

De La Cohésion Et De La Cohérence Dans Le Texte Modianien : Analyse De Quelques Procédés Discursifs Participant De La Rupture Thématique

Nabih Mohammed¹, Enseignant Chercheur²

^{1,2}Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïss-Fès Université Sidi Mohamed Ben Abdellah (Maroc)

Résumé

Tout lecteur attentif à l'organisation du texte modianien sera certainement frappé par le foisonnement de structures phrastiques morcelées et fragmentées, de formes non conformes au modèle de la phrase canonique et d'autres éléments d'incohérence ou de rupture à l'intérieur de la trame narrative. Il suffit de lire n'importe quel roman de P. Modiano pour s'en convaincre. Dans *Dimanche d'août* (1986), dans *Remise de peine* (1988), dans *Chien de printemps* (1993), dans *Des inconnues* (1999)... nous pouvons tous remarquer la présence d'un ensemble de phrases inachevées, l'emploi marqué des points de suspension, voir comment nous sommes submergés par une pléthore de figures telles que la parcellarisation, l'ellipse, la réticence... qui, de par les coupures syntaxiques et les ruptures thématiques qu'elles engendrent, influencent généralement l'organisation textuelle et compromettent parfois la texture narrative.

C'est dans ce cadre que s'inscrit notre étude. Par une analyse stylistique des structures phrastiques, abordée dans une perspective textuelle, nous cherchons à cerner de près l'influence de l'emploi de l'ensemble de ces procédés sur la cohésion et la cohérence textuelles tout en évaluant leurs effets sur la narration et ce dans le but de comprendre la façon dont le texte modianien produit de la signification.

Mots-clés : analyse textuelle - cohérence – cohésion – rupture thématique

Abstract

Any attentive reader to the organization of the Modian text will certainly be surprised by the profusion of fragmented phrase structures that are divided and disjoined, forms which do not conform to the model of the canonical sentence and other elements of inconsistency or rupture within the narrative frame. This sounds evident in any novel of Modiano to be convinced about it. One can notice the presence of a set of unfinished sentences, the use ellipsis marks, and see how one is overwhelmed by a plethora of figures such as parcellarization, ellipse, reluctance ... which, by the syntactic discontinuities and thematic rupture generate, commonly the influence of the textual organization and sometimes compromise the narrative texture.

It is within this the context that our study is framed. Through a stylistic analysis of the phrase structures, approached from a textual perspective, we seek to define closely the influence of the use of all these

procedures on textual cohesion and coherence while assessing their effects on narration in order to understand how the Modiano text generates meaning.

Keywords: textual analysis – coherence – cohesion – thematic break

Introduction

A la lecture de certains romans de Modiano, le lecteur se voit souvent déconcerté par le foisonnement de structures phrastiques morcelées et fragmentées, de formes non conformes au modèle de la phrase canonique et d'autres éléments d'incohérence ou de rupture à l'intérieur de la trame narrative. Il est décontenancé également par une répartition informationnelle ne s'inscrivant pas généralement dans une perspective fonctionnelle normale (thème, rhème). Ce qui ne va pas sans influencer la cohésion et la cohérence textuelles. Loin de critiquer les choix de l'auteur ou de porter un jugement sur sa compétence linguistique, nous partirons à la recherche des principaux procédés syntaxiques et stylistiques qui influencent la structure fonctionnelle et compromettent parfois l'organisation textuelle la texture narrative. Nous mettons l'accent essentiellement sur les modes de progression thématique ainsi que sur les ruptures qui y sont liées afin de rendre compte de quelques traits saillants de l'écriture modianienne.

1. Préalable méthodologique

Il faut préciser que la présente mise en place méthodologique d'une analyse textuelle s'inscrit dans le cadre de la linguistique textuelle. Ce que nous appelons linguistique textuelle une discipline dépassant le cadre de la phrase, c'est-à-dire l'analyse des constituants de la phrase, au profit d'un objet plus vaste qui est le discours ou le texte dans sa globalité. Selon cette approche, un texte, pour qu'il soit acceptable et qu'il ait une existence effective dans la situation où il est produit, doit remplir un certain nombre de conditions. Parmi lesquelles, nous retiendrons essentiellement, afin de ne pas revenir sur les dimensions pragmatiques et énonciatives qui sont des composantes majeures, le principe de la cohérence et de la cohésion. La cohérence est généralement définie comme un processus d'interprétation où un jugement est porté par le récepteur face à la qualité du texte. Le principe est que l'interprétation d'un texte donné ne doit pas se résumer à la suite des interprétations des phrases successives qui le composent. C'est la cohérence qui doit permettre de distinguer un texte d'un ensemble aléatoire de phrases. Par contre, la cohésion est directement liée aux marques linguistiques de surface qui ont pour rôle de traduire les relations entre les phrases et les paragraphes. Elle ne concerne pas la signification mais la manière dont est construit un texte et en particulier les procédés nécessaires à l'établissement des liens entre les informations connues et les informations nouvelles apparaissant au fil de ce texte. Il s'ensuit que le texte modianien que nous analysons, outre le fait de ne pas présenter des informations en contradiction avec le monde de réception, ne doit empêcher ni la liaison entre les unités du texte, ni la progression de l'information vers une fin.

2. La progression thématique

En linguistique textuelle, la progression thématique est l'un des phénomènes essentiels du maintien de la cohésion et de la cohérence. Elle concerne la répartition de l'information dans le texte et reflète sa dynamique communicative.

En effet, pour être intéressant et informatif, le texte doit d'un côté se répéter et de l'autre intégrer de nouveaux éléments ; à ce qui est connu s'ajoute ce qui est nouveau. Autrement dit, il faut qu'il assure le suivi de l'information tout en la renouvelant sans quoi on aura l'impression que le texte « tourne en rond », « patine » et n'avance pas. Ce qui peut influencer sur sa réception.

L'apport sémantique constamment renouvelé ou la progression thématique s'impose donc comme un critère indispensable à une bonne formation textuelle. Résultat d'une tradition née des travaux des linguistes de l'École de Prague. Ces linguistes, en considérant la phrase comme dotée d'une certaine dynamique communicative, ont introduit l'analyse en thème et en rhème, base de la linguistique fonctionnelle. Le thème, qui constitue le bas degré communicatif, désigne l'unité dont l'information est déjà connue ou acquise. Le rhème, en introduisant toujours une nouvelle information, constitue le plus haut degré communicatif, il fait avancer la communication.

Selon la manière de poser les thèmes et les rhèmes dans un texte, on distingue trois grandes possibilités de progression thématique¹ qui sont le plus souvent combinées : la progression à thème constant, la progression linéaire, la progression à thème éclaté ou dérivé. Dans le premier type de progression, le même thème est repris tout au long du texte (ou d'une partie du texte) et est associé à des rhèmes différents. On soutient généralement que cette structure de progression convient bien à la narration : pour maintenir la continuité du récit et l'identification des personnages, le même thème est repris. On suit ainsi les différentes actions successives accomplies par un personnage en maintenant une focalisation sur lui. Une représentation schématique est possible : $P_1 : T_1 \rightarrow R_1 ; P_2 : T_1 \rightarrow R_2 ; P_3 : T_1 \rightarrow R_3$. Dans le deuxième type, le rhème du premier énoncé constitue l'origine du thème de l'énoncé suivant, selon le modèle : $P_1 : T_1 \rightarrow R_1 ; P_2 : T_2 (=R_1) \rightarrow R_2 ; P_3 : T_3 (=R_2) \rightarrow R_3$. Ce type d'enchaînement fait un texte plus cohésif, un texte qui donne l'impression d'avancer. On le trouve dans les descriptions et dans les explications et il est rare dans les productions narratives. La progression à thème éclaté est plus complexe que les précédentes. Elle s'organise à partir d'un hyperthème. Celui-ci est décomposé en plusieurs sous-thèmes dits thèmes dérivés. C'est le type idéal pour la structure tabulaire de la description : on découvre les parties (les thèmes dérivés) constitutives d'un tout (l'hyperthème) : $P_1 : T_1 \rightarrow R_1 ; P_2 : T_2 \rightarrow R_2 ; P_3 : T_3 \rightarrow R_3$.

Avant de commencer d'analyser comment s'organise dans nos textes la répartition de l'information, il est intéressant de rappeler que toute étude de progression thématique ne peut être dissociée d'une réflexion sur les types textuels. Il semble qu'il existe une relation étroite entre les deux étant donné que chaque type textuel connaît le développement d'un type particulier de progression thématique.

3. Des séquences narratives et descriptives

Afin de rendre compte de l'organisation compositionnelle et informationnelle du texte modianien, nous pouvons, en suivant J.M. Adam², faire appel à la notion de séquence comme élément d'analyse ancré dans un cadre supérieur qu'est le texte. Constatant qu'un texte est avant tout une structure hiérarchique complexe comprenant un ensemble de séquences fondamentalement hétérogènes, l'auteur rompt avec l'idée de classification des textes en types, jugée trop générale. Il va donc y substituer une nouvelle analyse fondée non pas sur le texte, considéré comme complexe, mais sur une unité plus petite, *la séquence* et où les faits de régularités textuelles et le phénomène d'hétérogénéité sont primordialement considérés.

La séquence est considérée comme une structure qui est, d'une part « *un réseau relationnel hiérarchique : grandeur décomposable en parties reliées entre elles et reliées au tout qu'elles constituent* », et d'autre part « *une entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance / indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie* ».³

Apparaissant avec régularité dans les textes, ces séquences peuvent aussi bien se succéder que s'emboîter

¹ Bernard, Combettes, *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*, Paris, Duculot, 1988.

² Jean Michel, ADAM, *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 2001, p.28.

³ *Ibid.*, p.28.

les unes dans les autres. Elles peuvent également être mélangées dans un rapport hiérarchique [séquence dominante > séquence dominée]. Un texte est en effet rarement construit selon une structure unique. L'hétérogénéité étant la règle. L'homogénéité l'exception.

L'auteur distingue à présent les séquences narrative, descriptive, argumentative, explicative et dialogale : « *Les séquences élémentaires semblent se réduire à quelques types élémentaires d'articulation des propositions. Dans l'état actuel de la réflexion, il me paraît nécessaire de retenir les séquences prototypiques suivantes: narrative, descriptive, argumentative, explicative et dialogale* ». ⁴

Il propose pour chacune de ces séquences un schéma prototypique qui est composé d'un nombre limité de propositions placées généralement dans un ordre linéaire bien défini. Mais, il faut signaler que ce schéma, dans le discours, ne s'actualise pas toujours sous cette forme. Il est susceptible de variations puisque certaines propositions peuvent ne pas être explicitées dans le texte, de même que l'ordre de leur énonciation peut différer.

En prenant ainsi en considération l'emboîtement, l'insertion et le mélange de ces séquences, on peut déjà montrer l'existence d'une organisation interne du texte. D'où la possibilité de rendre compte de sa cohérence et de sa cohésion.

Le texte modianien, de par sa structure, n'échappe pas à l'hétérogénéité propre à tout texte littéraire. Il actualise plusieurs types de séquences dont notamment les séquences narratives et descriptives qui laissent apparaître une grande variation stylistique et compositionnelle et des formes spécifiques de l'enchaînement de l'information.

4. Organisation des items informationnels et influence des procédés syntaxiques et stylistiques

A la suite de l'observation des textes de Modiano, une première constatation s'impose : ces textes ne semblent pas adopter, dans leur majorité, les phrases de base de la langue française : « sujet + verbe + complément » et n'utilisent pas une perspective fonctionnelle normale « sujet (thème), groupe verbal (rhème) ». Ce qui rend plus ou moins difficile toute tentative de repérage des éléments thématiques et des éléments rhématiques.

Par le biais d'un nombre de procédés structuraux et stylistiques, on est souvent enclin à s'éloigner du modèle de référence. Ainsi, par exemple, nous avons remarqué le recours à plusieurs phrases à construction particulière comme les non-verbales et l'usage accru des procédés tels que l'ellipse, la parcellarisation, la réticence...

4-1- Les phrases non-verbales

La phrase non verbale correspond à une phrase construite sans verbe. L'absence du verbe la prive de l'élément qui assure normalement la prédication et l'ancrage temporel et personnel. Cependant, la phrase non verbale, affirme Reigel, manifeste une plus grande expressivité que la phrase verbale dans la mesure où elle « *pourra, selon son rapport avec l'énonciation, prendre une valeur générale ou au contraire particulière* ». ⁵ Au niveau de sa composition, la phrase non verbale peut contenir un seul terme ou deux. Dans le premier cas, on note la présence du seul rhème. Le thème étant absent. Il demeure implicite et peut être identifié à partir des indications fournies par le contexte linguistique ou la situation d'énonciation. Dans le second cas, la phrase comporte un thème et un rhème séparés souvent par une virgule équivalente à un verbe copule non exprimé (Beau, ce film= Ce film est beau)

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ Martin Riegel/Jean-Christophe/ Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 764.

Dans le texte modianien, les phrases non verbales à un seul terme sont beaucoup plus présentes dans les dialogues. Elles sont souvent formées d'un GN, d'un GAdj, d'un GAdv, d'un GPrép :

(1) *Il avait allongé et croisé les jambes et gardait la tête baissée comme s'il s'était assoupi.*

Je lui ai demandé ce qu'il photographiait.

- Mes chaussures.⁶

(2) *A un moment, Jansen s'est approché et m'a dit :*

- Alors ? content ?⁷

(3) *Il n'avait pas l'air content du tout de constater que ce mariage ne m'évoquait plus grand chose.*

- A Nice... Dans l'église russe... Un mariage religieux... Sans mariage civil...

- Quelle église russe ?

- Une petite église russe avec un jardin.⁸

La phrase non verbale peut être représentée par un groupe nominal plus ou moins étendu :

(4) *Comment vous expliquez ça ? m'a-t-elle demandé brusquement.*

- Quoi ?

- Cette manie qu'il a de faire le mort.⁹

Dans (4), la phrase soulignée demeure non verbale même si elle contient une subordonnée relative de forme canonique ayant un noyau verbal. Il s'agit d'une phrase complexe dont la principale ne comporte pas de verbe. Le tout doit être considéré comme étant rhématique puisqu'il ne s'agit que d'une expansion nominale.

L'ensemble de ces phrases non verbales ont une forme elliptique, dont le noyau verbal effacé peut être facilement récupérable dans le contexte linguistique, notamment dans les réponses aux questions.

Les phrases non verbales à deux termes, quant à elles, sont plus fréquentes dans la narration et dans la description. Ce type de construction binaire réalise l'association d'un sujet et de son prédicat, sur laquelle se greffe celle d'un thème et d'un rhème. Leur thème, figurant tantôt en première position, tantôt en seconde, correspond souvent à un groupe nominal ou un équivalent. Par contre, le rhème est représenté par des formes plus variées dont notamment un circonstanciel :

(5) A gauche du bureau, la chaise d'osier où je m'asseyais aux heures de travail.¹⁰

(6) Devant l'hôtel, une rangée de fauteuils d'osier sur lesquels des gens dorment tête ballante, sans être apparemment gênés par le soleil de juillet qui tape fort.¹¹

(7) Des fauteuils de velours vert. Sur une table basse, des piles de magazines. (...) Dans le placard, pendus à des cintres, deux costumes du même gris et de la même coupe que celui que portait Cartaud rue Cujas. Et au pied de la fenêtre, une paire de chaussures marron, garnies d'embauchoirs.¹²

(8) Une chambre basse de plafond, aux murs blanchis à la chaux. Aucun meuble, sauf deux lits jumeaux de style rustique et deux tables de nuit.¹³

(9) Un homme joufflu, aux grosses lunettes d'écaille, qui parlait d'une voix très lente.¹⁴

⁶ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Gallimard, Paris, 1978, p. 99.

⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Gallimard, Paris, 1978, p. 189.

⁹ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Gallimard, Paris, 1978, p. 49.

¹⁰ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Gallimard, Paris, 1978, p. 12.

¹¹ *Ibid.* p. 198.

¹² Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1996, p. 66.

¹³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 73.

¹⁴ Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 98.

Sur le plan Sémantique, le recours à ces phrases non verbales permet au narrateur de mettre l'accent sur les personnes ou les objets qui l'ont marqué à un moment donné :

Dans (7) par exemple, le narrateur *Du plus loin de l'oubli* n'a pas oublié certains objets dans le logement du dentiste Cartaud supposé être l'amant de son amie Jacqueline.

De même, dans (8), le narrateur se souvient avec précision de Monsieur Reynolde et de sa maison quand, à l'âge de quinze ans, il lui a rendu visite accompagné de son père.

4-2- La parcellarisation.

Un autre phénomène très fréquent dans les textes de Modiano est à prendre en considération. Il s'agit de la parcellarisation.¹⁵ Cette notion ressemble dans la plupart des cas à une phrase morcelée. Elle peut être donc considérée comme la manifestation de l'asymétrie dans la syntaxe puisqu'elle présente sous forme dépendante la partie normalement dépendante de la phrase.

La parcellarisation est liée au degré de cohérence des groupes syntaxiques. Plus cette cohérence est forte, moins on trouve de cas parcellarisation. Dans les textes que nous analysons, on remarque la présence de ce phénomène, ce qui influe sur la cohérence textuelle.

Une première forme de la parcellarisation se manifeste au niveau de la phrase simple où la parcelle se trouve détachée et rejetée à la fin. Cette parcelle correspond souvent à un circonstanciel, un objet ou un déterminatif.

1. *Il me donnait une liasse de billets de banque. Comme à Genève*¹⁶
2. *Une drôle de sonnerie. Très sourde. Comme une note prolongée sur un orgue.*¹⁷
3. *J'eus envie de demander à Reynolde s'il pouvait nous ramener à la gare. Et tout de suite.*¹⁸
4. *Nous avons bavardé jusqu'à quatre heures du matin. De la Chine, bien sûr?*¹⁹

Les parcellarisations ne servent pas uniquement à mettre en évidence l'élément isolé mais également à mettre en relief certains souvenirs qui sont restés gravés dans la mémoire du narrateur à l'instar des exemples (1) et (2) (le comportement de l'ami de la narratrice dans *Des Inconnus* ou encore cette sonnerie dans la maison de l'ami du narrateur Carmen Blin dans *Le quartier perdu*). Elles servent aussi à marquer un sentiment comme dans (3) où le narrateur nous rappelle l'impatience qu'il éprouvait de quitter la maison de M. Reynolde.

On peut constater que d'un point de vue sémantique, ces phrases en elles-mêmes ne sont pas fausses, mais elles ne semblent pas respecter les règles canoniques de la phrase en langue française (S+V+C). Elles ne seraient pas acceptables chez un puriste qui aurait préféré de transformer les deux parties en une seule proposition : *Nous avons bavardé jusqu'à quatre heures du matin de la Chine, bien sûr.* Le rôle de la parcellarisation est de mettre en relief le rhème de l'énoncé en précisant l'élément principal.

La parcellarisation se réalise également entre les mots similaires d'une même construction. Les textes de Modiano sont foisonnants de ce type de parcellarisation :

(5) *Il mangeait les sandwiches au saumon à la file pour calmer son anxiété. Puis les pâtisseries. Puis les fruits*²⁰

¹⁵ Andrievskaïa, *Syntaxe du français moderne*, Vicha chkola, Kiev, 1973, p.175.

¹⁶ Patrick Modiano, *Des inconnues*, Gallimard, Paris, 1999, p. 47.

¹⁷ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Gallimard, Paris, 1984, p. 112.

¹⁸ Patrick Modiano, *Livret de famille*, Gallimard, Paris, 1977, p. 64.

¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁰ Patrick Modiano, *Livret de famille*, Gallimard, Paris, 1977, p. 151.

(6) *Elle disposait les cartes sur le tapis, et moi j'allais prendre un livre dans la bibliothèque. Romans policiers. Ouvrages historiques.*²¹

(7) *Je sentis le contact de son épaule. Et son parfum.*²²

Le roman *Vestiaire de l'enfance* se termine en ces termes :

(8) *La nuit tombait. J'ai vu s'élaner la première gerbe du feu d'artifice. D'autres gerbes ont suivi, qui s'étaient de plus en plus haut dans le ciel. Scintillantes. Et silencieuses*²³

Dans ce dernier énoncé, on remarque que les parcelles *scintillantes* et *silencieuses* font échos aux mots *s'élaner, suivre, s'étaler, ciel* pour marquer un jeu amusant avec les sons à l'image de ces feux d'artifice dont on parle. Image qui résume un peu dans ce roman le fonctionnement de la mémoire du narrateur qui raconte dans un désordre des moments du passé. En effet, on note le recours à des analepses et des prolepses ainsi que le développement d'un nombre de micro-récits dans le récit principal qui s'éloignent du mécanisme de cause à effet propre à la narration linéaire.

Par ailleurs, il faut souligner que le type de parcellarisation le plus fréquent chez Modiano concerne les détachements au sein d'une phrase complexe. Souvent, une proposition coordonnée, précédée des conjonctions *et, mais, ou*, se trouve séparée par un point. Le lien entre l'élément détaché et la construction de base est moins fort dans ce cas :

1. Elle attendait des nouvelles de Majorque. Et celles-ci ne sauraient tarder.²⁴
2. Nous inspirions confiance. Et nous n'avions aucun mérite, sauf celui que la jeunesse accorde pour très peu de temps à n'importe qui, comme un vague serment qui ne sera jamais tenu.²⁵
3. Je le revois debout, dans le café de la rue Dante, devant le billard électrique. Mais c'est Jacqueline qui joue.²⁶
4. Je m'attendais à ce qu'elle me laisse devant la porte de son hôtel. Mais elle m'a entraîné dans sa chambre.²⁷
5. Moi aussi, j'avais commandé un kir, à haute voix, pour qu'elle l'entende, en espérant qu'elle verrait là un signe de connivence. Mais elle était restée impassible.²⁸
6. Non, en définitive, il n'avait pas l'air fâché de ma présence. Mais il continuait de me vouvoyer.²⁹
7. Vide, cette pièce me semblait plus petite. Ou bien était-ce mon regard d'adulte qui la ramenait à ses véritables dimensions ?³⁰
8. Était-elle retournée à son hôtel ? Ou bien avait-elle rendez-vous quelque part dans Paris ?³¹

L'apport de l'information ne s'organise plus à partir d'un seul thème et d'un seul rhème comme dans la parcellarisation au sein d'une phrase simple. Nous retrouvons dans la parcelle la forme traditionnelle : Groupe nominal sujet (thème) + Groupe verbal (rhème) qui suit dans sa simplicité la progression du texte. L'apport est constitué généralement par des groupes verbaux qui sont tantôt descriptifs tantôt narratifs. Avec la parcelle, l'information se trouve relancée sur des bases nouvelles, avec changement de centre d'intérêt.

²¹ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Gallimard, Paris, 1984, p. 139

²² *Ibid.*, p. 96.

²³ Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Gallimard, Paris, 1989, p. 145.

²⁴ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1996, p. 48.

²⁵ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1996, pp. 92 et 93.

²⁶ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1996, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 61.

²⁸ Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Gallimard, Paris 2001, p. 17.

²⁹ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1996, p. 31.

³⁰ Patrick Modiano, *Livret de famille*, Gallimard, Paris, 1977, p. 197.

³¹ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1996, p. 27.

Dans (1), (4) et (5), par le biais d'une anaphore pronominale, une partie de l'information principale contenue essentiellement dans la partie rhématique de la structure de base est reprise comme thème dans la parcelle. La structure est donc d'une progression linéaire. Par contre, dans (2), (6) et (8), on voit se développer une progression à thème constant. Les thèmes de la première proposition (les pronoms personnels *nous, il, elle*) se répètent dans la deuxième. Dans (3) et (7), il y a certes apport d'information, mais il n'y a pas un type particulier de progression thématique susceptible de les caractériser.

Dans une autre forme de parcellarisation, l'élément détaché correspond à une phrase elliptique : il y a omission du verbe au sens général (*c'est, il y a, avoir, dire, voir, etc.*). Cependant, il faut signaler qu'il n'est pas possible ici de transformer les deux parties en une seule proposition :

1. *Vers sept heures le majordome nous servait l'apéritif. Plus de jus de fruits. Des alcools.*³²
2. *Il arrivait à l'improviste et disparaissait le même jour. Un véritable courant d'air.*³³
3. *L'homme était assis à une table voisine de la leur au fond de la salle. Un visage osseux. Des cheveux blonds aux reflets roux ramenés en arrière*³⁴

Dans (1), on suppose l'omission du verbe *avoir* (*il n'y avait*) dans la première parcelle et *être* (*c'était*) dans la deuxième. De même, Dans (2), il y a ellipse du verbe *être* et dans (3) c'est le verbe *avoir* (*il avait*) qu'on peut restituer dans les deux parcelles similaires, (*Il avait un visage osseux et des cheveux blonds aux reflets*).

Avec ce type de parcelle, on est loin du modèle de la phrase canonique. De même, il paraît difficile de déceler un schéma de progression thématique particulier puisque l'élément détaché forme à lui seul le rhème de l'énoncé. Le thème étant absent. Le lecteur doit à tout moment fournir un effort pour pouvoir restituer l'élément omis et rétablir l'enchaînement thématique.

De même, il n'est pas inutile de souligner qu'il s'agit ici d'une économie dans la gestion informationnelle. L'auteur ne cherche pas à faire des phrases surchargées où il mettrait tous les éléments, il préfère opter pour une répartition par de petits apports qui viennent les uns après les autres.

4-3- L'emploi des points de suspension ou la réticence

A la recherche d'économie et de sobriété marquées par l'ellipse et la parcellarisation, on peut ajouter, entre autres, l'emploi du procédé de la réticence qui se manifeste notamment par l'usage des points de suspension. Ceux-ci soulignent la non réalisation d'un acte d'énonciation qui devrait être accompli dans le cadre d'une situation déterminée. On suspend le sens d'une phrase et on laisse au lecteur le soin de la compléter ; ce qui confère à l'énoncé un aspect dialogique en faisant participer le lecteur à la construction du sens.

Chez Modiano, les points de suspension dominent notamment dans les dialogues. Ils pour fonction principale de traduite les sensations et les humeurs des interlocuteurs :

- *Vous connaissez Gérard depuis longtemps ?*
- *Oui... Nous nous sommes connus à Athis-Mons, dans la banlieue de Paris...*³⁵

Dans cet exemple, Jacqueline, suite à la question embarrassante du narrateur au sujet de sa relation avec Gérard, s'est montrée hésitante comme si elle ne voudrait pas aborder ce sujet. D'ailleurs, la réplique du narrateur qui suit permet de confirmer cette lecture :

³² Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Gallimard, Paris, 1984, p. 133.

³³ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Seuil, Paris, 1993, p. 58.

³⁴ Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, Gallimard, Paris, 1990, p. 64.

³⁵ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1996, p. 24.

*Elle me regardait droit dans les yeux, en silence. Elle voulait sans doute me faire comprendre qu'il n'y avait rien à dire de plus sur ce sujet.*³⁶

Les points de suspension dominant également dans la narration. Plusieurs séquences se clôturent par des phrases inachevées :

*A vrai dire, depuis mon enfance, j'avais vu mon père transporter tant de bagages- valises à double fond, sacs et malles de cuir, ou même ces serviettes noires qui lui donnaient une fausse apparence de respectabilité...*³⁷

*J'ai hésité quelques secondes avant de le prendre, mais si cela pouvait créer un lien entre nous... j'ai aspiré le coton puis le flacon d'éther.*³⁸

*La gare Saint-Lazare m'offrait un champ de fuite plus étendu que la banlieue et que la Normandie vers lesquelles partaient les trains. Prendre un ticket pour Le Havre, la ville de Cartaud. Et au Havre, disparaître n'importe où, dans le vaste monde, par la porte océane...*³⁹

*Nous avons eu de gros problèmes concernant la couleur. Le son non plus n'a jamais été au point. Ni l'interprétation, d'ailleurs. Et l'histoire ne présentait pas beaucoup d'intérêt. Mais ce soir-là, dans cette salle presque vide, en assistant à la projection de Capitain Van Mers du Sud...*⁴⁰

Ce retour obsessionnel de ce signe de ponctuation dans la plupart des textes de Modiano se fait dans la plupart du temps au détriment de la cohérence et de la cohésion du texte, mais il semble exprimer le silence de l'auteur, un clin d'œil adressé à un lecteur intelligent pour reconstituer la partie omise, mais aussi une manière pour ouvrir les séquences, à l'instar de l'expression usuelle « à suivre » des contes, sur toutes les possibilités narratives.

5. Les ruptures thématiques

Une deuxième constatation : les enchaînements dans les textes de Modiano sont nettement marqués par le phénomène de ruptures thématiques. On peut définir de façon laconique la rupture thématique comme l'interruption d'un enchaînement informationnel entre plusieurs phrases ou propositions autonomes, qu'il s'agisse d'un changement suivi d'une reprise ou d'une réorientation thématique. Ce changement est produit particulièrement lorsque le thème d'une phrase ne peut être rattaché au contexte précédent. Aussi est-il difficile de déceler un enchaînement constant ou linéaire.

Plusieurs formes de ruptures thématiques caractérisent l'enchaînement de l'information dans nos textes. On peut d'abord être en présence de l'introduction de certains éléments en position de thème. Ces éléments thématiques sont liés à des éléments connus, déjà mentionnés dans le contexte précédent et parfois même il y a lien sémantique entre eux, mais formellement, aucune liaison n'apparaît et partant aucun schéma de progression ne peut être identifié. L'auteur, enclin souvent à ne pas utiliser les phrases de base (S+V+C), ne tiennent pas compte des contraintes de la perspective fonctionnelle. Ce qui donne généralement des enchaînements marqués par beaucoup de ruptures. Regardons, par exemple, l'énoncé suivant :

(1) Nous étions tous les deux assis devant le bureau de la directrice. (2) Annie portait son vieux blouson de cuir et un pantalon de toile bleue délavée qu'une amie à elle qui venait souvent à la maison - Zina Rachewsky - lui avait ramené d'Amérique : un blue-jean. (3) On en voyait peu, en France, à cette époque.

³⁶ *Ibid.*, p. 24.

³⁷ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1996, p. 64.

³⁸ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1996, p. 29.

³⁹ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1996, p. 69.

⁴⁰ Patrick Modiano, *Livret de famille*, Gallimard, Paris, 1977, p. 95.

(4) *La directrice nous considérait d'un œil méfiant.*⁴¹

Cette séquence présente plusieurs ruptures thématiques. L'enchaînement entre P1 et P2 se réalise sur le mode de la progression à thème dérivés dont l'hyperthème est « nous » (le narrateur et Annie). Cependant, il est difficile de reconnaître des schémas de progression thématique entre P2 et P3 et entre P3 et P4 même s'il y a des éléments comme « en » et « la directrice » qui renvoient à d'autres dans le contexte qui précède. Dans les deux dernières phrases, on ne peut aucunement dire que les thèmes signalent une réorientation puisqu'ils sont insérés dans une chaîne anaphorique (anaphore pronominale+anaphore nominale). Ces thèmes sont présents dans la mémoire textuelle. Mais leur point d'actualisation n'est pas placé dans le contexte immédiat de telle sorte qu'il marque une sorte de suspension qui, là encore produit un effet d'alternance thématique.

*Sur le trottoir de gauche, un bâtiment avec une galerie de béton où se succédaient le marchand de journaux, le cinéma et la pharmacie. Le fils du pharmacien était l'un de mes camarades de classe, et, une nuit, son père s'est tué en se pendant à une corde qu'il avait attachée à la terrasse de la galerie. Il paraît que les gens se pendent en été. Les autres saisons, ils préfèrent se tuer en se noyant dans les rivières. C'était le maire du village qui l'avait dit au marchand de journaux.*⁴²

Il est aisé de remarquer que l'apport informationnel dans ces phrases n'est pas hiérarchisé à cause des ruptures thématiques et de la mauvaise répartition de l'information entre les phrases.

Les éléments supposés être plus connus, donc moins informationnels sont repris en fin de phrase comme faisant partie du rhème. D'autres, considérés comme nouveaux, ne sont pas chargés informationnellement. On a l'impression que ces énoncés n'avancent pas, tournent en rond puisque les thèmes et les rhèmes ne sont pas dotés d'une valeur informationnelle ajoutée. Une progression thématique cohérente semble donc difficile à établir.

*(1) Je suis passé devant la grille et la maison blanche aux persiennes, dont le cinéma occupe le rez-de-chaussée. (2) Le hall était allumé. (3) J'aurais pu marcher jusqu'au Val-de-Grâce, dans cette zone paisible où nous étions cachés, Jacqueline et moi, pour que le marquis n'ait plus aucune chance de la rencontrer. (4) Nous habitons un hôtel au bout de la rue Pierre-Nicole. (5) Nous vivions avec l'argent qu'avait procuré à Jacqueline la vente de son manteau de fourrure. (6) La rue ensoleillée, le dimanche après-midi. (7) Les troènes de la petite maison de brique, en face du collège Sévigné. (8) Le lierre recouvrait les balcons de l'hôtel. (9) Le chien dormait dans les couloirs de l'entrée. (10) J'ai rejoint la rue d'Ulm.*⁴³

Dans cette séquence à dominante narrative, l'enchaînement des informations ne correspond pas à l'ordre chronologique où les événements se sont produits puisqu'il y a un retour en arrière. Ce retour, qui marque une déviation du sujet initial, rappelle les souvenirs qu'ont éveillés les endroits par lesquels le narrateur a passé durant sa promenade à Paris. Du point de vue de l'organisation textuelle, le retour en arrière est encadré par la première et dernière phrases produisant ainsi un effet de parenthèses. En ce qui concerne l'identité thématique des phrases constituant le retour en arrière, il faut noter qu'il y a entre P3 et P4 une progression linéaire et entre P4 et P5 une progression à thème constant, puis rupture marquée par le déploiement de thèmes différents dans les quatre phrases qui suivent. Cependant, il convient de souligner qu'en dépit de ces progressions décelées, l'apport de l'information ne semble pas bien géré. On introduit de nouveaux personnages et endroits sans explications ni commentaires. On excite ainsi la curiosité du lecteur mais on ne l'assouvit pas.

⁴¹ Patrick Modiano, *Remise de peine*, Seuil, Paris, 1988, p. 28.

⁴² Patrick Modiano, *Remise de peine*, Seuil, Paris, 1988, p. 14.

⁴³ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Seuil, 1991, p. 12.

L'élément rhématique « maison » de P1 et l'élément thématique « hall » de P2 ne sont plus mentionnés dans les phrases qui suivent. De même, l'endroit (Val-de-Grâce) et les personnages (Jacqueline et le marquis) sont présentés comme des éléments connus du lecteur. Celui-ci demeure déconcerté et se pose des questions : qui sont ces personnages ? pour quelle raison le narrateur et Jacqueline cherchent-ils à éviter le marquis ? Mais au lieu de répondre à ces questions en fournissant l'information nécessaire, le narrateur met l'accent sur le nom d'un autre endroit : la rue où se trouvait l'hôtel où le narrateur habitait avec Jacqueline. Le lecteur se voit encore une fois frustré puisqu'aucune information n'est donnée à propos de cet hôtel ou de cette rue. Les quatre dernières phrases n'ont entre elles aucune relation formelle (pas de reprise anaphorique) et ne sont liées aux autres phrases de la séquence que par le contexte. Nous avons en quelque sorte affaire à une suite d'« isolats » phrastiques puisqu'une rupture touche les enchaînements de P6 et de P7, de P7 et de P8, de P8 et de P9. On a alors l'impression d'une sorte d'hétérogénéité : le thème initial est, en quelque sorte oublié et la séquence se trouve relancée, à chaque phrase, sur des bases nouvelles, avec changement de centre d'intérêt. D'où l'effet d'un enchaînement de plus en plus imprécis. La dernière phrase de la séquence qui marque le retour à l'axe initial de la narration manifeste l'existence d'une chaîne référentielle, ici longuement interrompue. Le pronom personnel « je » fait référence au thème de la première phrase. L'enchaînement aurait pu donc être constant sans l'introduction du retour en arrière. *Je ne pouvais m'empêcher de penser à Daniel de Rocroy. (...) La mort même de Rocroy m'avait laissé indifférent. Et maintenant, avec cinq ans de retard, elle me causait une douleur et un regret comme de quelque chose qui n'avait pas trouvé de réponse. Il aurait été le seul, sans doute, à éclaircir certaines zones d'ombre. Pourquoi ne lui avais-je pas posé à temps toutes les questions que je n'avais cessé de me poser à moi-même ?*⁴⁴

Ce passage représente une fois de plus au plan thématique deux brèves ruptures. Voilà qu'on est en train de parler d'un certain Daniel de Rocroy, le narrateur attire notre attention dans le paragraphe suivant sur une autre personne : un jardinier qui était en train d'installer le système d'arrosage dans le parc : « *un jardinier plaçait un tourniquet d'arrosage au milieu de la pelouse.* »⁴⁵

De par cette rupture, on signale une réorientation thématique puisque le narrateur s'écarte de l'axe narratif principal. Mais par la suite, il ne se contente pas de nous signaler la présence du jardinier, il le décrit en donnant certains traits se rapportant à sa tenue et son physique.

*(...) un jardinier noir en chemise kaki et pantalon de toile bleue. (...) Ce jardinier avait une soixantaine d'année : ses cheveux argentés tranchaient sur sa peau noire.*⁴⁶

L'apport de l'information dans cette description correspond au modèle de la progression à thème constant. Par le biais de cette déviation, il nous plonge dans un univers de souvenirs qui déclenchent d'autres enchaînements basés sur d'autres thèmes. Ce qui nous autorise ici à voir une nouvelle rupture.

*Plus je l'observais, plus je me persuadais qu'il était le même homme que celui dont je gardais le souvenir, un jardinier, noir lui aussi, qui tondait une pelouse, là-bas, à droite, près du premier grand bassin quand vous entrez aux Tuileries par l'avenue du Général-Lemonnier. C'était un matin de mon enfance, dans les jardins déserts et ensoleillés, comme aujourd'hui.*⁴⁷

La pause marquée par la description du jardinier ne constitue en fait qu'une transition entre le moment de la narration et les souvenirs d'enfance du narrateur.

⁴⁴ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Gallimard, Paris, 1984, p. 33.

⁴⁵ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Gallimard, Paris, 1984, p. 33.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

Conclusion

L'analyse de certains procédés syntaxiques et stylistiques dominants dans les textes de Modiano et leur influence sur l'organisation informationnelle nous a permis de constater que l'unité thématique demeure difficile à déterminer. L'enchaînement des séquences textuelles ne suit pas un ordre progressant vers une fin et les ruptures et les discontinuités thématiques sont récurrentes. Le lecteur se voit déconcerté voire frustré et se doit à chaque fois de déployer un effort colossal pour établir les liens de cohésion et de cohérence entre les unités du texte.

On pourra, du reste, établir une relation entre ces phénomènes de rupture et le fonctionnement de la mémoire du narrateur qui raconte souvent en désordre les événements du passé. On se gardera cependant de toute extrapolation. Si la cohérence du texte ne se fait pas sentir au premier abord, c'est parce qu'elle demeure implicite et profonde mais reflétant une vision complexe du monde du narrateur. Cette cohérence n'est pas en réalité à établir entre les unités d'un seul texte, mais plutôt entre les unités de plusieurs textes à la fois ; des textes qui apparemment se ressemblent. Ce qui doit contribuer à la cohérence suprême de l'œuvre.

Bibliographie

1. Adam, Jean-Michel, « La cohésion des séquences de propositions dans la macro-structure narrative », *Langue Française*, 38, 101-117. 1978.
2. Adam, Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
3. Adam, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.
4. Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994.
5. Adam, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 2001.
6. Adam, Jean-Michel, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, 2008.
7. Adam, Jean-Michel et REVAZ, Françoise, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil. 1996.
8. Andrievskaïa, *Syntaxe du français moderne*, Kiev, Vicha chkola, 1973.
9. Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans Roland Barthes et al., *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977.
10. Charolles, Michel, « Grammaire de texte, théorie du discours, narrativité », *Pratiques*, 11/12, 133-155. 1976.
11. Combettes, Bernard, *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*, Paris, Duculot, 1988.
12. Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
13. Modiano, Patrick, *Livret de famille*, Gallimard, Paris, 1977.
14. Modiano, Patrick, *Rue des Boutiques Obscures*, Gallimard, Paris, 1978.
15. Modiano, Patrick, *Quartier perdu*, Gallimard, Paris, 1984.
16. Modiano, Patrick, *Remise de peine*, Seuil, Paris, 1988.
17. Modiano, Patrick, *Vestiaire de l'enfance*, Gallimard, Paris, 1989.
18. Modiano, Patrick, *Voyage de noces*, Gallimard, Paris, 1990.
19. Modiano, Patrick, *Fleurs de ruine*, Seuil, 1991.
20. Modiano, Patrick, *Chien de printemps*, Seuil, Paris, 1993.
21. Modiano, Patrick, *Du plus loin de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1996.
22. Modiano, Patrick, *Des inconnues*, Gallimard, Paris, 1999.

23. Molinie, George, *Eléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France. 1986.
24. Riegel, Martin/Pellat, Jean-Christophe/Rioul, René, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994.
25. Tadié, Jean-Yves, *Le roman au XXème siècle*, Pierre Belfond, Paris. 1990.