parenthèse pour souligner que l'utilisation des indices référentiels par rapport à la temporalité du récit *L'Adversaire* se révèle sous la forme des références intertextuelles. Le narrateur du roman évoque souvent les

¹¹⁷ **Ibid.**, p. 52.

¹¹⁸ <https://airwaysmag.com/uncategorized/history-dc-10-part-one/>, consulté le 17 septembre 2017.

¹¹⁹ <http://www.airliners.net/aircraft-data/saab-340/347>, consulté le 17 septembre 2017.

¹²⁰ <http://www.futura-sciences.com/sciences/dossiers/physique-topographie-decouvrir-fonctionnement-gps-504/page/2/>, consulté le 17 septembre 2017.

¹²¹ Jean Echenoz, **op. cit.**, p. 52.

¹²² **Ibid.**, p. 53.

titres des articles de journaux, des livres ou d'autres documents que nous pouvons considérer comme des repères temporels. D'une façon adéquate, les marques référentiels renvoient au lecteur présumé par l'instance créatrice pour situer différents épisodes de l'histoire. La présence des éléments référentiels permet de repérer le temps de l'histoire, parce que ces éléments intertextuels fonctionnent comme des déictiques temporels.

Quant au dernier roman de notre corpus, *HP* de D. Foenkinos, il s'agit d'une forte abondance de références. Comme dans les autres romans, les renvois intertextuels signalent un point exact sur la ligne temporelle. Le narrateur peut repérer ces indices qui fonctionnent comme un indicateur de temps grâce à une recherche extratextuelle.

2.8.2. Temporalité entrecoupée

Le roman *L'Adversaire* est fondé sur trois grands axes temporels conformément à l'ordre de la composition des chapitres. Dans l'incipit, le narrateur résume l'affaire Romand en racontant ce qu'il faisait pendant ce temps-là. Il crée un parallélisme temporel en évoquant l'article sur lequel il est tombé trois jours après l'assassinat d'une femme et de deux enfants par leur propre père. L'utilisation de l'indicatif imparfait donne l'illusion de ce que l'action est en train de se dérouler dans un temps passé. Le narrateur en profite pour renforcer l'idée de la temporalité analogique.

Dès le deuxième chapitre, le narrateur fait un retour en arrière par une analepse en changeant la focalisation interne fixe par la focalisation externe. Dans cette partie, les faits sont transmis selon le point de vue de Luc Ladmiraal. Le narrateur éclaire l'arrière-plan de l'histoire du crime sous l'optique de celui-là. Le deutéragoniste apprend que la maison de son meilleur ami a été incendiée, et que sa femme et leurs deux enfants sont déjà morts, le seul vivant est Jean-Claude Romand. Celui-là s'y rend sans attendre, mais le lendemain il s'étonne en apprenant la vérité sur l'accident. L'enquête des gendarmes montre que la vie du docteur Romand n'est qu'une imposture, il n'est pas victime de la catastrophe, au contraire, il en est le responsable. Donc la deuxième composante temporelle est la partie où le narrateur

retrace les phases de la transformation du docteur en assassin. La durée de cette analepse est assez courte, elle ne couvre que trois jours. L'amplitude temporelle représente une vingtaine de pages, car le narrateur développe l'intrigue dès le feu jusqu'à la cérémonie des funérailles de la famille.

« Au bout de trois jours, ils ont appris qu'il allait vivre.

Rendue publique le jeudi, la nouvelle a pesé sur les obsèques des parents Romand qui ont eu lieu le lendemain à Clairvaux-les-Lacs. Celles de Florence et des enfants avaient été repoussées pour compléter l'autopsie. Ces deux circonstances ont rendu la cérémonie plus insoutenable encore. »¹²³

Étant donné que Jean-Claude Romand a tué sa famille le samedi, le jeudi est le cinquième jour où se déroule l'enterrement des grands-parents du tueur. Selon la terminologie de G. Genette, il s'agit d'une narration ultérieure, car le narrateur raconte un événement qui s'est déjà passé.

Le repère temporel du récit peut être décelé grâce aux dates précises. Comme l'affirme la première partie du roman, l'histoire commence le 9 janvier 1993. Dès lors, la deuxième partie s'appuie sur les cinq jours qui suivent l'assassinat. A ce titre, les cinq jours symbolisent les étapes de la découverte de la réalité perplexe et la reconnaissance de celle-ci.

La troisième partie commence par une autre analepse par rapport au temps de l'histoire, mais cette fois-ci le narrateur revient sur son propre passé. A la suite d'une microfiction personnelle relative à la mort d'une amie à l'hôpital, le narrateur parle de son projet d'écrire au sujet de Jean-Claude Romand. Il met dans la narration sa lettre au criminel qu'il a écrite après six mois de l'événement. La date marquée sur la lettre prouve cette longue portée de la prolepse : « Paris, le 30 août 1993 ». ¹²⁴ La partie suivante débute par une autre lettre qui est envoyée « le 10/9/95 » ¹²⁵ cette fois-ci au narrateur par l'assassin. La datation exacte nous permet de mieux placer le récit dans une progression linéaire narrative. D'une façon inévitable, le narrateur se sert des journaux et d'autres références métadiscursives afin d'organiser le cadre

¹²³ Emmanuel Carrère, *op. cit.*, pp. 26-27.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 39.

temporel de l'histoire. Comme nous l'avons déjà précisé, le narrateur témoigne du procès de Jean-Claude Romand au tribunal étant un journaliste de *Le Nouvel Observateur*. D'une part, il continue d'écrire pour le journal ce qui se passe au tribunal, d'autre part il ramasse des informations pour son livre. Le recours aux autres sources atteste la véracité de la datation, ces indices fonctionnent comme des indicateurs référentiels par rapport à la temporalité que nous avons étudiée dans la partie consacrée à *Je m'en vais*.

« Les journalistes en face de lui, la présidente et les jurés à sa droite, le public à sa gauche le scrutaient, médusés. « On n'a pas tous les jours l'occasion de voir le visage du diable » : ainsi commençait, le lendemain, le compte rendu du Monde. Moi, dans le mien, je disais : d'un damné. »¹²⁶

A part les références aux journaux, le narrateur évoque souvent les livres qu'il a écrits ou d'autres livres ou films qui viennent à son esprit selon les circonstances.

« [...] car je terminais un livre auquel je travaillais depuis un an : la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. »¹²⁷

« A ce jeune homme sérieux, il devait coûter plus que tout de reconnaître une grosse bêtise d'enfant, une bêtise comme celle d'Antoine Doinel qui, dans *Les Quatre Cents coups*, se tire d'un mauvais pas scolaire en racontant que sa mère vient de mourir et doit ensuite se dépêtrer des conséquences inévitables de son mensonge. »¹²⁸

Il est possible de multiplier ces exemples, pourtant l'essentiel reste toujours le même. Dans les chapitres où il manque de datation précise, ces marqueurs extradiégétiques apparaissent comme les éléments temporels pour déterminer non seulement le temps de l'histoire, mais aussi celui de la narration en même temps.

Le deuxième axe temporel concerne le procès de Jean-Claude Romand à partir de la quatrième partie du livre. Toutefois, nous devons indiquer que le déroulement ne respecte pas l'ordre chronologique ; il s'agit de plusieurs intrusions : les correspondances avec le meurtrier, son passé de l'enfance jusqu'à la nuit du massacre. N'oublions pas que le narrateur enquête les programmes quotidiens du

¹²⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 75.

héros d'une part, d'autre part, il suit le procès. C'est pour cela que, dans le troisième axe, il existe trois aspects : le procès, le passé (enfance, jeunesse, âge de maturité, etc.) et les témoignages des itinéraires. D'ailleurs, le changement de la focalisation pendant le récit rend plus complexe l'organisation temporelle de l'histoire. Les différentes époques et périodes s'entremêlent dans une narration intercalée.

Aussi devons-nous signaler que, dans la dernière partie du roman, le troisième axe qui fonctionne comme un épilogue s'est située deux ans après le procès. Le narrateur rend visite à Marie-France pour récupérer les documents sur Jean-Claude Romand. Ces documents lui servent à compléter son roman dont il ne prononce pas le titre. La fin de l'histoire marque aussi une clôture temporelle, puisque le narrateur indique la date comme « janvier 1999 ». Donc, en somme, la narration couvre une période de six ans. Tel est le cadre temporel de *L'Adversaire* que nous pouvons visualiser comme ci-dessous.

Tableau 14 : Cadre temporel

Durée totale	Axe	Partie	Date	Contenu
6 ans	Premier axe temporel	Incipit/prologue	9 janvier 1993	Présentation de l'intrigue
		Deuxième chapitre	Analepse de trois jours par rapport à l'histoire	Sommaire de l'imposture du héros
		Troisième chapitre	Analepse par rapport au temps de la narration	Souvenir de l'année 1995
			Le 30 août 1993	Première lettre envoyée au meurtrier
	Deuxième axe temporel	Du quatrième chapitre jusqu'au treizième	Deux ans plus tard 10/9/95	Réponse à la lettre du narrateur
			Printemps 1996	Procès du meurtrier

		chapitre		Passé du meurtrier
				Itinéraires suivis par le narrateur
	Quatorzième et quinzième chapitres	Le 21 novembre 1996 Le 10/12/96	Deux correspondances	
Troisième axe temporel	Excipit/épilogue Seizième chapitre	Janvier 1999	Rendre visite à Marie-France	

Bien que nous puissions situer temporellement certains éléments par rapport à l'histoire, nous voyons que l'organisation temporelle du roman est ambiguë car elle reste souvent indéchiffrable dans l'ensemble du récit.

En admettant que le fait de raconter les événements sur plusieurs plans renforce l'idée de la temporalité intermittente, le récit se caractérise par une narration elliptique. Comme le montre le tableau ci-dessus, le discours du narrateur comporte différents types de procédés narratifs comme l'analepse, la prolepse, l'ellipse, la pause ou le sommaire tout au long du roman. Ils rendent difficile le décodage temporel dans certains moments du récit.

Le narrateur (*AD*) met en suspens les faits tandis que la temporalité narrative suit son propre ordre logique. Les sauts temporels fait par le narrateur constituent une trame épisodique, car entre les faits narrés se posent des grands blancs. A ce titre, le terme de « la temporalité entrecoupée » implique que le récit possède des ruptures sur le plan temporel. La suspension de temps dans un cadre achronique, surtout dans la partie où le procès, le passé du héros et les itinéraires du narrateur sont racontés, rend difficile de suivre le fil conducteur de l'histoire étant donné que le temps de la narration continue, mais le temps de l'histoire est discontinu.

2.8.3. Temporalité imperceptible

A propos de la temporalité de la narration de *Le mystère Henri Pick*, il s'agit d'une incertitude puisque le narrateur ne précise pas le temps de l'histoire sauf la première partie. Dans l'incipit, le narrateur évoque la date de création de la bibliothèque (1992) et celle du décès du bibliothécaire (2003), comme l'atteste le passage suivant.

« En octobre 1992, il créa ainsi la version française de la bibliothèque des refusés. »¹²⁹

« En 2003, il tomba gravement malade et fut longuement hospitalisé à Brest. [...] La semaine suivante, Jean-Pierre Gourvec mourut dans son lit. »¹³⁰

Il résume cette décennie en expliquant le fonctionnement d'acceptation des livres rejetés jusqu'à la partie suivante.

Par la suite, le manque de datation précise empêche l'illusion de ce que le narrataire a vécu dans un temps parallèle à celui des personnages. Le seul indice temporel est la mort de Gourvec. Les dates notoires permettent de situer l'histoire après 2003, pourtant le narrateur emploie des repérages contextuels ou anaphoriques dans la partie suivante.

« Le week-end suivant, de retour chez ses parents, elle avait été capable de parler pendant une heure de ce moment de rien. »¹³¹

« À quelques semaines de là, elle eut à nouveau une intuition fulgurante en découvrant le premier roman d'un jeune auteur, Frédéric Koskas. »¹³²

Comme d'aucuns peuvent le constater, les expressions « le week-end suivant » et « à quelques semaines » sont des indications imprécises auxquelles recourt le narrateur pour exprimer le temps de la narration.

Les indicateurs temporels, les déictiques et les anaphoriques, renvoient toujours à un moment ou à un fait dans la chaîne événementielle de l'histoire. Les

¹²⁹ David Foerkinos, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 20-22.

¹³¹ *Ibid.*, p. 28.

¹³² *Ibid.*, p. 29.

déictiques peuvent être repérables selon le moment de l'énonciation tandis que les expressions anaphoriques dénotent un énoncé ou un acte déjà placé dans la narration. L'utilisation des marqueurs de temps relatifs soutiennent l'ordre chronologique de la macrostructure du récit, étant donné que les notions contextuelles et cotextuelles facilitent la poursuite de la succession des actions.

L'histoire de Vivian Maier, une photographe qui a eu un succès posthume, demeure comme le seul repère absolu pour définir le temps de l'histoire. Le texte interpolé indique que Vivian Maier est mort en 2009, donc l'histoire du manuscrit découvert doit se passer après cette date-là : « L'HISTOIRE DE VIVIAN MAIER : (1926-2009)¹³³ (sic.) L'anecdote de Maier indique une année précise quoique la manière de le placer dans la narration ressemble à un indicateur cotextuel. Au lieu d'employer une indication temporelle directement dans son récit, le narrateur fait surgir le moment de l'histoire par le biais d'un texte cité avec lequel l'éditrice Despero trouve une similitude.

Rappelons que les indices référentiels fonctionnent aussi comme des indicateurs temporels au sein d'un récit. Afin d'éviter la répétition de ce que nous avons dévoilé dans *Je m'en vais*, nous nous focalisons sur les différences. L'abondance des références intertextuelles en milieu littéraire propose un large éventail de marques référentielles par lesquelles le narrataire tente de déterminer le temps de l'histoire. Donc les éléments de l'univers réel tels que les noms des livres, des personnes ou des informations réelles servent à situer les actions sur la trame temporelle. A ce titre, il s'agit d'une autre dimension à ne pas omettre, le narrateur ne donne jamais la date de parution des livres cités dans la narration, *L'avortement* excepté. Cela indique que, soit le narrateur considère que le narrataire est au courant de ces œuvres et leur publication, soit il s'oriente vers une recherche extratextuelle. L'analyse menée auprès de la structure temporelle révèle que le narrateur ne perçoit pas nettement la période où l'histoire s'est déroulée. Les indices qui font référence à l'univers réel ne sont pas suffisants pour spécifier la période de telle ou telle action.

¹³³ *Ibid.*, p. 66.

2.9. Personnages

Du point de vue narratologique, l'on sait que le personnage est un terme fictif qui désigne « un être de fiction anthropomorphe ». ¹³⁴ Les attributs d'un personnage romanesque sont toujours liés au monde référentiel. Tandis que la personne désigne quelqu'un qui existe dans le monde actuel, en chair et en os, le personnage existe seulement au niveau fictionnel. Pour Jean Milly, le rapport entre la personne et le personnage n'est que narratif.

« Mais personne réelle et personnage fictif ne coïncident pas, même lorsqu'il arrive que le personnage reçoive le nom d'un être réel (personnage historique, par exemple). » ¹³⁵

Nous savons que le personnage est l'un des éléments essentiels du récit et nombreuses recherches se focalisent sur sa fonction dans la narration. Pour notre travail, le personnage doit être considéré en fonction de son rôle décisif dans la construction de la fiction.

Pour soutenir cette constatation, nous nous référons à Pierre Louis Rey. Le théoricien explique que les personnages sont souvent présentés par un nom, leur description et leur rôle dans l'histoire. Les noms des personnages peuvent avoir des différents types de rapports. Ils peuvent être référentiels au monde réel et avoir des relations avec le romancier, le narrateur, les autres personnages du roman ou bien d'autres personnages d'un autre roman. ¹³⁶

Dans le roman que de J. Echenoz (*JMV*), le narrateur présente les femmes avec qui Félix Ferrer a une relation amoureuse ; il les désigne par leur nom et les pronoms (anaphores), sauf sa voisine Bérangère Eisenmann. L'utilisation des prénoms reflète deux sortes de rapports : d'abord, une sincérité/familiarité entre le narrateur et le narrataire comme si ce dernier les connaît, ensuite, une indifférence comme si ces personnages ne signifient rien pour le héros.

¹³⁴ Jean Milly, **Poétique des textes**, Paris, Armand Colin, 1992, p. 157.

¹³⁵ **Ibid.**, p. 157.

¹³⁶ Pierre Louis Rey, **Le roman**, Paris, Hachette, 1997.

Dans *L'Adversaire* de E. Carrère, le narrateur introduit les personnages en montrant leurs rapports avec le faux docteur. Il ne les décrit pas, il dirige l'intérêt sur les actes réalisés par le personnage principal. L'essentiel de ce procédé narratif réside dans le noyau de l'histoire, le vouloir du narrateur est de mettre en évidence le point de vue du criminel. Le fait de raconter l'histoire par la technique de parallélisme (entre lui et le criminel) confirme notre hypothèse. Les autres personnages se trouvent dans le roman comme des personnes de références pour mettre le narrateur sur la voie de la découverte de l'énigme de mensonge. De la part du héros Jean-Claude Romand, comme son caractère schizophrénique, il est question d'une contradiction sentimentale. Il déclare toujours qu'il aimait sa famille, pourtant par crainte de se confronter avec la réalité et les réactions des autres, il choisit d'exterminer ses proches, même le chien. L'absence de présentations des personnages révoque l'idée de ce que le narrateur leur est proche comme dans *Je m'en vais*.

Le narrateur de *Le mystère Henri Pick* présente les personnages en évoquant une partie de leur passé avant de les associer avec l'histoire principale. Cela montre aussi son omniscience et omniprésence parce qu'il connaît tout ce qu'ils ont vécu, voire pensé. La caméra poursuit en général le couple de l'éditrice et l'écrivain, pourtant le narrateur se focalise au fait sur le manuscrit et ses effets sur les personnages. Il raconte les changements psychologiques à la suite de la découverte du livre mystérieux.

2.9.1. Personnages paradoxaux : descriptions indirectes

Dans notre récit de référence (*JMV*), les descriptions des personnages sont toujours très courtes, il nous semble que le narrateur les décrit juste pour donner une impression figurale. Cela oriente l'intérêt du lecteur vers les actions. Pour Yves Stalloni, « par quelques mentions de caractère, par quelques comportements sélectionnés, par quelques phrases ou réflexions, le romancier habile parvient à donner un relief à son personnage. ».¹³⁷ Vu que les personnages se transforment tout

¹³⁷ Yves Stalloni, *op. cit.*, p. 207.

au long du récit, notre objectif est de dévoiler leurs changements, ceux du héros en particulier. Claude Bremond¹³⁸ propose un modèle triadique pour l'analyse des personnages : agent, patient, et influenceur.

Dans ce récit, nous savons que Félix Ferrer est parti au pôle Nord au début du deuxième chapitre, cependant, l'explication de ce voyage est faite au cinquième chapitre. Son informateur Delahaye parle d'une opportunité financière en dirigeant l'intérêt de son patron vers le bateau mystérieux.

« Le 11 septembre 1957, expose-t-il, à l'extrême nord du Canada, un petit bateau de commerce nommé Nechilik s'était retrouvé coincé sur la côte du district Mackenzie, en un point resté jusqu'à ce jour mal déterminé. »¹³⁹

Selon la terminologie de C. Bremond, Félix Ferrer apparaît comme le patient affecté par le processus de l'agent Delahaye. Celui-ci modifie l'état du héros volontairement pour qu'il parte à la recherche du trésor. Delahaye se présente d'abord comme un informateur (rôle de l'influenceur) par son savoir-partagé, un conseiller par son insistance sur la récupération des objets d'arts. Mais dès qu'il organise une fausse mort, il change de rôle et devient le dissimulateur, parce que celui-ci cache son principal objet (voler les objets) et son identité (Baumgartner) jusqu'à la fin (savoir non-partagé). Donc, il se manifeste premièrement comme améliorateur (selon le processus de l'action) par son acte de l'informer, deuxièmement comme dégradeur étant donné que c'est lui qui dévalise la galerie.

C. Bremond propose trois rôles essentiels, selon la fin d'une action. Félix Ferrer assume le rôle de l'influencé jusqu'au voyage, puis le rôle de bénéficiaire (amener le trésor à Paris), ensuite le rôle de victime (vol des objets) et finalement encore le rôle du bénéficiaire (trouver le criminel et les objets). Il convient de préciser que les personnages changent de rôles sans cesse selon le sens des actions. Certes la logique du récit proposée par C. Bremond nous permet d'élucider les actes et les fautes des personnages de notre récit étant donné que c'est un modèle fondé sur

¹³⁸ Claude Bremond, **Logique du récit**, Paris, Seuil, 1973.

¹³⁹ Jean Echenoz, **op. cit.**, pp. 29-30.

l'action. Or nos personnages apparaissent également comme des êtres avec un profil thématique et une apparence et appartenance thématiques.

Aussi devons-nous analyser l'autre composante, c'est-à-dire, leur « être ». J.-P. Goldenstein affirme que « La fiche signalétique (nom, âge, apparence...) en insistant sur l'*être* de la personne romanesque, tend à occulter le rôle qu'elle joue dans l'économie du récit par son *faire*. »¹⁴⁰ C'est pour cela que nous devons prendre en considération les formants de l'être comme nom, apparence, physique des personnages en vue de faire une étude complète.

De son côté Philippe Hamon distingue trois catégories pour désigner les personnages dans un récit narratif. Comme nous les avons présentées dans la partie méthodologique, ce sont « les personnages-référentiels », « les personnages-embrayeurs », et « les personnages-anaphores ».¹⁴¹ Le modèle élaboré par Vincent Jouve¹⁴² en analysant le rôle, l'effet et la contribution des personnages dans la fiction moderne est également une approche efficace pour parler du personnage. En outre, le modèle de V. Jouve nous permet d'analyser la relation entre le personnage et le lecteur qui est aussi un élément de la fiction comme Umberto Eco le montre en proposant le concept de lecteur modèle.¹⁴³

Il faut noter que dans le roman *Je m'en vais*, le nombre des personnages est assez élevé, c'est pourquoi, nous nous attarderons sur les personnages principaux et ceux qui ont une fonction décisive sur le déroulement de l'histoire ou dans la structure thématique du roman. Nous pouvons citer les personnages suivant pour déchiffrer leur rôle : Félix Ferrer, personnage principal, Hélène, femme à double rôle, Louis-Philippe Delahaye, assistant qui devient un criminel, Martine Delahaye, femme informatrice, Réparaz, acheteur incompetent, Le Flétan, complice du criminel, et finalement Paul Supin, policier et identité judiciaire.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Jean-Pierre Goldenstein, **Lire le roman**, Bruxelles, De Boeck & Duculot, 1999, p. 63

¹⁴¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », **Littérature**, n6, 1972, pp. 86-110.

¹⁴² Vincent Jouve, **L'effet-personnage dans le roman**, Paris, PUF, 2001.

¹⁴³ Umberto Eco, **Lector in Fabula**, Paris, Grasset, 1985.

¹⁴⁴ Voir la liste exhaustive sur ce site : <http://www.cndp.fr/crdp-paris/IMG/pdf/Annexes.pdf>, consulté le 9 septembre 2017.

Le prénom du héros s'apparente à l'étymon latin « *felicitas* » qui signifie la chance et le bonheur : « chance, hasard favorable, événement heureux, hasard heureux, bonheur suprême ». ¹⁴⁵ Le prénom donne une première illusion au narrataire qu'il va vivre une suite d'actions à la fin desquelles le protagoniste sera heureux. L'horizon d'attente du narrataire garde sa tension jusqu'à la fin du roman parce que le narrateur ne dévoile le rideau sur son caractère que vers les derniers chapitres.

Donc au contraire de la présentation classique du héros, le narrateur raconte ce que ce dernier fait pendant et devant les événements. La première connaissance du lecteur sur le héros n'est pas physique mais d'ordre psychologique dans un sens limité. Car Félix « chanceux » tombe dans une solitude à la suite de la séparation inévitable après un mariage de cinq ans. Félix ne se sent pas soulagé, il y a quelque chose qui le dérange. La condition du héros donne une première image sur lui ; et son statut psychologique crée une sorte d'attente chez le lecteur à propos du héros énigmatique. Le nom de « Ferrer » est un verbe transitif qui veut dire « garnir de fer, d'une pièce de fer pour consolider », « attester un emploi au sens de donner de solides connaissances », et finalement « se montrer soumis, docile ». ¹⁴⁶ Contrairement à la signification de son nom, la présentation physique du héros ne désigne pas un homme fort. Il s'agit d'une ambivalence entre un nom référentiel et la description de Félix Ferrer.

Dès lors, nous pouvons dire que ce choix de nom attribué au héros (Félix Ferrer) doit susciter une curiosité chez le lecteur, autrement dit, il doit interroger le contenu de ce roman par rapport au caractère du personnage. Nous devons souligner que le terme héros, dit classique, a subi plusieurs changements tout au long de l'histoire littéraire, le héros est un chevalier qui se rapproche de la divinité par ses actes au Moyen-Âge ; à l'époque classique, le roi est considéré comme exemple-héros de la naissance ; avec la Renaissance le héros gagne un statut philosophique pendant le siècle des Lumières, dans l'âge d'or du roman, on multiplie les types du héros gardant toujours son rôle important dans le récit, au vingtième siècle le héros devient ordinaire comme le montre le terme « anti-héros », et finalement le Nouveau

¹⁴⁵ <http://www.dicolatin.com>, consulté le 9 septembre 2017.

¹⁴⁶ <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 9 septembre 2017.

Roman rejette l'importance du héros supérieur et place l'objet au centre du récit. Comme l'affirme Y. Stalloni dans *Le dictionnaire du roman*.

« Si le roman a toujours aimé à proposer des personnages d'exception, hors du commun, qui méritent le nom de « héros » car affectés d'une positivité absolue, il a également secrété, par réaction naturelle, une tendance inverse : l'invention de « héros négatif », de personnages sans épaisseur ou sans intérêt, voire totalement antipathiques qu'on a pris l'habitude d'appeler, tout naturellement, anti-héros. »¹⁴⁷

A la suite de ce rappel sommaire, nous devons préciser que l'attente créée par ce mécanisme est repérable grâce au modèle de V. Jouve que nous appliquons ultérieurement dans cette partie. Si nous revenons au terme « Ferrer », il nous semble que le protagoniste aura un caractère solide (comme le fer) aux niveaux physique et psychologique à la fois. Or le héros a des problèmes cardiaques et les relations qu'il établit avec les autres personnages ne durent pas longtemps. Avant de partir au pôle Nord, il visite son docteur pour un dernier bilan de santé de crainte de que ses problèmes cardiaques l'empêchent d'y aller et de survivre dans les conditions dures de l'endroit. Son cœur ne lui pose pas de problèmes pendant son voyage, mais quand il apprend que le trésor est volé, il est hospitalisé. D'ailleurs, Félix Ferrer est un personnage séducteur, il a des relations intimes avec huit femmes dans le roman. Le point commun entre ces relations est ce qu'elles ne durent pas longtemps. Il reste seul chaque fois.

L'ironisation du statut du héros par cette sorte d'appellation montre déjà la manière de présenter un personnage dans le récit. La visée ironique de l'énonciateur s'explique par la figure de style « antiphrase ».¹⁴⁸ Le prénom « Félix » renvoie au bonheur, à la chance ; le nom « Ferrer » désigne quelqu'un qui a déjà une bonne santé. Or, Félix n'est pas un personnage chanceux, (les femmes le quittent, le travail ne fait pas gagner assez, son trésor du pôle Nord est volé, etc.), et sa santé n'est pas bonne (rappelons que Victoire s'enfuit en pensant qu'il est mort, mais en effet il dort profondément à cause d'un problème de santé).

¹⁴⁷ Yves Stalloni, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁸ « Manière de s'exprimer consistant à faire usage, par ironie ou euphémisme, d'un mot ou d'un groupe de mots signifiant le contraire de ce que l'on pense. », <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>, consulté le 9 septembre 2017.

Félix Ferrer, qui est supposé mort au début du roman précédant *Un an*, est encore en scène dans ce roman. Il est énigmatique parce qu'on ne sait pas beaucoup sur lui. Tout au long du roman, nous ne rencontrons pas de description concernant le héros. Félix Ferrer est présenté brièvement vers la fin du roman.

« Nous n'avons pas pris le temps, depuis presque un an pourtant que nous le fréquentons, de décrire Ferrer physiquement. Comme cette scène un peu vive ne se prête pas à une longue digression, ne nous y éternisons pas : disons rapidement qu'il est un assez grand quinquagénaire brun aux yeux verts, ou gris selon le temps, disons qu'il n'est pas mal de sa personne mais précisons que, malgré ses soucis de cœur en tous genres et bien qu'il ne soit pas spécialement costaud, ses forces peuvent se multiplier quand il s'énerve. »¹⁴⁹

Sur la mode de la caractérisation des personnages, comme le souligne J.-P. Goldenstein, il existe deux possibilités : directe ou indirecte.

« Il y a caractérisation *directe* lorsque les informations que nous recevons sur le personnage nous sont données par le narrateur, par un autre personnage ou par le héros lui-même. [...] Il y a caractérisation *indirecte* lorsque nous devons saisir par nous-mêmes une information nouvelle sur un personnage, donnée cette fois implicitement à partir d'un détail matériel, d'une parole, d'une action. »¹⁵⁰

La caractérisation du héros principal Félix Ferrer est à la fois directe et indirecte. D'une part, directe, parce que c'est l'énonciateur qui le définit physiquement, il donne des informations sur lui (par exemple, le problème cardiaque), il partage des renseignements avec le narrataire directement. D'autre part, indirecte, parce que l'énonciateur ne fait pas une prosopographie détaillée, ni une éthopée du personnage. La description courte ci-dessus se place vers la fin du roman, le narrataire caractérise le personnage par ses actes, ses attitudes et ses relations avec les autres. Au moment où le narrataire découvre le portrait physique du héros, il fait une comparaison entre ce qu'il a imaginé et ce qui se présente à lui, car le narrataire illustre un héros selon les actes de celui-ci. Le manque des descriptions détaillées permet à l'énonciateur de canaliser l'attention sur l'histoire et les actions des personnages. Au lieu de ralentir la narration par les descriptions des individus, il préfère laisser des blancs à remplir par

¹⁴⁹ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 234.

¹⁵⁰ Jean-Pierre Goldenstein, *op. cit.*, p. 59.

le lecteur. Il faut souligner que la description laconique du héros est introduite par la deuxième voix qui est celle de l'énonciateur lui-même. Ce dernier le décrit physiquement au niveau de l'instance énonciative.

D'ailleurs, l'étude de la description du sujet actant n'est évidemment pas suffisante pour dévoiler les rôles et les fonctions des personnages. B. Valette indique que « [l]es traits constitutifs du personnage de roman font appel à des marques intrinsèques et extrinsèques qui appartiennent à plusieurs niveaux narratifs, descriptifs ou discursifs. ».¹⁵¹ Il propose le tableau suivant pour montrer ces différents niveaux.

Tableau 15 : Traits constitutifs du personnage¹⁵²

PORTRAIT	RECIT	DIALOGUE	MONOLOGUE
Subjectif autobiographique	Ce que fait le personnage	Ce que dit le personnage : comment il le dit (introduceurs de dialogue)	Ce qu'il pense

Description extérieure

Incidence des points de vue :

Narrateur personnages-témoins

Rappelons que le héros a des problèmes de santé, le docteur lui interdit de fumer, de voyager dans les climats froids et d'avoir des relations avec les femmes. Félix Ferrer rejetant ces conseils, continue à fumer, fait un voyage au pôle Nord, a des relations avec plusieurs femmes dans une année qui est le temps de l'intrigue du récit. Ces actes séditieux du héros dénotent son caractère insensible sur les sujets le concernant directement. D'ailleurs, ses choix de rester seul mettent en évidence son caractère solitaire, par exemple, le soir où il a quitté la maison, il s'est installé dans un compartiment vide du métro, ou bien, il voulait rester seul à la maison après la visite

¹⁵¹ Bernard Valette, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵² *Ibid.*, p. 38.

de sa voisine avec laquelle il a eu une relation. Il est un personnage indépendant, libre, sans avoir des liens forts avec les autres, surtout avec les femmes.

Afin de mieux examiner le personnage, nous devons néanmoins préciser que les deux types de relation sont des signes révélateurs : celle avec les artistes et celle avec les femmes. Par exemple, un artiste qui s'appelle Gourdel vient à l'atelier pour laisser un tableau mais Félix Ferrer ne s'intéresse pas à lui, car ses travaux n'attirent pas l'attention des clients.

« Il [Gourdel] est complètement délabré, dit Ferrer, économiquement ça ne marche plus du tout, ce n'est plus qu'un déchet symbolique. »¹⁵³

Par contre, un autre artiste qui s'appelle Martinov remporte un certain succès et il y a des acheteurs potentiels pour ses travaux.

« Toi [Martinov], par contre, ça va bien ces temps-ci. Un type est passé tout à l'heure, il va sûrement te prendre le grand jaune. »¹⁵⁴

Au moment où Martinov parle d'une exposition commune avec les autres artistes sans prévenir le galeriste, Félix Ferrer n'apprécie pas cette décision.

« A part ça tu es sur quoi, en ce moment ? Ma foi, dit Martinov, j'avais ma série verticale, je vais en donner deux ou trois pour une exposition de groupe. Attends un peu, dit Ferrer, qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Rien, dit Martinov, c'est juste pour la Caisse des dépôts et consignations. Quoi, dit Ferrer, tu vas faire une exposition de groupe à la Caisse des dépôts et consignations ? Et alors, dit Martinov, c'est très bien, la Caisse des dépôts et consignations. Personnellement, dit Ferrer, je trouve ridicule que tu exposes à la Caisse des dépôts et consignations. Ridicule. Une exposition de groupe, en plus. Tu te dévalues. Je te le dis. Enfin bon, tu fais comme tu veux. »¹⁵⁵

Son accueil est plutôt neutre et sans attention. Leur relation est centrée essentiellement sur le rapport client/vendeur. Félix Ferrer n'est pas amical. Il est indifférent et méfiant, il ne réagit pas à la fin (« Enfin bon, tu fais comme tu veux »). Il perd sa bonne humeur à la moindre action qu'il n'approuve pas. Comme nous

¹⁵³ Jean Echenoz, **op. cit.**, p. 44.

¹⁵⁴ **Ibid.**, p. 44.

¹⁵⁵ **Ibid.**, pp. 44-45.

voyons par ces exemples, la relation entre le galeriste et les artistes est surtout d'ordre économique. Quand il parle des artistes qui fréquentent la galerie, il les considère comme des fournisseurs des biens à vendre. Les conseils qu'il donne aux artistes indiquent souvent la manière de vendre un objet artistique dans le marché. Il ne s'intéresse pas à la vraie valeur artistique d'une œuvre.

Le deuxième groupe de relation a une influence sur le caractère du héros plus forte que le premier. Nous les introduisons selon l'ordre chronologique de la vie de Félix Ferrer. D'abord, comme nous l'avons déjà souligné, le récit commence déjà par une séparation et se termine par une autre. La première femme est Suzanne avec qui il s'était marié pendant cinq ans. Le narrateur ne présente pas Suzanne sauf dans cette phrase nominale brève : « [...] Suzanne, femme d'un caractère difficile. »¹⁵⁶ Au sujet du départ du héros, nous tenons à affirmer que c'est elle qui quitte Félix Ferrer, car au moment où le juge les accueille pour le procès du divorce, celui-ci observe que « [...] Monsieur a l'air un peu moins certain que madame. »¹⁵⁷, en outre le héros essaie de débiter une conversation avec elle devant la porte en lui offrant une activité amicale.

« Sortis de là, Ferrer aurait bien proposé à Suzanne d'aller déjeuner ensemble ou juste prendre un verre par exemple en face, à la brasserie du Palais, mais elle ne lui en laissa pas le temps. Ferrer frémit, allant encore s'attendre au pire, aux insultes humiliantes et mises en demeure auxquelles il avait échappé au mois de janvier, mais non, non. Levant seulement un doigt pour lui intimer silence, elle ouvrit son sac dont elle retira un double des clefs de la galerie qui était resté à Issy, les lui remit sans un mot avant de s'éloigner vers le pont Saint-Michel au sud. »¹⁵⁸

En outre, avec un sentiment de culpabilité, il se sent d'abord soulagé, mais comme la dernière fois, ce n'est pas un soulagement total. L'indifférence ou la distance de Suzanne le dérange, et ce sentiment devient un sentiment de culpabilité. Parce que le héros attend qu'elle le traite de la façon malveillante, car il la trompait avec une autre femme qui s'appelle Laurence chez qui il s'est installé au début du roman. L'indifférence de Suzanne, comme au moment de la séparation en janvier, crée une

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 217.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 218.

sorte de malaise pour lui et il se sent en difficulté pour communiquer avec elle à cause de son attitude détachée et froide.

La deuxième femme est Laurence qui est décrite rapidement dès le moment où elle est présentée par le narrateur. Le protagoniste sort de la maison de Suzanne et va directement chez Laurence.

« Puis, très brune aux cheveux très longs, pas plus de trente ans ni moins d'un mètre soixante-quinze, la jeune femme prénommée Laurence qui venait d'ouvrir la porte lui sourit sans prononcer un mot avant de la refermer sur eux. »¹⁵⁹

Après quelques mois, Félix Ferrer passe moins en moins chez elle et commence à rester dans l'atelier, et finalement Laurence chasse le héros.

« Tu t'en vas, maintenant, tu te casses, lui dit-elle, tu ramasses tes petites affaires et hop. »¹⁶⁰

Les personnages ne sont pas décrits longuement, ils sont présentés par leurs attitudes et par leurs sentiments, par les réactions et les impressions évoquées chez le héros. Il n'y a pas de profondeur psychologique, on les fait entrer dans la narration selon l'optique de Félix Ferrer qui est un acteur utilitaire, passif et distant, qui agit selon ses intérêts. Ils sont comme des silhouettes unidimensionnelles, linéaires ; des vrais êtres de papier sans profondeur et ni consistance.

Victoire du roman intitulé *Un an* est la troisième femme avec laquelle le héros a une relation. Elle s'échappe de Paris un matin en croyant que Félix est mort dans son lit, ayant peur d'être accusé comme meurtrière, elle s'est enfuie dans le roman *Un an*, mais dans *Je m'en vais*, le lecteur et le héros ne savent pas la raison de cette fugue. Félix Ferrer reste seul encore une fois et débute une enquête pour chercher une femme. Mais au bout de quelques semaines il abandonne sa quête. A ce stade de sa vie solitaire, il s'aperçoit de sa voisine Bérange Eisenmann.

Cependant, il y a deux choses qui gênent Félix quand il est avec elle : son parfum et sa disponibilité (elle peut venir chez le héros, quand elle veut, donc il

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 27.

devient trop accessible pour lui). Elle utilise un parfum qui s'appelle *Extatics Elixir* et la persistance de cette odeur gêne le héros même après le départ de celle-ci.

« Bérangère Eisenmann est une grande fille gaie, très parfumée, vraiment très gaie, vraiment trop parfumée. Le jour où Ferrer l'avait enfin remarquée, en quelques heures l'affaire était enlevée. »¹⁶¹

Nous avons déjà souligné la disponibilité désinvolte de Bérangère, souvent Felix est incommodé par les visites imprévues de Bérangère qui se propose de lui rendre visite comme elle le veut. Son départ pour le pôle Nord marque la fin de cette liaison, car, au retour, elle n'est plus sa voisine, elle avait déjà déménagé.

Pendant son voyage au pôle Nord, il rencontre une infirmière qui s'appelle Brigitte. Pour lui, elle est une distraction contre l'ennui du voyage au bord du brise-glace. Dès l'arrivée au pôle Nord, Brigitte cesse de l'intéresser parce que le héros n'a plus besoin d'un divertissement.

Ensuite, pendant qu'il prépare son retour à Paris, il reste quelques jours chez une famille qui habite à Port Radium.

« Chaleureusement adopté par la famille Aputiarjuk chez qui il avait fini par prendre tous ses repas et dont la fille, chaque soir, venait le rejoindre dans sa chambre, il avait laissé traîner un peu la fabrication des conteneurs. »¹⁶²

La présence de cette fille ressemble à celle de l'infirmière. Elle n'a même pas de prénom dans le récit, elle est là comme si sa mission était de divertir leur convive sans avoir des sentiments intimes.

Une autre femme, Sonia, assistante de l'expert des matériaux du pôle Nord, entre deux fois dans la vie de Félix Ferrer. Celui-ci hésite d'appeler Sonia à la suite d'un premier contact pendant l'expertise des objets. Après le vol de ces objets, le héros ne pense plus à Sonie, il est préoccupé pour retrouver ses objets volés.

Dans cette période-là, une autre femme s'approche du protagoniste, c'est Hélène. Après avoir eu une relation sexuelle avec Sonia, Félix Ferrer permet à

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶² *Ibid.*, p. 109.

Hélène de multiplier ses visites à l'hôpital. Elle commence à fréquenter l'atelier, ensuite elle passe souvent chez lui. A la suite de l'accroissement des visites, elle débute une nouvelle carrière au sein de la galerie d'art et ils s'installent dans la même maison.

Hélène est la femme qui a un rôle décisif dans l'histoire des relations de Félix Ferrer. Elle commence à travailler à l'atelier après quelques temps de sa sortie de l'hôpital. C'est elle qui dirige souvent la galerie en communiquant avec les artistes. Ils préfèrent aussi contacter avec cette dame au lieu du galeriste, Martinov en particulier. Hélène s'installe définitivement à la galerie. Son rôle renforce la constatation que nous avons faite en étudiant la structure cyclique du roman. Le récit commence et se termine par la même phrase prononcée par le héros : « Je m'en vais ». A propos de la fin de l'histoire, nous sommes convenus qu'Hélène a un rôle essentiel parmi les relations du héros par sa décision d'aller à un autre parti, celui de Martinov, cela provoque une séparation implicite entre elle et son amant Félix Ferrer.

« C'est-à-dire que non, dit Hélène en se détournant, ce n'est pas ce que je voulais dire. Réflexion faite, il vaudrait mieux qu'elle y aille toute seule. Et comme Ferrer poussait ses lèvres en fronçant les sourcils, écoute, dit Hélène en se retournant vers lui, écoute. Elle expliqua doucement qu'elle avait réfléchi. Que ce nouvel appartement. Tous ces meubles. Cette perspective de vivre ensemble avec tout ce ciel au-dessus d'eux, elle ne savait plus trop. Elle n'était pas très sûre d'être prête, elle avait besoin de réfléchir, il faudrait qu'on en reparle. Je ne dis pas qu'il faut laisser tomber tout ça, tu vois, je dis que je voudrais y repenser. Puis qu'on en reparle dans quelques jours. »¹⁶³

Ce départ le fait réfléchir sur ce qui s'est passé avec sa femme Suzanne. Hélène joue un rôle de perturbateur dans la vie de Félix Ferrer qui projetait de vivre ensemble dans un nouvel appartement. Pourtant, Hélène change l'état affectif du héros en le laissant seul. Au début, il est content d'aller ensemble à la partie de l'ami Rajputek, mais elle préfère ne pas s'y rendre. Elle a l'idée de participer à la partie de Martinov, Félix Ferrer accepte de l'accompagner. Mais elle souligne qu'elle veut se rendre là-bas toute seule. Le héros perd sa bonne humeur et il retourne à la maison qu'il avait quitté un an auparavant. La scène ressemble beaucoup à celle du début du texte, ce

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 248-249.

soir-là le protagoniste prend le métro qui est vide, il descend à la même station du métro Corentin-Celton, c'est le soir de la fin de l'année et c'est le même endroit. Après une année, il se retourne au même point où tout avait commencé. En définitive, il s'avère que cette femme qui apparaît brusquement sur le parcours du héros s'éclipse en l'abandonnant la veille du nouvel an.

Comme dans toutes ses relations, Félix Ferrer ne réagit pas. Quoi qu'il en soit, il ne réalise pas vraiment un acte définitif, il est plutôt passif. Ainsi nous constatons qu'il n'est pas capable de séparer/finir ses relations. Les femmes le quittent ou les circonstances les séparent. L'ordre d'apparition de ces sept femmes est montré de la façon suivante :

Suzanne (ex-femme) → Laurence (relation sexuelle (maîtresse)) → Victoire (fugue sans raison) → Bérangère Eisenmann (voisine facile) → Brigitte (infirmière distractive) → fille au Port Radium (amulette pour le pôle Nord) → Sonia (assistante comme récompense) → Hélène (d'abord formatrice, puis perturbatrice / destructrice)

Ces relations qui dévoilent le je-m'en-foutisme de Félix Ferrer montrent que les relations de celui-ci avec les femmes sont pour lui insignifiantes, sans importance. Par exemple, il a une idée de vivre ensemble avec Hélène mais quand elle le refuse, il se contente de dire simplement « [...] bon, d'accord. ».¹⁶⁴ Nous avons montré plus haut, qu'il avait des rapports avec les femmes seulement pour le profit sexuel. Cette séparation n'est donc pas importante pour lui, et souvent, c'est une sorte de soulagement et une nouvelle recherche d'affaire.

Comme l'indique S. Houppermans « Ferrer ne 'tient' nulle part, et rien ne le retient vraiment. ».¹⁶⁵ Ses relations sont toujours passagères pendant toute une année. La fin d'une relation est le début d'une autre pour le héros. Afin de souligner l'indifférence du héros, citons l'enquête à la fin de laquelle le héros trouve le coupable qui est Baumgartner, c'est-à-dire Delahaye. Sa réaction demeure toujours identique. Il reste indifférent.

¹⁶⁴ **Ibid.**, p. 249.

¹⁶⁵ Sjeff Houppermans, **Jean Echenoz, étude de l'œuvre**, Paris, Bordas, 2018, p. 82.

2.9.2. Regards croisés sur le personnage

Dans le second récit de notre analyse, *L'Adversaire*, le narrateur-témoin ne décrit pas le protagoniste Jean-Claude Romand jusqu'au jour où il le voit dans la cour. La description physique du héros est toujours courte et sans détail. Il nous a paru nécessaire de consacrer un sous-chapitre à propos du personnage et de sa description elliptique.

« L'homme que les gendarmes ont fait entrer dans le box avait la peau cireuse des prisonniers, les cheveux ras, le corps maigre et mou, fondu dans une carcasse restée lourde. Il portait un costume noir, un polo noir au col ouvert, et la voix qu'on a entendue répondre à l'interrogatoire d'identité était blanche. »¹⁶⁶

La description retardée du meurtrier, comme l'exemple de Félix Ferrer de *Je m'en vais*, (*JMV*) permet au narrataire de se focaliser par rapport aux actions du personnage. Le manque d'une prosopographie ou un portrait détaillé renforcent l'idée de ce que l'action est plus décisive que l'apparence pour l'histoire. Les informations par rapport au héros expliquent surtout ses attitudes, son passé ou sa famille qu'il a massacrée. Selon le modèle de B. Valette (portrait – récit – dialogue – monologue), le narrateur-personnage s'appuie essentiellement sur le récit (ce que fait le personnage) et le dialogue (ce que dit le personnage : comment il le dit). Étant donné que le savoir du narrateur est limité par la focalisation qu'il emploie (interne), il n'a pas accès au monologue du héros. Celui-là raconte les événements en précisant le parcours de Jean-Claude Romand conformément à ce qu'il a fait et ce qu'il fait à ce moment-là. Il entre en dialogue avec le criminel par le biais des correspondances, et il faut souligner que cette communication est différée, parce que, chaque fois, l'un envoie une lettre et attend la réponse de l'autre.

D'ailleurs, le statut du héros reste toujours ambivalent, entendu qu'il prend le rôle de patient et d'agent en même temps. C'est lui-même qui ment pendant des années et construit une vie de simulacres, donc il demeure comme agent influenceur ; et c'est encore lui qui souffre des résultats catastrophiques, il assume ainsi le rôle du patient affecté du processus de la déchéance causée par lui-même. C. Bremond

¹⁶⁶ Emmanuel Carrère, *op. cit.*, p. 48.

propose que chaque changement se déroule selon le principe de l'amélioration ou la dégradation du statut du sujet-héros, Jean-Claude Romand a réussi à le faire pendant dix-huit ans, mais finalement son statut s'est dégradé. A la suite du massacre de sa famille, il est condamné à la réclusion criminelle à perpétuité. Le protagoniste se figure comme un personnage paradoxal non-seulement au niveau thématique, mais aussi au niveau actantiel. Pendant le procès, en se considérant lui-même comme un croyant, il prétend que mentir est interdit par le Dieu. Cependant il a menti pendant la moitié de sa vie. Au moment où il partage les souvenirs de son enfance, il indique que les Romand sont des humains honnêtes, mais il a vécu une vie loin de l'honnêteté : « ils [les Romand] travaillent dur, craignent Dieu, et leur parole vaut contrat. ».¹⁶⁷ D'autre part, au niveau actantiel, le héros manque un véritable vouloir parce que la posture du docteur Jean-Claude Romand n'est qu'un déguisement derrière lequel il n'y a rien à découvrir. Parce que ce masque ne cache pas une personne véridique, l'image du docteur est son armure dans la société.

Si on prend en compte le désir de maintenir cette imposture comme le vouloir de l'agent de l'action, nous pouvons dire qu'il est question de deux opposants : la réalité elle-même et la maîtresse du héros, Corinne. C'est elle qui déclenche la phase du dénouement en demandant de l'argent qu'elle lui avait donné. Dans ce cas, la réalité contient plusieurs éléments ; l'enquête des gendarmes, sa situation financière (il n'a plus d'argent) et la peur du fait que ses proches l'accusent à propos de ses mensonges. L'image qu'il donne à l'extérieure lui permet de continuer longtemps cette tromperie, parce que, malgré ses petits défauts, son entourage le respecte comme une personne réussie.

Toutes les relations qu'il entretient avec les autres sont fondées sur la notion de la feintise. Les comportements, les attitudes, les pensées, les réactions ou même les paroles qu'il prononce appartiennent à une identité inventée. Il n'est pas capable de vivre ou de réagir sans le masque de docteur Romand. Comme l'insignifiance de Félix Ferrer dans *Je m'en vais*, nous pouvons dire que le héros Jean-Claude Romand se révèle par l'incapacité de réagir d'une façon réelle à cause de son identité de contrevérité.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 51.

Le rôle du héros dans le roman *L'Adversaire* n'est pas décrit seulement par les éléments déictiques, le narrateur énumère les sources extradiégétiques quand il le désigne. Nous avons souligné dans la partie consacrée au narrateur que celui-ci raconte l'histoire par une vision bifocale, de même, les journaux, les témoignages d'autrui et les lettres présentent un deuxième point de vue pour voir le héros sous un tiers optique. Cela engendre deux rôles thématiques et actantiels. Le premier groupe composé des familles des victimes, des journalistes, des habitants du village le considère comme un monstre. Selon cette perspective, le protagoniste est un égoïste qui a voulu se montrer lui-même comme la victime d'une tragédie familiale. Les réponses du héros à l'hôpital soutiennent cette hypothèse.

« En sortant du coma, il a commencé par tout nier. Un homme vêtu de noir, entré dans sa maison par effraction, avait tiré sur les enfants et mis le feu. Lui était paralysé, impuissant, cela s'était déroulé sous ses yeux comme un cauchemar. Quand le juge l'a accusé du massacre de Clairvaux, il s'est indigné : « On ne tue pas son père et sa mère, c'est le deuxième commandement de Dieu. » Quand il lui a prouvé qu'il n'était pas chercheur à l'OMS, il a dit travailler comme consultant scientifique pour une société appelée South Arab United quelque chose, quai des Bergues à Genève. On a vérifié, il n'y avait pas de South Arab United quelque chose quai des Bergues, il a cédé sur ce terrain et aussitôt inventé autre chose. Pendant sept heures d'interrogatoire, il a lutté pied à pied contre l'évidence. »¹⁶⁸

Donc au niveau actantiel, le but du sujet est de garder son imposture jusqu'au dernier point. Ce groupe (les familles de victimes, les journalistes et les habitants) se manifeste comme un opposant qui ne croit plus à ses mensonges. De l'autre côté, le narrateur et les visiteurs de prison le considèrent comme un damné de l'Adversaire, c'est-à-dire du Satan. D'après ces personnes, Jean-Claude Romand a vécu une vie maudite à cause d'être possédé par le grand ennemi de Dieu. Alors le vouloir du héros est de se sauver de tous ces mensonges mais les actions montrent le contraire. Le paradoxe se traduit dès l'incipit : « Je pense qu'écrire cette histoire ne pouvait être qu'un crime ou une prière. »¹⁶⁹ Bien que les actes et les descriptions soient les mêmes, les différents points de vue au niveau déictique attribuent au personnage différents rôles et fonctions. Le changement du regard sur le sujet de l'action est en accord avec la double dimension de l'œuvre (crime ou prière).

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 179.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 220.

La mythomanie de Jean-Claude Romand est déjà à l'origine de sa schizophrénie perpétuelle. Depuis le jour où il a menti sur les examens de la faculté de médecine, il crée une imposture dans laquelle il s'emprisonne. Rappelons qu'il déclare les avoir réussis alors qu'il ne les a même passés. A partir de ce temps-là, les mensonges défilent sans cesse et causent enfin des troubles de la personnalité histrionique. Il cherche des moyens pour être au centre de l'attention, l'exemple de la scène où il invente une histoire de kidnappage le prouve.

« À un moment, Jean-Claude a dit qu'il sortait chercher des cigarettes dans sa voiture. Il n'est revenu que plusieurs heures après, sans que personne apparemment se soit inquiété de cette absence prolongée. Sa chemise était déchirée, maculée de sang, et lui hagard. Il a raconté à Luc et aux autres que des inconnus l'avaient agressé. Sous la menace d'un pistolet, ils l'avaient obligé à monter dans le coffre de sa voiture et à leur donner les clés. La voiture avait démarré. Elle roulait très vite et lui, dans le coffre, était trimballé, meurtri par les cahots, terrifié. Il avait l'impression qu'on allait très loin et que ces types qu'il n'avait jamais vus, qui le prenaient peut-être pour un autre, allaient le tuer. Aussi brutalement et arbitrairement qu'ils l'y avaient jeté, ils avaient fini par le sortir du coffre, le rouer de coups et l'abandonner au bord de la route de Bourg-en-Bresse, à 50 kilomètres de Lyon. Ils lui avaient laissé sa voiture, au volant de laquelle il était rentré tant bien que mal. »¹⁷⁰

Il dramatise un événement qui n'est peut-être pas vécu, il recourt à un théâtralisme ridicule pour faire remarquer sa présence insignifiante par des entourloupettes. Aussi faut-il souligner que son caractère faible l'empêche de revenir à la réalité, c'est la raison pour laquelle il est influencé facilement par les autres. Le jour où on discute l'avenir du directeur de l'école qui a eu une relation avec une professeure, il ne partage pas le même avis avec les autres, mais personne ne se rend compte de lui. Nous pouvons ajouter d'autres exemples, de toute façon, il arrive à mener une vie ordinaire malgré les mensonges.

La manière de présenter les personnages dans la narration de *L'Adversaire* se rapproche à celle de *Je m'en vais*. Les narrateurs emploient des techniques semblables par rapport à la description des caractères et au point sur lequel ils insistent. La représentation des sujets se concentre sur les actes en particulier ; ils possèdent plusieurs défauts qui évoquent des anti-héros. Les images qu'ils

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 69.

représentent et la réalité se différencient l'un de l'autre comme dans l'exemple de Jean-Claude Romand.

2.9.3. Rôles jumelés : dissimulation des vouloirs

Louis-Philippe Delahaye de *JMV* est un double personnage, parce qu'il apparaît sous deux différents noms : Delahaye et Baumgartner. D'abord, il assume le rôle d'informateur quand il fournit des nouvelles sur le bateau Nechilik et sa location, jusqu'à un moment où le héros commence à s'intéresser à ce sujet. Dès lors, il disparaît tout d'un coup, il est mort.

« Mais nous ne pouvons, dans l'immédiat, développer ce point vu qu'une actualité plus urgente nous mobilise : nous apprenons à l'instant, en effet, la disparition tragique de Delahaye. »¹⁷¹

Ce type mystérieux fait un plan pour voler tout ce que Félix Ferrer emmènera de son voyage à l'extrême nord. A la suite de son départ, il loue une maison dans un quartier riche, s'adjoind un homme (Le Flétan) pour ses affaires. Sa femme Martine observe l'atelier pour informer son mari supposé mort. Le piège est le fait que le narrateur change le nom de Delahaye par Baumgartner. Ensuite, celui-ci change donc son statut d'informateur et devient le criminel que le policier et le héros lui-même cherchent. Il apparaît comme un double agent : c'est lui qui dirige le héros vers le trésor, et c'est encore lui qui le vol. De ce fait, il planifie le vol petit à petit dès le moment où il informe son patron.

« Delahaye avait rapporté ces faits dont on venait de l'informer. On lui avait même laissé entendre qu'on pourrait, en cherchant bien, se procurer des informations plus détaillées quant aux coordonnées exactes de la Nechilik. Tout cela, certes, était aléatoire mais, si les choses se précisaient, l'opération pourrait présenter un intérêt majeur. »¹⁷²

Donc, le coupable apparaît comme l'informateur mais il est en effet le profiteur au niveau actantiel. Ni le narrateur, ni le lecteur ne sait cette vérité sur laquelle l'histoire est fondée. Comme nous l'avons traité dans la partie consacrée au narrateur, le

¹⁷¹ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷² *Ibid.*, p. 30.

narrateur cache certaines informations afin de mystifier, étonner et désorienter le lecteur.

La description de Delahaye est nettement différente par rapport à celle de Baumgartner. Selon le narrateur, Delahaye ne s'habille pas de manière convenable pour son métier.

« Malgré les qualités professionnelles de Delahaye, ses apparences jouaient contre lui. Delahaye est un homme entièrement en courbes. Colonne voûtée, visage veule et moustache en friche asymétrique qui masquait sans régularité toute sa lèvre supérieure au point de rentrer dans sa bouche, certains poils se glissant même à contresens dans ses narines : trop longue, elle a l'air fausse, on dirait un postiche. Les gestes de Delahaye sont ondulants, arrondis, sa démarche et sa pensée également sinueuses, et, jusqu'aux branches de ses lunettes étant tordues, leurs verres ne résident pas au même étage, bref rien de rectiligne chez lui. »¹⁷³

En ce qui concerne les descriptions des personnages, l'énonciateur fait un choix ironique, car, le héros principal Félix Ferrer nous est retracé physiquement vers la fin de l'histoire, en revanche, les personnages secondaires sont exposés très vite selon leur ordre d'apparence dans le texte. Delahaye qui est paru comme un homme incapable de faire certaines actions crée l'image de quelqu'un de médiocre. Certes, c'est pour masquer le lien secret entre les noms Delahaye et Baumgartner. De plus, cette description plate, voire sans importance, empêche le narrateur de se référer à Baumgartner. La deuxième description du même personnage sous le nom de Baumgartner est faite de la façon suivante.

« Baumgartner porte un complet croisé de laine vierge anthracite, une chemise ardoise et une cravate fer. Bien que l'été officiel vienne de paraître, le ciel est assorti à cette tenue, expectorant bassement un petit crachin par intermittence. »¹⁷⁴

Cette deuxième présentation contrarie celle de Delahaye. Elle met en valeur l'élégance de Baumgartner par rapport à Delahaye. Celui-là s'habillant très chic et cherchant un appartement dans un quartier riche donne l'image d'une personne aisée qui n'a rien à voir avec Delahaye.

¹⁷³ **Ibid.**, pp. 26-27.

¹⁷⁴ **Ibid.**, p. 86.

Par ailleurs, le narrateur présente Delahaye par sa fonction d'informateur, celui-ci parle à son patron du trésor, tandis que l'homme énigmatique Baumgartner entre en scène brusquement dans un chapitre consacré à lui et ses actes mystérieux. Delahaye donne l'impression d'un personnage ordinaire, alors que Baumgartner se singularise par son mystère. Par exemple, déjà son apparence dans le texte correspond à la disparition de Delahaye, des appels incompréhensibles à sa femme (chaque jour, quelques minutes, pas de détails), des affaires louches avec le Flétan qui se drogue. Ainsi constatons-nous que ses actes désignent un homme obscur dès le début de l'opération de vol. Pour toutes ces raisons, le lecteur n'arrive pas à les unifier jusqu'au moment où l'histoire ou l'énigme commence à se résoudre.

La femme de Louis-Philippe Delahaye n'apparaît pas beaucoup dans le texte, pourtant, son rôle est crucial surtout pour son mari et ses plans. Rappelons que Baumgartner s'informe sur la galerie et le retour de son ex-patron par téléphone chaque jour, et l'informateur n'est que sa femme Martine Delahaye. Dès l'arrivée de Félix Ferrer, elle veut lui rendre visite, mais sa mission principale est de guetter la galerie pour voir si le trésor est là ou pour savoir quels types de mesures existent dans la galerie.

« Une qui lui téléphonerait dès le lendemain, par contre, c'est Martine Delahaye, la veuve de son assistant, que Ferrer avait rencontrée à l'église d'Alésia le jour des obsèques. Il lui avait bien semblé que malgré son deuil elle n'avait pas l'air de le trouver inintéressant, mais il pensait n'être à l'époque qu'une épaule éventuelle pour pleurer. Or voici qu'elle appelle en fin d'après-midi, sous un prétexte comme un autre, une histoire de papiers de Sécurité sociale que Delahaye aurait peut-être pu laisser à la galerie, pas moyen de mettre la main dessus, et est-ce que par hasard. Hélas je crois bien que non, dit Ferrer, il ne laissait jamais rien de personnel ici. Ah que c'est contrariant, dit Martine Delahaye. Est-ce que je pourrais quand même passer vous voir, histoire de prendre un verre, ça me ferait plaisir d'évoquer des souvenirs. »¹⁷⁵

Cette insistance pour venir à la galerie est un acte inattendu même pour Félix Ferrer. Quand elle comprend qu'ils n'arriveront pas à convenir d'un rendez-vous, la conversation change sa forme et devient plutôt un interrogatoire.

¹⁷⁵ **Ibid.**, pp. 121-122.

« Alors vous étiez parti loin ? »¹⁷⁶

« Voyage professionnel, n'est-ce pas. »¹⁷⁷

« Magnifique, réitère-t-elle avec fougue, et vous avez trouvé ? »¹⁷⁸

« J'aimerais bien voir tout ça, dit Martine Delahaye, vous les exposez quand ? »¹⁷⁹

« Oui, dit la veuve, envoyez-moi un petit carton, promis ? »¹⁸⁰

L'intérêt et l'enthousiasme imprévus de Martine Delahaye pour le voyage et les matériaux intriguent le personnage principal et le narrataire à la fois. Elle essaie d'apprendre si le héros a trouvé le trésor. En fait, il n'est jamais question d'un intérêt personnel pour les objets d'arts, elle vise à avoir le plus d'informations possibles par ces questions. La suite des événements révèle qu'elle est la complice principale de Delahaye/Baumgartner. Un jour, Baumgartner parle plus long avec sa femme que d'habitude, nous apprenons (plus tard) que la raison de ce long appel est le retour de Félix Ferrer à Paris avec les objets.

« Comme chaque jour Baumgartner appelle son épouse, mais cette fois l'entretien téléphonique dure plus longtemps que d'habitude. Baumgartner pose pas mal de questions, note les réponses dans les marges de son journal puis coupe la ligne. »¹⁸¹

Cela indique aussi le déclenchement du plan de Baumgartner qui attend depuis sa mort imaginaire. Bien qu'elle assume le rôle d'informateur par rapport à son mari Delahaye, elle se charge d'être un espion. De la part de Félix Ferrer, elle est un opposant, parce que c'est elle qui renseigne Delahaye/Baumgartner sur l'arrivage des objets.

Réparaz, client de l'art moderne, est la figure emblématique du sarcasme de l'énonciateur comme nous l'avons souligné dans la partie où il est question de la comparaison des marchés de l'art moderne et de matériaux du pôle Nord. Cette description courte renvoie à un personnage incompetent pour comprendre la valeur artistique d'une œuvre d'art.

¹⁷⁶ **Ibid.**, p. 122.

¹⁷⁷ **Ibid.**, p. 123.

¹⁷⁸ **Ibid.**, p. 123.

¹⁷⁹ **Ibid.**, p. 123.

¹⁸⁰ **Ibid.**, p. 123.

¹⁸¹ **Ibid.**, p. 126.

« [...] la porte vitrée s'ouvre et le revoici, Réparaz, comme toujours tout en flanelle bleu marine avec ses petites initiales brodées sur le flanc de sa chemise. »¹⁸²

Comme nous le voyons, la description se focalise sur la richesse et sa manière de s'habiller qui reflète un code d'habillement distingué, voire haute couture. La présence de ce caractère est un moyen pour le narrateur qui démontre, via Réparaz, un personnage symbolique qui ne peut pas évaluer une œuvre d'art, mais il s'est intégré à cette société artistique grâce à son pouvoir financier.

Le Flétan, qui a déjà un nom de poisson, est un type des affaires louches, il est présent dans le récit comme un collaborateur trompé par Louis-Philippe Delahaye. Cette figure est complètement un cliché, car le vrai criminel Delahaye manipule le drogué pour qu'il fasse ce qui lui est demandé avant et pendant la réalisation du vol. Dès le moment où il lui est inutile, agent à double Delahaye le tue dans un camion frigorifique. Soulignons que la mort de Le Flétan est assez malicieuse car Delahaye lui tend un piège pour le cadenasser dans le camion frigorifique et le tuer éventuellement comme un poisson congelé.

« Le Flétan a haussé dubitativement les épaules puis, comme il est remonté à l'arrière du frigorifique, Baumgartner a refermé promptement sur lui les portes de la fourgonnette. Voix étouffée du Flétan, d'abord rigolarde puis altérée, puis inquiète. Baumgartner a verrouillé les portes, contourné le frigorifique, ouvert sa portière et il s'est installé au volant. »¹⁸³

Le Flétan est le dernier personnage de la relation triadique qui s'établit entre lui, monsieur Delahaye/Baumgartner et madame Delahaye. Chaque personnage joue un double rôle dans la fiction. Le Flétan, personnage drogué, trahi et congelé à la fin demeure d'abord comme un criminel, ensuite une victime. Martine Delahaye est premièrement une veuve en douleur à cause de la disparition de son mari, puis elle assume un rôle d'interrogateur afin d'avoir des renseignements sur le trésor apporté à Paris. Louis-Philippe Delahaye dans le texte se présente d'abord comme un homme innocent, naïf et simple, pourtant dès sa mort fausse il devient quelqu'un de rusé, d'insidieux, et d'hypocrite. Le Flétan est le réalisateur des affaires indiquées par un

¹⁸² **Ibid.**, p. 180.

¹⁸³ **Ibid.**, pp. 151-152.

émetteur qui est Delahaye/Baumgartner. Celui-ci ramasse les données fournies par sa femme devenue informatrice. Nous pouvons illustrer les liens entre ces trois personnages par le tableau ci-dessous.

Tableau 16 : Double rôle des voleurs

Personnage	Avant le vol	Après le vol	Fonction
Louis-Philippe Delahaye	Assistant, homme d'art, criminel secret	Meurtrier	Médiatrice, organisatrice
Martine Delahaye	Femme de Delahaye, complice secret	Veuve	Informatrice
Le Flétan	Drogué, complice, adjoint	Victime	Exécutrice

Du reste, les analyses montrent que le narrateur leurre le narrataire par rapport à ses hypothèses sur les personnages. Louis-Philippe Delahaye apparaît comme un assistant mais il se transforme en un criminel, Martine Delahaye est une veuve cependant sa mission d'observateur est masquée ; Le Flétan, drogué, devient la victime de son patron à l'arrière d'un camion. En bref, l'attente du narrataire se tourne vers un autre horizon à cause des transformations significatives.

Finalement le dernier personnage que nous devons examiner est un policier qui s'appelle Paul Supin et il se trouve dans le roman policier comme un élément indispensable. Déjà son nom « Supin » indique quelqu'un « couché sur le dos »¹⁸⁴, il n'est pas un vrai enquêteur ni un détective pour pourchasser les criminels. Celui-ci apparaît à la suite du vol dans la galerie.

« Ferrer l'avait d'abord pris pour un client possible – Vous vous intéressez à l'art moderne ? – avant que l'homme s'identifie en montrant son insigne professionnel – officier de police Paul Supin, identité judiciaire. Ça doit être intéressant, dit Ferrer,

¹⁸⁴ <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 15 septembre 2017.

comme métier. Vous savez, dit l'autre, je ne suis qu'un technicien de laboratoire, sorti de mon microscope électronique je vois assez peu de choses. »¹⁸⁵

Suivant la réaction de Félix Ferrer, nous devons nous attarder sur le policier qui se révèle comme un officier amateur. La première impression du héros est ce qu'il peut être un client. Cela est le premier indice d'une enquête au hasard, car l'enquêteur ne donne pas une image vigoureuse ; en outre, il n'est pas un « vrai » policier ni un détective mais un technicien de laboratoire. Contrairement au code du roman policier la présence de ce personnage désigné comme responsable de la recherche du coupable dévoile un nouveau type d'enquête. Paul Supin ne poursuit pas l'enquête dans le sens classique, qui consiste en gros, à trouver le criminel en suivant les indices par un raisonnement logique. Cela sera traité dans la partie de l'anti-détective, le policier se transforme en un agent informatif à la suite des nouvelles sur le coupable au lieu d'arrêter l'auteur de délits, c'est dire que Félix Ferrer mène son enquête lui-même selon les informations de Paul Supin.

Après avoir analysé les personnages principaux selon leurs rôles dans le déroulement de l'histoire, nous tentons de les catégoriser selon les modèles de Philippe Hamon et Vincent Jouve en particulier.

Aucun des personnages du récit ne ressemble aux personnes historiques, politiques, militaires ou sociales, ni typiques comme Sherlock Holmes de A. Conan Doyle ou Hercule Poirot d'Agathe Christie, ni mythologiques sauf la dernière femme, c'est-à-dire Hélène, y compris tous les personnages que nous n'avons pas cités. Le prénom évoque déjà Hélène de Sparte/Troie réputée par sa beauté ainsi que son rôle destructif dans la guerre entre les Grecs et les Troyens. Selon la classification de P. Hamon, elle est le seul personnage qui se trouve dans la catégorie des « personnages-référentiels ».¹⁸⁶ Sa fonction dévastatrice à la fin du récit peut être acceptée comme une allusion à cette référence mythologique.

Dans notre corpus, il n'y a aucun personnage dans la deuxième catégorie nommée « personnages-embrayeurs » du modèle triadique de P. Hamon. Cependant,

¹⁸⁵ Jean Echenoz, **op. cit.**, p. 156.

¹⁸⁶ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », **Littérature**, no 6, 1972.

il faut noter que le narrateur du récit fait remarquer sa présence par différents moyens (appels au narrataire, unification avec le narrataire, etc.) que nous avons déjà analysés. Et ce narrateur n'existe pas comme un personnage dans la structure du roman, c'est pour cela nous ne pouvons pas le mettre dans cette catégorie.

La dernière catégorie est celle des « personnages-anaphores » dans laquelle les personnages obtiennent une valeur et prennent un sens dans le récit selon l'image donnée au lecteur. Dans notre récit, tous les personnages, Félix Ferrer, Hélène, Louis-Philippe Delahaye, Martine Delahaye, Réparaz, Le Flétan, Paul Supin, appartient à ce groupe. Ils « assurent l'unité et la cohésion du récit, soit en préparant la suite (figures de prophètes, de devins et de prédicateurs), soit en rappelant les éléments essentiels à la compréhension de l'histoire (biographes, enquêteurs, méditatifs plongés dans leurs souvenirs). »¹⁸⁷ Ces personnages et les autres non-cités jouent différents rôles dans le déroulement de l'histoire, nous les avons présentés dans cette partie de notre étude.

Tableau 17 : Rôles des personnages

Personnage	Premiers rôles	Seconds rôles	Catégorie
Félix Ferrer	Héros, aventurier	Victime, enquêteur amateur	Personnages- anaphores
Louis-Philippe Delahaye	Adjuvant, assistant, informateur pour le protagoniste	Opposant, criminel, deutéragoniste fugitif	Personnages- anaphores
Hélène	Adjuvant, formateur de la vie du héros	Destructeur, perturbateur	Personnages- référentiels Personnages- anaphores

¹⁸⁷ Vincent Jouve, **La poétique du récit**, Paris, SEDES, 1997, p. 57.

Martine Delahaye	-	Complice du criminel, informateur du deutéragoniste (Delahaye)	Personnages-anaphores
Réparaz	Client incompétent	Ami	Personnages-anaphores
Le Flétan	Complice du deutéragoniste, réalisateur des affaires sales	Victime	Personnages-anaphores
Paul Supin	Identité judiciaire	Informateur du héros pour l'enquête	Personnages-anaphores

A l'instar de la structure double du récit, les personnages jouent plusieurs rôles à la fois selon leurs relations avec le héros ou Delahaye (Baumgartner), ou bien selon leur fonction dans l'intrigue. A la fin du roman, Félix Ferrer revient à la maison d'où il était parti au début de l'histoire, donc, il assume un rôle nostalgique qui désire plonger dans le passé avec l'espoir de trouver sa femme Suzanne. Le protagoniste voit Suzanne comme un remède après ce qui s'est passé dans un an moins deux jours.

Selon le modèle des effets-personnages de Vincent Jouve, la première catégorie est l'effet-personnel, c'est-à-dire « personnage comme pion ».¹⁸⁸ Celle-ci est la catégorie dominante du récit, car les personnages sont plutôt des instruments de la fiction que le lecteur modélisé déchiffre.

La deuxième catégorie de la classification de V. Jouve est « l'effet-personne », le narrateur présente un personnage qui peut être un vivant dans ce

¹⁸⁸ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001.

monde référentiel. Le théoricien énumère les procédés que le narrateur utilise pour former un personnage proche à la réalité. Donc il s'agit du vraisemblable des personnages de l'histoire.

D'abord, les noms attribués aux personnages, Félix Ferrer, Hélène, Louis-Philippe Delahaye, Martine Delahaye, Réparaz, Paul Supin, Laurence, Suzanne, etc. sont adéquats selon les codes onomastiques, excepté, dans un premier temps, la complice-victime Le Flétan. Parce que le nom de « Le Flétan » ne peut pas être attribué à une personne dans le monde référentiel. En fait, ce personnage représente un milieu criminel dans lequel les personnes se trouvent souvent avec des alias ou des sobriquets. Il apparaît donc clairement que le nom Le Flétan est conforme aux normes de cet univers.

Ensuite, la narration et la présentation des personnages retracent l'existence d'une vie intrinsèque, le narrateur a le pouvoir d'accéder aux pensées de personnages. Cela indique que les personnages ne sont pas des simples êtres de papier, au contraire, ils illustrent des pratiques sentimentaux. Par exemple, Félix Ferrer se sent une sorte d'auto-accusation aux moments où il quitte sa femme qui reste silencieuse et où elle met une distance entre eux à la sortie du tribunal.

Puis, il s'agit de l'imprévisibilité des personnages jusqu'à la fin d'un récit, car les personnages continuent à se transformer sans cesse. Et finalement, c'est l'autonomie des personnages, le narrateur donne l'effet de réel comme s'il n'invente pas ces personnages, il les présente seulement. En tous cas, ils restent dans un univers fictionnel comme l'indique Nedret (Öztoğat) Kılıçeri « le monde présenté dans l'œuvre est un monde textuel fondé dans le récit par les mots ».¹⁸⁹ Par exemple, les guides à Port Radium qui emmène le héros au lieu de l'échouage s'appellent Angoutretok et Napaseekadlak qui respectent aux codes onomastiques de l'endroit.

Tableau 18 : Effet-personnage – Félix Ferrer

Héros	Onomastique	Vie intérieure	Suspense	Autonomie

¹⁸⁹ Nedret (Tanyolaç Öztoğat) Kılıçeri, *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar*, İstanbul, Multilingual, 2005, p. 113. "Yapıtta sunulmuş dünya kâğıt üzerinde sözcüklerle kurulmuş metinsel bir dünyadır."

	+	+	+	+
Félix Ferrer	Nom probable	Monologue, accès aux pensées	Transformation continue	Cadre inventé par le narrateur

Le protagoniste a un nom qui subvient aux codes onomastiques, les monologues, les attitudes et les pensées indiquent une psychologie complexe. Les réactions, les liens, les réponses et les comportements du héros sont imprévus, l'attente est toujours présente. Le héros gagne son autonomie dans les limites imposées par le narrateur-énonciateur et il devient authentique. Il nous semble nécessaire de signaler que Félix Ferrer est un personnage qui existe à un niveau intertextuel, parce qu'il était mentionné dans le roman précédent intitulé *Un an*. Ce recours au même personnage prouve son autonomie textuelle. En plus, sa présence dans deux romans montre son identité textuelle qui se trouve au niveau méta-textuel. L'autonomie est limitée, dans ce sens, par l'identité métadiscursive du héros dans l'autre texte. Bien que le héros ait une manifestation intertextuelle (*Un an* et *Je m'en vais*) sa principale manière d'être réside au niveau méta-textuel.

En dernier lieu, c'est l'effet-prétexte dans laquelle le théoricien distingue trois libidos : sentiendi (intérêt sensuel), sciendi (intérêt pour dévoiler le secret) et dominandi (intérêt de pouvoir).¹⁹⁰ Les deux derniers se trouvent dans le roman de Jean Echenoz.

Il est évident que Félix Ferrer a une passion pour le pouvoir, c'est pour cela qu'il emmène le trésor du pôle Nord à Paris malgré les problèmes graves comme ses troubles cardiaques, des difficultés économiques pour le voyage et le transport des objets. En réalité, son intérêt n'est que financier. La quête pour trouver le bateau et l'enquête pour retrouver ce qui est volé par Delahaye/Baumgartner sont des exemples de la libido dominandi.

¹⁹⁰ Vincent Jouve, *op. cit.*, Paris, PUF, 2001.

Pour conclure, il convient de dire que les personnages sont fortement thématiques, ils ont des rôles thématiques saillants. Le problème de « paraître » et « être » joue une fonction décisive par rapport à leurs rôles dans l'histoire. Nous pouvons donner la double identité de Delahaye comme l'exemple plus frappant que R. Barthes appelle fonction cardinale. Le personnage apparaît comme un assistant mais il est un criminel au niveau thématique, il apparaît comme informateur mais il est dissimulateur au niveau actantiel tandis qu'ils se manifestent sur un plan unidimensionnel.

V. Jouve indique dans son travail que son modèle de personnage est basé sur la relation entre les personnages et le narrataire qui est prédéterminé par le narrateur, donc qui fait partie de l'univers romanesque. Par ce modèle, V. Jouve trace une étude analogue à celle d'Umberto Eco qui parle d'un « lecteur modèle ». C'est pourquoi nous nous proposons de le traiter dans un autre sous-titre qui est le narrataire.

2.9.4. Rôles transformés : revirement

Quant au roman *L'Adversaire*, les rôles et les fonctions des personnages varient et se transforment pendant l'histoire. Les personnages principaux du roman sont le narrateur-personnage Emmanuel Carrère ; Luc Ladmiral, ami du criminel ; Corinne, maîtresse du criminel ; Marie-France, visiteuse de prison ; et Abad, son avocat.

Nous rappelons que le personnage Emmanuel Carrère apparaît comme un écrivain et journaliste qui s'intéresse à l'affaire Romand dès qu'il lit le premier article dans un journal. Il veut écrire un roman, pour cela, il suit le procès en tant que journaliste. Il essaie de discerner les faits à travers l'assassin en essayant de rester objectif, ce qui demeure d'ailleurs impossible. Lorsque la narration avance, le vouloir du personnage subit des transformations. Il transmet parfois les événements en faisant des comparaisons entre lui-même et le criminel qui canalisent le personnage-narrateur vers une introspection. Le sentiment de culpabilité et le désir de voir le point de vue de Jean-Claude Romand l'obligent à s'interroger ; il se sent coupable parce qu'il écrit le roman d'un monstre, non pas des victimes (famille de

Romand), et en même temps il a l'intention de savoir les facteurs qui ont poussé Jean-Claude Romand vers une vie vidée de toute réalité.

« J'avais peur. Peur et honte. Honte devant mes fils que leur père écrive là-dessus. Était-il encore temps de fuir ? Ou était-ce ma vocation particulière d'essayer de comprendre ça, de le regarder en face ? »¹⁹¹

« J'aurais pu, en tendant le bras, toucher son épaule, mais un abîme me séparait d'elle, qui n'était pas seulement l'intolérable intensité de sa souffrance. Ce n'est pas à elle et aux siens que j'avais écrit, mais à celui qui avait détruit leurs vies. C'est à lui que je croyais devoir des égards parce que, voulant raconter cette histoire, je la considérais comme son histoire. C'est avec son avocat que je déjeunais. J'étais de l'autre côté. »¹⁹²

Emmanuel Carrère cherche sa place face aux actions ordaliques du protagoniste. Ce sont les correspondances et les itinéraires qu'il a parcourus selon les indications du héros qui reforme son vouloir. Ainsi pouvons-nous préciser que le narrateur Emmanuel Carrère recourt souvent à l'empathie afin de comprendre la mentalité conflictuelle du criminel. Il convient d'indiquer qu'il cherche les mêmes conditions dans lesquelles le héros passait ses jours avant de tuer les membres de sa famille.

« J'ai voulu voir les lieux où il avait vécu en fantôme. Je suis parti une semaine, muni de plans qu'à ma demande il avait dessinés avec soin, d'itinéraires commentés que j'ai suivis fidèlement, en respectant même l'ordre chronologique qu'il me suggérait. »¹⁹³

Au niveau actantiel, il se manifeste comme un simple narrateur qui témoigne de l'histoire : il assume le rôle d'observateur dans un premier temps (narrateur), ensuite le rôle de partenaire (correspondance), puis le rôle de réalisateur (retracer les trajets), le rôle d'informateur (explications) et finalement le rôle de transmetteur (la suite du procès). Dans le parcours narratif de l'assassin, Emmanuel Carrère se distingue des autres personnages, bien qu'il connaisse le héros par le massacre qu'il a causé, au lieu de le juger, il a cherché les moyens pour le comprendre. Étant le narrateur du récit, ce dernier explique parfois certains faits ; il faut souligner que le double rôle d'Emmanuel Carrère (personnage et narrateur) dévoile deux niveaux différents par

¹⁹¹ Emmanuel Carrère, **op. cit.**, p. 46.

¹⁹² **Ibid.**, pp. 48-49.

¹⁹³ **Ibid.**, pp. 44-45.

rapport aux explications données. Quand il partage ses pensées, ses observations ou ses renseignements personnels, il s'agit du savoir qui appartient à la diégèse, et quand il fait des explications au niveau métadiscursif, il est question du savoir extradiégétique.

Luc Ladmiral se singularise des autres personnages par ses deux caractéristiques, premièrement, le narrateur adopte son point de vue dans la seconde partie où celui-ci narre les faits sommairement ; deuxièmement, le narrateur explique que le nom de ce personnage est faux, il l'a changé.

« J'ai essayé d'écrire cela, en m'identifiant à lui [Luc Ladmiral] avec d'autant moins de scrupules qu'il m'a dit ne pas vouloir apparaître dans mon livre sous son vrai nom, mais j'ai bientôt jugé impossible (techniquement et moralement, les deux vont de pair) de me tenir à ce point de vue. »¹⁹⁴

Cette technique de cacher le vrai nom du personnage donne l'illusion qu'il existe vraiment, parce que l'une des grandes sources du narrateur est le meilleur ami du meurtrier pour l'histoire. Luc Ladmiral fournit des informations sur le passé énigmatique de Jean-Claude Romand.

« Personne en revanche ne savait qu'elle [Corinne] avait eu une liaison avec Jean-Claude, sauf Luc et sa femme qui pour cette raison ne lui portaient pas grande estime. »¹⁹⁵

Donc le rôle principal de Luc est de renseigner le narrateur-personnage, en consultant le dictionnaire, nous voyons que le prénom choisi « Luc » vient du mot latin « lux » qui veut dire la lumière.¹⁹⁶ Au sens figuré, Luc illumine les recherches du narrateur sur l'histoire de Romand.

Le prénom Corinne est aussi utilisé pour masquer la vraie personne qui a eu une relation amoureuse avec Jean-Claude Romand. Elle joue deux rôles décisifs dans le parcours du héros. D'abord, elle lui ouvre un nouveau monde. Le héros prétend qu'il travaille à l'OMS tandis qu'il passe du temps tantôt à Genève, tantôt sur les autoroutes, tantôt dans les hôtels sans communiquer avec les gens. Un jour, il voyage

¹⁹⁴ **Ibid.**, pp. 203-204.

¹⁹⁵ **Ibid.**, p. 23.

¹⁹⁶ <https://www.grand-dictionnaire-latin.com>, consulté le 16 décembre 2017.

à Paris avec sa femme Florence et ils rendent visite à Corinne, une ancienne amie divorcée. A partir de cette date-là, il revient plusieurs fois à Paris avec des cadeaux pour voir Corinne.

« Elle [Florence] téléphonait souvent à Corinne et, quand Jean-Claude et elle sont montés quelques jours à Paris, ils ont diné ensemble. [...] Elle a été très entonnée, trois semaines plus tard, de recevoir un imposant bouquet de fleurs avec la carte de Jean- Claude disant qu'il était à Paris pour une conférence et serait ravi de l'inviter le soir même. »¹⁹⁷

La relation avec Corinne donne au héros la possibilité de passer du temps avec quelqu'un, sa solitude éternelle pendant des heures prend fin et il commence à partager ce deuxième monde dissimulé avec elle. Donc Corinne se représente comme amélioratrice du statut du protagoniste. Ensuite, au moment où elle demande son argent prêté, elle déclenche une succession d'événements jusqu'à la catastrophe mentionnée.

« À la fin du dîner, Corinne lui a dit que cette fois, c'était décidé, elle voulait récupérer son argent. »¹⁹⁸

Toutefois nous devons rappeler que l'action de Corinne n'est pas le seul élément qui prépare la fin d'une vie mensongère. Elle la précipite seulement. Par cette caractéristique, elle perturbe l'ordre établie dans la double vie de Jean-Claude Romand ; celle avec son entourage et celle avec Corinne. Alors elle assume le rôle de dégradeur, vu que la vie du héros est bouleversée. Elle change l'état affectif du héros d'abord positivement, ensuite négativement. Il nous semble nécessaire de citer la scène dans laquelle Jean-Claude Romand tente de la tuer pour mieux expliquer le revirement d'opinion. A la suite de cette tentative, elle pense qu'il le fait à cause de sa maladie (cancer), c'est pourquoi, il le pardonne par pitié, dès qu'elle est au courant de ce qu'il a fait, ses pensées changent brusquement.

L'avocat Abad soutient son client pour des raisons professionnelles, la visiteuse de prison Marie-France prête son appui à l'assassin pour des raisons

¹⁹⁷ Emmanuel Carrère, *op. cit.*, pp. 114-115.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 147.

religieuses. Elle partage l'idée du narrateur ; Jean-Claude Romand est un damné, voire un déchu mais qui tourne vers Dieu en acceptant ses péchés.

Avant de finir la notion du revirement, il convient d'ouvrir une parenthèse pour des témoignages anonymes. La plupart des gens considère Jean-Claude Romand comme un homme honnête, un bon mari, un bon père, une personne aimée par tous : « Tout le monde les [les Romand] aimait ». ¹⁹⁹ Dès que le public découvre que « sa carrière et son activité professionnelle était un leurre » ²⁰⁰, ils commencent à changer leurs avis. Même Luc Ladmiral, malgré ses efforts de refuser à croire à la réalité, accepte le cauchemar. Quand il apprend que Jean-Claude Romand est le seul survivant, il prie « avec Cécile [sa femme] et les enfants pour qu'il ne reprenne pas conscience » ²⁰¹, car il pense que le héros adore sa famille et il ne peut plus continuer à vivre sans eux. Dès que l'enquête policière dévoile que c'est le père qui a détruit toute la famille, il prie encore une fois « pour qu'il meure » ²⁰² mais son intention a changé. Il ne veut plus qu'un monstre continue à vivre après le drame qu'il a causé.

Pour conclure, il faut préciser que tous les personnages du roman *L'Adversaire* appartiennent ou semblent appartenir au monde réel. Alors que le narrateur change les noms de Luc Ladmiral et Corinne, nous pouvons affirmer que ceux-ci sont des êtres de papier référentiels. Selon la terminologie de V. Jouve, les personnages précités sont classifiés dans la rubrique « l'effet-personne » parce qu'ils peuvent représenter les gens du monde référentiel. Les journaux de l'époque, les rapports des psychiatres, les correspondances ou les autres documents de sources prouvent cette supposition que P. Hamon appelle des « personnages-référentiels ». Le narrateur qui manifeste sa présence au niveau diégétique (personnage) et extradiégétique (appel direct au narrataire) se situe dans la catégorie de personnage-embrayeur.

Le narrateur présente les personnages selon leurs actes ; le manque de description physique renforce l'idée que le lecteur potentiel les connaît déjà. Se concentrant sur les actions, il crée l'illusion du fait que les personnages ne sont pas

¹⁹⁹ **Ibid.**, p. 15.

²⁰⁰ **Ibid.**, p. 17.

²⁰¹ **Ibid.**, p. 14.

²⁰² **Ibid.**, p. 29.

des étrangers ni pour le narrataire, ni pour le lecteur virtuel. Le narrateur exige un savoir préalable par rapport à l'histoire troublante.

2.9.5. Rôles transfigurés : procédés de déguisement

Le narrateur anonyme du récit *Le mystère Henri Pick* introduit les personnages par dans une étape donnée de leur passé. Comme il est omniscient le long du roman, il connaît leur vie antérieure. Ce dernier ne présente jamais les personnages par leur apparence physique ou par leur état psychologique ; l'essentiel des descriptions des personnages se tient à une période de leur parcours qui est susceptible d'avoir un lien avec l'histoire principale.

« Delphine Despero vivait à Paris depuis presque dix ans, contrainte par sa vie professionnelle, mais elle n'avait jamais cessé de se sentir bretonne. Elle paraissait plus grande qu'elle ne l'était réellement, sans que ce soit une question de talons aiguilles. [...] Delphine était une femme que l'on avait envie d'écouter et de suivre, au charisme jamais agressif. »²⁰³

Une telle optique donne une identité réaliste à ces êtres de papiers en les plaçant dans une situation construite par des éléments réels tels que les nombreuses personnes, les lieux ou les objets du monde actuel.

Le fait que le narrateur ne retrace pas le parcours d'un héros, comme nous l'avons démontré dans la partie concernant la structure du récit, oriente l'analyse sur les relations des personnages avec le manuscrit énigmatique et son effet dans leur vie. Sous ce rapport, notre analyse vise à montrer les changements des personnages qui se présentent plus fréquemment dans la narration : la jeune éditrice Delphine Despero, l'écrivain Frédéric Koskas dont le premier livre n'a pas eu de succès, la bibliothécaire Magali Croze, le journaliste Jean-Michel Rouche, la veuve Madeleine Pick et sa fille Joséphine.

Tandis que le narrateur énumère plusieurs noms qui se réfèrent au monde réel, les noms des personnages principaux ne dénotent pas des personnes réelles. Certes, malgré la référence explicite aux personnes réelles, chaque nom reste toujours au

²⁰³ David Foenkinos, *op. cit.*, p. 27.

niveau fictionnel conformément aux caractéristiques du récit de fiction. Tous les personnages, ayant un rapport direct avec le livre de Henri Pick possèdent des noms purement fictionnels ; pourtant ceux qui ont une valeur de référence par rapport à l'univers réel y sont pour les soutenir et pour donner l'illusion de ce que ces personnages ont vraiment vécu. Car, au niveau cognitif, les êtres en chair et en os renforcent la dimension factuelle du récit en lui donnant un aspect véridique. De même, le narrateur éveille dans l'imaginaire du narrataire la réalisation probable de cette l'histoire en partageant des anecdotes quasiment clichées.

Les deux personnages peuvent être considérés comme ceux qui sont plus proches au terme du héros dans le récit. Delphine Despero et Frédéric Koskas prétendent trouver un chef d'œuvre dans la bibliothèque des livres refusés, alors que le narrataire ne le découvre qu'à la fin. Grâce à ce manuscrit, l'éditrice fait son chemin au sein de la maison d'édition où il travaille depuis sa jeunesse. Quoiqu'elle devienne une identité importante avec la publication de HHhH de Laurent Binet qui est persuadé par elle, celle-ci garantit le succès à l'aide du faux mystère. Donc elle poursuit sa ligne professionnelle de la façon réussie avant et après le leurre de Henri Pick. Au moment où il raconte l'enthousiasme de Despero au sujet des livres, le narrateur évoque qu'elle rêve une carrière littéraire dans la maison d'édition Grasset à qui elle reste fidèle malgré plusieurs propositions des rivaux. Le sujet avait déjà accompli son vouloir de base pourtant le manuscrit le rend plus réussi qu'avant. La découverte du livre de Henri Pick fonctionne comme l'adjuvant dans le parcours de Delphine Despero.

« Le P.-D.G. des éditions Grasset, Olivier Nora, était en train de prononcer un petit discours remerciant chacun pour son travail, et tout particulièrement Delphine Despero. Maroutou reconnut la jeune editrice, qui paraissait impressionnée d'être au centre de l'attention de l'assemblée ; tout le monde l'observait. »²⁰⁴

Il s'agit d'une amélioration réussie pour le statut de l'héroïne par le fort succès attribué au livre du pizzaiolo. Par contre, pour son complice Frédéric Koskas qui a suggéré ce stratagème, il est question d'un échec imprévu.

²⁰⁴ **Ibid.**, p. 203.

Frédéric Koskas publie son premier roman raté *La Baignoire* et commence une relation amoureuse avec son éditrice. Durant les vacances à Crozon, il écrit son nouveau roman *Le Lit* jusqu'à ce moment qu'il entend de la bibliothèque des refusés. Lors de visite avec Delphine, il propose une tromperie ; ils changent le titre de son deuxième roman par *Les Dernières Heures d'une histoire d'amour* et vont aux cimetières pour le nom de l'écrivain. Le narrateur cache cette réalité sur laquelle l'histoire principale est fondée, il expose l'imposture à l'épilogue. Au début, le couple décide de révéler tout par le deuxième livre dans lequel l'écrivain critiquera la société littéraire qui ne donne pas l'importance au contenu, parce que l'histoire derrière le roman devient plus populaire que l'histoire racontée dans le livre. Mais, à cause de l'énorme succès de Henri Pick, l'éditrice ne lui permet pas de publier le manuscrit intitulé *L'homme qui dit la vérité*. Comme le titre l'indique, le jeune écrivain met sur la table le mensonge puisqu'il est l'écrivain du manuscrit de Henri Pick mais il n'en tire pas profit. Bien qu'il ait écrit le célèbre roman (*Les Dernières Heures d'une histoire d'amour*), personne ne le connaît.

A ce titre, Frédéric Koskas n'accomplit pas son vouloir, parce qu'il n'est pas un écrivain connu à la fin de son parcours. Son amour Delphine figure d'abord comme l'adjuvant pour qu'il réussisse son trajet d'écrivain (la publication du premier livre et le mensonge), pourtant, dans l'épilogue, elle le menace par l'avortement, devenant donc l'opposant.

- « - C'est allé trop loin. Tu sais très bien qu'on perdrait tout.
- Toi peut-être, mais pas moi.
- Ça veut dire quoi ? Nous sommes deux. On doit décider ensemble.
- C'est facile pour toi. Tu as tout.
- Je te préviens, Frédéric. Si tu décides de publier ce livre, j'avorte.
- ... »²⁰⁵

L'accusation de Frédéric reflète sans doute son dérangement. Alors qu'il est le vrai écrivain du livre dont tout le monde parle, il se tient inaperçu, voire fantomatique en regardant le succès de son éditrice. Malgré le fait que le nom de Henri Pick est choisi

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 280.

par hasard, le public littéraire ne se fatigue pas à énoncer son livre à chaque occasion. De ce point de vue, Frédéric Koskas se transforme en un objet accessoire. La fausseté surprend la véridiction et ce procédé thématique se manifeste sous la forme de la critique. L'idée du jeune écrivain trouve un reflet dans le récit du narrateur.

La bibliothécaire Magali Croze projette de fuir avec un jeune homme qui vient à Crozon pour laisser son manuscrit. Bien qu'elle soit mariée avec deux enfants, elle va le tromper pendant quelques jours. Le jour où ils décident de quitter le village pour Lyon, elle éveille son mari sans le vouloir. Cet acte involontaire sauve sa vie familiale ; les deux partent en vacances pendant que son jeune amant l'attend à la gare.

Jean-Michel Rouche, le journaliste dévoué pour déchiffrer l'énigme, prend le rôle d'enquêteur qui met au jour la réalité. Cependant cette réalité présentée n'est qu'une illusion basée sur des indices maltraités. Dès le moment où il apparaît dans l'histoire, il doute de la véracité du manuscrit de Henri Pick, c'est pourquoi il se lance à chercher le propriétaire du livre. Bien qu'il croie avoir trouvé le vrai écrivain du texte, il est toujours sur une fausse piste. Le coup de cœur de cette année-là n'est pas écrit par le bibliothécaire comme il le prétend. Le narrateur raconte en parallèle son état psychologique concernant sa relation avec son amante qui le quitte après avoir vu les dégâts matériels à sa voiture. Lorsqu'il investigate l'affaire Henri Pick, il y a un rapprochement avec Joséphine et quand celle-ci vient chez lui pour l'empêcher de publier l'article, les deux ne résistent plus à leurs sentiments.

De l'autre côté, la fille Pick était mariée avec un type qui l'a quittée pour une autre femme. Celle-là garde toujours son espoir de ce que son ex-mari retourne un jour en lui pardonnant pour tout ce qu'il a fait. A la suite de la publication du livre, il l'appelle en voulant prendre un verre. Après quelques jours, il lui demande encore une fois la main pour récupérer le temps passé. Néanmoins, il a pour but de soutirer de l'argent à son ex-femme ; c'est pour cela qu'il veut la revoir. En comprenant la vraie intention au moyen du portable (elle lit les messages de l'autre femme), celle-ci le quitte définitivement.

En somme, Jean-Michel Rouche et Joséphine partagent le même destin dans

la même période et le manuscrit est le seul sujet commun entre les deux. D'emblée, Jean-Michel Rouche et Joséphine deviennent un couple grâce au manuscrit du vendeur de pizza.

Au bout du compte, le dernier personnage Madeleine, la femme de Henri Pick, joue le rôle d'informateur au sujet de la vie antérieure de son mari. Au fait, c'est elle, d'une manière involontaire, qui augmente le degré du mysticisme sur l'écriture du manuscrit. L'impossibilité de la réalisation d'une telle œuvre par une telle personne suscite l'intérêt chez le public que les imposteurs n'ont pas prévu. Tandis qu'elle ne juge pas que son mari mort l'écrive au début ; elle reste persuadée finalement que l'histoire racontée fait allusion à leur rupture dans une époque, elle retrouve son mari par le biais de ce roman d'amour.

En dernier lieu, les analyses montrent que tous les personnages de l'histoire qui sont réunis autour du manuscrit semblent heureux sauf l'écrivain Frédéric Koskas qui se console par le fait que Delphine Despero est enceinte. Il s'agit d'une fausseté dans les rôles : le couple prétend trouver le manuscrit dans la bibliothèque des refusés tandis que c'est Koskas qui l'a écrit (l'imposture) ; Jean-Michel Rouche mène sa recherche jusqu'au bout mais la réponse qu'il a donnée n'est pas bonne (la fausse-solution) ; Magali Croze pense qu'elle se sent mieux avec son jeune amant mais finalement elle reste avec son mari (les faux sentiments) ; Madeleine Pick affirme que l'auteur du roman est son mari (la fausse informatrice) ; et Joséphine suggère d'abord que le journaliste révèle la réalité mais elle l'en empêche plus tard (la fausse intention).

2.9.6. Figure décalée : anti-détective

Il est unanimement accepté que le personnage est un « être de papier » qui se trouve au niveau de la fiction et le narrateur l'introduit dans l'histoire en donnant l'illusion du réel. Dans un récit romanesque, le personnage principal est le héros depuis la naissance du genre « roman », (c'est-à-dire dès le Moyen-Âge). La notion du héros a subi certainement plusieurs changements au fil du temps, pourtant esquisser une histoire de sa transformation n'est pas lié à notre travail. Nous devons

néanmoins nous appuyer sur le concept de « anti-héros » qui nous canalise vers le terme « anti-détective ».

Le « héros » est un terme polysémique, cela peut être expliquée par la transformation de cette notion au cours des siècles. Le héros dit classique ou traditionnel se décrit sommairement par les caractéristiques suivantes.

- Identification ; prénom, nom, liens familiaux,
- Description détaillée ; physique, habillement, psychologique,
- Statut social ; milieu, pouvoir, famille,
- Comportement ; action, pensée, habitude.

Le héros classique se fait remarquer par ses particularités qui le distinguent des autres personnages du récit ; en général ces derniers sont ordinaires par rapport à lui. Donc le premier trait caractéristique du héros classique est de quitter l'habituel ou l'ordinaire comme le soulignent les définitions ci-dessus, pendant des siècles, dans la littérature française, il y a plusieurs types comme le héros de guerre, le héros-roi, le héros-chevalier, le héros romantique, etc. A partir du Siècle des Lumières, les écrivains recourent à une autre caractéristique qui n'avait pas été traitée suffisamment jusqu'à ce temps-là, c'est la dimension psychologique du héros. Donc ils ont commencé à considérer le génie psychologique étant un moyen pour tirer le héros du banal.

L'anti-héros est aussi le personnage principal mais il ne possède pas les caractéristiques du héros traditionnel. Il est un personnage qui n'est plus quelqu'un qui se singularise par sa capacité exceptionnelle, mais un personnage médiocre, voire banal. Nous employons ce préfixe pour définir le type d'enquêteur dans le roman en gardant ce sens que nous venons d'expliquer. Nombreuses études montrent que l'anti-héros est quelqu'un qui ne réagit pas, qui est un être banal menant une vie monotone, et même parfois celui qui possède des caractéristiques détestables. Soulignons qu'un personnage peut avoir toutes ces particularités ou certaines parmi elles. En un mot, l'anti-héros est le « héros malgré lui ».

Selon le dictionnaire TILFi²⁰⁶, le détective est un « policier anglais, spécialisé dans les enquêtes », et une « personne qui, sans appartenir à la police officielle, se charge d'effectuer des enquêtes contre rémunération ». Il est un personnage indispensable d'un récit policier. Mais la personne qui assume le rôle de détective dans *Je m'en vais* n'est pas quelqu'un à qui nous sommes habitués jusqu'alors. En général, dans une structure policière, le détective ou le personnage qui assume cette fonction fait une enquête en poursuivant les indices. Il trouve ce qu'il cherche par une analyse logique des données. Dans notre cas, cet homme ordinaire, Félix Ferrer, mène une enquête qui n'est pas une affaire systématique comme celle du héros des écrivains policier du polar.

Le détective est quelqu'un qui cherche une vérité à partir d'une enquête systématique. Il collecte les données et poursuit les personnes suspectes. Il se déplace, rencontre les personnes, observe les situations, et parfois même prépare un piège pour attraper le criminel. Vu que le héros Félix Ferrer n'a pas ces caractéristiques, nous proposons de l'appeler un « anti-détective ». En effet son vrai métier est de diriger une galerie d'art (rôle thématique), mais ce qu'il fait après le vol des objets lui donne un rôle figuratif qui est le détective. Car Félix Ferrer commence à faire lui-même une enquête pour éclairer l'affaire du vol.

Il convient d'ouvrir une parenthèse pour souligner que l'apport du Nouveau Roman n'est pas contestable dans le type du roman à énigme. Alain Robbe-Grillet avait proposé la rénovation, non seulement dans le genre mais aussi dans le roman policier en remettant en cause les procédés narratifs, les codes et les conventions du roman détective.

« L'auteur français détourne le schéma narratif du roman policier et l'adapte à l'ère postmoderne dans laquelle la pluralité et l'indétermination du sens rendent impossible l'investigation et son dénouement. »²⁰⁷

Rappelons que, dans *Les Gommages*²⁰⁸, bien que Wallas soit un détective, l'investigation qu'il mène n'est pas méthodique, elle est souvent improvisée. On

²⁰⁶ <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 13 octobre 2017.

²⁰⁷ http://culture.uliege.be/PDFServlet?id=c_2105085&lang=fr&html=true, consulté le 29.12.2017.

comprend à la fin que le personnage cherché depuis le début de l’histoire n’est que Wallas lui-même, le criminel et le coupable sont le même personnage.

Dans *Je m’en vais*, tout d’abord, Félix Ferrer n’est pas un détective privé, il est un galeriste. Il appelle la police à la suite de l’affaire de vol. Donc, son statut est plutôt le client d’un détective et non un inspecteur qui mène une enquête. Le protagoniste ne se révèle guère comme un détective stéréotypé tel que Holmes, Poirot, Maigret. En effet, il n’appartient pas à l’univers proprement policier. Son statut nous renvoie à un type d’enquêteur qui assume le rôle de détective privé dans la narration. Ainsi, dans *Rue des boutiques obscures* de Patrick Modiano, Guy Roland prend le rôle de détective mais à la différence de Félix Ferrer, celui-là travaille avec un vrai détective (comme métier) au sein d’une agence.²⁰⁹ Dans notre récit, Félix Ferrer se lance à la recherche du coupable à la suite d’une décision soudaine : « [j]e vais devoir m’en aller assez vite, dit-il [Ferrer]. »²¹⁰

Jacques Dubois propose un carré des rôles herméneutiques dans la structure du roman policier. Bien que les rôles présentés soient conformes aux personnages du roman policier en général, il y a des exceptions comme c’est le cas pour notre récit. La distinction quadriadique se compose d’un enquêteur, d’une victime, d’un coupable et d’un suspect.

Tableau 19 : Carré des rôles I²¹¹

HISTOIRE	Crime	VICTIME	COUPABLE
	Enquête	ENQUETEUR	SUSPECT
		Vérité	Mensonge
		REGIME	

²⁰⁸ Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.

²⁰⁹ Bülent Çağlakpınar, *Analyse du discours narratif dans Rue des Boutiques obscures de Patrick Modiano*, İstanbul, Mémoire de master, Université d’Istanbul, 2014.

²¹⁰ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 222.

²¹¹ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 92.

Le théoricien schématise les relations entre ces rôles en s'appuyant sur la structure dyadique d'un récit policier en deux sens : d'abord le crime et l'enquête, puis la vérité et le mensonge.

Selon le modèle de J. Dubois, Félix Ferrer demeure comme « victime », car ses objets d'art sont volés, et comme l'enquêteur, car c'est lui qui identifie le coupable. Cependant, nous devons préciser qu'il n'est pas le seul enquêteur, en effet, le policier Paul Supin conduit l'enquête jusqu'à un certain point et Félix Ferrer l'achève en Espagne. Soulignons que la dernière information fournie par l'identité judiciaire oriente le héros au cœur de la recherche. Le narrateur ne transmet pas ce que le policier partage avec le héros.

Dans le chapitre suivant, on déduit que Paul Supin a indiqué la petite ville espagnole (Saint-Sébastien) où le coupable peut se trouver. Il est clair que Félix Ferrer ne savait pas que son assistant avait organisé l'affaire du vol. Deux indices le prouvent. Premièrement le narrateur indique que « Supin n'avait pas donné d'autre indication que le nom de Saint-Sébastien, accompagné d'une hypothèse à probabilité limitée. »²¹², deuxièmement il évoque que Félix Ferrer cherche un inconnu : « [...] chercher un inconnu dans une ville inconnue ne rimait à rien [...] ».²¹³ Sinon il pouvait faire une recherche pour une personne spécifique qui est Delahaye par un moyen plus facile (photo, portrait, description, etc.).

Dans l'histoire, il n'y a aucun personnage présenté comme « suspect ». Toutefois, la conversation téléphonique entre la veuve Martine Delahaye et Félix Ferrer peut intriguer le lecteur averti qui s'interroge sur les actes suspects des personnages. Dans le cas qui nous intéresse, l'intention dissimulée de Mme Delahaye et sa complicité avec le coupable Baumgartner/ Delahaye (son mari) semblent être démasquées.

Alerté par l'appel de Paul Supin, le héros se déplace vers Saint-Sébastien pour continuer la recherche du coupable. Pendant cette petite quête, nous observons que le protagoniste ne possède pas les traits caractéristiques d'un vrai détective,

²¹² Jean Echenoz, *op. cit.*, pp. 224-225.

²¹³ *Ibid.*, p. 225.

cependant, nous y repérons certains traits distinctifs de sujet-enquêteur. Conformément à la typologie de J. Dubois, nous pouvons dire que les actes de ce dernier montrent clairement qu'il est un amateur au caractère malheureux (son ennui dans cette ville-là). Il participe à l'enquête comme un compagnon, car c'est le policier qui ouvre la voie à la recherche par ces indications. Son style dénote un homme de classe sociale moyenne qui n'est pas très doué pour mener une enquête policière.

Parallèlement à ces traits distinctifs, le théoricien propose quatre images de détective ; le « surhomme », le « détective » (ayant des relations parfois mystérieuses) qui résout l'énigme sans difficultés ; le « médiateur », celui que privilégie les sciences et le savoir pour résoudre l'énigme ; le « flâneur », celui qui ne ressemble pas au détective mais qui devient un enquêteur ; et finalement le « dandy » désigne un personnage « solitaire » qui fait un travail concentré sur son acte. Dans *Je m'en vais*, Félix Ferrer erre à Saint-Sébastien pendant une dizaine de jours sans suivre un trajet précis ou une quête rigoureuse. Il déambule dans les rues sur une hypothèse peu fiable fournie par Paul Supin. Et à la fin de son sous-investigation il ne trouve que son ancien assistant d'une manière hasardeuse, donc il termine l'enquête par la réussite malgré lui-même. Ces données se réfèrent à l'image de flâneur selon la terminologie de J. Dubois.

Tel que mentionné antérieurement, l'enquête est menée successivement par le policier Paul Supin et par le protagoniste Félix Ferrer. Celui-ci se rejoint à l'enquête d'une façon opérante dès le moment où le policier donne le dernier signe. Le policier se figure comme l'adjoint du héros tandis que la femme de Delahaye (informe le coupable par téléphone) et Le Flétan (exécute les directives du coupable) apparaissent comme les complices de l'ancien assistant de la galerie.

Les analyses des personnages montrent que le lecteur-narrataire assume le rôle de détective du héros qui poursuit sa propre recherche. La notion de « détective » prend un autre sens dans le roman moderne. T. Todorov met l'accent sur le fait que les codes changés du récit poussent le lecteur vers une nouvelle manière de lecture qui repose sur la référentialité de l'œuvre.

« Le roman moderne, à son tour, nous oblige à une lecture différente : le texte est bien référentiel, mais la construction ne se fait pas, car elle est, en quelque sorte, indécidable. »²¹⁴

Le héros-enquêteur n'est plus un « vrai » détective, ni un policier professionnel, c'est quelqu'un d'ordinaire. Ce fait est bien illustré dans *Je m'en vais* où un galeriste mène une enquête et devient un détective amateur. En faisant référence à « l'anti-héros » du Nouveau Roman, nous avons proposé de nommer ce nouveau type d'inspecteur comme « anti-détective ».

Dans le cas de *L'Adversaire*, le narrateur-personnage Emmanuel Carrère, assumant le rôle de détective, mène une enquête journalistique soutenue par les témoignages des autres. Au niveau thématique, il n'est pas un détective qui essaie de résoudre un crime comme le fait des gendarmes dans l'histoire, il enquête sur le passé du criminel en interrogeant son entourage, Luc Ladmiraal en particulier, et le criminel lui-même par des lettres. Sa recherche n'avance non plus méthodiquement et régulièrement, c'est pour cela qu'elle dure six ans. L'enquêteur amateur ne partage pas les soucis d'un vrai détective, il cherche les raisons de cette imposture de dix-huit ans, veut savoir ce qu'il pensait pendant des heures sur l'autoroute. En bref, il désire de connaître cet homme maudit. Selon la catégorisation de J. Dubois, il nous semble cohérent de classer Emmanuel Carrère comme le flâneur. Luc Ladmiraal étant l'adjuvant informateur tandis qu'Abad, l'avocat, y est comme l'opposant. C'est lui qui n'autorise pas son client à communiquer avec l'écrivain-journaliste jusqu'au procès, son attitude retarde l'enquête pendant deux années. En un mot, nous pouvons dire que notre étude solidifie la notion d'anti-détective.

Le narrateur-personnage Emmanuel Carrère investigate le passé de l'assassin, les points faibles de son histoire, ses mensonges en essayant de vérifier ses paroles dans les correspondances ainsi que dans le procès. Il pourchasse les traces d'une vie d'absence sur deux plans différents, parce que l'enquête qu'il mène est le résultat du travail d'un journaliste et du travail d'un écrivain. En tant qu'écrivain, il s'attarde surtout sur l'état psychologique de Jean-Claude Romand, en tant que journaliste, il se concentre sur les témoignages et le procès. Le narrateur n'est pas un détective ni sur

²¹⁴ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 187

le plan thématique, cependant il se lance à la quête sur le criminel en assumant le rôle de détective.

Dans le roman de D. Foenkinos, comme l'enquête du couple Despero et Koskas n'est qu'une feinte organisée par ces derniers, Jean-Michel Rouche prend le rôle d'enquêteur au niveau actantiel du roman *Le mystère Henri Pick*. Celui-ci pourchasse la vérité par un déclenchement volontaire qui le dirige vers une sorte de rébus. L'investigateur dont le métier est de commenter, critiquer ou juger les œuvres littéraires se lance à une quête policière dans laquelle il applique ses atouts journalistiques.

Compte tenu du dernier récit de notre corpus, au niveau thématique, nous voyons que *HP*, comme les deux autres, met en scène un enquêteur qui exerce un autre métier (journaliste) ; ensuite au niveau actantiel, l'enquêteur ne possède pas les caractéristiques d'un policier ou d'un détective privé. Le hasard, qui n'existe pas dans un récit policier classique, joue le rôle essentiel dans le déroulement de l'investigation. Jean-Michel Rouche va à Rennes afin de poursuivre la trace de Joséphine. Comme elle a disparu depuis quelque temps, il interroge implicitement son assistante Mathilde qui gère la boutique. Grâce à elle, il obtient le seul document concret concernant son hypothèse.

« Elle [Mathilde] revint deux minutes plus tard, en possession de la lettre. Rouche la prit, et l'ouvrit délicatement. Il se mit à la lire aussitôt. Plusieurs fois de suite. Il releva alors la tête. Tout était clair maintenant. »²¹⁵

La lettre envoyée par le père Pick à sa fille Joséphine quand elle était petite apparaît comme un élément révélateur pour le journaliste. Subséquemment, il décide d'aller au cimetière en vue de récupérer d'autres indices et par chance, il rencontre Joséphine.

Mathilde figure comme informateur de l'enquête, car c'est elle qui raconte l'histoire de Joséphine et qui fournit la lettre. L'éditrice Delphine Despero devient l'opposant pour l'enquêteur en cachant la vérité et en précisant toujours que les indices désignent Henri Pick. Rouche accomplit sa quête, son vouloir est réussi

²¹⁵ David Foenkinos, *op. cit.*, p. 191.

pourtant l'épilogue montre que l'hypothèse de celui-ci est basée sur une fausse présupposition. C'est donc le narrateur lui-même qui dévoile le mystère, comme c'était lui qui a créé l'énigme en cachant la tromperie du couple Despero et Koskas.

Nous pouvons considérer l'investigateur Jean-Michel Rouche comme le flâneur-journaliste qui mène sa quête par la curiosité et par le désir de rentrer en scène littéraire.

2.9.6.1. Enquête dérisoire

Dans notre récit de référence, (*JMV*), au début de l'enquête policière, Félix Ferrer attend des nouvelles de la part de Paul Supin. Il l'appelle directement ou lui rend visite de temps à autre pour partager ce qu'il a trouvé sur le vol et le criminel. A un moment donné, à la fin du trente-et-unième chapitre, Supin informe le héros de la location possible du criminel. Les collègues espagnols du policier indiquent que le criminel peut être dans une ville de l'Espagne. Pendant cet appel, le héros écrit quelques choses sur le dos d'une enveloppe ; mais le narrateur les explique dans le chapitre suivant. Donc, le héros décide de chercher lui-même le criminel à la suite de cet entretien téléphonique.

L'investigation que Félix Ferrer poursuit n'est pas méthodique, la structure de la recherche se voit aléatoire. Au début, après avoir une syncope au moment où il a appris que le trésor avait été volé, il reste quelques jours à l'hôpital. Ensuite, il retourne à la galerie et continue à suivre son quotidien. Le policier Paul Supin l'informe selon le déroulement de la recherche. Celui-ci ne se montre pas comme l'investigateur du criminel, il se présente comme un assistant d'un détective en fournissant des renseignements à Félix Ferrer.

« Mais, parallèlement à cela, la bonne était que dans les poches d'un cadavre décongelé, découvert par hasard et assez imparfaitement conservé, on avait trouvé parmi de vieux Kleenex raidis, froissés, compacts comme des galets plats ou des savonnettes en fin de carrière, un bout de papier portant un numéro minéralogique. Après qu'on avait identifié cette immatriculation, des recoupements permettaient de

supposer que ce véhicule Fiat avait quelque chose à voir avec le vol déclaré par Ferrer. »²¹⁶

« Le véhicule Fiat, dit Supin, juste pour vous dire qu'il semble qu'on l'ait repéré près de la frontière espagnole. Douane volante, contrôle de routine, un coup de bol. Ils ont tâché de retenir le conducteur un moment mais la douane, bien sûr, dans ces cas-là ça ne peut rien faire. »²¹⁷

Nous pouvons ajouter d'autres exemples, mais l'essentiel est ce que ces informations poussent le héros vers le centre de l'investigation. Dès que Paul Supin partage un indice qui paraît assez important, le héros quitte Paris à la suite de ce repère probable.

« [...] Supin à l'appareil, j'appelle plus vite que prévu, je pense avoir trouvé quelque chose. Raflant le premier crayon venu, Ferrer l'écouta très attentivement en notant quelques mots sur le dos d'une enveloppe, avant de remercier démesurément l'homme de l'identité judiciaire. »²¹⁸

Finalement, il décide de faire sa propre enquête conformément aux informations de l'identité judiciaire. « Je vais devoir m'en aller assez vite, dit-il. »²¹⁹ Délaissant sa passivité, il assume volontiers le rôle d'enquêteur dans cette affaire de vol. En fin de compte, nous retiendrons qu'il y a trois phases par rapport à la réalisation de l'enquête.

Tableau 20 : Statut du héros

Rôle	Felix Ferrer Anti-détective		
Pragmatique	Passif	Neutre	Actif
Cognitif	Personne expectante (Sans conscience)	Observateur	Enquêteur
Thématisé	Malade	Galeriste	Voyageur

²¹⁶ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 200.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 214.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 221-222.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 222.

Le tableau ci-dessus montre bien que le statut du héros se transforme graduellement d'un point passif vers un point actif. Tandis qu'il va à Saint-Sébastien selon l'indication de Paul Supin, il ne sait point ce qu'il faut faire, il ne sait même pas où commencer sa quête pour trouver des indices. Il flâne dans ce petit village sans avoir une idée de ce qu'il doit faire pendant plus d'une semaine.

« Comme il déambulait ainsi, des jours durant, sans autre but particulier qu'un événement de hasard, tâchant d'inventorier tous les quartiers, il finit par se fatiguer un peu de cette ville trop grande en même temps que trop petite, où l'on n'était jamais sûr d'être où l'on était tout en ne le sachant que trop. Supin n'avait pas donné d'autre indication que le nom de Saint-Sébastien, accompagné d'une hypothèse à probabilité limitée. Il semblait seulement vraisemblable qu'y résidât l'escamoteur d'antiquités. »²²⁰

La recherche hasardeuse n'aboutit à rien et se termine par un autre hasard. La structure de l'enquête demeure imprévisible, la particularité est ce qu'il n'y a pas de fausses pistes (nous parlons seulement de l'enquête du protagoniste), néanmoins, le récit avance car il faut trouver le criminel qui va d'un endroit à un autre sans cesse.

« Mais de cela aussi Ferrer commença de se lasser : il finit par repérer, du côté du port, un restaurant sans histoires où la solitude pesait moins. [...] Mais au bout d'une semaine son entreprise lui parut sans espoir, chercher un inconnu dans une ville inconnue ne rimait à rien, le découragement le gagna. Avant d'envisager de rentrer à Paris, Ferrer passerait encore deux jours dans cette ville mais sans plus la parcourir vainement, préférant somnoler l'après-midi dans un transatlantique déplié sur la plage quand le temps d'automne le permettait, puis tuer ces dernières soirées seul au bar de l'hôtel Maria Cristina dans un fauteuil de cuir, face à un verre de txakoli et au portrait en pied d'un doge. »²²¹

Après cette renonciation involontaire, l'anti-déetective trouve le criminel dans un bar. Le plus étonnant est ce que le criminel qui a organisé le vol est son ex-assistant Delahaye disparu tout d'un coup au début du roman.

« Un mouvement, bientôt, parut à l'extrémité opposée du bar : la porte à tambour s'était mise à tourner sur elle-même un instant, laissant en surgir Baumgartner qui vint s'accouder au bar à côté des hommes seuls, tournant le dos à la baie. [...] S'arrêtant à deux mètres de Baumgartner, il parut hésiter un instant puis s'approcha

²²⁰ **Ibid.**, pp. 224-225.

²²¹ **Ibid.**, pp. 224-225.

de lui. Excusez-moi, dit-il en posant légèrement deux doigts sur l'épaule de cet homme, qui se retourna.

Tiens, dit Ferrer. Delahaye. Je me disais bien, aussi. »²²²

Le narrateur, le narrataire et le héros aperçoivent simultanément deux phénomènes à la fois : le premier est celui de la fin de l'enquête, et le second est la découverte de la double identité du criminel. Il faut noter que le galeriste n'identifie pas le voleur à la suite de sa recherche, il tombe sur lui à un moment où il ne le cherchait plus. Le point de vue de Paul Supin résume l'opération de l'enquête : « Ce n'est rien, dit Supin, c'est de la chance. »²²³

Pour clore cette partie de notre travail, soulignons que le terme anti-détective désigne une personne qui n'est pas un vrai détective, ni un agent de police, mais une personne ordinaire qui poursuit une enquête dans le récit romanesque. Dépourvue d'une méthode précise, celle-ci enquête une énigme d'une manière aléatoire. L'anti-détective Félix Ferrer achève avec succès sa quête sans suivre un chemin précis, c'est-à-dire sans se pister sur un itinéraire précis pendant sa recherche.

Donc, son programme narratif de « quête » est réussi. D'ailleurs, en nous rappelant du voyage de Félix Ferrer au pôle Nord, il faut attirer l'attention sur le fait qu'il fait ses préparations nécessaires, qu'il investit le trésor probable et son lieu pour ne pas se perdre. Dans le cas du vol, il va à Saint-Sébastien à l'improviste, sa recherche policière est hasardeuse. Félix Ferrer ne possède pas les caractéristiques classiques d'un détective potentiel, le narrateur reformule la notion de détective en la transformant. Il forme un nouveau type d'investigateur sous le nom de Félix Ferrer. L'anti-détective est donc un rôle actoriel assumé par le protagoniste. Il est thématiquement comme une personne à la recherche d'une vérité.

Notre étude révèle que le narrateur évite souvent de raconter explicitement le motif d'un événement, par exemple, à la fin de l'enquête, il ne précise pas que Baumgartner est Delahaye en réalité, c'est le lecteur qui le déduit du récit selon les amorces données fréquemment dans les descriptions. Nous avons mentionné dans la

²²² *Ibid.*, pp. 226-227.

²²³ *Ibid.*, p. 222.

section des personnages en montrant que le narrateur ne décrit pas les personnages en détail, il donne seulement une image floue, imprécise et vague.

Dans le cas qui nous intéresse, l'intrigue du roman contient deux recherches réalisées par le héros. La première est celle qui consiste à trouver le trésor au pôle Nord, la deuxième est celle pour trouver le coupable. Pour éviter la répétition de ce que nous avons dit sur ces recherches, attardons-nous sur l'ordre des recherches. En premier lieu, nous devons préciser que le périple au pôle Nord n'est pas une enquête dans le sens policier, le protagoniste fait des recherches avant et pendant ce voyage pour réussir sa quête. Il assume un rôle thématique d'aventurier dans un décor exotique. Ce périple ressemble à une chasse au trésor dont la mission est de récupérer les objets d'art dans le bateau échoué.

En deuxième lieu, étant donné que les objets de l'art nordique ont disparus mystérieusement à Paris, une enquête policière commence. Le policier Paul Supin prend la mission de trouver le(s) coupable(s) en informant la victime du vol (Félix Ferrer). Il continue à sa mission jusqu'au moment où le héros participe activement à l'enquête. Donc la première recherche est une quête pour localiser le bateau et amener ce qu'il trouve, tandis que la deuxième recherche est une enquête policière pour attraper le coupable.

Le voyage vers le pôle Nord dénote une incertitude mais le héros a l'espoir d'être riche grâce au petit trésor supposé, il essaie de profiter d'une opportunité qui peut le sauver de ses problèmes financiers. De l'autre côté, le protagoniste est victime d'une affaire criminelle (le vol). D'ailleurs, les éléments perturbateurs des recherches se distinguent les uns des autres, il y a certains faits qui poussent le héros à décider d'aller au pôle Nord ; l'insistance de Delahaye, la mort soudaine et mystérieuse de celle-ci, et l'enveloppe laissée dans sa poche pendant les funérailles. Pour l'enquête policière, à la suite du vol, c'est l'appel du policier qui stimule une réaction chez le héros. Ce dernier souffrant toujours des soucis économiques devient un détective-amateur de sa quête.

Pour conclure, le rôle thématique du héros change dès qu'il décide d'aller à Saint-Sébastien, le chasseur de trésor devient ainsi l'enquêteur de coupable. Il

apparaît que le rôle et la fonction du héros ne divergent pas dans les deux quêtes. Cependant, leur déroulement montre une similitude, Delahaye entame la recherche des objets d'art au pôle Nord et c'est Félix Ferrer qui la termine. De manière identique, Paul Supin démarre l'enquête policière et c'est encore le héros qui l'achève vers la fin du roman. Nous pouvons illustrer ces relations de la façon suivante :

Tableau 21 : Les traits distinctifs des recherches

Traits distinctifs	Recherches	
Type de quête	Chasse au trésor au pôle Nord	Enquête policière en France et en Espagne
Élément déclencheur	Indications de Delahaye, la mort de celui-ci et une enveloppe mystérieuse	Appel de Paul supin, besoin financier
Débuté par	Louis-Philippe Delahaye	Paul Supin
Finir par	Félix Ferrer	Félix Ferrer
Rôle thématique du héros	Aventurier	Enquêteur

Par rapport au déroulement des recherches, nous voyons un parallélisme qui peut être interprété comme un syntagme analogue. Bien que le rôle du héros soit différent dans les deux recherches, sa fonction reste commune ; il conclut avec succès les quêtes malgré ses incompétences intellectuelles (déduction, trouver des indices, analyse méthodique, etc.), physiques (problèmes de santé), psychologiques (ennui) et sociaux (solitude).

2.9.6.2. Enquête journalistique et introspection

En ce qui concerne notre deuxième roman *L'Adversaire*, il se dégage deux enquêtes parallèles dans l'organisation du récit. La première enquête est basée sur un intérêt journalistique pour le roman que le narrateur écrit sur l'histoire de Jean-

Claude Romand. L'autre (en-)quête est plutôt une introspection pour que le narrateur-personnage comprenne sa place dans le désastre familial. Celui-ci poursuit ses recherches selon deux sources principales pour chacune.

Nous avons précisé que la deuxième partie du roman est transmis par le narrateur extradiégétique, donc le récit à la troisième personne. Le narrateur adopte le point de vue d'un personnage de la diégèse Luc L'Admiral. Ce dernier porte à la connaissance du narrateur les détails sur le jour où la famille de Roland tombe dans un précipice et la disparition des liens d'amitié dans quelques jours : « Chacun se demandait : comment avons-nous pu vivre si longtemps auprès de cet homme sans rien soupçonner ? »²²⁴ Le narrateur présente le témoignage de l'ami malheureux comme la légende d'un journal. Il emprunte l'organisation journalistique pour son récit. Le premier chapitre fonctionne comme le titre d'un journal, le deuxième touche le sujet plus en détail, et finalement le reste du roman explique longuement ce qu'il s'est passé. L'informateur Luc L'Admiral reste la seule source crédible à part l'enquête policière, parce qu'en ce temps-là, l'assassin est dans le coma.

Le meilleur ami du protagoniste dresse en gros la structure de l'enquête ; d'abord, il décrit leur amitié depuis les années de l'université, évoque l'assassinat des membres de la famille, raconte l'enquête des gendarmes, la relation entre Corinne et Jean-Claude Romand, la réalité inacceptable et les jours suivants.

La deuxième source de cette première enquête est le procès judiciaire du criminel. Le narrateur s'y trouve lui-même grâce à son activité professionnelle. Ses témoignages personnels éclairent son passé problématique, sa fausse vie et la préparation de l'homicide. En tant que journaliste, le structure de son programme narratif est constituée sur le principe de la réciprocité, étant donné que le héros est la seule personne qui peut expliquer comment il passait son temps jusqu'au jour évident. Car, après le deuxième chapitre, le narrateur omniscient quitte la focalisation externe et dévient le narrateur avec un savoir limité par la focalisation interne fixe. Donc de ce point de vue, l'avancement de l'enquête dépend de la coopération du criminel lui-même. Sans oublier que le but de la quête n'est pas de trouver le

²²⁴ Emmanuel Carrère, *op. cit.*, p. 25.

coupable, parce qu'on le connaît déjà ; celle-ci a pour but de transmettre une histoire complète de la fausse vie du docteur Romand. L'enquête révèle comment il a pu manipuler son entourage pendant dix-huit ans, comment il s'est inscrit à la faculté de médecine pendant douze ans, et finalement, comment il a tué ses grands-parents, ses enfants et sa femme. C'est pourquoi il convient d'indiquer que le coupable joue le rôle d'informateur comme Luc L'Admiral pour l'enquête.

Nous pouvons également constater que la maîtresse Corinne, survivante de l'attaque du tueur, contribue à l'avancement de l'enquête par rapport à la dimension financière. Celui-ci vend son appartement, acheté par sa famille, à Lyon où il habitait pendant ses études, continue à retirer de l'argent du compte de sa famille. Ensuite en prétendant que les banques suisses lui fournissent un taux augmenté pour le loyer d'argent, il accepte l'argent de son entourage familial ; ses grands-parents, son beau-père, sa belle-mère (à la suite de la mort de celui-là), son oncle et finalement Corinne. Qu'il suffise de révoquer que ce dernier oblige le héros de quitter de son monde imaginaire et mensongère.

La recherche parallèle qui prend la forme d'introspection se déroule principalement grâce aux correspondances et aux itinéraires que le narrateur-écrivain suit selon les indications données par le criminel. Contrairement à la première enquête, celle-là vise un but personnel, l'intérêt d'écrire un roman et de se reconnaître à travers ce roman.

« Ce n'est évidemment pas moi qui vais dire « je » pour votre compte, mais alors il me reste, à dire « je » pour moi-même. À dire, en mon nom propre et sans me réfugier derrière un témoin plus ou moins imaginaire ou un patchwork d'informations se voulant objectives, ce qui dans votre histoire me parle et résonne dans la mienne. »²²⁵

Donc la quête se situe dans deux niveaux, d'abord méthodique (métadiscursif) et thématique (l'introspection). Les correspondances et ses excursions donnent une forme à ses pensées. Nous avons remarqué que le narrateur intègre sa position dans la narration à travers la technique par laquelle il met en parallèle ce qu'il fait ou pense. Ainsi pouvons-nous citer comme exemple l'incipit du roman.

²²⁵ *Ibid.*, p. 204.

« Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils ainé. »²²⁶

L'emploi du procédé de la comparaison fortifie l'aspect emphatique du point de vue adopté dans la recherche. En plus, sa communication avec le faux docteur canalise sa recherche vers un niveau spirituel et religieux. Le narrateur l'interroge directement ou indirectement de tous les côtés, dans le procès, avec les correspondances, avec les témoignages et en retrace les parcours.

« Je ressentais de la pitié, une sympathie douloureuse en mettant mes pas dans ceux de cet homme errant sans but, année après année, replié sur son absurde secret qu'il ne pouvait confier à personne et que personne ne devait connaître sous peine de mort. »²²⁷

Il est possible d'établir une analogie entre les deux enquêtes, car l'une complète l'autre dans une manière. Un seul investigateur mène deux enquêtes, dans la première, ce n'est pas lui qui pose des questions directement au criminel pendant le procès, au contraire, dans la deuxième, c'est lui qui le questionne. Le procureur s'intéresse plutôt au crime et sa réalisation tandis que le narrateur essaie à résoudre le mystère de cet homme, il espère savoir « [c]e que se passait dans sa tête au long de ces heures vides étirées sur des aires d'autoroute ou des parkings de cafétéria [...] ». ²²⁸ Les deux investigations s'entremêlent comme la structure temporelle du récit.

2.9.6.3. Enquêtes truquées

Rappelons qu'il s'agit de deux enquêtes dans le roman *Le mystère Henri Pick* ; celle de recherche de Henri Pick ; celle de recherche de la réalité. La première quête se manifeste dans une dimension paradoxale puisque les chercheurs savent déjà que Henri Pick n'a écrit aucun manuscrit, et qu'ils ont changé juste l'auteur du texte. La seconde poursuite se dégage par son avancement hasardeux et celle-ci se conclut

²²⁶ *Ibid.*, p. 9.

²²⁷ *Ibid.*, p. 45.

²²⁸ *Ibid.*, p. 219.

illusoirement.

À propos de deux enquêtes, il est question d'un seul objet qui peut être considéré comme une preuve pour chacune. Joséphine trouve le livre *Eugène Onéguine* de Pouchkine dans les affaires de son père et tout le monde, surtout le couple, le présente à la manière d'une pierre touche qui légitime le statut d'écrivain de Henri Pick. Cependant, c'est Frédéric qui met le livre de Pouchkine dans les affaires de l'auteur supposé. En revanche, le vocabulaire limité dans la lettre énigmatique signale un homme incapable d'écrire un texte aussi riche et une histoire aussi touchante. Bien que le narrateur et le journaliste la citent fréquemment, celui-là ne l'impose pas dans le texte. Les témoignages des deux femmes -Madeleine pour celle de Delphine et Frédéric, Marina pour celle de Jean-Michel- sont pris en compte comme adjuvants pour les enquêtes. Le problème est que les seules personnes qui peuvent confirmer leur histoire sont mortes, ni Henri Pick, ni Jean-Pierre Gourvec ne laissent de preuve pour terminer l'enquête.

L'investigation du chroniqueur se distingue par le fait que la solution dévoilée à la fin reste toujours inconnue sur le plan thématique de l'histoire. Jean-Michel Rouche partage son opinion avec Madeleine et Joséphine qui sont convaincues à la suite du témoignage de Marina qu'il mentionne lors de leur rendez-vous chez la madame Pick. Rouche vise à publier l'article qui expose la feinte du couple. Tandis que l'auteur du manuscrit n'est pas Henri Pick, ce n'est pas non plus Jean-Pierre Gourvec, le bibliothécaire, comme le journaliste le revendique. Donc il est clair que le résultat de l'enquête ne dévoile pas la vérité derrière le secret. En plus, quand Rouche renonce à énoncer ses constats à la fin de l'enquête, la tromperie se poursuit, parce que tout le monde sait encore que Henri Pick a écrit un chef-d'œuvre. Soulignons qu'il entraîne sur une fausse piste du début à la fin. Le narrateur oriente l'intérêt vers la trame narrative de l'enquête puisqu'il introduit l'investigateur comme le personnage qui trouvera la solution : « Il se mit à la [la lettre] lire aussitôt. Plusieurs fois de suite. Il releva alors la tête. Tout était clair maintenant. »²²⁹ La dernière phrase évoque le sentiment qu'il met au jour à la découverte douteuse. Mais ni Rouche lui-même, ni un autre personnage ne rattrapent la vérité de ce que l'auteur

²²⁹ David Foenkinos, *op. cit.*, p. 191.

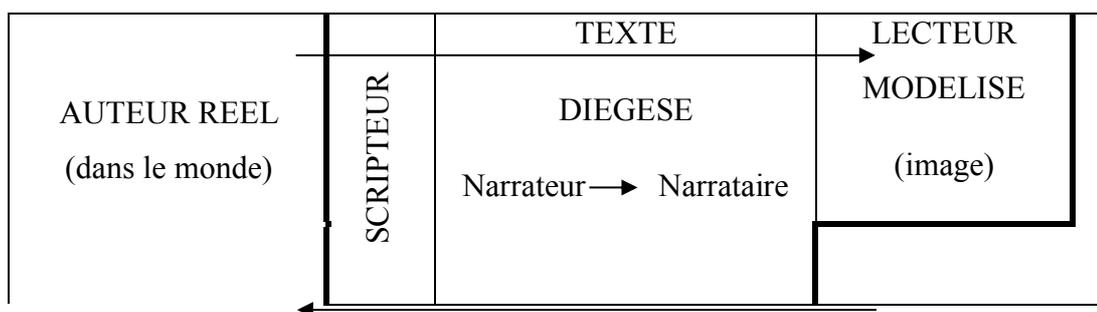
du manuscrit est bien Frédéric Koskas ; le narrataire l'ignore jusqu'à l'épilogue. Celui-ci apprend la bonne réponse du mystère à travers le dialogue entre l'éditrice et l'écrivain. A ce titre, c'est seulement le narrataire, sauf le couple qui planifie la tricherie, qui se procure l'information sur le plan discursif.

Les personnages de la diégèse ne sont pas constamment au courant de ce que Henri Pick l'a écrit ou non. Signalons que le narrateur omniscient dissimule le plan du couple bien qu'il doive le connaître selon son statut. Le journaliste qui prend le rôle de détective n'arrive pas à résoudre véritablement sa quête et il n'en a pas conscience. Le couple devient quasi-criminel par leur acte de manipuler le milieu littéraire. Bien entendu que Rouche ne met pas en évidence la feinte, l'éditrice et son amant retournent leur quotidien.

2.10. Nouvelle implication de lecture : lecteur-détective

Le terme « lecteur » renvoie à deux instances narratives différentes ; celle abstraite et celle réelle. Afin d'éviter la confusion, nous devons souligner que le « lecteur » que nous utilisons dans ce travail ne désigne qu'une notion abstraite. Dans le cas qui nous intéresse, le lecteur est une image créée par son auteur pour positionner son écriture. D'ailleurs, pour ne pas brouiller la distinction entre le narrataire et le lecteur, il nous semble pertinent de rappeler que le narrateur s'adresse au narrataire tandis que c'est l'auteur réel qui dessine la place du lecteur abstrait dans l'acte de production. Jean-Michel Adam et Françoise Revaz les visualisent de la façon suivante :

Tableau 22 : Schéma de la communication narrative²³⁰



²³⁰ Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996, p.79.

AUTEUR RACONTEUR MODELISE (image)	Acteurs	LECTEUR REEL (dans le monde)
--	---------	-------------------------------------

G. Genette insiste sur le fait que le narrataire et le lecteur sont des instances différentes, étant donné que le narrateur se situe au niveau diégétique alors que le lecteur virtuel réside dans le cadre du récit.

« Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus *a priori* avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. »²³¹

T. Todorov précise que la présence d'un narrateur oblige un narrataire même si celui-ci n'est pas explicite dans la narration.

« Dès l'instant où l'on identifie le narrateur (au sens large) d'un livre, il faut reconnaître aussi l'existence de son "partenaire", celui à qui s'adresse le discours énoncé et qu'on appelle aujourd'hui le narrataire. »²³²

Selon D. Maingueneau « le lecteur vient occuper la place de « narrataire » qui lui est assignée par l'énonciation et n'a pas de contact avec celui qui a écrit le texte, l'individu qui en est l'auteur. »²³³ Donc nous pouvons dire que l'auteur présuppose un lecteur qui exerce certaines opérations prédéterminées par le texte, le genre, l'instance créatrice, etc. Comme le montre le tableau ci-dessus, le lecteur modélisé agit d'une façon interprétative alors que l'auteur forme une stratégie narrative par laquelle il réalise un acte de production. Umberto Eco souligne que « l'auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle et en même temps il

²³¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 265.

²³² Tzvetan Todorov, « Poétique », *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968, p. 67.

²³³ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 14.

l'institue. ».²³⁴ De son côté, T. Todorov aborde le sujet en faisant des références aux couples le narrateur/le narrataire, l'énonciateur/l'énonciataire ou le destinataire/le destinataire. Comme la relation de communication entre le locuteur et l'allocutaire, le lecteur est celui qui reçoit le message dans le texte.

« [...] lecteur et narrataire, le premier étant l'acteur de la récupération du message par le biais de la lecture, le second assumant le rôle de destinataire dans le simulacre de la fiction. »²³⁵

Le rôle de ce lecteur virtuel est prescrit dans la diégèse par les activités exigées aux niveaux narratif et cognitif. Car celui-ci essaie de déchiffrer la stratégie textuelle pour entrer dans l'intrigue et recourt aux informations métadiscursives afin d'interpréter le texte donné.

Notre étude sur le narrateur a montré que la voix de l'énonciateur se révèle à plusieurs reprises dans la narration. L'énonciateur s'adresse à l'énonciataire en l'insérant dans l'histoire. La position du narrataire et son rôle chargé par le narrateur/l'énonciateur sont importants parce qu'il s'agit d'un rapport réciproque entre les deux.

Le fonctionnement du mécanisme d'un roman, policier en particulier, est basé en général sur l'anticipation, l'attente, l'expectation, les fausses-pistes, les prévisions, les enquêtes, etc. Le lecteur fictif essaie de deviner ce qui va arriver dans la suite de l'histoire ou ce qui s'est passé avant. D'après V. Jouve, ce type, le personnage narratif, est le résultat d'une lecture dans laquelle le narrataire considère le personnage comme un outil. La présence des acteurs figurativisés provoque chez le lecteur imaginaire la curiosité pour imaginer les actions suivantes.

A noter toutefois que le lecteur exerce des opérations exigées par l'auteur selon ses compétences et cela crée un deuxième récit imaginaire. T. Todorov souligne que le récit de l'auteur et le récit du lecteur ne peuvent pas être identiques pour des raisons cognitives.

²³⁴ Umberto Eco, **op. cit.**, p. 68.

²³⁵ Tzvetan Todorov, **op. cit.**, p. 137.

« Cependant, deux récits portant sur le même texte ne seront jamais identiques. Comment expliquer cette diversité ? Par le fait que ces récits décrivent, non l'univers du livre lui-même, mais cet univers transformé, tel qu'il se trouve dans la psyché de chaque individu. On pourrait schématiser les stades de ce parcours de la manière suivante : »²³⁶

Tableau 23 : Les récits de l'auteur et du lecteur

1. Récit de l'auteur	4. Récit du lecteur
↓	↑
2. Univers imaginaire évoqué par l'auteur	3. Univers imaginaire construit par le lecteur

Il est sûr, pour tout lecteur de *Je m'en vais*, que Félix Ferrer dirige une galerie d'art à Paris, qu'il quitte son pays pour le pôle Nord et qu'il retourne à Paris en amenant un trésor d'objets inuits et que finalement, à la suite du vol de ce trésor, il se lance à une quête. Mais le problème est qu'on ne peut pas être sûr si Félix Ferrer sait déjà que le coupable est son ex-assistant Delahaye ou pas, car le texte contient des indices qui renforcent les possibilités contradictoires.

En premier lieu, à la suite de l'appel téléphonique du policier Paul Supin, Félix Ferrer qui reste passif jusqu'à ce moment-là participe à l'enquête tout d'un coup. Quand il revoit son ex-assistant Delahaye supposé mort depuis longtemps, il ne réagit pas. Finalement, l'apparition du Baumgartner/Delahaye n'est pas un mystère pour lui, celui-ci conclue que le coupable est Delahaye. Ces trois scènes donnent l'illusion que le protagoniste est allé à Saint-Sébastien pour trouver spécifiquement Delahaye.

En deuxième lieu, le narrateur précise que Paul Supin ne dit que le nom de la ville où l'escamoteur d'antiquités loge. Ensuite, le héros perd son courage de mener l'enquête à cause de la difficulté de « chercher un inconnu dans une ville inconnue », selon cette phrase nous pouvons constater qu'il ne connaît pas le criminel. Cependant, le narrateur du récit n'est pas fiable dès le début de l'histoire, parce qu'il

²³⁶ *Ibid.*, pp. 179-180.

dissimule l'information cruciale de l'intrigue : Baumgartner et Delahaye sont le même personnage.

Dans *L'Adversaire*, le lecteur potentiel est en butte à un dilemme dès le début comme le narrateur du roman : voir les événements de la part de l'assassin, ou de la part des familles des victimes. L'excipit du roman prouve cette dualité en faisant allusion à la péché et l'œuvre pieuse, le narrateur indique que cette histoire n'est « qu'un crime ou une prière ». ²³⁷ La position que le lecteur virtuel prend change l'univers qu'il construit dans sa tête selon le tableau de T. Todorov.

À propos de *Le mystère Henri Pick*, le narrateur laisse la fin de l'histoire en suspense jusqu'à la dernière partie intitulée l'épilogue. Les indices, d'une part l'livre de Pouchkine et le témoignage de la dame Pick, d'autre part la lettre et le témoignage de Marina (l'ancienne femme de Gourvec) laissent le lecteur à choisir son côté ou bien à vérifier les deux enquêtes. Contrairement à *L'Adversaire* dont la fin est toujours un dilemme, le narrateur narre la ruse du couple pour privilégier le manuscrit troqué dans la bibliothèque des livres refusés.

2.10.1. Assignation narrative du lecteur

T. Todorov suggère que la lecture d'un texte permet à l'interprétation multiple. La possibilité de plusieurs récits (supposés) nous renvoie encore une fois à la théorie de T. Pavel. Pourtant, dans ce cas-ci, le récit du narrateur est placé au bout du triangle détourné et les interprétations possibles du lecteur modélisé représentent le reste de ce triangle.

Dans *Je m'en vais*, certes cet effet-personnel occupe un rôle important, mais il y a une autre dimension qui est essentielle pour la fiction du roman. A la lumière de la théorie de « lecteur modèle » d'U. Eco, le narrateur détermine, d'emblée, le rôle du lecteur conformément à son modèle de lecteur. Certainement il existe une collaboration entre le narrateur et le lecteur fictionnel, car celui-ci décode ce que le premier raconte dans un récit. Cette collaboration implique une relation étroite, car le

²³⁷ Emmanuel Carrère, *op. cit.*, p. 220.

narrataire doit interpréter ce que le narrateur partage dans un texte. D. Maingueneau précise que le lecteur prend un rôle d'actualisateur du texte.

« [...] le narrateur d'un texte n'est pas le substitut d'un locuteur en chair et en os, mais une instance qui ne soutient l'acte de narrer que si un lecteur le met en mouvement. En un sens, c'est le lecteur qui énonce, à partir des indications dont le réseau total constitue le texte de l'œuvre. »²³⁸

Dans le roman, l'énonciateur s'adresse de temps en temps à l'énonciataire, en le faisant, l'instance énonciative indique l'image d'un lecteur possible. L'énonciataire est donc le lecteur abstrait/modèle lui-même. Nous pouvons citer plusieurs exemples.

« Mais on y trouve aussi le siège d'une compagnie aérienne polonaise, des services de photocopies, des agences de voyages et instituts de beauté, un champion du monde de coiffure et la plaque commémorative d'un F.F.I. mort pour la France à dix-neuf ans (Souvenez-vous). »²³⁹

« Nous n'avons pas pris le temps, depuis presque un an pourtant que nous le fréquentons, de décrire Ferrer physiquement. »²⁴⁰

« Comme il résistait en s'efforçant de lui représenter que ce n'était ni le lieu ni le moment, elle réagit avec violence et se mit à vouloir le griffer et le mordre puis, abandonnant toute retenue, le dégrafer tout en s'agenouillant en vue de va savoir quoi, ne fais pas l'innocent, tu sais parfaitement quoi. »²⁴¹

« Sonia n'était certainement pas la solution mais Ferrer, homme qui a du mal à vivre sans femmes comme on le sait, tenta dès le surlendemain de son retour de ressusciter quelques aventures. »²⁴²

« Continuons d'avancer, maintenant, accélérons. »²⁴³

« On est au mois de novembre, l'air est sec et le ciel est bleu, c'est parfait. »²⁴⁴

Certes, ces utilisations des pronoms personnels « tu », « on », « vous » et « nous » montrent déjà une interaction entre le narrateur et le narrataire, mais la fonction essentielle consiste à mettre le narrataire et le lecteur sur la piste de recherche. Le narrateur se révèle comme un énonciateur tandis que celui-là s'y dessine détective

²³⁸ Dominique Maingueneau, **op. cit.**, p. 44.

²³⁹ Jean Echenoz, **op. cit.**, pp. 157-158.

²⁴⁰ **Ibid.**, p. 234.

²⁴¹ **Ibid.**, pp. 238-240.

²⁴² **Ibid.**, p. 240.

²⁴³ **Ibid.**, p. 240.

²⁴⁴ **Ibid.**, p. 243.

parallèle/détective double par rapport au protagoniste qui fait des recherches pour trouver le coupable.

Les pronoms personnels « vous » (*Souvenez-vous*), « nous » (*nous n'avons pas [...], Continuons [...]*), « tu » (*[...] tu sais parfaitement quoi*) et « on » (*On est au mois [...]*) mettent en évidence ce que l'énonciateur parle à son destinataire. Le « vous » et le « tu » montrent que le narrataire se trouve au niveau différent du registre de la langue française. Le passage du formel à l'informel peut s'expliquer par la familiarité entre l'énonciateur et l'énonciataire. Parce que celui-là vouvoie son destinataire au début du roman mais vers la fin du roman où l'énigme est résolue il le tutoie comme le montrent les exemples. Le « nous » et le « on » signalent la réunion de l'énonciateur et de l'énonciataire. Le même principe de familiarité est valable pour cette relation énonciative.

D. Maingueneau distingue deux types de lecteur par rapport à la présence explicite ou implicite du lecteur. D'après le théoricien, le lecteur évoqué désigne « l'instance à laquelle le texte s'adresse explicitement comme à son destinataire » tandis que le lecteur institué marque « l'instance qu'implique l'énonciation même du texte ».²⁴⁵ Étant donné que le narrateur du récit interpelle directement l'énonciataire/le narrataire par les pronoms précités, le lecteur de *Je m'en vais* se trouve dans la catégorie du lecteur évoqué. Selon ce qui est proposé par D. Maingueneau (le lecteur remplace le narrataire), nous pouvons dire que les méthodes ou les modèles pour analyser le narrataire peuvent servir aussi à l'étude du lecteur virtuel. N'oublions pas que les niveaux de ces deux (le narrataire et le lecteur) sont toujours différents, ils peuvent assumer les rôles similaires.

Dans son approche analytique, Michael Riffaterre souligne qu'il existe deux types de lectures pour décoder un texte.

« [...] le double parcours : un texte est lu deux fois en entier. La première lecture, heuristique, parcourt la page de haut en bas [...]. C'est au cours de cette lecture qu'on saisit la signification (non la signifiante) [...]. La seconde phase de lecture, phase herméneutique, est rétroactive : tandis qu'il progresse au fil du texte, le lecteur

²⁴⁵ Maingueneau, *op. cit.*, p. 46.

se rappelle ce qu'il vient de lire et en modifie sa compréhension à la lumière de ce qu'il décode maintenant. »²⁴⁶

Nous pouvons ajouter une autre dimension à ces deux phases de la lecture, c'est une opération que le lecteur fait pendant la deuxième étape dans laquelle le lecteur invité explicitement par le narrateur cherche des indices pour l'enquête. Le théoricien indique qu'il faut faire une deuxième lecture pour arriver à la signification, pendant cette lecture, le lecteur de roman policier va à la découverte des indices.

Dans notre récit de référence, le narrataire demeure anonyme, cependant l'utilisation de ces pronoms par l'énonciateur rend le narrataire plus actif. Parce que celui-là contrôle si le narrataire au courant de certains faits vrais (*Souvenez-vous*)²⁴⁷, le taquine (*[...]ne fais pas l'innocent, tu sais parfaitement quoi.*) et assure la participation du narrataire à sa recherche (*Continuons d'avancer, maintenant, accélérons.*). Ils servent à l'immersion du lecteur supposé dans l'enquête. Il faut souligner expressément que le narrataire ne se rejoint pas à l'histoire comme un personnage, en imitant l'illusion énonciative il se réunit avec l'énonciateur lui-même. En définitive, l'énonciataire est la cible de l'énonciateur au niveau métadiscursif à travers des appels directs. Ce dernier oriente le narrataire vers un rôle de chercheur/enquêteur. Il le fait d'abord à travers les pronoms cités, ensuite, la notion du personnage comme un pion, donne une autre dimension au rôle d'enquêteur du narrataire.

Le narrateur crée immédiatement une énigme dès le début et la multiplie au cours de l'histoire. La façon de présenter les faits et les personnages est mystérieuse, par exemple, le voyage au pôle Nord, les disparitions de Victoire et Delahaye, le criminel Baumgartner, et le vol du trésor. Le narrataire essaie de deviner ce qui va arriver selon les traces laissées dans le discours par le narrateur. Pour l'illustrer, nous pouvons donner la scène où entre Baumgartner juste après les funérailles de Delahaye dans le cimetière.

²⁴⁶ Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, no 41, pp. 96-97.

²⁴⁷ Ici, il s'agit d'une plaque commémorative d'un jeune homme nommé Louis Dumas en 1944. http://www.memorialgenweb.org/mobile/fr/com_global.php?insee=75102&dpt=75&comm=Paris%2002&, consulté le 14 septembre 2017.

« Cet homme se tient très droit, s'exprime avec économie, son visage est inexpressif et presque figé, il porte un complet gris d'apparence neuve. Je viens pour le studio du cinquième qui est à louer, a-t-il dit, c'est moi qui vous ai téléphoné lundi pour visiter. Ah oui, s'est souvenu la gardienne, au nom de Baumgarten ? Tner, a corrigé l'homme, Baumgartner. »²⁴⁸

Delahaye disparaît et un homme mystérieux se présente simultanément dans l'histoire. Même si c'est un fait douteux, la réalité de ce qu'ils sont la même personne est cachée jusqu'à la fin du roman où le héros le découvre enfin. Bien que le narrateur ne soit pas omniscient, il est omniprésent. Grâce à cela, il change souvent le personnage sur lequel il est focalisé. L'exemple de la structure en alternance au niveau du personnage (Félix Ferrer - Baumgartner) le prouve. Pour se limiter par rapport aux indices, le narrateur se sert de la paralipse au sens narratologique du terme. C'est pour cela que, dans la narration, il y a des blancs et des espaces vides à combler par le narrataire. Ce dernier peut le faire par trois manières différentes.

La première façon est celle de recours aux intertextes. Par exemple, la raison de la fugue de Victoire est expliquée dans le roman précédent *Un an*, ou pour savoir à qui on a dédié la plaque commémorative (ci-dessus), il doit consulter d'autres sources.

Une deuxième raison consiste à capturer des indices textuels. Pareillement à ce que nous avons montré dans la partie consacrée à la temporalité narrative du récit, il y a des signes, des marqueurs ou des repères concernant l'enquête qui se trouvent implicitement ou explicitement dans la narration. La position mystérieuse de Baumgartner qui trace un itinéraire douteux intrigue le narrataire et celui-ci cherche des indices au niveau des attitudes, des actes, des paroles pour continuer son enquête. L'un des indices clés est l'appel inhabituel (par rapport aux autres qui durent très courts) de Baumgartner à sa femme.

« Comme chaque jour Baumgartner appelle son épouse, mais cette fois l'entretien téléphonique dure plus longtemps que d'habitude. Baumgartner pose pas mal de questions, note les réponses dans les marges de son journal puis coupe la ligne. »²⁴⁹

²⁴⁸ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 77.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 126.

La communication téléphonique est racontée dans le roman juste après l'interrogatoire occulte de Martine Delahaye qui voulait savoir si Félix Ferrer a obtenu le trésor. Le narrataire suit ces indices syntagmatiques (l'ordre des présentations) dispersés dans la narration de manière implicite.

La troisième et la dernière manière est de mener l'enquête du héros. Il faut entendre par là que le narrataire utilise les données provenant des personnages du récit, et en particulier par le policier Paul Supin. Après avoir quitté l'hôpital, Félix Ferrer demande à la police de trouver son trésor et le coupable. Le fonctionnaire de la police, comme nous l'avons expliqué, ne possède pas les caractéristiques d'un enquêteur expérimenté, il est plutôt un amateur, comme un assistant. Dès qu'il commence à informer le héros, le narrataire du roman l'accompagne afin de se lancer sur la piste de la recherche. Le narrataire prend en considération le personnage comme un pion qui s'intéresse à l'histoire en s'identifiant lui-même avec le héros. Celui-là continue son enquête d'une part, et d'autre part, partage le rôle de personnage principal sans éprouver les sentiments communs avec lui.

Dans le même temps, la particularité de ce roman est ce que l'énonciateur désigne implicitement le narrataire comme enquêteur par l'utilisation de « vous, tu, nous et on ». L'enjeu principal de ce procédé réside dans la construction de la fiction, le narrataire ne s'identifie pas lui-même avec le héros-enquêteur, c'est le narrateur qui l'impose. Le narrataire assume le rôle de détective pour trouver le criminel à l'aide des indices. Il suit les amorces textuelles ainsi que les orientations narratives. Qu'il suffise de rappeler les appels du narrateur au lecteur et la fusion du celui-ci et celui-là afin de confirmer notre hypothèse de lecteur-enquêteur ou lecteur-détective.

Nous devons signaler que le lecteur-détective conduit une enquête limitée dans deux sens. Premièrement, le narrateur dissimule la solution de l'énigme en évitant de laisser de traces. Ensuite, la démarche de l'investigation est liée aux actions du héros (enquêteur), parce que le lecteur doit le suivre dans l'intrigue du roman. Charles Brownson touche ce problème dans son livre sur le détective.

« Le problème avec le lecteur-détective est qu'il ne peut pas mener sa propre enquête indépendante. Il ne peut pas recueillir de nouveaux éléments de preuve, seulement les fabriquer, et il ne peut forcer des aveux de l'un des suspects. »²⁵⁰

Bien que le lecteur devienne un détective dans notre roman, il ne peut qu'avancer des hypothèses jusqu'à la découverte de la fin de l'histoire. Néanmoins, certaines astuces dans le texte peuvent permettre de résoudre l'énigme par le lecteur. Nous présentons l'exemple de *Rue des boutiques obscures* de Patrick Modiano dans lequel le narrateur ne raconte pas la solution de façon explicite. Le narrateur personnage Guy Roland cherche sa vraie identité tout au long du roman, vers la fin du récit, il découvre qu'il peut s'appeler soit Pedro McEvoy, soit 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. »²⁵¹

Dans *Je m'en vais*, tandis que le lecteur ramasse les indices, il doit attendre la rencontre du héros avec son assistant dans la ville de Saint-Sébastien pour conclure l'enquête.

Félix Ferrer (dans l'histoire) et le lecteur fictif (dans le récit) essaient de trouver le trésor et les criminels par des enquêtes policières. La position du narrataire est marquée par son rôle d'enquêteur et d'observateur, il mène sa recherche et suit aussi celle du héros. Le but de celui-ci est de conclure sa quête dès le moment où il clarifie le secret concernant le vol. Le narrataire est enquêteur aussi, parce qu'il cherche les motifs de événements énigmatiques dès le début comme nous en avons parlé. Cependant, au moment où le héros prend des notes sur une enveloppe pour retenir ce que Paul Supin dit au téléphone, le narrataire n'est qu'un observateur. Car le narrateur ne transmet pas au narrataire ce qu'il a écrit. Sans avoir de clé, le narrataire-détective poursuit le héros qui mène une enquête presque aléatoire.

²⁵⁰ "The problem with the reader-detective is that he can't conduct his own independent investigation. He can't collect new evidence, only manufacture it, and he can't force confessions from any of the suspects." Charles Brownson, **The Figure of the Detective : A Literary History and Analysis**, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014, p. 158.

²⁵¹ Bülent Çağlakpınar, **Analyse du discours narratif dans Rue de Boutiques obscures de Patrick Modiano**, İstanbul, Mémoire de master, Université d'Istanbul, 2014, p. 146.

L'existence des scènes criminelles (celles de la mort de Le Flétan, de la disparition de Delahaye, du vol), des éléments policiers (officier de police, crime, enquête) et la narration en suspense intensifient cette notion de libido sciendi. Le narrataire et le héros Félix Ferrer veulent savoir qui est l'auteur du cambriolage.

Au sujet de l'assignation du lecteur dans la narration, le narrateur Emmanuel Carrère de *L'Adversaire* emploie les appels directs pour l'avertir sur la suite de l'histoire et pour créer le sentiment d'empathie chez lui : « [...] - que nous verrons tous, qu'ils avaient atteint l'âge de voir sans scandale- [...] ». ²⁵² D'autre part, le narrateur instaure un deuxième niveau discursif en se servant des parenthèses comme des lieux de communication avec le narrataire pour les explications, les informations, les descriptions, etc.. Nous pouvons citer plusieurs exemples dispersés dans le récit.

« Je me rappelle cette phrase, la dernière d'un article de *Libération*, qui m'a définitivement accroché : « Et il allait se perdre, seul, dans les forêts du Jura. » » ²⁵³

« [...] il avait dessiné[s] avec soin, d'itinéraires commentés que j'ai suivis fidèlement, en respectant même l'ordre chronologique qu'il me suggérait. (« Merci de me donner l'occasion de reparcourir cet univers familier, parcourus très douloureux mais plus facile à partager avec quelqu'un qu'à faire seul... ») » ²⁵⁴

(Souhaitant faire comprendre cela, il a raconté tout à trac que sa femme et lui prétendaient parfois aller au cinéma à Genève alors qu'en réalité ils faisaient de l'alphabétisation dans des familles défavorisées. Ils n'en avaient jamais parlé à leurs amis, ni lui au juge d'instruction, et quand la présidente, interloquée, a voulu lui en faire dire plus – dans quel cadre cela se passait, qui étaient ces familles –, il s'est retranché derrière la discrétion qu'il devait à la mémoire de Florence : elle n'aurait pas aimé qu'il fasse étalage de leur générosité.) » ²⁵⁵

Certes, ces micro-extraits font partie du discours romanesque, mais nous devons indiquer que le procédé de les mettre en parenthèses change son niveau discursif. Donc il s'agit d'un autre axe narratif qui soutient l'axe principal. Comme les exemples le montrent, il est question du multiple recours à cette technique tout au long du roman ; pour citer une phrase d'autrui, expliquer ou décrire une situation, partager ses opinions, ou bien pour faire référence au monde actuel. Telles sont les fonctions des textes entre parenthèses dans le récit. Il est possible d'établir une

²⁵² Emmanuel Carrère, *op. cit.*, p. 28.

²⁵³ *Ibid.*, p. 35.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 54.

similitude avec le récit *Je m'en vais* dans lequel le lecteur participe à l'intrigue de l'histoire mais d'une façon toutefois différente puisque l'assignation faite dans le niveau énoncif par l'énonciateur, cependant, dans *L'Adversaire*, c'est encore le narrateur qui porte certains éléments sur un autre axe discursif.

Par rapport à l'appel narratif du lecteur dans le récit, dans la première séquence de l'incipit, le narrateur emploie le déictique du type personnel « nous ». A l'instar de ce que nous avons précisé à propos de la structure du récit, le « nous » désigne le narrateur et le narrataire à qui celui-là s'identifie. A part ce procédé narratif concernant l'existence du lecteur supposé, dans le reste du récit il y a très peu de traces explicites qui s'adressent directement à lui, comme deux reprises dans la seconde séquence et dans la douzième séquence de la troisième partie.

« Chacun peut adorer la lecture, à condition d'avoir en main le bon roman, celui qui **vous** plaira, qui **vous** parlera, et dont on ne pourra pas se défaire. »²⁵⁶

« Les lecteurs se retrouvent toujours d'une manière ou d'une autre dans un livre. Lire est une excitation totalement égotique. On cherche inconsciemment ce qui **nous** parle. »

Au moment où le narrateur change son registre par le pronom « nous », il fait sentir au lecteur sa présence textuelle, bien qu'il ne se manifeste pas de la même manière dans les parties suivantes, le lecteur le suit par les notes infrapaginales. Les épitextes se répètent à plusieurs occasions pour expliquer un fait, donner une information supplémentaire ou avertir sur la suite de l'histoire ; leur point commun est le fait qu'il prouve que le narrateur les place pour le lecteur virtuel. Il donne au lecteur éventuel le rôle de suivre l'histoire non seulement au niveau discursif mais aussi au niveau extradiscursif.

A la suite de l'étude des personnages et leurs rôles dans la narration, et le narrataire et le lecteur virtuel, nous nous proposons d'aborder la fonction de l'espace où l'histoire est située. Comme le cadre temporel du récit, le cadre spatial est un des éléments essentiels de la diégèse dans laquelle celui-ci sert à préciser le lieu de l'histoire.

²⁵⁶ David Foenkinos, *op. cit.*, p. 17.

TROISIÈME PARTIE – ÉLÉMENTS D’UN NOUVEAU DISCOURS ROMANESQUE

3. Éléments d’un nouveau discours romanesque

3.1. Nouveau réalisme : référentialité

Le narrateur d’un roman, quoi qu’il soit intradiégétique ou extradiégétique, relate des faits successivement, chronique ou achronique, dans la trame de la narration, cependant, dans certains moments du déroulement, il est question des séquences qui marquent une pause diégétique. L’action laisse sa place à des explications, des présentations, des informations complémentaires ou bien des descriptions. Dans cette partie de notre travail, nous nous attarderons sur la description et son rôle dans la structure de *Je m’en vais*. L’informant spatial, comme R. Barthes l’appelle, ne décrit pas seulement le lieu, il contient des informations supplémentaires voire nécessaires pour la cohérence textuelle du roman.

G. Genette définit la description comme un « segment narratif correspond à une durée diégétique nulle ».¹ Le narrateur ne raconte plus l’intrigue principale, mais il décrit le lieu ou un objet, c’est-à-dire que, en un sens, il n’est plus racontant, mais décrivant. La description est considérée paradoxalement comme une rupture diégétique et complémentaire à la fois. Parce qu’elle se fonctionne comme une expansion dans l’intrigue. De son côté J. Milly affirme qu’« une description se présente toujours comme une expansion : on a d’un côté un objet, représenté dans le texte (c’est la dénomination) par un nom ou un pronom, de l’autre l’énumération de propriétés, qui est proprement l’expansion. »²

Le terme de la « protéi-fonction » que nous proposons pour souligner la pluralité des fonctions de la description dans la narration. Comme soulignent Y. Reuter et V. Jouve, la description a quatre fonctions : mimésique, mathésique, narrative (décorative), esthétique (créatrice). Y. Stalloni en ajoute encore deux : dilatoire et herméneutique.

¹ Genette, **Figures III**, Paris, Seuil, 1972.

² Jean Milly, **Poétique des textes**, Paris, Armand Colin, 1992, p. 147.

« On s'accorde pourtant à identifier six fonctions dominantes : une fonction décorative quand la description se présente comme un morceau de bravoure d'une facture particulièrement soignée ; une fonction mathésique (ou didactique) quand elle doit donner de l'information sur un savoir spécifique [...] ; une fonction dilatoire quand elle retarde l'action, diffère des réponses – et attise l'attente du lecteur ; une fonction mimésique quand elle veut attester la réalité du monde, lui donner consistance [...] ; une fonction herméneutique quand elle contribue à clarifier les comportements ou les actions (un personnage est expliqué par un lieu, ou un objet est symboliquement chargé de sens) ; une fonction créatrice quand, comme dans le Nouveau Roman, elle engendre elle-même l'écriture, s'émancipant du monde pour devenir autoréférentielle. »³

Les courtes descriptions des personnages et les descriptions subjectivement (par rapport aux descriptions du roman classique) longues concernant les lieux assument différentes et multiples fonctions dans la structure du roman au niveau de l'écriture romanesque et thématique à la fois. La fonction narrative est toujours présente, car, chaque description joue un rôle dans l'histoire ou pour l'histoire : partager une information, créer une atmosphère, transformer un personnage, dramatiser un récit, préparer une suite.⁴

Tout au long du roman, le narrateur anonyme de *Je m'en vais* se met à décrire les objets, les personnes ou les situations se référant à leur équivalent dans le vrai monde. Le recours au monde actuel assure une cohérence cognitive pour l'organisation du récit.

Dans *L'Adversaire*, le narrateur présente les descriptions d'une manière décorative pour mettre en valeur l'action en particulier. Il énumère souvent ce qu'il voit sans les présenter longuement comme s'il est en train de marcher lentement.

« J'ai vu le hameau de son enfance, le pavillon de ses parents, son studio d'étudiant à Lyon, la maison incendiée à Prévessin, la pharmacie Cottin où sa femme faisait des remplacements, l'école Saint-Vincent de Ferney. »⁵

Les descriptions sont loin de détailler ce qu'elles décrivent, elles sont comme des micro-descriptions qui attirent l'attention sur les faits.

Le narrateur anonyme de *Le mystère Henri Pick* ne décrit ni les personnages,

³ Yves Stalloni, **Dictionnaire du roman**, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 56-57.

⁴ Vincent Jouve, **La poétique du récit**, Paris, SEDES, 1997, p. 43.

⁵ Emmanuel Carrère, **L'Adversaire**, Paris, Folio, 2000, p. 45.

ni les lieux en détails. Il évoque souvent les lieux par des sentiments, Crozon désigne le bonheur alors que Paris le contraire. Il ne perd pas de temps avec les descriptions des personnages, il s'intéresse plutôt à leur passé et à l'action, cela implique une narration qui a moins de pause narrative.

3.1.1. Description à protéi-fonction

Comme il a été dit plus haut, certains éléments du récit sont réels et exacts par rapport au monde référentiel : le brise-glace le Des Groseilliers, la Nechilik, lieu d'échouage, les œuvres d'art, la ville de Port-Radium, les noms des esquimaux. Au lieu d'inventer ces éléments, l'instance énonçante a choisi de les utiliser tels qu'ils existent. Non seulement les éléments sont réels, mais aussi les vrais détails complètent ce réalisme romanesque, par exemple, les informations sur les habitants ou sur les animaux :

« Enfin, si l'affrontement paraît inévitable, se souvenir en désespoir de cause que tous les ours blancs sont gauchers : quitte à croire pouvoir se défendre, autant aborder la bête par son côté le moins vif. »⁶

Cette information a une fonction mathésique, car elle transmet un savoir au lecteur sur le monde référentiel. L'exemple de Schengen que nous avons traité dans la partie de la temporalité a la même fonction. La présence de ce type de descriptions mathésiques rapproche le récit vers le monde réel du lecteur en contribuant à la fonction mimésique dont le narrateur se sert pour créer un simulacre de la réalité. B. Blanckeman souligne que :

« La fiction simule une réalité qui se révèle à son tour simulation de la réalité dans une mise en abyme faisant du réel un incessant vertige [...]. »⁷

Bien sûr les descriptions brèves renforcent cet effet de vertige, car le narrateur donne une liberté au lecteur pour imaginer et développer lui-même ces éléments fictionnels. Néanmoins, c'est le narrateur qui fixe les frontières de l'imagination du lecteur qui y

⁶ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 68.

⁷ Bruno Blanckeman, *Le roman depuis la Révolution française*, Paris, PUF, 2011, p. 199.

est comme un jeu de simulation. J.-P. Goldenstein marque qu'un récit fictionnel peut avoir une propriété de présenter le réel dans sa construction fictive.

« La fiction prétend dire la vérité... tout en se protégeant des retombées juridiques que son « mentir vrai » pourrait lui faire subir. »⁸

Nous pouvons donc dire que les éléments factuels peuvent prendre place dans le récit fictionnel. Cependant, la fonction de la description change dans le roman moderne. J.-P. Goldenstein rapporte que « la description d'aujourd'hui, pour précise qu'elle est, ne vise pas reproduction, la représentation du réel, mais bien plutôt la construction, la création du textuel ».⁹ Elle n'expose pas le lieu de manière détaillée. Le narrateur décrit souvent un lieu, un sujet ou un objet par la façon fragmentaire, c'est pour cela que la pause diégétique (G. Genette) / la cassure (J. Ricardou) n'est pas longue.

Il est évident que le recours aux éléments réels crée une impression d'illusion que R. Barthes traite sous le nom de « l'effet de réel ». Les composantes de la narration de notre roman dénotent une réalité par rapport au monde dans lequel nous vivons actuellement. R. Barthes souligne que les éléments renvoient directement au réel :

« C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne se disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. »¹⁰

Dans notre récit, les informations, parmi d'autres, comme les noms des personnages (les autochtones), les lieux (Paris, pôle Nord, Montréal), le bateau (Nechilik), le

⁸ Jean-Pierre Goldenstein, **Lire le roman**, Bruxelles, De Boeck & Duculot, 1999, p. 52.

⁹ **Ibid.**, p. 25.

¹⁰ Roland Barthes, « L'effet de réel », **Littérature et réalité**, Paris, Seuil, 1982, p. 89

noyau de l'intrigue (l'échouage), les moyens de transports (les marques des avions et des voitures), etc. créent une illusion référentielle, une simulation d'une réalité probable, ou un sentiment de réel.

Il faut noter que cette illusion référentielle dévoile un autre aspect par rapport à la relation entre le signifié et le signifiant, étant donné que la référence est liée à un monde extérieur (le monde réel), elle nécessite aussi un savoir extérieur. M. Riffaterre indique que « l'illusion est ainsi un processus qui a sa place dans l'expérience que nous faisons de la littérature ». ¹¹ Nous pouvons dire alors que le niveau de l'illusion référentielle a un rapport étroit avec l'allocutaire du texte. Néanmoins, l'effet produit par des éléments réel y est toujours existant si la preuve référentielle peut être déchiffrée dans la narration. Selon M. Riffaterre, la position du lecteur se présente décisive :

« Référence présente en outre l'avantage d'impliquer l'extériorité : le référent est l'absence que la présence des signes supplée ; il présuppose une preuve extérieure ou une évidence de fait qui permet au lecteur de vérifier la justesse des mots. » ¹²

Il est bien évident que l'effet de réel implique une dimension extérieure par rapport à la diégèse. Donc le lecteur joue un rôle essentiel par rapport à la création de l'illusion référentiel, car le narrateur s'adresse au bagage culturel du lecteur supposé. *Dans Je m'en vais*, le narrateur ne fait pas seulement des références aux actualités de l'époques (le Schengen, le capitalisme, le marché de l'art), il évoque souvent des réalités universelles qui se dégagent comme des matériaux de l'extériorité.

Par rapport à la fonction dilatoire de la description, nous observons que le fait de différer certaines actions ou informations dans la narration se réalise par divers moyens. Conformément aux conventions du roman policier et d'aventures, on attend que le narrateur retarde les réponses des questions probables du lecteur. Néanmoins, cette manière d'attirer l'attention du lecteur n'est pas assurée par les descriptions dilatoires. Au contraire, le narrateur change souvent de caméras et les personnes focalisées dans un but pareil, ce qui est de tarder les sujets dont le lecteur est curieux.

¹¹ Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 93.

¹² *Ibid.*, p. 92.

Dans notre travail, nous avons souligné plusieurs fois que le narrateur rend le narrataire actif en lui proposant des pistes. Il nous semble que la description des vitres de la salle du bar, où Félix Ferrer tue le temps à Saint-Sébastien à cause de l'ennui de la recherche d'un inconnu, se figure comme le meilleur exemple de la fonction herméneutique.

« Or ces vitres permettaient aussi, selon le point que le regard faisait sur elles, d'observer l'extérieur mais aussi l'intérieur de la salle immobile par effet de rétroviseur. »¹³

Grâce à la réflexion des vitres, le protagoniste voit que Baumgartner/Delahaye entre au bar. Les vitres sont chargées d'un sens métaphorique pour montrer la réalité. Ces objets reflètent non seulement ce qui y est, mais aussi démasquent la feinte : Delahaye n'est pas mort.

Dans le contexte de la réalité moderne du roman, il s'agit de la représentation des faits par rapport au monde référentiel. Par exemple, pendant le séjour du héros au pôle Nord, le narrateur parle de la création des villages pour les habitants du pôle Nord. Ce sont des villages parfaitement équipés, il y a une centrale électrique, l'église, les rues. etc., mais le problème est qu'ils ne sont pas adaptés aux nécessités des habitants.

« Mais, inadaptés aux besoins des locaux, ceux-ci les avaient détruits avant de les abandonner pour aller se suicider. »¹⁴

Le narrateur transmet au narrataire les données sur les villages, et sa manière de décrire ces éléments crée une réalité clonée. L'allusion faite au monde référentiel renforce la narration véridictoire du roman. Maintenant ces villages sont désertés tout en gardant les traces d'alimentation des autochtones. Cela montre la disparition de la civilisation autochtone sur le plan politique. Par exemple ; le père de la maison où il est resté quelques jours à Port-Radium ne travaille plus après la modernisation de la ville. Le narrateur s'attarde sur le problème de la tradition presque disparue dans ce

¹³ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Editions de Minuit, 1999, p. 226.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

coin du monde. En bref, par cette critique du système capitaliste qui force les gens à mettre le même type de vêtements, les mêmes marques, les mêmes outils, à habiter de la même manière, le narrateur touche à un sujet sociologique bien connu dans le monde actuel. La situation inquiétante est le résultat de la disparition de la richesse culturelle et traditionnelle selon le narrateur.

Aussi faut-il souligner que l'histoire se déroule principalement dans deux espaces réels : Paris et le pôle Nord. Dans le cadre spatial, l'utilisation des espaces référentielles ne figure pas seulement comme un décor de réalité pour intégrer l'histoire, mais aussi comme une simulation de ce qui peut passer dans le monde actuel. Cette caractéristique des lieux choisis renforce l'effet de réel comme le précise Y. Reuter :

« Les lieux du roman peuvent « ancrer » le récit dans le réel, donner l'impression qu'ils le « reflètent ». »¹⁵

Car, cet emploi évoque un savoir par rapport au bagage culturel du lecteur. Certes, la seule présence du nom d'un lieu réel n'est pas suffisante pour créer un fort effet factuel, cela peut renvoyer le lecteur à l'extérieur de l'univers de la narration mais ce sont les descriptions, les faits ou les caractéristiques présentés qui jouent un rôle décisif. Les lieux vérifiables signalent une réalité dans la structure de la fiction.

Bien que les descriptions dans *L'Adversaire* soient plus courtes, moins détaillées et moins nombreuses, il s'agit des fonctions semblables à celles de *Je m'en vais*. Les descriptions informatives qui enseignent le lecteur virtuel par rapport au monde référentiel présentent la vérité en gardant leur droit de mentir. Donc la dimension réelle des descriptions donne le récit fictionnel un effet de récit factuel sans viser à représenter le monde actuel dans la narration. Elles sont fragmentées, c'est pourquoi les fractures dans sur la diégèse ne sont pas longues, le narrateur revient tout de suite à l'histoire.

A la lumière de nos analyses dans le dernier récit de notre travail (*HP*), nous observons des procédés narratifs qui sont assez proches ceux de *AD*. Afin d'éviter la

¹⁵ Yves Reuter, **Introduction à l'analyse du roman**, Paris, Armand Colin, 2005, p. 48

répétition, nous devons souligner brièvement que les éléments factuels comme les personnages, les lieux ou les objets établissent une illusion référentielle. La dépendance de cet effet de réel au lecteur supposé nécessite un savoir au niveau cognitif, sinon la référentialité de l'œuvre manque le composant crucial qui vérifie « la justesse des mots » selon M. Riffaterre.

3.1.2. Espaces narrés : deux portraits de Paris

Dans notre récit de référence, la ville de Paris est présentée par rapport aux quartiers riches et ses quartiers pauvres ou la banlieue. Le narrateur montre le système de répartitions inégales en présentant deux aspects contradictoires de Paris où se passent la plupart des actions. Nous nous proposons de les analyser selon ces deux catégories thématiques.

3.1.2.1. Quartiers riches

Dans la partie où le personnage mystérieux Baumgartner s'introduit dans l'histoire, le narrateur décrit un quartier riche où ce criminel cherche un appartement à louer. L'appartement auquel il s'intéresse se trouve à la rue de 4 Septembre, et la description de cette rue y met en évidence l'isotopie de la « richesse » :

« Cette rue du 4-Septembre est très large et très courte et c'est l'argent qui la fait battre. Tous à peu près semblables, ses immeubles Napoléon-III contiennent des banques internationales ou pas, des sièges de compagnies d'assurances, des sociétés de courtage, des services de travail temporaire, des rédactions de revues financières, des bureaux d'agents de change et d'experts, des cabinets d'administrateurs de biens, des syndicats de copropriétés, des officines de transactions immobilières, des cabinets d'avocats, des boutiques de numismatique et les débris incendiés du Crédit lyonnais. »¹⁶

Baumgartner loue un studio dans ce quartier luxueux ; comme l'affirme le narrateur, « au dernier étage d'une de ces trois villas, Baumgartner loue très cher un très grand studio. »¹⁷ Le discours du narrateur répète souvent les adjectives « très » et « vaste »

¹⁶ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

pour insister sur l'aspect économique favorisé de cet endroit. Cependant, encore une fois, l'ironie du narrateur se manifeste sous forme d'une sociocritique. La description mimésique reflète la vie sociale de Paris à cette époque-là.

« C'est qu'une des plus ingénieuses ruses des riches consiste à faire croire qu'ils s'ennuient dans leurs quartiers, au point qu'on en viendrait presque à s'apitoyer, les plaindre et compatir à leur fortune comme si c'était un handicap, comme si elle imposait un mode de vie déprimant. »¹⁸

Ces quartiers sont toujours calmes, les maisons sont décrites selon leur mode d'architecture, avec des voitures luxueuses. Mais malgré tout cela, le narrateur évoque les rues désertes. La manière de présenter ce lieu donne l'impression de quelque chose qui manque dans cette société et dans ce quartier. Bien que le quartier soit présenté comme opulent, le fait que les rues sont vides montre l'absence des relations sociales entre les habitants. On peut dire que c'est pour cela que Baumgartner cherche un appartement dans ce quartier. Il n'y pas beaucoup de gens, s'il y en a, ils sont distants et ne s'intéressent qu'à leurs affaires. C'est un endroit parfait pour quelqu'un qui veut se cacher pour quelque temps.

D'ailleurs, l'utilisation de l'écriture ironique reflète un paradoxe. Le coupable Baumgartner reste dans ce quartier jusqu'à la réalisation du vol, c'est lui qui l'organise. Sa complice le Flétan habite dans un quartier très pauvre. Baumgartner considère son collaborateur comme un outil à se débarrasser à la fin de l'opération. Donc leur relation illustre bien un cliché, dont nous parlerons plus tard, à savoir le prototype d'un homme riche qui exploite un homme pauvre.

3.1.2.2. Quartiers défavorisés

Le complice de Baumgartner, le Flétan, habite dans une maison ancienne qui est devenue presque une ruine. Contrairement à l'organisateur du vol, celui-ci mène une vie misérable dans un quartier défavorisé. Le Flétan habite l'un des quartiers

¹⁸ **Ibid.**, p. 69.

déshérités¹⁹ de Paris, plus précisément dans un coin du 18^e arrondissement qui est décrit comme un quartier en voie de démolition.

« Du côté pair de la rue de Suez, la plupart des portes et fenêtres de vieux immeubles dépressifs sont aveuglés par des moellons disposés en opus incertum, signe d'expropriation avant l'anéantissement. L'un d'eux n'est pas entièrement obstrué : deux fenêtres au dernier étage respirent encore à peine. »²⁰

Donc dans les quartiers riches, le narrateur insiste sur le bien-être, le luxe, le confort et la ruse (l'astuce) des riches, en revanche, dans les quartiers pauvres, il y a la démolition, la misère et la pénurie. Baumgartner trouve son collaborateur dans un endroit obscur, et le Flétan habite vit dans des conditions difficiles à cause de la drogue. Quand Baumgartner appelle le Flétan, il a du sommeil, mais il est en train de se droguer avec un ami à lui. Le Flétan demande toute de suite à Baumgartner de l'argent pour acheter de la drogue.

Le narrateur transmet les sentiments artificiels, le caractère désabusé des quartiers chics. Mais il critique que les gens riches donnent fréquemment l'image de ce que la richesse est un obstacle. L'autre portrait de Paris met en évidence la misère, le malheur, et le statut d'un espace qui est en train de mourir métaphoriquement. L'état du quartier des riches « paraît » sous la forme d'une illusion feinte tandis que l'autre quartier « est » une représentation de la réalité. L'isotopie spatiale se trouve donc sémantisée selon le couple oppositif « être/paraître ».

Un autre facteur que nous pouvons discuter par rapport à ces deux visages de Paris, est la manière de la réalisation du crime et par ses acteurs. Baumgartner paye le Flétan pour les affaires louches. C'est presque un cliché, un homme riche trouve une personne qui a besoin d'argent et il l'utilise pour ses affaires, et quand il n'en a plus besoin, il le tue. Dans cette scène aussi, Baumgartner n'est pas encore riche mais il habite déjà dans un quartier bourgeois, il espère être riche grâce au commerce illégal en vendant les objets d'art du Nord.

¹⁹ Christine Jérusalem, **Je m'en vais, Profile d'une œuvre**, Paris, Hatier, 2007, p. 47.

²⁰ Jean Echenoz, **op. cit.**, p. 59.

Le dernier point est l'absence de foule dans Paris. Au début et à la fin du roman, il y a les fêtes de nouvel an, et les rues sont vides, il y a très peu de gens dans le métro (moins que d'habitude). Malgré le sens mélioratif du mot « fête », les deux scènes données agit négativement sur l'état affectif du héros. Parce que celui-ci reste seul. L'incipit et l'excipit du roman se fondent dans un paradoxe thématique. Cependant, cette notion de solitude et de vide est le point commun entre la banlieue et des quartiers riches.

« En plein été, le XVI^e arrondissement est encore plus désert que d'habitude au point que Chardon-Lagache, sous certains angles, offre des points de vue postnucléaires. »²¹

Sans oublier que, pendant le voyage au pôle Nord, Félix Ferrer passe la plupart de son temps dans sa cabine en évitant de communiquer avec les autres, sauf l'infirmière, le discours du narrateur met en relief les caractéristiques « vaste, déserté et immense » du pôle. Nous pouvons ajouter d'autres exemples, pourtant pour éviter la répétition, il nous semble suffisant de préciser que le narrateur ne parle jamais des proches du héros, qu'il n'a aucun véritable ami, qu'il lutte lui-même contre les difficultés qu'il a vécues tout au long du roman. Les rapports qu'il a eus avec les femmes renforcent l'image de l'homme moderne qui a des relations artificielles avec son entourage. La fréquence de cette utilisation du terme « vide », selon C. Jérusalem, métaphorise la condition de l'homme moderne et son extrême solitude.²² Et ce constat confirme notre observation sur le protagoniste.

A ce titre, Baumgartner se sent seul dans les rues à la suite de son déménagement dans le quartier riche. Le vide comble les rues, une sorte d'ennui concernant l'espace se révèle au sein des caractères romanesques. La seule action pendant son séjour dans l'appartement est éclatée au moment où une personne célèbre quitte sa maison, les photographes prennent des photos pour leur journal. Sauf cet événement, le quartier partage la propriété du vide du pôle et le quartier défavorisé où le Flétan habite. De même, lorsque Baumgartner soudoie le Flétan pour l'affaire de vol, l'espace demeure isolé des gens.

²¹ **Ibid.**, p. 102.

²² Christine Jérusalem, **op. cit.**

Durant le déroulement de l'histoire, les personnages du roman se déplacent continuellement d'un espace à l'autre, c'est pour cela qu'ils ne se familiarisent pas avec les lieux où ils séjournent. Surtout en ce qui concerne notre protagoniste, de la même manière qu'il n'entretient pas de relations durables avec les femmes, il a du mal à se lier à un espace.

3.1.3. Carrefour des passagers

Le héros du roman *Je m'en vais* Félix Ferrer est toujours en mobilité sans avoir un domicile fixe. Ferrer, quitte sa maison, commence à habiter chez Laurence, puis dans l'atelier, ensuite déménage à la rue d'Amsterdam. Pendant son voyage, il reste en bateau, puis dans un centre comme un foyer. Et finalement avant de retourner à Paris, il passe quelques jours dans une maison d'une famille à Port Radium.

Baumgartner, il loue une maison mais après quelques jours il la quitte et s'installe dans 'un hôtel à l'autre bout en sud-ouest de la France et de l'Espagne.

Pendant les déplacements de ces personnages, il y a des lieux qui réapparaissent souvent dans la narration. Le lecteur rencontre plusieurs fois ces lieux de passage au fil du temps du récit. Parmi ces endroits, le plus frappant est les aéroports qui « ne [sont] qu'un lieu de passage, un sas »²³, ce sont des espaces sans identité, un lieu qui n'inspire pas le sens d'appartenance aux acteurs. Félix Ferrer se sent plus seul dans ce lieu anonyme où les gens se rencontrent mais ils ne se connaissent pas.

Nous pouvons ajouter à cette liste, les baraquements préfabriqués, les hôtels, les appartements loués pour quelques jours, et la cabine en bateaux. Ces places sont des espaces quelconques. Comme la notion de vide, l'anonymat est un aspect essentiel de la structure spatiale du récit. C'est pourquoi, les lieux de passage sont présentés comme des endroits qui n'appartiennent à personne. Toutes les personnes sont là temporairement, et ne font pas partie de ces espaces. L'idée du mouvement

²³ Jean Echenoz, **op. cit.**, p. 10.

rend les lieux des éléments sans identités. Aucun personnage ne s'y accoutume bien que tout le monde y passe assez de temps. Le cadre spatial s'en sert comme décor transitoire lorsque les actions s'enchaînent.

Pour résumer, nous devons affirmer que, dans notre récit, les descriptions mimésique, mathésique et narrative sont évidentes par rapport à la fonction esthétique. Nous voyons que les descriptions courtes esquissent les personnages de façon sommaire, leur représentation est introduite dans le récit de manière vague. Le narrateur ne les décrit pas objectivement, il les présente comme un personnage du roman en partageant ses premières impressions. Par exemple, pour Bérangère Eisenmann, il disait qu'elle « est une grande fille gaie, très parfumée, vraiment très gaie, vraiment trop parfumée. ».²⁴ Ce type de description de personnage permet au lecteur d'interpréter les personnages selon sa propre imagination. La description retardée de Félix Ferrer, le narrateur le décrit brièvement vers la fin du roman, confirme notre hypothèse.

Notre analyse montre qu'il s'agit de plusieurs types de descriptions dans le récit. Elles sont courtes mais réalistes, et elles assument plusieurs fonctions à la fois. Leur réalisme ne construit pas une hypotypose comme faisaient les écrivains réalistes. Il s'agit plutôt de donner des fragments de descriptions pour que le narrataire remplisse la suite dans son imaginaire.

Dans *Je m'en vais*, la fonction esthétique de description (les liens avec des courants littéraires) est difficile à préciser. Parce que, la description n'est métaphorique, ni réaliste (dans le sens classique du terme), ni objective. C'est surtout la fusion de ces trois caractéristiques, cela rend le texte indécidable selon le terme de Bruno Blanckeman.²⁵ Le narrateur simplifie les descriptions.

Le roman policier/noir/à énigme possède des éléments thématiques et structurales qui se répètent suivant les conventions du genre paralittéraire. Les récits conservent des modalités communes que nous avons présentées dans la partie de la structure du roman. A ce titre, nos analyses dévoilent que certains stéréotypes

²⁴ **Ibid.**, p. 74.

²⁵ Bruno Blanckeman, **Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard**, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

thématiques comblent l'attente d'un lecteur de roman policier. Évidemment, l'originalité d'un récit, dans ce sens, réside dans la narration créée par les choix et les techniques narratives utilisés par le narrateur.

3.1.4. Jeu des clichés

La répétition des constituants thématiques dans *Je m'en vais* se relèvent sous la forme des clichés. Par rapport à la définition du genre et de règles sociales, nous constatons que la manière d'organiser le vol (une personne riche commet un délit avec une ou plusieurs d'autre(s)), une pauvre personne exploitée dans les affaires louches (le Flétan), les deux visages de Paris (quartier riches/pauvre), l'annihilation un participant du groupe criminel à la suite de l'affaire (Baumgartner tue le Flétan dans un camion frigorifique), la fausse identité de Baumgartner (celui-ci paye une somme pour avoir une nouvelle carte d'identité), ou encore la présence des fausses pistes sont des procédés récurrents.

Les clichés précités sont présentés par des différents dispositifs narratifs. Le narrateur emploie les stéréotypes du genre policier en particulier en changeant leur valeur de cliché. Il question de les transformer en des procédés particuliers/nouveautés narratifs pour éviter une affabulation psalmodique. Nous empruntons le terme « psalmodie » à la musique, il indique, en bref, de réciter une manière monotone ce qui se passe ou se répète.²⁶ Le maniement des éléments itératifs dans une structure dominée par les règles du genre peut donner lieu à une narration qui continue au même rythme. Bien que le rythme de la narration générale varie, les réapparitions des clichés se dégage comme une monotonie narrative.

Dans l'histoire de Félix Ferrer, le narrateur déraille les clichés par rapport à ce qu'on attend. Ainsi constatons-nous que Delahaye n'est pas une personne riche, au contraire il cherche les moyens pour avoir une fortune. D'ailleurs, sa situation personnelle à la fin du récit montre qu'il a dépensé ce qu'il avait et qu'il est atteint de fatigue et d'épuisement.

²⁶ <http://www.cnrtl.fr/definition/psalmodie>, consulté le 15 décembre 2017.

« [...] Delahaye avait beaucoup changé en quelques mois. Il s'était même transformé. [...] –bref tous les segments ébauchés, brouillés, inachevés et confus de son corps avaient été redressés, raidis, amidonnés. »²⁷

La transformation qu'il subit pendant une année peut être considérée comme un exemple pour les autres personnages. Un assistant de l'art dans une galerie devient un meurtrier calme. Sa complice Le Flétan évoque d'abord une répugnance par rapport à sa situation. Néanmoins, sa mort ironisée dans le camion suscite un sentiment de pitié bien qu'il soit un criminel qui se drogue.

Les deux représentations de Paris, l'une malfamée, l'autre opulente, symbolisent une configuration spatiale où le bien et le mal coexistent. Il faut attirer l'attention sur le statut de Baumgartner qui se manifeste pour la première fois dans le quartier des riches, mais ce personnage-ci est en fait un étranger pour ce monde. Aussi rend-il visite au quartier des pauvres lorsqu'il communique avec son complice. En définitive, les clichés sont bien présents mais ils sont modifiés par les techniques thématiques que sont la banalisation, l'ironisation ou la critique, et par les techniques narratives comme le changement de rôle, la multifocalisation et affranchissement des frontières narratives.

Les clichés que nous avons repérés dans notre analyse font allusion aux autres mécanismes narratifs et discursifs et aux autres récits du point de vue de contenu ainsi que du point de vue structural. A cet égard, nous pouvons parler des relations entre les récits du même auteur. L'intertextualité mérite ainsi une attention particulière pour l'analyse de notre corpus.

Quant à *Le mystère Henri Pick*, le narrateur emploie certains clichés comme le manuscrit trouvé et publié posthume, le refus de la publication de Marcel Proust ou l'exagération du succès commercial d'un livre selon l'histoire dramatique/énigmatique de l'auteur (le roman du roman). Le narrateur cite l'exemple de Proust parce qu'il est le plus connu à propos des succès littéraires tardifs. Son manuscrit a été refusé par André Gide et cela rapproche l'histoire du Henri Pick à la réalité en donnant l'illusion du possible.

²⁷ Jean Echenoz, **op. cit.**, pp. 228-229.

3.1.1. Espace antinomique

Dans *L'Adversaire*, nous pouvons dire que l'espace est laissée à l'arrière-plan du fil narratif essentiel. Cette hypothèse trouve son origine dans le prologue où le narrateur-je incorpore le fait divers dans le récit, parce que le seul élément manquant par rapport à la présentation de l'énigme est le lieu.

Le narrateur disperse les indices spatiaux dès la deuxième partie où Luc L'Admiral condense le parcours de vie du criminel jusqu'à la réalité qui ébranle tout le monde. Il introduit le personnage qui s'appelle Luc L'Admiral par sa profession et le lieu où il travaille : « Luc L'Admiral a été réveillé le lundi peu après quatre heures du matin par un appel de Cottin, le pharmacien de Prévessin. »²⁸ Ensuite, il indique qu'on hospitalise Jean-Claude Romand à Genève : « L'ambulance est arrivée, l'a emporté à l'hôpital de Genève. »²⁹ Et finalement, le narrateur met en avant la communauté dans laquelle le criminel et sa femme tiennent une place appréciée. Jusqu'à la description informative de Gex, le narrateur essaie de capter les indices pour situer l'histoire sur le plan spatial. Celle-ci confirme les présomptions du lecteur virtuel.

« Le pays de Gex est une plaine large d'une trentaine de kilomètres qui s'étend au pied des monts du Jura jusqu'au bord du lac Léman. Bien que située en territoire français, c'est en fait une banlieue résidentielle de Genève, un agrégat de villages cossus où s'est établie une colonie de fonctionnaires internationaux travaillent en Suisse, payés en francs suisses et pour la plupart non soumis à l'impôt. »³⁰

Comme nous voyons, la description ne contient pas des détails précis sur le lieu du crime, elle n'est qu'une présentation générale de ce côté du pays. Le narrateur indique les lieux indirectement par les repères d'indicateurs spatiaux.

Le deuxième lieu qui joue un rôle déterminant sur le parcours du héros est la Cour où le procès se réalise. Comme l'endroit du crime, le narrateur ne la décrit pas, le narrateur sait seulement que cette partie-là de l'histoire se passe à la cour d'assises de l'Ain.

²⁸ Emmanuel Carrère, *op. cit.*, p. 11.

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

³⁰ *Ibid.*, p. 20.

Le troisième et le dernier lieu est la prison. On ne décrit non plus ni la prison, ni sa cellule. Les lieux sont toujours secondaires, il nous semble cohérent que le narrateur trouve les détails sur l'espace reste négligeable par rapport aux actions et à l'état psychologique du criminel. Le héros se sent moins libre quand il vivait sa vie ordinaire construite sur des mensonges malgré aucun obstacle. Il n'y avait rien qui le limite pour ses actions ou l'empêche de ce qu'il fait physiquement mais l'imposture qui a créée l'enfermait dans une boîte invisible. C'était une liberté physique et une captivité morale ou psychique en même temps. Au contraire, quand les gendarmes le mettent en prison, il se ressent le sentiment de la liberté malgré son enfermement dans une cellule. Le narrateur cite les phrases de Jean-Claude Romand entre les guillemets.

« La vérité vous rendra libres », a dit le Christ. Et lui : « Je n'ai jamais été aussi libre, jamais la vie n'a été aussi belle. Je suis un assassin, j'ai l'image la plus basse qui puisse exister dans la société, mais c'est plus facile à supporter que les vingt ans de mensonge d'avant. »³¹

La référence religieuse montre les deux dimensions d'une vie pleine des contradictions. Il mentait sans cesse avant le massacre, cela causait une barrière de mensonges pour lui, alors qu'il peut se déplacer comme il veut, ce n'était pas une liberté totale. Les lieux précitées, Prévessin, Genève, Clairvaux-les-Lacs, se figurent comme les confidents de la tromperie du héros. C'est pour cela que le narrateur revisite ces endroits.

De l'autre côté, tandis que la justice l'incarcère physiquement, l'abolition de la nécessité de mentir le rend libre. Les rôles des espaces subséquentment ont changé, d'une part, le dehors signale la liberté oppressive parce que le mensonge pathologique anéantit l'indépendance personnelle, d'autre part, l'intérieur (la prison) signifie la liberté au niveau cognitif étant donné que la vérité rend possible de ne plus induire en erreur les autres. Le changement réciproque des rôles entre ces deux pôles de l'espace nous renvoie au terme de l'« antinomie » qui indique « opposition, quelquefois contradiction, réelle ou apparente, entre deux idées, deux principes, deux

³¹ **Ibid.**, pp. 183-184.

lois, etc. ».³² Le concept de la liberté physique et psychologie s'opposent selon l'état du héros qui change contrairement à la place où il se trouve. D'une façon inévitable, le passage d'une fausse vie vers une vie sans mensonge (supposé) confirme l'idée de l'espace antinomique. L'extérieur montre une fausseté bien que l'intérieur fasse preuve de la réalité tout comme la putridité intime de Jean-Claude Romand qui ne se voit pas jusqu'au massacre.

3.1.2. Espace valorisé et dévalorisé

Dans le roman de D. Foenkinos, l'histoire se déroule principalement à Crozon, où la bibliothèque se trouve, et à Paris où l'éditrice travaille. Le narrateur ne décrit pas les villes, ni les autres lieux. Comme dans *L'Adversaire*, il s'agit de laisser la place à l'arrière-plan pour centrer la narration sur les actions.

Quand le narrateur parle de Paris, il le présente d'une manière péjorative par rapport à Crozon. Contrairement, la ville de Henri Pick figure comme le lieu de bonheur et de tranquillité. A l'entrée de la bibliothèque, Jean-Pierre Gourvec avait installé une pancarte sur laquelle une phrase de Cioran est citée : « Paris est l'endroit idéal pour rater sa vie. »³³ Ou encore plus loin, l'éditrice Delphine Despero raconte que ses amis à Crozon attendent qu'elle critique la vie à Paris.

« Chacun racontait sa vie, année après année. On posait des questions à Delphine sur les personnalités qu'elle pouvait croiser. « Il y a beaucoup de gens superficiels », dit-elle sans le penser franchement. On raconte si souvent ce que les autres veulent entendre. Delphine savait que ses amis d'enfance voulaient entendre critiquer Paris ; cela les rassurait. »³⁴

Delphine critique Paris comme ses amis le veulent. Le narrateur met en évidence fréquemment le côté négatif de Paris par le truchement des pensées des personnes. Il ne décrit pas Paris, il met en évidence les allusions défavorables des personnages par rapport à la ville.

³² <http://atilf.atilf.fr>, consulté le 29 septembre 2017.

³³ David Foenkinos, *op. cit.*, p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p. 41.

De l'autre côté, la ville de Crozon est présentée d'une manière méliorative comme si elle ranime un fort sentiment de bonheur chez les habitants ainsi que les visiteurs. Au moment où Delphine et Frédéric décident d'y aller pour passer quelques temps, elle souligne le trait captivant de sa ville natale.

« Son père avait fait sa carrière à Brest, et sa mère à Quimper, et chaque soir ils se retrouvaient dans leur maison de Morgat, dans la commune de Crozon. C'était un lieu magique, préservé de tout, où la nature sauvage dominait. Il était impossible de s'ennuyer dans un tel endroit ; la simple contemplation de la mer pouvait remplir une vie entière. »³⁵

La façon d'intégrer dans le récit la contradiction entre les deux villes trouve son origine dans les points de vue des personnages. Ils considèrent Crozon comme le lieu merveilleux tandis que Paris passe pour un lieu chaotique. Par exemple, Frédéric se sent angoissé à Paris ; pour lui, le lieu de réhabilitation pour désamorcer son ennui est sans doute Crozon : « Elle était heureuse qu'il se sente bien en Bretagne pour écrire. »³⁶ Nous pouvons citer un autre exemple pertinent, quand le couple quitte la maison de Madeleine Pick, celle-ci fait une vite analyse en constatant qu'il a un visage triste.

« Vous avez mauvaise mine, vous.

- Ah bon ?

- Vous devriez vous promener davantage au bord de la mer. »³⁷

L'exemple cité reflète aussi le spleen des parisiens à travers l'exemple d'un écrivain que Madeleine considère comme malheureux.

Certes, la bibliothèque de Crozon joue un rôle décisif dans l'histoire. Le bibliothécaire réserve une partie de l'espace afin d'y mettre les manuscrits refusés par les maisons d'édition. C'est là où le couple prétend découvrir le texte. Corrélativement au succès du livre de Henri Pick, elle gagne une popularité grandissante. Au début, la section des refusés est négligée, les rayonnages ne sont

³⁵ **Ibid.**, p. 37.

³⁶ **Ibid.**, p. 41.

³⁷ **Ibid.**, p. 61.

pas nettoyés, puis, plusieurs écrivains y viennent pour laisser leurs manuscrits et la division consacrée pour ces textes devient insuffisante.

Le manque des descriptions détaillées des lieux ne permet pas de démontrer la référentialité par rapport à la réalité. Nous déduisons seulement que les actions se succèdent dans les endroits réels. Les références intertextuelles que nous analyserons dans un autre chapitre renforcent l'illusion de la réalité.

3.2. Transfictionnalité intertextuelle

Dans la partie méthodologique, nous avons indiqué que Julia Kristeva a proposé le terme « intertextualité » pour la première fois dans un article publié dans la revue « Tel Quel » en 1969. Elle précise que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ».³⁸ Néanmoins, la théoricienne emprunte à Mikhaïl Bakhtine le concept de « dialogisme » dont celui-ci donne une définition ambiguë. Car, il emploie d'abord le terme de « polyphonie » et ensuite le « plurilinguisme » dans ses travaux pour montrer l'interaction entre les discours narratifs dans divers niveaux du récit. Ainsi faut-il citer comme exemple le rapport entre ce que le narrateur raconte et ce qu'un personnage énonce et selon l'auteur russe c'est ainsi que se construit une polyphonie au sein d'un texte. J. Kristeva propose deux axes par rapport au dialogisme en vue de clarifier le point de vue de M. Bakhtine : « l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) ».³⁹

3.2.1. Double intertextualité : autoréférence et référence extérieure

Au début, le terme avait un sens banal parce qu'on considérait comme un concept qui s'intéresse principalement à la critique de sources. Le manque d'une méthodologie concise de l'intertextualité engendrait des interprétations

³⁸ Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 145.

³⁹ *Ibid.*, p. 145.

incompétentes. L'apport du dialogisme de M. Bakhtine pousse l'intertextualité vers une dimension qui nourrit l'analyse narrative. Comme l'indique R. Barthes ;

« L'intertextualité ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. »⁴⁰

R. Barthes, avec M. Riffaterre, évoque la part de la lecture dans le phénomène de l'intertextualité. Tous les deux soulignent que le rôle du lecteur est essentiel puisque l'intertexte « oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire ». ⁴¹

R. Barthes propose deux types d'intertextualité par rapport à l'écriture et la réception littéraire ; celle de surface et celle en profondeur. Antoine Compagnon mène un travail sur une pratique plus claire de l'intertextualité : la citation. Pourtant, c'est G. Genette qui propose une méthodologie précise en proposant une typologie générale sous le terme de « palimpseste » qui renferme les faits de l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité, et l'architextualité. D'après le théoricien, l'intertextualité se définit comme « la présence effective d'un texte dans un autre ». ⁴²

Tel est le cadre méthodologique de cette partie dans laquelle nous nous appuyons en particulier sur la manière de jouer avec les conventions romanesques empruntés aux divers genres narratifs dans *Je m'en vais*, *L'Adversaire* et *Le mystère Henri Pick*. Notre démarche palimpsestique, prenant les romans précités à la base, s'appuie sur la richesse des renvois intertextuels du contenu ainsi que de la structure.

Toutefois nous devons indiquer que trois personnages se trouvent dans les deux récits : Félix, Victoire et Delahaye. Nous les avons déjà étudiés dans la partie consacrée aux personnages. D'autre part, vers la fin des deux romans (*Un an* et *Je m'en vais*), Victoire et Félix se rencontrent à Paris. Cette scène est racontée selon

⁴⁰ Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*, 1973.

⁴¹ Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, no 41, 1981, p. 5.

⁴² Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

deux points de vue différents, dans *Un an*, selon celui de Victoire, dans *Je m'en vais*, selon celui de Félix.

« Elle ne s'y était plus rendue depuis la veille de son départ mais à peine entrée, debout près du bar en compagnie d'une belle femme, elle aperçut Félix.

[...]

Alors, s'exclama-t-il seulement, où est-ce que tu étais passée ? Je t'ai cherchée partout, je te présente Hélène. Victoire, souriant à Hélène, s'abstint de demander à Félix comment il n'était pas mort, ce qui eût risqué d'infléchir l'ambiance, et préféra commander un blanc sec. Et Louis-Philippe, dit-elle, tu l'as vu ces jours-ci ? Ah, dit Félix, tu n'as pas su. Je suis désolé. Je vous laisse un instant, dit Hélène. Je suis désolé, répéta Félix à voix basse après qu'elle se fut éloignée, je croyais que tu savais. »⁴³

C'est aussi la fin du roman intitulé *Un an*, la suite de l'histoire reste-t-elle également ouverte. Il faut préciser que cette clôture ne concerne pas le début de *Je m'en vais*, cette même scène se déroule en effet vers la fin de celui-ci. Voilà le point de vue de Félix :

« Un soir même au Central, comme Ferrer est passé prendre un verre avec Hélène, Ferrer tombe sur Victoire qu'il n'a plus vue depuis le début de l'année. Elle n'a pas tellement changé d'allure même si ses cheveux sont plus longs et ses yeux plus distants, comme si leur objectif avait reculé pour embrasser un champ plus vaste, un long panorama. Par ailleurs elle a l'air un peu fatiguée. On échange trois propos bénins, Victoire paraît absente mais adresse à Hélène qui s'éloigne – je vous laisse un instant, dit Hélène – un sourire d'esclave libre ou de conquérante vaincue. Elle ne paraît pas au courant de la disparition de Delahaye. Ferrer lui en fournit, accompagnée d'un regard navré, la version officielle, puis il lui offre un verre de blanc sec et se retire derrière Hélène. »⁴⁴

Comme nous voyons clairement ce sont deux narrations d'un même fait selon différentes focalisations. Les narrateurs utilisent les mêmes éléments dans les deux récits : les personnages –Félix, Victoire, Hélène–, le lieu –Central–, le temps –le soir, la boisson –le vin blanc–, et la même histoire –l'absence de victoire et la disparition de Delahaye–. Il faut également prendre en considération les exemples d'autocitation dans le roman. Le narrateur de *Je m'en vais* transmet la phrase de la troisième personne dans la scène ci-dessus : « Je vous laisse un instant, dit Hélène. »

⁴³ Jean Echenoz, *Un an*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, pp. 110-111.

⁴⁴ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, pp. 244-245.

Avant de passer à l'étude de l'isotopie intertextuelle, rappelons quelques phrases citées dans *Je m'en vais*, analysées par plusieurs chercheurs, par exemple, C. Jérusalem, afin d'illustrer un héritage intertextuel. La phrase de Flaubert prend une place dans le texte après avoir subi quelques transformations.

« Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. »⁴⁵

Cette célèbre phrase de Gustave Flaubert est déjà citée par différents romanciers (M. Proust, G. Perec) avec quelques changements. Elle garde sa syntaxe originale mais il y a des modifications sur l'axe vertical.

« Il connaît la mélancolie des restauroutes, les réveils acides des chambres d'hôtels pas encore chauffés, l'étourdissement des zones rurales et des chantiers, l'amertume des sympathies impossibles. »⁴⁶

Ainsi, faut-il citer la phrase de Samuel Beckett qui a écrit le roman *Murphy* en anglais. La phrase d'ouverture du roman « le soleil brillait, n'ayant pas d'alternative, sur le rien de neuf. »⁴⁷ devient « les jours s'écouleraient ensuite, faute d'alternative, dans l'ordre habituel » dans *Je m'en vais*. Finalement la dernière citation que nous prenons en compte se trouve dans *Ubu Roi* d'Alfred Jarry. La phrase réécrite a gardé sa forme générale à l'exception d'un élément ajouté : « Tous deux se tordent, la brise fraîchit. »⁴⁸ Le mot « deux » n'existe pas dans la phrase citée de Jarry. Ces trois phrases ne peuvent pas être considérées comme des citations selon G. Genette, car il manque des guillemets ou de l'écriture en italique qui marquent une phrase citée. Le théoricien explique que l'absence de ces marqueurs transforme la citation en plagiat, ou « emprunt non littéral explicite »⁴⁹ selon la terminologie de Annick Bouillaguet. Parce que l'intégration de ces phrases dans le texte est faite par l'absorption et le scripteur les écrit sans utiliser les marqueurs de citation.

⁴⁵ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, GF-Flammarion, 1985, p. 500.

⁴⁶ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁷ Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951, p. 7.

⁴⁸ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 210.

⁴⁹ Annick Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Champion, 2000, p. 31.

La notion d'autoréférence prend une autre forme dans *L'Adversaire*. Rappelons qu'il s'agit de deux différents points de vue au sujet de la référence, les intégrationnistes défendent que chaque référence doit être acceptée comme fictionnalisée, car elle appartient dès lors à un univers fictionnel, tandis que les ségrégationnistes la considèrent comme une référence réelle. A ce titre, les références aux documents factuels comme les journaux, les témoignages juridiques ou les procès-verbaux renvoient aux références extérieures fictionnalisées. Les références que le narrateur-écrivain fait à ses ouvrages désignent aussi des autoréférences fictionnalisées parce que la notion du narrateur existe sur le plan textuel. Tous ces renvois renforcent la structure de la fiction qui prétend désigner la réalité comme nous l'avons montré sous l'aspect de l'effet de réel ou de l'illusion référentielle. La présence des éléments du récit factuel (sans monologue intérieur et processus antérieurs appliqués à des tiers, des vrais noms et lieux ou des vraies références, etc.) dans la construction du récit fictionnel crée un pacte d'indécidabilité. Le récit se qualifie comme pseudo-fiction et pseudo-réalité. De multiples exemples démontrent deux sortes d'intertextualité au sein du roman. Pour empêcher de redire les mêmes constats, nous pouvons souligner que le narrateur évoque souvent le lien entre son dernier roman *Classe de neige* récit largement inspiré de l'affaire Romand et le véritable roman sur l'assassin, ou l'interpolation des différents types de texte comme la lettre, le journal ou le procès-verbal rendent le récit palimpsestique au niveau thématique (isotopies intertextuelles) et sur le plan narratif (l'hybridité indécidable).

Parmi les œuvres composant notre corpus, *Le mystère Henri Pick* possède le plus de références intertextuelles. Le récit peut se lire comme un ouvrage de référence qui traite des anecdotes sur le milieu et l'histoire littéraires. Par rapport à l'autoréférence, le narrateur du récit n'évoque aucun lien sur le niveau transfictionnel. Cependant, l'histoire de Vivian Maier peut être vue comme la référence extratextuelle, mais elle est interpolée dans la narration. Cela permet au narrataire de faire une comparaison entre deux histoires.

« Pour Delphine, la comparaison avec Pick était justifiée. Il s'agissait d'un pizzaiolo breton qui, dans le secret absolu, avait écrit un roman. Un homme qui n'avait jamais

cherché à publier. »⁵⁰

Il faut souligner que l'histoire de Maier n'appartient pas au narrateur. Par cette dimension, elle est intertextuelle, mais celui-ci la place dans son propre récit et il compare les destins des deux héros. Par cet aspect elle est autoréférentielle, parce que le texte en italique fait partie du récit intégral.

3.2.2. Isotopies intertextuelles

Les recherches et les théories montrent que le rôle du lecteur dans le mécanisme de l'intertextualité est indéniablement coopératif. Parce que le problème de la lisibilité de texte, dans le sens de l'interprétation, s'intéresse non seulement à la production du contenu mais aussi sa réception. Michel Arrivé souligne que l'isotopie est le fil conducteur d'un texte littéraire.

« [...] la lisibilité d'un texte est fondée sur le concept d'isotopie : lire un texte, c'est identifier la (les) isotopie(s) qui le parcourt(nt) et suivre, de proche en proche le (les) (dis)cours de ces isotopies. »⁵¹

À partir de cette définition J.-M. Adam propose qu'un texte littéraire « peut être défini comme un texte connotatif ». ⁵² Il indique qu'il faut accepter, de sa nature de production littéraire, « le postulat de l'existence possible d'isotopies connotatives ». ⁵³ Cela veut dire que certains thèmes récurrents forment des isotopies répétitives. A ce titre, Jacques Escande met à disposition un modèle triadique dans ses recherches doctorales : isotopie textuelle, isotopie contextuelle, et isotopie intertextuelle. ⁵⁴ Le premier type couvre les événements de l'histoire, c'est le contenu narratif. L'isotopie contextuelle assure la dimension axiologique d'une œuvre littéraire, par exemple, une histoire policière nécessite certains éléments de ce genre

⁵⁰ David Foenkinos, *op. cit.*, p. 67.

⁵¹ Michel Arrivé, *Lire Jarry*, Bruxelles, Complexe, 1976, p. 115.

⁵² Jean-Michel Adam, *Langue et littérature*, Paris, Hachette, 1991, p. 133.

⁵³ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁴ Jacques, Escande, « Le Récepteur face à l'Acte persuasif. Contribution à l'étude de l'interprétation (à partir de l'analyse de textes évangéliques) » Thèse 3eme Cycle, Paris : École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979.

(policier, enquête, crime, criminel, etc.) L'isotopie intertextuelle renvoie aux autres textes qui emploient les mêmes (semblables) thèmes dans la narration. Selon J. Escande, c'est la modalisation de la véridiction par rapport à la réception de l'œuvre.

D'une façon inévitable, le texte contient les traces d'autres textes par des moyens différents comme G. Genette a théorisé dans ses travaux. R. Barthes précise, dans l'*Encyclopædia Universalis* ;

« [t]out texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. »⁵⁵

Dans cette relation entre l'isotopie et l'intertextualité, il s'agit des isotopies connotées qui peuvent être dans le texte-même ou dans d'autres textes.

Avant de nous attarder sur la dimension intertextuelle de ce que propose J. Escande, l'isotopie contextuelle du roman *Je m'en vais* reflète bien l'esprit du temps où l'histoire se déroule. Dans le cas de l'art, par exemple, le narrateur met devant les yeux l'état actuel du marché de deux types d'art, ou bien quand il décrit le pôle Nord avec ses habitants, il profite des noms et des lieux authentiques. Les artisans ou les peintres, et les relations avec eux correspondent à la référentialité du monde actuel. En bref, les isotopies assurent la véridiction de l'histoire sur la dimension historique.

Si nous revenons à notre récit de référence, *Je m'en vais*, il faut d'abord rappeler sa connotation référentielle liée à l'histoire du bateau Nechilik. La revue qui présente cet événement d'échouage fonctionne comme un intertexte au niveau métatextuel. Les éléments recopiés du réel (lieu, bateau, cargo, brise-glace) forment la structure du roman dans certains chapitres. Afin d'éviter ce que nous avons montré dans la partie de la référentialité, nous devons préciser que l'isotopie intertextuelle n'est pas la dimension réelle de cette histoire, au contraire, c'est le texte qui se trouve dans la revue qui pourrait être aussi fictif. Donc l'aspect réel ou fictif n'est pas un élément pertinent dans l'analyse intertextuelle.

⁵⁵ Roland Barthes, **op. cit.**, p. 1015.

Notre analyse sur le personnage Félix Ferrer a dévoilé que le rôle de détective est décalé et modifié par rapport à son statut. Il n'est plus un investigateur raisonnable et compétent, au contraire, il est dépourvu des caractéristiques d'un policier. Les caractéristiques de Félix Ferrer étant un anti-détective dénotent d'abord ce qui manque (les traits essentiels d'un détective) et renvoient aux personnages enquêteurs des différents récits. Donc les deux types d'isotopies contradictoires (ce qui est (X) et ce qui n'est pas (Y)) se trouvent dans la narration. Pour être plus clair, la notion de détective nécessite certaines isotopies textuelles ainsi que contextuelles, pourtant le narrateur reste flou dans les particularités du rôle de détective, c'est pour cela qu'il s'agit d'autres isotopies bien que le contexte narratif reste le même. La manque des isotopies par rapport aux détectives classiques, ou bien la banalisation de ces caractéristiques policières apparaît comme un intertexte d'antinomie. D'autre part, le caractère du héros, dans le sens d'enquêteur, fait allusion aux héros du roman contemporain, par exemple, ceux de Patrick Modiano en particulier. Dans l'œuvre de celui-ci, soit le narrateur lui-même, soit un personnage se lance souvent dans une enquête sans avoir de méthode précise. En définitive, nous pouvons dire que les isotopies qui soutiennent la notion d'anti-détective ont une valeur intertextuelle par rapport au roman policier moderne.

Ainsi devons-nous attirer l'attention sur l'auto-intertextualité isotopique de *Je m'en vais*. L'analyse de l'œuvre met en évidence que trois personnages -Félix, Victoire, Delahaye- (nous pouvons aussi ajouter à la liste Hélène) d'*Un an* se manifestent dans le roman suivant, c'est pourquoi nous employons le préfix « auto », car notre roman réfère à son antécédent par rapport aux personnages cités. Si nous considérons la présence de chaque personnage comme appartenant à un champ sémantique, il s'agit dès lors de la récurrence de la même catégorie dans deux divers récits. Le lien intertextuel entre les deux livres peut être décodé seulement par un savoir du passé qui permet d'accéder aux autres références textuelles. J.-M. Adam indique que le texte littéraire est poly-isotopique, sous cette optique, nous pouvons dire que le texte est poly-intertextuel par rapport à la multitude des genres référenciés.

Nous pouvons multiplier le nombre d'exemples, cependant le point essentiel demeure dans la construction intertextuelle du roman. Les intertextes que nous avons évoqués et les citations que C. Jérusalem a déchiffrées dans son travail confirment la présence d'une œuvre qui s'est composée de divers types d'intertextualité. Les isotopies concernent le contenu narratif et ses éléments, dans la partie suivante, nous aborderons les conventions ou codes romanesques des différents genres, cela fait connaître la dimension ludique de la narration. Dans ce cas, nous évoquons une construction de « inter-genres ». Ce qui se profile derrière ce terme, c'est que l'écriture romanesque utilise les différentes conventions de divers sous-genres comme le roman policier, roman d'aventures ou roman à énigme.

L'Adversaire d'Emmanuel Carrère possède les caractéristiques d'un livre autoréférentiel aux niveaux diégétique et métadiégétique. Sa relation entre le roman *Classe de neige* réside dans le premier niveau tandis que le problème d'écrire un roman sur l'affaire de Romand signale la structure métadiégèse du récit. Les commentaires du narrateur sur l'histoire restent toujours dans le cadre de la diégèse, au contraire, les commentaires sur la construction de la narration dévoilent sa dimension extradiscursive.

L'intrigue de l'œuvre de source *L'Avortement* de Richard Brautigan constitue l'axe principal du récit (*HP*) de D. Foenkinos. Le narrateur évalue le thème emprunté au livre précité en créant un univers fictionnel autour d'une idée réelle : la bibliothèque des manuscrits refusés. Donc l'isotopie secondaire de *L'Avortement* devient l'isotopie essentielle du livre que nous analysons. Comme le thème réapparaît dans le récit, nous pouvons parler de l'isotopie textuelle. En plus, en admettant que la présence du premier livre au sein de notre roman désigne le rapport intertextuel qui nous renvoie au terme de l'isotopie intertextuelle, il fait allusion dès lors à un procédé narratif semblable à celui de *Je m'en vais* et de *L'Adversaire*. La connotation thématique de l'histoire racontée dans *L'Avortement* représente l'existence du champ sémantique de la bibliothèque dans *Le mystère Henri Pick*.

3.2.3. Conventions maniées

Pendant nos analyses, nous avons évoqué plusieurs fois que, implicitement ou explicitement, la narration du récit est fondée sur un mécanisme qui manœuvre les structures canoniques de la paralittérature en particulier. Pour ne pas se faire l'écho des résultats que nous avons montré antérieurement, il nous semble cohérent de rappeler quelques dispositifs empruntés aux sous-genres précités. Car notre principal but dans cette partie est de dépister l'utilisation des systèmes propres aux différents types de texte.

J.-Y. Tadié détermine qu'« un roman d'aventures n'est pas seulement un roman où il y a des aventures ; c'est un récit dont l'objectif premier est de raconter des aventures, et qui ne peut exister sans elles ».⁵⁶ Donc le trait essentiel de ce type de roman est l'action elle-même qui domine l'intrigue du récit. Les actions qui arrivent au héros doivent être multiples dans la trame de la narration. Les recherches du théoricien montrent que le roman d'aventures étant un sous-genre a plusieurs relations proches avec des récits paralittéraires.

« Peu à peu se construisent les lois du roman policier à énigme : le héros n'est pas d'abord le criminel, mais le policier [...], et il s'agit moins de raconter un meurtre (dans d'autres romans, aboutissement de l'histoire), d'ailleurs commis dès le départ, que d'en comprendre les mobiles et l'auteur. L'aventure est donc ramenée à un type particulier d'aventure : le crime [...] et l'intrigue, à la recherche de ses conditions de possibilité. D'où l'apparence intellectuelle de ce type de récits, tout à fait étrangère au roman d'aventures ; d'où la spécialisation des personnages : outre le policier, ou le détective privé, et la (ou les) victime, il n'y a que témoins et suspects : l'enquête est dominée par les interrogatoires, l'analyse qui en découle et, parfois, de nouveaux meurtres, jusqu'à l'explication finale de l'énigme. »⁵⁷

Sur le plan formel, notre analyse fait connaître que la structure de *Je m'en vais* possède des procédés narratifs différents. Il s'agit des stéréotypes reproduits en fac-similé, des procédés maniés, des clichés réinterprétés, et des motifs détournés dans un laboratoire romanesque. Le récit se commence par l'action (roman d'aventures), continue d'abord par le mystère (roman à énigme), ensuite par les crimes (roman policier) et se conclut par l'ouverture sur une nouvelle piste. L'aventure ne se

⁵⁶ Jean-Yves Tadié, **Roman d'aventures**, Paris, Tel - Gallimard, 2013, p. 5.

⁵⁷ **Ibid.**, pp. 13-14.

singularise pas, il y a le crime et l'enquête mais le héros n'est pas un policier, ni un détective. Pendant l'enquête, le narrateur ne présente pas un suspect ou un témoin, l'interrogatoire ne prend aucune place dans l'histoire. Au contraire, il est question de plusieurs aventures, sans un seul aventurier. Les personnages que J.-Y. Tadié qualifie comme « porteurs de la marque générique du roman »⁵⁸ sont pourvus ou dépourvus des différentes caractéristiques propres aux multiples sous-genres.

Sur le plan thématique du récit, les faits de banaliser ; -le combat avec les moustiques-, de critiquer ; -l'imposition de la technologie chez les autochtones au pôle Nord-, d'ironiser ; et la mort de Le Flétan dans le camion frigorifique reflètent une présentation ironique. Le narrateur familiarise l'espace exotique (pôle Nord) en faisant des comparaisons avec Paris. Le périple se déroule sans action, l'ennui domine l'esprit du héros qui reste constamment seul. Le narrateur raconte les jours monotones pendant le voyage en bateau, le séjour à Port-Radium, même l'aventure de trouver le territoire de l'échouage de Nechilik ne contient pas d'action phénoménale.

En définitive, il faut préciser que la structure du roman *Je m'en vais* conserve les qualités de plusieurs genres romanesques. Tout d'abord, l'écrivain emprunte ces codes aux divers genres, et ensuite il les transforme/modère/varie/réforme dans sa fiction. B. Blanckeman affirme que l'œuvre « se présente donc comme une actualisation particulière de certaines formes de la littérature d'action. »⁵⁹ Le jeu d'inter-genres se pose sur la modernisation, dans le sens littéraire, des régimes, des styles ou des règles qui déterminent un genre.

Dans une autre perspective intertextuelle, il s'agit d'un partage déictique entre deux romans successifs (*Un an* et *Je m'en vais*). G. Genette propose le terme d'hypertextualité pour définir les relations d'imitation et de transformation entre deux ou plusieurs textes. Le premier texte qu'il appelle l'hypertexte se figure comme l'imitant ou le transformant, tandis que le deuxième texte, l'hypotexte, demeure comme l'imité ou le transformé. Cependant, la relation entre le roman *Un an* et *Je*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁹ Bruno Blanckeman, *Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

m'en vais n'obéit pas à la typologie du théoricien. Bien que le deuxième texte emprunte certains personnages au texte précédant, il ne les transforme pas, ni les imite dans ce sens. Toutefois, il est clair que les éléments diégétiques qui construisent l'univers fictionnel du récit *Un an* se déplacent vers notre récit de référence *JMV*.

Richard Saint-Gelais, en s'appuyant sur la théorie d'hypertextualité de G. Genette, propose le terme de « transfictionnalité » qui se définit comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel ».⁶⁰ Tandis que l'hypertextualité et la transfictionnalité ont une relation étroite entre elles, la manière de traiter les liens entre les textes se différencie l'une de l'autre. Les personnages - Félix, Victoire, Delahaye, Hélène- retournent dans *Je m'en vais* ; ils sont migrés d'*Un an*. En outre, ils assurent une cohérence représentative dans l'illusion référentielle par leur réapparition dans le second récit.

Une autre dimension que nous devons souligner par rapport à la transfictionnalité est la source de l'histoire qui fonctionne comme un hypertexte pour le lecteur. R. Saint-Gelais affirme que la théorie de la fiction transfuge est opératoire aussi pour montrer les autres types de relation (transmédiale, visuelle, référentielle, etc.) entre une œuvre de fiction et divers genres de texte. Conformément à ce qu'il propose, le récit *Je m'en vais* contient des données diégétiques spatiales (pôle Nord, Port Radium) et matériaux (Nechilik, art inuit). Dans ce sens-là, le récit rend possible une lecture hypertextuelle.

Les analyses montrent que la référentialité intertextuelle du récit se fonde sur trois aspects particuliers. Le premier aspect est la présence des liens intertextuels qui sont les citations, les allusions ou les plagiat. Ensuite, les conventions modifiées constituent les dispositifs à protéiformes dans la narration, ainsi que dans le contenu

⁶⁰ Richard Saint-Gelais, **Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux**, Paris, Seuil, 2011, p. 7.

thématique des romans. Finalement, il faut rappeler que l'immigration des éléments de la diégèse montre le statut trans-diégétique des récits en question.

Le narrateur de *L'Adversaire* exploite de plusieurs conventions romanesques ainsi que journalistiques d'une manière analogue à celle dans *Je m'en vais*. Bien qu'il s'agisse des sous-genres distincts, la façon de traiter les codes se révèle comme une homogénéité romanesque parce que la référentialité du récit garde les trois aspects que nous venons de résumer. Il est question des liens intertextuels sauf que les sources ne sont pas les mêmes, cette fois-ci on dispose des témoignages, des procès-verbaux ou des lettres. La réorganisation de certaines règles assure le déroulement de l'histoire sur plusieurs axes. L'emprunt des éléments aux autres genres, par exemple au journalisme, donne lieu à la notion d'inter-genre.

Comme les autres deux récits, le récit de D. Foenkinos modifie certaines conventions romanesques. Si nous faisons une comparaison entre eux, celui-ci *HP* apparaît comme le plus respectueux des codes de la fiction ; pourtant les notes infrapaginales qui rappellent les œuvres classiques qui les utilisent fréquemment, la dissimulation du narrateur qui cache la vérité bien qu'il soit omniscient, ou l'appel au lecteur dénotent le franchissement des seuils narratifs, textuels et discursifs. Au sein du récit, il s'agit de l'entremêlement de plusieurs conventions romanesques.

3.2.4. Hybridité indécidable

Le terme d'hybridation indique une hétérogénéité ou un aspect commun malgré la multitude de définition dans divers domaines. Le dictionnaire *Le Petit Larousse* la définit comme « croisement entre deux variétés, deux races d'une même espèce ou entre deux espèces différentes »⁶¹, les critiques et théoriciens de la littérature proposent que l'hybride soit la composition des multiples éléments disparates dans une seule œuvre. M. Bakhtine la définit comme le

⁶¹ <http://www.larousse.fr>, consulté le 10 novembre 2017.

« [...] mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé ; [...] la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux »⁶²

Pour éviter la confusion définitionnelle sur laquelle les recherches continuent, reprenons celle de Dominique Budor et Walter Geerts.

« L'hybride apparaît comme le produit – on notera que nombre de termes corrélés sont des adjectifs à forme de participe passé – d'une combinaison féconde d'éléments différents. »⁶³

Bien que la définition se concentre sur la dimension de dissemblance des éléments, il ne faut pas nier la part de la similarité.

Nous avons fait allusion au pacte d'indécidabilité dans une autre partie de notre travail. La structure du récit se compose de certains genres différents. Tout d'abord, nous devons rappeler que le récit de fiction et le récit de diction s'entrecroisent et forment une œuvre indécidable par rapport au genre dont elle fait partie. D'ailleurs, les commentaires du narrateur, au niveau métadiscursif, sur la psychologie du héros rapprochent à l'essai. Étant donné que la narration fait part des techniques plutôt journalistique que romanesque, le narrateur donne l'image de rester fidèle à la réalité grâce aux références extratextuelles. Il recopie le système d'écriture d'un article dans un journal, à la suite du prologue, il place une partie où il schématise l'histoire selon les phases de réalisation. Puis il prend à rebours le récit de Luc pendant le déroulement suite de l'histoire. Notre analyse prouve que les procédés de ces types de texte, le roman et les frontières qu'ils les définissent s'affaiblissent. Le narrateur insère d'autres textes dans son récit, emprunte d'autres procédés narratifs ou joue sur différents types d'écritures. Comme l'indique Arzu Kunt dans son travail sur le théâtre contemporain, « les nouvelles écritures dramatiques marquées par l'éclatement des formes si libèrent de toutes les catégories

⁶² Mikhaïl Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, Paris, Gallimard, p. 122.

⁶³ Dominique Budor, Walter Geerts (dir.), **Le texte hybride**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

traditionnelles comme -fable, action, personnages- », ⁶⁴ une situation parallèle s'observe dans le roman.

Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, le remaniement des conventions de plusieurs sous-genres est un fait d'écriture dans *JMV* ; nous nous proposons maintenant de nous attarder sur l'abolition des frontières narratives dans le roman actuel.

Avant tout, il convient de préciser que l'hybridation se présente sous deux formes qui sont l'hybridité énoncive et l'hybridité textuelle. Énoncive, parce que le narrateur change sa position par rapport à la diégèse, quand il raconte les faits sous l'optique de Luc Ladmiral, il se trouve à l'extérieure tandis qu'il utilise « je » il est à l'intérieur de l'univers spatio-temporel du récit. Textuelle, parce que le récit conserve divers modes d'écriture que nous avons cités fréquemment. Les voix se multiplient, les modalités se coïncident, le récit de diction se mélange au récit de fiction ; en définitive, le récit se transforme en une forme dans laquelle l'échange interdiscursif est privilégié. Le récit et l'histoire vraie deviennent consubstantiels.

A la lumière de nos analyses, nous pouvons affirmer que l'échange intertextuel et le détournement des conventions romanesques donnent lieu à un roman métissé non seulement dans le contenu de l'œuvre, mais aussi dans sa composition. Le métissage crée l'illusion de ce que le récit est le double de la réalité référencée mais l'impossibilité de distinguer la frontière entre le réel et la fiction rend le roman indécidable dans ce sens.

3.2.5. Fiction référencée ou ouvrage de référence

Dans le roman *HP*, le milieu littéraire, surtout les maisons d'édition et la démarche d'une publication, est fortement présent à l'arrière-plan du récit comme une sorte de la visualisation des rapports entre les éditeurs, les journalistes, les écrivains et le public. Le narrateur cite les noms des auteurs, des revues et journaux, des personnes qui ont vraiment vécu ou d'autres textes tout au long du roman.

⁶⁴ Arzu Kunt, *Nouvelles écritures dramatiques*, İstanbul, Çantay, 2013, p. 176.

Nous devons toutefois préciser que l'histoire de Henri Pick fait allusion, à part *L'Avortement* de R. Brautigan. Le fait également penser à l'œuvre intitulée *L'ombre du vent* de Carloz Ruiz Zafon dans laquelle le narrateur, un petit garçon, raconte son enquête pour trouver l'auteur d'un livre.⁶⁵ Il prend ce livre dans le Cimetière des Livres Oubliés. Le livre choisi par le héros porte le même nom que le roman : *L'ombre du vent*.

Dès le début du roman, le narrateur disperse des noms référentiels, même dans les notes en bas de pages, dans plusieurs domaines qui signalent une diversité intergenresque. Ce dernier énumère les auteurs comme Houellebecq, Proust, Pouchkine, Dostoïevski, Laurent Binet, Herman Melville, Valérie Trierweiler, Romain Gary, Richard Brautigan, John Kennedy Toole, J. D. Salinger, Thomas Pynchon, Julien Gracq, Maurice Blanchot, etc. Parfois, il énonce seulement ces noms, parfois, il se contente d'ajouter des petites anecdotes.

« Le magazine *Der Spiegel* consacra un très long article au roman ; on pouvait y lire toute une thèse associant Pick à la liste des écrivains cachés, comme J.D. Salinger ou Thomas Pynchon. On fit même la comparaison avec Julien Gracq, qui avait refusé le prix Goncourt pour *Le Rivage des Syrtes*, en 1951. »⁶⁶

Comme nous le voyons, le narrateur renseigne le narrataire sur les faits littéraires via les intertextes informatifs. D'un autre point de vue, le recours à ce type d'intertexte révèle l'intention du narrateur qui critique la société littéraire de façon satirique, parce qu'elle s'intéresse plutôt à l'histoire derrière le roman (le roman du roman), non pas à l'histoire racontée dans le roman. La note sur la vraie bibliothèque construite dans les années 90 à Vancouver d'après l'idée présentée dans le roman de R. Brautigan est l'exemple le plus pertinent à ce sujet.

« 1. Sur Internet, on trouve facilement des informations concernant les activités de cette bibliothèque, en allant sur le site : www.thebrautiganlibrary.org »⁶⁷

Nous rencontrons aussi des citations référencées comme « Quand un vrai génie

⁶⁵ Carloz Ruis Zafon, *L'ombre du vent*, Paris, Livre de Poche, 2006.

⁶⁶ David Foenkinos, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 14.

apparaît en ce bas monde, on peut le reconnaître à ce signe que les imbéciles sont tous ligués contre lui »⁶⁸, des vraies personnes comme « Olivier Nora, le patron des éditions Grasset »⁶⁹, Vivian Maier, « cette fabuleuse photographe »⁷⁰, Jean-Paul Enthoven, éditeur et écrivain chez Grasset »⁷¹, et Jack Lang, l'homme politique qui propose la « Journée des auteurs non-publiés »⁷². Nous pouvons agencer un bon nombre d'exemple, mais l'essentiel est que le récit a une valeur informative, voire didactique.

En outre, le récit possède non seulement les renvois au niveau textuel mais aussi les références de média. Par exemple, le journaliste et l'éditeur de la Grande Librairie de la Cinq, François Busnel va à Crozon afin de réaliser un entretien avec Madeleine Pick sur la publication du livre. L'évocation de l'émission de F. Busnel rend le récit plus efficace par rapport à sa réalité conceptuelle. Donc ce dernier se transforme en personnage du roman. Comme G. Genette indique, en prenant en considération les personnes vécues, que la littérature a un second degré qui est le palimpseste, le narrateur introduit des personnages déjà existants dans l'univers réel.

Par ailleurs, le narrateur explique ses pensées sur certains faits intertextuels directement ou par le truchement des paroles des personnages.

« C'est comme le dernier Houellebecq.

- Ah bon ? Pourquoi tu dis ça ? demanda-t-elle.
- Soumission est son plus gros succès. Plus gros que son Goncourt. Mais c'est son moins bon livre. Il m'est tombés des mains. Franchement, pour quiconque aime Houellebecq, c'est très en dessous de tout ce qu'il a écrit. Alors qu'il possède un sens exceptionnel du romanesque, il n'y a pas vraiment d'histoire. Et les quelques bonnes pages sur la sexualité ou la solitude sont des redites de ce qu'il a déjà écrit, en moins bien. »⁷³

Le narrateur omniscient partage ses critiques comme on écrit dans un journal ou dans un article sur une œuvre.

⁶⁸ **Ibid.**, p. 111.

⁶⁹ **Ibid.**, p. 29.

⁷⁰ **Ibid.**, p. 65.

⁷¹ **Ibid.**, p. 106.

⁷² **Ibid.**, p. 140.

⁷³ **Ibid.**, p. 117.

Les références spatiales diégétiques (Crozon, Paris, la bibliothèque), les sujets référentiels (les écrivains, les éditions, les journaux), les matériaux (the Brautigan Library, les livres) permettent de lire le récit sur le plan hypertextuel. La source indiquée assure une relation transfictionnelle, selon R. Saint Gelais⁷⁴, en considérant que le récit de D. Foenkinos met au centre de son intrigue les manuscrits refusés.

Tandis que le récit possède des éléments référentiels, il est plus difficile de retirer les éléments réels par rapport à l'univers du vécu, parce que le narrateur crée des liens intertextuels non seulement avec des vrais hypertextes, mais aussi des faux hypertextes. Donc il s'agit de l'illusion référentielle d'une part, d'autre part de la référence illusionnelle. Par exemple, la bibliothèque de Brautigan existe vraiment, alors que la Journée des auteurs non-publiés n'est qu'un constituant fictif.

La multitude des faits référentiels et la surabondance intertextuelle donnent au récit de D. Foenkinos une dimension hybride sous la forme du métissage des informations fictionnelles et référentielles. Le texte se compose des anecdotes, des historiettes, des dénotations, des citations, des renvois ; en un mot, des intertextes. Bien qu'il s'agisse d'un large éventail des matériaux intertextuels, le récit garde son hétérogénéité thématique et génétique. Sur le plan du discours, la structure du récit se pose sur l'intertextualité qui ouvre le contenu thématique du roman d'autres univers romanesques.

⁷⁴ Richard Saint-Gelais, **Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux**, Paris, Seuil, 2011.

CONCLUSION

Les trois romans des trois écrivains contemporains, tels que *Je m'en vais* de Jean Echenoz publié en 1999, *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère publié en 2000 et *Le mystère Henri Pick* de David Foenkinos publié en 2016, construisent le corpus de notre thèse de doctorat que nous nous sommes proposés d'analyser selon les théories de la fiction, de la poétique, de la narratologie et de l'intertextualité pour décrire l'aspect des éléments de la fiction dans la littérature française contemporaine. Notre but a été de dévoiler la relation entre le récit de diction et le récit de fiction en nous appuyant sur la structure narrative, référentielle, intertextuelle des œuvres étudiées et sur le remaniement des conventions romanesques. Les méthodes qui nous ont permis d'étudier ces récits fournissent des données sur la situation du roman moderne. Sans oublier que le récit intitulé *Je m'en vais* se situe comme l'œuvre principale dans notre travail pour éviter que les analyses des autres récits ne se fasse pas l'écho des mêmes résultats.

Le défi de notre travail était de montrer le fonctionnement des éléments de la fiction dans le roman moderne en nous appuyant sur leurs rôles et leurs fonctions dans la narration à l'instar des trois récits contemporains.

La première partie de la thèse se concentre sur les théories que nous avons citées ci-dessus. Dans les six premiers chapitres de la deuxième partie où nous avons étudié les discours du récit et les structures narratives, les notions de la source, de la perpétuation, de la circularité événementielle et des mondes possibles se révèlent comme des éléments communs pour les trois textes. En premier lieu, tous les récits sont fondés sur les événements réels, un article publié dans le magazine National Geographic pour *JMV*, le fait divers sur l'affaire Romand pour *AD* et la bibliothèque de Brautigan pour *HP*. Les faits réels construisent l'intrigue principale de l'histoire que les micro-histoires, les éléments fictionnels, le cadre imaginaire l'entourent dans la composition narrative.

En second lieu, chaque récit possède un lien étroit avec une autre œuvre de fiction. *Un an* retrace l'histoire d'un personnage qui est présent dans le livre suivant

JMV, l'un complète l'autre comme les deux pièces d'un puzzle. *AD* narrative le scandale de faux docteur Romand en se basant sur les témoignages et la correspondance avec le criminel, pourtant, au bout de la longue durée de l'écriture du roman (six années), le livre inspiré de l'enfance du meurtrier est déjà publié (*Classe de neige*). Le narrateur de *HP* avoue dès le début de l'histoire sa motivation en précisant que l'idée d'une telle bibliothèque est empruntée à R. Brautigan (*L'avortement*). Donc sur le plan métanarratif, les récits ont des rapports non seulement thématiques mais aussi discursifs, parce qu'il s'agit des éléments spatio-temporels et des sujets qui réapparaissent dans diverses fictions, à part les thèmes réabordés. Ces récits secondaires connotent un rapport extratextuel ayant des fonctions complémentaires, explicatives et inspiratrices.

Il apparaît que les structures des récits se révèlent par leurs formes cycliques. Le premier récit débute et se termine par la même phrase (« Je m'en vais »), le deuxième se conclut par la problématique évoquée au début sur le plan sémantique (crime ou prière) et le dernier s'achève par le même type d'événements perturbateurs (manuscrit dans la bibliothèque des livres refusés). Ce procédé narratif signale une perpétuation par rapport aux histoires racontées, les fins ouvertes, voire répétitives, offrent la possibilité des suites potentielles au-delà des diégèses présentées. G. Genette définit la présence d'un deuxième récit dans le premier récit en tant que métadiégèse parce que les deux récits sont enchâssés sur le plan discursif. Dans la lignée de cette définition, nous avons proposé le terme « archi-diégèse » pour désigner le niveau dénoté, qui se trouve à l'extérieur du plan textuel, cependant il se situe au niveau cognitif pour le lecteur virtuel. En outre, la théorie de T. Pavel renforce notre point de vue, nous avons modifié son modèle de mondes possibles comme le modèle des diégèses possibles dont le fonctionnement reste analogue.

Notre travail a montré que le récit *JMV* est construit sur les dualités temporelle, actorielle, thématique, géographique et de narrateur. Donc, au sujet des éléments principaux de la fiction, il est question d'une dichotomie au niveau de notions telles qu'elles sont citées. La structure en alternance assure une narration dynamique bien que, à certains moments, l'histoire se déroule à une vitesse réduite à cause de la monotonie provoquée par l'absence d'événement (non-événement). A cet

égard, les scènes où le narrateur raconte le voyage au pôle nord en bateau peuvent être citées comme des exemples. Rappelons que le narré se développe sur deux axes événementiel et temporel qui donnent lieu à une discontinuité sur deux plans cités ; les événements à Paris, et ceux au pôle Nord ; le présent de la narration et le passé de la narration. De même, la structure du second roman *AD* n'est pas unidimensionnelle, elle a une forme triadique ; le crime, l'enquête et la correspondance. Le dernier récit, lui se distingue par le fait que plusieurs micro-fictions liées au manuscrit composent l'histoire essentielle. En bref, il s'agit d'une multiplication des axes narratifs qui aboutit à la bifurcation, voire à une ramification dans le cadre spatio-temporel, thématique et discursif du récit. Le dynamisme de la narration événementielle est intensifié par les descriptions lacunaires ou restreintes qui sont disséminées d'une manière sporadique. Grâce à cela, les narrateurs rendent leurs narrations cinétiques en se centrant sur l'action et non pas sur les procédés comme les longues descriptions qui ralentissent ou arrêtent le tempo narratif.

Dans les analyses, nous avons constaté que les narrateurs tentent de dresser des pièges en dissimulant certaines informations ou en racontant les faits d'une manière anodine. Les narrateurs de *JMV* et *HP*, tous les deux omniscients, cachent la vérité au narrataire, pourtant le problème est qu'ils prétendent de ne pas savoir le noyau de l'histoire ; le double personnage Baumgartner/Delahaye dans *JMV*, la leurre du couple dans *HP*. A ce titre, le narrateur limite son savoir jusqu'au niveau des personnages des récits. Parce que, dans *HP*, le narrateur raconte la vérité uniquement au narrataire supposé, les autres personnages ne connaissent jamais qui a vraiment écrit le manuscrit problématique. Quant à *AD*, le narrateur adopte d'abord le point de vue d'un personnage qui restreint méthodiquement son savoir sur l'histoire. Alors, bien que les auteurs utilisent différents moyens, il existe toujours une imitation au niveau thématique.

Nous avons repéré que les incipits de *AD* et *HP* fonctionnent comme des sommaires présentatifs, parce que les narrateurs y dressent les grandes lignes des histoires ; la tuerie de Jean-Claude Romand, et la bibliothèque des refusés. Certes, les prologues ne donnent pas tous les détails, mais ils font connaître le sujet et suscitent l'intérêt du lecteur. Dans *JMV*, le narrataire se trouve directement dans l'histoire (*in*

medias res) qui donne l'illusion que le récit raconté est un épisode d'un autre récit englobant dont le reste est non-énoncé.

A travers les analyses, nous avons constaté que la bifurcation de la voix du narrateur se manifeste sous différentes formes. Dans le premier récit, l'énonciateur participe à la diégèse par ses commentaires personnels par rapport au narré, tandis que le narrateur se trouve au niveau extradiégétique. Dans le second récit, le narrateur joue sur deux registres, d'abord il adopte la focalisation externe fixe (l'ami du criminel), ensuite celle de lui-même, la focalisation interne (l'énonciateur). Dans le dernier récit, l'énonciateur fait sentir sa présence par les notes infrapaginales. Il s'agit donc de trois procédés narratifs par lesquels l'énonciateur intervient dans le récit. Toutefois, chacun entre en scène, soit pour critiquer, soit pour commenter, soit pour expliquer un fait. Néanmoins, nous devons indiquer que celui de *JMV* fait ses commentaires au niveau discursif en critiquant les actes des personnages, pourtant ceux de *AD* et *HP* expliquent l'organisation structurelle des récits, donc ils opèrent au niveau métanarratif. Ils coupent l'histoire à leur guise et interprètent les actions. La voix dichotomique renvoie à la notion d'implication dans deux manières : thématique ou sociale et structurelle ou organisationnelle.

Les intrusions des énonciateurs que la narratologie classique nomme « la deuxième voix » sont souvent repérables grâce aux embrayeurs. La présence de telles voix expliquent l'archi-organisateur (l'énonciateur) du récit, parce que c'est toujours les énonciateurs qui limitent les savoirs des narrateurs. Dans *JMV*, le locuteur juge les personnes ainsi que leurs actes, dans *AD*, l'énonciateur sait tout mais il essaie d'opter la vision d'un personnage ; dans *HP*, l'énonciateur (apparaît dans les notes en bas de page) contrôle le narrateur qui raconte l'histoire en élucidant l'imposture. Les indices que nous avons présentés montrent que les émetteurs dépassent les frontières en intervenant à la diégèse. Les intrusions sont loin d'être des ruptures narratives vu qu'elles se répètent intentionnellement, d'une manière méthodique et régulière.

Dans le chapitre consacré à l'étude de la temporalité, nous avons distingué les couches temporelles que M. Vuillaume appelle la fiction principale (l'histoire racontée) et la fiction secondaire (l'énonciation narrative). La présence de la fiction

secondaire donne l'illusion de ce que le narrataire est témoin des événements au niveau discursif. Dès que le narrateur affranchit les frontières par rapport à la temporalité (par exemple, nous verrons plus tard), il s'agit d'une métalepse temporelle ; comme le narrateur n'est plus dans le récit, celui-ci dépasse ses frontières dans le discours dans le sens benvenistien du terme.

Nos recherches ont montré qu'il existe plusieurs manières de repérer le temps de l'histoire. À part les indicateurs temporels (déictiques temporelles), certains éléments comme les objets technologiques, les personnes réelles, les faits sociaux, bref, les indices référentiels dénotent une date plus ou moins précise. Ces marqueurs de temps peuvent être déchiffrés grâce à un bagage intellectuel, à une recherche extradiscursive ou à un savoir intertextuel.

Selon les résultats de nos analyses, il est question des structures achroniques sauf le dernier récit *HP* qui dispose les événements dans un ordre linéaire. Dans *Je m'en vais*, la narration se situe sur deux axes temporels qui se réunissent vers la fin du roman où l'énigme est enfin démasquée. Le narrateur du récit intitulé *AD* emploie un procédé narratif qui rend possible une narration elliptique, voire entrecoupée, car, à la suite de la présentation de l'intrigue dans l'incipit, le narrateur retrace les faits en faisant des retours en arrière et des sauts vers le futur. Bien que le narrateur du dernier livre *HP* transmet les événements chronologiquement, il utilise souvent des analepses dans les cas où il présente les personnages. Même si le récit possède une linéarité temporelle en général, le repérage du temps de l'histoire est assez difficile, parce qu'il manque des indicateurs exacts. Le narrataire fait souvent recours aux indices référentiels pour anéantir la temporalité imperceptible.

La non-présence des déictiques précises dans les trois récits (sauf les lettres et les dates des sources) peut être interprétée comme si le narrateur considère que son narrataire connaît déjà les faits évoqués, parce que les indices référentiels appartiennent naturellement à l'univers réel où le lecteur virtuel continue à vivre. En définitive, les structures temporelles des récits sont fortement assurées par des intertextes tels que les livres, les personnes réelles, les journaux ou les médias et

autres éléments référentiels comme des objets technologiques, des outils ou des moyens de transports.

Le terme de personnage indique une entité fictive bien qu'il ait un nom d'une personne réelle comme le montrent plusieurs théoriciens de littérature. Dans les trois récits apparaissent les noms connus ou non-connus mais bien réels ou authentiques. Ni les personnes citées, ni les personnages ne sont décrits physiquement en détail, les rôles des fiches signalétiques sont réduits à une fonction présentative, car les narrateurs laissent les apparences à l'arrière-plan en se concentrant sur ce qu'ils font ou ce qu'ils ont vécu. Donc l'intérêt principal dans l'organisation des œuvres par rapport aux personnages est leurs fautes.

Nous profitons de l'occasion pour ouvrir une parenthèse et pour rappeler que les noms des héros (Félix Ferrer (*JMV*), Emmanuel Carrère (*AD*), Henri Pick (*HP*)) se révèlent comme décisif au niveau sémantique des récits. Comme notre analyse le montre, bien que Félix Ferrer apparaisse comme un être chanceux et robuste, il est pourtant le contraire (ironie). A un moment donné, le criminel interroge si le narrateur E. Carrère est croyant ou non, et il accepte son nom comme un indice, car Emmanuel désigne en hébreu « Dieu avec nous ». De plus, le narrateur change le prénom du personnage dont il adopte le point de vue, il l'appelle Luc qui signifie la « lumière ». Celui-ci éclaire le passé du meurtrier. Finalement, le nom Pick correspond au verbe « choisir » en anglais cela dénote la manière aléatoire de leur décision, parce que le couple l'a choisi en précisant qu'ils aiment la lettre « K » (l'allusion à Kafka).

Les descriptions des personnages comportent des lacunes comme si le narrateur les connaissait, ou bien comme si leurs portraits n'étaient pas importants pour l'histoire. Rappelons que le Nouveau Roman avait proposé moins de densité chez le personnage qui perd souvent son nom (on utilise une seule lettre), ce qui fait que les héros qui n'ont plus de racines ou d'ancêtres indique qu'ils sont isolés du monde qui les entoure et il en découle que le lecteur virtuel a des difficultés à s'identifier au héros dont les actions se transforment en analyse psychologique.

Dans le roman actuel, les écrivains insèrent dans leurs récits les sujets qui ont un passé, un présent et une vie intérieure. Le narrateur donne une densité psychologique bien qu'il s'agisse d'une description physique sans détails, par exemple, le narrateur de *HP* présente les personnages en évoquant une période de leur vie par un retour en arrière. Soulignons qu'il ne faut pas entendre le retour du sujet au sens traditionnel (comme dans les descriptions tatillonnes des personnages), il est question de la réintégration de l'individu dans l'histoire événementielle. L'état sentimental, psychologique et mental, et la présence d'un passé vécu rapprochent les personnages fictionnels à l'univers réel en les rendant plus « humains » bien qu'ils soient des êtres de papier. J. Echenoz, E. Carrère et D. Foenkinos ne donnent pas une identité visuelle à leurs caractères sur le plan physique, ils se révèlent par leurs actions ou leurs comportements et par la manière d'agir devant les faits.

Le personnage, dans le Nouveau Roman, est considéré comme « une notion périmée » selon A. Robbe-Grillet ; dans le roman actuel, il devient un élément essentiel de l'action. Notre recherche a montré que la distance entre le criminel et l'auteur/le lecteur se rétrécit jusqu'au moment où le meurtrier entre dans le roman, en se montrant explicitement à travers son propre discours (les lettres du criminel dans *AD*).

Le récit demeure comme le lieu de la simulation des faits réels par le biais des personnages tirés du monde réel. La notion du « vraisemblable » dans cette nouvelle conception romanesque change de forme ; car dans le roman actuel, ces personnages sont « vrais » au lieu d'être « semblables » à la réalité. Pourtant, bien qu'ils soient des personnes ayant existé, sur le plan textuel ils deviennent des personnages vivants, c'est pour cela que nous proposons le terme « vrai-simulant » pour désigner cette nouvelle manière de la caractérisation du personnage. Les auteurs remettent en cause l'histoire réelle ou inspirée de la réalité à travers les héros qui y figurent comme des éléments actuels. A ce titre, la notion « périmée » que formulait le Nouveau Roman pour désigner les éléments romanesques canoniques, se transforme en une notion actualisée qui porte le signe de la simulation.

Dans les œuvres de notre corpus, il convient de souligner qu'il s'agit d'un retour au récit d'action où l'essentiel est de diriger l'intérêt vers l'acte à travers lequel l'écrivain manifeste son implication dans l'histoire événementielle de manière implicite. Les héros gardent leurs noms, pourtant au lieu de les présenter par les majuscules, les auteurs cherchent des noms authentiques, avec l'idée de ce que la réalité est plus fictionnelle que la fiction elle-même. Au bout du compte, les romanciers ne traitent pas les problématiques de l'ordre existentiel, identitaire ou social privilégiant l'analyse socio-psychologique des personnages. Les relations que les personnages entretiennent entre eux restent superficielles dans les trois récits, au lieu de les expliquer par des commentaires philosophiques, les écrivains se focalisent sur l'histoire dans laquelle ils insèrent leurs implications personnelles.

Quant aux rôles que les personnages assument dans les récits, nous avons remarqué que ceux-ci jouent sur le plan du « paraître » et le plan de l'« être » aux niveaux thématique et actantiel. Les rôles que les personnages assument se transforment dans le déroulement de l'histoire ; il s'en dégage ainsi les rôles dissimulés et les rôles contradictoires en même temps. Conformément à l'organisation du récit policier, l'un des personnages qui paraît adjuvant par rapport à sa relation à l'histoire est au fait un opposant au niveau actantiel.

Bien que le premier récit contienne très peu de personnages-référentiels (nous pouvons dire qu'il y a des personnages authentiques comme les Esquimaux), les deux autres récits proposent un grand nombre de personnes évoquées dans l'univers réel. Pourtant, d'après nos analyses, il convient de préciser que la plupart des sujets des histoires se manifestent comme ceux qui peuvent exister dans le monde actuel, parce que les caractéristiques qu'ils ont correspondent à ceux de la réalité que V. Jouve appelle l'effet personne.

L'un des éléments de la fiction policière est apparemment le détective ou le policier qui se présente plus ou moins dans les récits étudiés. Les analyses ont dévoilé qu'au niveau thématique il n'y a aucun personnage principal qui exerce le métier d'investigateur et qu'au niveau actantiel certains parmi eux prend le rôle de chercheur policier. Ces amateurs qui poursuivent des enquêtes malmenées, fondées

sur des fausses pistes, et restées sans solution demeurent comme des héros qui ne possèdent pas les attributs distinctifs d'un vrai détective. C'est pour cela que nous avons proposé le terme « anti-détective » pour résoudre le problème de rôle qu'ils assument. Le terme cité désigne quelqu'un qui débute une enquête policière dans un sens, mais dont les qualités ne suffisent pas pour être un investigateur méthodique ; le chercheur avance la quête parfois aléatoirement, parfois par chance ou parfois d'une manière improvisée.

Nous avons observé un système parallèle dans la construction des enquêtes ludiques. Rappelons que Félix Ferrer (*JMV*) trouve le coupable Delahaye/Baumgartner dans un moment où il a renoncé à sa recherche en décidant de retourner à Paris ; ou bien, la quête du narrateur Emmanuel Carrère (*AD*) laisse sa place à une introspection personnelle ; ou encore, l'enquête de Jean-Michel Rouché (*HP*) ne donne pas la résolution de l'énigme. Donc elles ne continuent pas d'une manière canonique, il se tire des fausses pistes, des fausses solutions ou des non-solutions. La manière de mener une étude détective est souvent dérisoire, vague et aléatoire, le narrateur ne raconte pas explicitement le dénouement au narrataire. Celui-ci doit résoudre l'énigme à partir des fragments d'informations. Les deux investigateurs achèvent pour conclure ses recherches tandis que le dernier du troisième récit n'aboutit pas l'enquête à son terme (truquée).

A ce titre, nous avons précisé que le lecteur ne reste plus passif devant l'énigme que le personnage détective résoudra vers la fin de l'histoire. Le manque de réponses explicites canalise le lecteur virtuel vers sa propre recherche qui est textuelle (les indices dans le récit) et extratextuelle (les intertextes). Il cherche d'abord des indices thématiques comme des informations dissimulées, des anecdotes qui semblent anodines ou des repères fragmentés, ensuite des procédés narratifs qui contribuent au déchiffrement de l'énigme dans la diégèse. D'ailleurs, le narrateur oblige dans un sens le lecteur indifférent, ou plus exactement qui n'est pas au courant des événements présents dans l'histoire, à consulter les autres sources pour non seulement vérifier les faits ou les informations, mais aussi pour compléter les blancs par rapport à l'histoire fictionnelle. A cet égard, nous avons constaté que le lecteur devient aussi un enquêteur-amateur au niveau cognitif. A partir des données

partagées sur le mystère par le narrateur le lecteur supposé essaie d'arriver à la solution avant l'investigateur.

Soulignons que la quête du lecteur est plus limitée que celle du héros ou du narrateur, car celui-ci ne peut pas diriger la direction vers un point précis, il doit suivre celle d'une autre personne qui détermine le cadre tout comme l'indique T. Todorov. Sans oublier que le narrateur doit masquer le dénouement de l'énigme, il essaie de déguiser certaines traces d'une part, et d'autre part, il laisse certains indices pour que son adversaire, lecteur possible, continue à avancer sa propre investigation cognitive. L'univers imaginé par l'auteur abstrait se transforme en un autre univers qui n'est pas le même dans l'imagination du lecteur. Pour ainsi dire le lecteur modélisé qui est une entité extradiégétique, se place cognitivement dans la narration en occupant la place du narrataire. Nous pouvons finalement indiquer que le lecteur potentiel complète son immersion dans l'histoire par les appels directs du narrateur. D. Maingueneau souligne que l'énonciateur évoque l'énonciataire par ce type d'appels (pronoms personnels « tu », « vous », « nous ») ; et dans la lignée du théoricien, notre analyse a montré que le lecteur évoqué peut avoir les mêmes rôles que l'énonciataire ou le narrataire dans la lecture de l'œuvre.

En définitive, nous avons observé dans notre corpus qu'il existe différentes manières de s'adresser au lecteur au divers niveaux, au niveau énoncif, l'énonciateur emploie les pronoms personnels (explicite) ; au niveau narratif, le narrateur fait sentir la présence du lecteur lui-même (implicite) ; et au niveau métanarratif, les notes infrapaginales.

Dans la troisième partie de notre thèse, intitulée « les éléments d'un nouveau discours romanesque », nous avons étudié les dimensions référentielle et transfictionnelle des œuvres indiquées. Il se dégage d'abord que les descriptions, qui sont souvent courtes, lacunaires et sans détails, ont des valeurs informatives, explicative et présentative par rapport à leur teneur dans l'histoire. A part ces valeurs citées, il se distingue des présentations décoratives sur le plan narratif ; et évocatrices, sur le plan cognitif.

Bien que les descriptions soient considérées comme des pauses ou des fragments qui manquent des césures diégétiques, elles fonctionnent en tant que renseignements complémentaires à la fois. Dans ce cas, le temps du récit (TR) n'avance plus, tandis que le temps de l'histoire (TH) continue à se dérouler. Nous avons employé le terme « protéi-fonction » afin de souligner que les descriptions n'assurent pas seulement la cohérence textuelle du récit, dès qu'elles se réfèrent à l'univers réel, il s'agit d'une cohérence cognitive.

Notre étude a montré que l'assertion qui précise les descriptions réalistes ne signale pas un réalisme au sens classique du roman. De façon générale, les écrivains du roman traditionnel décrivent minutieusement les objets, les portraits ou les espaces, en montrant les détails les plus fins avec la focalisation zéro d'un narrateur omniscient. Cependant, dans notre corpus, les descriptions courtes reflètent les caractéristiques d'un nouveau réalisme qui limite l'observation du narrateur au même degré qu'une personne réelle. Donc le réalisme, proprement dit la référentialité, représente une narration véridictoire, non pas une hypotypose comme le font les précurseurs du « réalisme ». Ce procédé narratif, avec les lieux vérifiables, les personnes vécus dans le monde actuel et l'intrigue référencée, rapproche les récits de fiction vers le récit factuel.

Le travail mené a montré que les espaces ne sont pas souvent exposés d'une manière explicite. Dans les trois récits, les endroits se révèlent par leurs valeurs antinomiques, citons par exemple, le double visage de Paris, ou la contradiction entre le pôle Nord et Paris pour *JMV*, la signification opposée -le dehors se voit comme la dépendance au mensonge, la prison se considère comme espace d'une liberté cognitive- pour *AD*, et les places favorisées et défavorisées par le truchement des sentiments évoqués pour *HP*.

Dans le dernier grand chapitre de la troisième partie, nous avons traité la transfictionnalité isotopique, intertextuelle et de sous-genre. Les trois récits ont une structure fragmentée du fait que l'information y est dispersée dans la narration ; ce qui fait que le lecteur participe cognitivement en tant que lecteur impliqué dans l'histoire. Il doit suivre ces indices éparpillés tout au long des romans afin de bien

comprendre l'intrigue principale de chaque roman. Ce rôle de détective est attribué au lecteur par le narrateur qui n'est qu'un détective amateur. Il faut surtout noter que le lecteur assume le rôle de détective dans deux sens. Le premier est de ramasser les pièces de l'information, les détails, ou les remarques cachées implicitement dans la narration en vue de saisir les moments clés des romans précités. Ensuite, le lecteur a le même rôle de détective pour trouver le criminel ou le coupable (*JMV*), pour découvrir le passé d'un criminel (*AD*), et pour exposer le mensonge et les menteurs (*HP*).

Nos analyses montrent que dans chaque récit, les fausses pistes apparaissent durant l'enquête tout à fait ordinaire. Parce qu'ils n'y pas un vrai détective ou un vrai policier, les personnages sont toujours des anti-héros dans le sens utilisé par les nouveaux romanciers. En nous inspirant de ce terme, nous proposons la notion de « anti-détective » pour ce type de personnages qui jouent un rôle d'inspecteur ; mais dans l'univers de la narration, ils n'exercent pas ce métier. Donc le détective apparaît comme un rôle cognitif qui désigne la façon d'être un personnage, au lieu d'être un rôle thématique. Ils se lancent dans l'enquête sous différents prétextes comme le vol, l'assassinat ou le crime. Il faut préciser que le lecteur a toujours un rôle de détective mais dans les romans, le détective est parfois le narrateur et parfois un personnage du récit. Le fait que le lecteur devient actif en cherchant les indices dans le récit est l'une des modalités que nous avons découvertes.

Selon la théorie de Thomas Pavel, tous ces univers romanesques que nous avons étudiés sont des mondes possibles de notre univers où nous vivons actuellement. Et l'existence de ces mondes possibles est liée à celle de notre monde. Les narrateurs font des références à ce vrai univers pour en construire d'autres. Les personnages, les lieux, les actions ont des liens avec la réalité de ce monde. Rappelons l'exemple cité par G. Genette pour montrer la croyance possible de l'existence d'un tel univers fictif (fausse biographie écrite par Wolfgang Hildesheimer). De ce point de vue, les récits n'imitent pas les faits factuels, ils les simulent à un niveau où le lecteur s'immerge dans le monde potentiel. Comme l'indique G. Genette, les frontières entre le récit de fiction et le récit de diction n'existent pas. La fictionnalité emprunte les éléments factuels à la réalité. Le récit se

caractérise comme une composition ludique qui fusionne le réel et le réel simulé en même temps. Dès lors, le récit possède une dimension concrète romanesque à travers les intertextes. En outre, quand le lecteur lit le texte, il doit profiter de son bagage culturel et de son savoir qu'il a formé selon ce qu'il a vécu ou appris dans le monde existant. Ces mondes possibles sont le résultat de l'imagination et ne sont pas pures inventions imaginées. Dans *JMV*, le narrateur tombe sur une photo et un magazine dans lequel il a lu le naufrage du bateau au pôle Nord. Dans *AD*, le narrateur part d'un événement qui fait beaucoup de bruit à l'époque, dans la société. Dans *HP*, le point de départ du narrateur est l'existence d'une bibliothèque qui accepte seulement les livres refusés par des maisons d'édition.

Cela nous montre l'inspiration ou la motivation réelle et la source de chaque écrivain deviennent un élément de la narration dans le roman actuel. Donc, le fait divers ou ce type d'information est une composante de la structure narrative des romans de notre corpus.

Une autre dimension de ces romans est la manière dont ils créent de l'illusion romanesque. Nous remarquons que, dans chaque récit, le narrateur avance à mesure qu'il partage toutes les informations avec le lecteur. Malgré son statut omniscient, le narrateur de *JMV* sait autant que le lecteur ; celui de *AD* a l'air de découvrir la réalité pas à pas avec le lecteur ; et le narrateur du dernier roman *HP* n'a qu'une vision limitée comme s'il en était un personnage. Le premier narrateur adopte la focalisation zéro, le deuxième voit les événements par ses propres yeux, focalisation interne, et le dernier récit est raconté par un narrateur qui pratique la focalisation externe. Bien que la focalisation soit différente dans tous les romans, les narrateurs apparaissent souvent comme un conteur dont le niveau du savoir se limite à celui du lecteur.

Jean Echenoz le fait en changeant le statut de son narrateur ; Emmanuel Carrère choisit une vision réduite qui est sa propre vision ; et David Foenkinos donne l'illusion de ce que le narrateur sait autant que le narrataire. Certes, il y a parfois des paralipses et paralepses au moment où le narrateur dépasse ses frontières selon son statut intradiégétique ou extradiégétique, cependant les analyses nous prouvent que

c'est une technique propre à chaque écrivain qui revisitent les fonctions des éléments narratifs dans leur roman.

Il nous semble clair que les structures des romans sont fondées sur le savoir fragmenté, puisque l'histoire se compose des petites pièces narratives qui sont des microéléments de l'intrigue. Les narrateurs dispersent les informations vraies dans la narration qui donnent au roman un aspect réaliste. Dans le premier roman (*JMV*), le narrateur nous informe sur le pôle Nord. Dans le deuxième roman (*AD*), le narrateur parle de la vie d'un meurtrier qui est toujours en prison. Dans le dernier (*HP*), le narrateur met sous les yeux le fonctionnement du système de l'édition. Donc, il est clair qu'il existe deux types de fragmentation dans ces romans : la première concerne les détails qui assurent le déroulement de l'histoire et la deuxième, l'information complémentaire qui servent à fermer le circuit de l'histoire.

Finalement, ces trois récits disposent d'une structure romanesque basée sur les relations intertextuelles. Les données nous permettent d'indiquer qu'il s'agit de deux types d'intertextualité. D'abord, le cas de l'existence des autres textes dans ces romans, autrement dit, la présence des autres œuvres dans la narration sous différentes formes, comme la citation, l'allusion, la référence, etc. et ensuite, une forme d'intertextualité plutôt narrative. Dans ces romans, il est question du remaniement des codes des sous-genres comme le roman policier, roman d'aventures, roman à énigme, roman de détective, etc. Nous avons montré que les écrivains diversifient les modes de créations romanesques.

Pour conclure, nous pouvons considérer ces modalités comme les composantes thématiques et narratives du roman actuel. Le Nouveau Roman avait laissé de côté le « sujet » individualisé, devenu canonique dans l'écriture du roman réaliste ; le retour du « sujet » dans l'histoire événementielle et les nouvelles techniques narratives élaborées pendant et après le Nouveau Roman préparent ces modalités de la narration. A cet égard, nous devons citer la prééminence du polar sur la scène littéraire comme le montrent les travaux critiques et universitaires, et les nouveaux sous-genres comme l'autofiction, la biofiction, le journal extime et l'effort des écrivains qui reforment le récit comme un enjeu littéraire.

Les récits figurent comme les simulacres de la réalité grâce aux références à l'univers du réel. Il convient de dire que, les procédés narratifs comme le recours aux intertextes réels, la présence des personnes qui ont existé, la source véridique renforcent l'aspect réaliste, tandis que l'accès aux pensées des personnages, les monologues intérieurs et les personnages irréels affaiblissent cet aspect factuel. Notre recherche a montré que les récits qui possèdent les deux dimensions réelle et fictionnelle se situent dans la catégorie de récit de fiction, selon la terminologie de G. Genette, en gardant les éléments qui appartiennent au récit de diction.

Dans cette recherche où nous nous sommes référés aux diverses disciplines comme les théories de la fiction, la narratologie, la poétique, et l'intertextualité, nous avons vu que le roman actuel se manifeste par ses particularités liées aux savoirs, littéraires, sociaux, politiques ou scientifiques. Dans la structure narrative des récits, il s'agit toujours d'une référentialité à propos de l'espace, des personnages et des faits pour créer les mondes possibles qui illustrent l'effet de réel.

L'analyse des récits de notre corpus nous permet d'indiquer que la transfictionnalité des isotopies textuelle, contextuelle et intertextuelle renferme la relation entre les œuvres de fiction, et en même temps, les liens implicites ou explicites avec les œuvres de diction. En dernier lieu, il nous semble essentiel de préciser que les récits, *Je m'en vais* de Jean Echenoz, *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère et *Le mystère Henri Pick* de David Foenkinos, se révèlent comme des transfictions intertextuelles sans scrupules référentiels tout en gardant leur autonomie narrativo-discursive. Ils s'avèrent comme des récits au carrefour de plusieurs sous-genres qui s'ouvrent à des lectures critiques ressortissant aux diverses disciplines.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus de la thèse

- Carrère, Emmanuel : **L'Adversaire**, Paris, Gallimard, 2000.
Echenoz, Jean : **Je m'en vais**, Paris, Éditions de Minuit, 1999.
Foenskinos, David : **Le mystère Henri Pick**, Paris, Gallimard, 2016.

Ouvrages de référence

- Adam, Jean-Michel : **Le récit**, Paris, PUF, 1984.
Le texte narratif, Paris, Nathan Université, 1999.
Langue et littérature, Paris, Hachette, 1991.
- Adam, Jean-Michel et Revaz, Françoise : **L'analyse des récits**, Paris, Seuil, 1996.
- Atasaven, Füsün, et Taş, Seda : « Distopya Edebiyatı ve Çeviride Bir Yöntem Olarak Metinlerarasılık », **Littera Edebiyat Yazıları**, no :35, pp. 137-149.
- Arrivé, Michel : **Lire Jarry**, Bruxelles, Complexe, 1976.
- Bakhtine, Mikhaïl : **Esthétique et théorie du roman**, Paris, Gallimard, 1978.
- Bal, Mieke : « Narration et focalisation », **Poétique**, n. 29, Seuil, 1997.
- Baroni, Raphael : **La tension narrative**, Paris, Seuil, 2007.
- Barthes, Roland : « Théorie du texte », **Encyclopædia Universalis**, 1973.
« Texte », **Encyclopædia Universalis**, 1973.
« L'effet de réel », **Littérature et réalité**, Paris, Seuil, 1982.
- Benveniste, Émile : **Problèmes de linguistique générale**, Paris, Gallimard, 1966.
- Beckett, Samuel : **Murphy**, Paris, Éditions de Minuit, 1951.

- Bessard-Banquy, Olivier : **Le Roman ludique**, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- Blanckeman, Bruno : **Les Fictions singulières**, w/p, Prétexte éditeur, 2002.
Le roman depuis la Révolution française, Paris, PUF, 2011.
Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Aline et Dambre, Marc (dir.) : **Le roman français au tournant du XXI^e siècle**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Bouillaguet, Annick : **Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée**, w/p, Champion, 2000, p. 31.
- Braudeau, Michel, Proguidis, Lakis, Viart, Dominique, Salgas, Jean-Pierre : **Le Roman français contemporain**, w/p, Publications ADPF, 2002.
- Bremond, Claude : **Logique du récit**, Paris, Seuil, 1973.
« La logique des possibles narratifs », **L'analyse structurale du récit, Communications**, 8, Paris, Seuil, 1981.
- Brownson, Charles : **The Figure of the Detective : A Literary History and Analysis**, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.
- Budor, Dominique et Geerts, Walter (dir.) : **Le texte hybride**, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2004.
- Buisine, Alain : « Biofictions », **Revue des Sciences Humaines**, « Le Biographique », n° 224, 1991, pp.7-13.
- Cohn, Dorrit : **Propre de la fiction**, Paris, Seuil, 2001.
Transparence intérieure, Paris, Seuil, 1981.
- Collectif : **Emmanuel Carrère**, w/p, Léo Scheer, 2014.

- Tel Quel, Théorie d'ensemble**, Paris, Seuil, 1968.
- Çağlakpınar, Bülent : **Analyse du discours narratif dans Rue des boutiques obscures de Patrick Modiano**, Istanbul, Mémoire de master, Université d'Istanbul, 2011.
- Dällenbach, Lucien : **Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme**, Paris, Seuil, 1977.
- Debray-Genette, Raymonde : **Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert**, Paris, Seuil, 1988.
- Del Lungo, Andrea : « Pour une poétique de l'incipit », **Poétique**, n. 94, 1993.
- Demanze, Laurent, (dir) : **Emmanuel Carrère : Un roman russe, D'autres vies que la mienne et Limonov**, Centre d'études du roman des années 1920 aux années 1950, Roman 20-50, N° 57, 2014.
- Deramond, Sophie : « Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz », Marc Dambre, Bruno Blanckeman (éds), **Romanciers minimalistes**, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- Dubois, Jacques : **Le roman policier ou la modernité**, Paris, Armand Colin, 2006.
- Echenoz, Jean : **Un an**, Paris, Éditions de Minuit, 1997.
- Eco, Umberto : **Lector in Fabula**, Paris, Grasset, 1985.
- Escande, Jacques : **Le Récepteur face à l'Acte persuasif. Contribution à l'étude de l'interprétation (à partir de l'analyse de textes évangéliques)**, Thèse 3eme Cycle, Paris : École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979.
- Flaubert, Gustave : **L'Éducation sentimentale**, Paris, GF-Flammarion, 1985.
- Gardes-Tamine, Joëlle, et Hubert, Marie-Claude : **Dictionnaire de critique littéraire**, Paris, Armand Colin, 2011.

- Genette, Gérard : **Nouveau discours du récit**, Paris, Seuil, 1983.
Fiction et diction, Paris, Seuil, 1991.
Figures III, Paris, Seuil, 1972.
La métalepse. De la figure à la fiction, Paris, Seuil, 2004.
Palimpsestes, La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.
Seuils, Paris, Seuil, 1987.
 (dir.) **Esthétique et poétique**, Paris, Seuil, 1992.
- Godard, Roger : **Itinéraire du roman contemporain**, Paris, Armand Colin, 2006.
- Goldenstein, Jean-Pierre : **Lire le roman**, Bruxelles, De Boeck & Duculot, 1999.
- Hamburger, Käte : **Logique des genres littéraires**, Paris, Seuil, 1986.
- Hamon, Philippe : « Pour un statut sémiologique du personnage », **Littérature**, n. 6, 1972.
- Houppermans, Sjef : **Jean Echenoz**, Paris, Bordas, 2008.
- Jeandillou, Jean-François : **L'analyse textuelle**, Paris, Armand Colin, 2013.
- Jérusalem, Christine : **Jean Echenoz : géographies du vide**, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2005.
 « Les portraits féminins dans l'œuvre de Jean Echenoz », Marc Dambre, Bruno Blanckeman (éds), **Romanciers minimalistes**, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- Jouve, Vincent : **Poétique des valeurs**, Paris, PUF, 2001.
Poétique du roman, Paris, Armand Colin, 2010.
La poétique du récit, Paris, SEDES, 1997.
L'effet-personnage dans le roman, Paris, PUF, 2001.
- Lebrun, Jean-Claude : **Jean Echenoz**, Paris, Éditions du Rocher, 1992.
Nouveaux Territoires Romanesques (en collaboration avec Claude Prévost), w/p, Éditions Sociales, 1990.

- Lintvelt, Jaap : **Essai de typologie narrative : théorie et analyse**, Paris, José Corti, 1981.
- Kılıçeri (Öztoğat), Nedret : **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, İstanbul, Multilingual, 2005.
- Kristeva, Julia : **Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse**, Paris, Seuil, 1969.
- Kunt, Arzu : **Nouvelles écritures dramatiques**, İstanbul, Çantay, 2013.
- Lavocat, Françoise : **Fait et Fiction. Pour un frontière**, Paris, Seuil, 2016.
- Maingueneau, Dominique : **Manuel de linguistique pour le texte littéraire**, Paris, Armand Colin, 2013.
Les Termes clés de l'Analyse du discours, Paris, Seuil, 1996.
- Milly, Jean : **Poétique des textes**, Paris, Armand Colin, 1992.
- Miriaux, Jean-Philippe : **Le portrait littéraire**, Paris, Hachette, 2003.
- Montalbetti, Christine : **La Fiction**, Paris, Flammarion, 2001.
- Oliver, Annie : **L'Adversaire, Emmanuel Carrère**, Paris, Hatier, 2003.
- Ouellet, Réal, Bourneuf, Roland : **L'Univers du roman**, Paris, PUF, 1995.
- Patillon, Michel : **Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction**, Paris, Nathan, 1999.
- Patron, Sylvie : **Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative**, Paris, Armand Colin, 2009.
- Pavel, Thomas : **Univers de la fiction**, Paris, Seuil, 1988.
- Piégay-Gros, Nathalie : **Introduction à l'intertextualité**, Paris, Dunod, 1996.

- Pouillon, Jean : **Temps et Roman**, Paris, Gallimard, 1954.
- Rabaté, Dominique : **Le Roman contemporain**, Paris, PUF « Que sais-je ? », 1998.
- Rabau, Sophie : **L'Intertextualité**, Paris, Flammarion, 2001.
- Raimond, Michel : **Le roman**, Paris, Armand Colin, 1989.
- Reig, Christophe,
Romestaing, Alain,
Schaffner, Alain : **Emmanuel Carrère : Le point de vue de l'adversaire**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.
- Reuter, Yves : **Le roman policier**, Paris, Armand Colin, 2009.
Introduction à l'analyse du roman, Paris, Armand Colin, 2013.
- Révaz, Françoise : **Introduction à la narratologie. Action et narration**, Louvain-la-Neuve, De Boeck & Duculot, 2009.
- Rey, Pierre-Louis : **Le roman**, Paris, Hachette, 1992.
- Ricardou, Jean : « Temps de la narration, temps de la fiction », **Problèmes du nouveau roman**, Paris, Seuil, 1967.
- Ricoeur, Paul : **Temps et récit**, Paris, Seuil, 1986.
- Riffaterre, Michael : **La Production du texte**, Paris, Seuil, 1979.
« L'intertexte inconnu », **Littérature**, n. 41, 1981.
« L'illusion référentielle », **Littérature et réalité**, Paris, Seuil, 1982.
- Robbe-Grillet, Alain : **Les Gommages**, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
Pour un nouveau roman, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- Rullier-Theuret,
Françoise : **Approche du roman**, Paris, Hachette, 2001.

- Ryan, Marie-Laure : **Narrative as a Virtual Reality**, Maryland, Johns Hopkins University Press, 2003.
- Samoyault, Tiphaine : **L'Intertextualité. Mémoire de la littérature**, Paris, Nathan, 2001.
- Saint-Gelais, Richard : **Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux**, Paris, Seuil, 2011.
- Searle, John : « Le statut logique du discours de la fiction », **Sens et expression**, Paris, Seuil, 1982.
- Schaeffer, Jean-Marie : **Pourquoi la fiction ?**, Paris, Seuil, 1999.
- Stalloni, Yves : **Dictionnaire du roman**, Paris, Armand Colin, 2012.
- Tadié, Jean-Yves : **Le roman au XXe siècle**, Paris, Belfond, 1990.
Roman d'aventures, Paris, Gallimard, 2013.
- Tadié, Jean-Yves,
Blanche, Cerquiglini : **Le roman d'hier à demain**, Paris, Gallimard, 2012.
- Tisset, Carole : **Analyse linguistique de la narration**, w/place, Sedes, 2000.
- Todorov, Tzvetan : **Poétique de la prose**, Paris, Seuil, 1971.
Qu'est-ce que le structuralisme ?, Paris, Seuil, 1968.
- Wagner, Frank : « D'un retour de flamme pour la fiction romanesque », **Itinéraires**, 2013-1.
- Valette, Bernard : **Le Roman. Initiations aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire**, Paris, Nathan, 1992.
- Viart, Dominique : **Le Roman français au XXe siècle**, Paris, Armand Colin, 2011.
- Vray, Jean-Bernard,
Jérusalem, Christine,
(dir.) : **Jean Echenoz : Une tentative modeste de description du monde**, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2006.

Vuillaume, Marcel : **Grammaire temporelle des récits**, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

Zafon, Carloz Ruis : **L'ombre du vent**, Paris, Livre de Poche, 2006.

Entretien

« Jean Echenoz : La réalité en fait trop », **Libération**, Entretien de Jean Échenoz avec Jean-Baptiste Harang, <https://remue.net/cont/echenozjbh2.html>, consulté le 20 avril 2017.

Sites internet

<https://airwaysmag.com/uncategorized/history-dc-10-part-one/>, consulté le 17 septembre 2017.

<http://www.airliners.net/aircraft-data/saab-340/347>, consulté le 17 septembre 2017.

<http://www.futura-sciences.com/sciences/dossiers/physique-topographie-decouvrir-fonctionnement-gps-504/page/2/>, consulté le 17 septembre 2017.

<http://www.cndp.fr/crdp-paris/IMG/pdf/Annexes.pdf>, consulté le 9 septembre 2017.

<http://www.dicolatin.com>, consulté le 9 septembre 2017.

<http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 9 septembre 2017.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>, consulté le 9 septembre 2017.

http://culture.uliege.be/PDFServlet?id=c_2105085&lang=fr&html=true, consulté le 29.12.2017.

http://www.memorialgenweb.org/mobile/fr/com_global.php?insee=75102&dpt=75&comm=Paris%2002&, consulté le 14 septembre 2017.

<http://www.cnrtl.fr/>, consulté le 15 décembre 2017.

ÖZGEÇMİŞ

Bülent ÇAĞLAKPINAR 1988 yılında Sivas'ta doğdu. 2006 yılında Sivas Lisesi'nden, 2011 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Lisans eğitiminin bir yılını Erasmus Programı kapsamında 2009-2010 Eğitim öğretim döneminde Toulon Üniversitesi'nde devam ettirdi. 2012 yılında İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı alanında yüksek lisans eğitimine başlayan B. Çağlakpınar 2014 yılında « Analyse du discours narratif dans *Rue des Boutiques obscures* de Patrick Modiano » başlıklı tezini tamamladı. 2014 yılında aynı bölümde doktora programına başladı. 2015-2016 Eğitim öğretim yılında Fransız Hükümeti ve Türk Eğitim Vakfı'nın ortaklaşa finanse ettiği resmi burs ile doktora eğitimi kapsamında Sorbonne Nouvelle Üniversitesi'nde çalışmalarına devam etti. 2014-2018 yılları arasında « Les éléments de la fiction dans le roman moderne : J. Echenoz, E. Carrère, D. Foenkinos » başlıklı doktora tezini Prof. Dr. Nedret (ÖZTOKAT) KILIÇERİ yönetiminde sürdürdü. Bülent ÇAĞLAKPINAR 2011 yılından bu yana İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.