REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l’Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSITE ABDELHAMID IBN BADIS DE MOSTAGANEM

Faculté Des Lettres et des Arts

Département de français

Ecole Doctorale de français pôle ouest

Antenne Mostaganem

**Mémoire de magister**

Option : Science des Textes littéraires

**Intitulé :**

**Etude comparative de la temporalité dans :**

***Veronika décide de mourir* de Paulo Coelho,**

**et *sept jours pour une éternité* de Marc Levy.**

Présenté par :

Melle. Meslem Amina

Sous la direction du :

Professeur Miliani Hadj

**INTRODUCTION** **GENERALE**

L’étude du phénomène temporel est une question qui demande que l’on s’intéresse de prés aux composantes du roman. Une ouvre romanesque fait plonger ses protagonistes dans une atmosphère animée ou le temps marque l’ensemble des éléments. Le thème du temps sera toujours d’actualité puisque l’homme ne cessera ce long combat contre la montre.

Etudier le temps dans *Veronika décide de mourir*  de Paulo Coelho et *sept jours pour une éternité* de Marc Levy, c’est à notre sens un axe de réflexion qui convoque une étude formelle des composantes textuelles des récits. Une étude des personnages est nécessaire dans la mesure où, l’un des premiers éléments pour lequel le processus temporel est important reste l’être humain, dont les personnages romanesque sont des copies, le plus souvent conformes. A ce sujet Verginia Woolf affirme que la base du bon roman c’est *la création des personnages*[[1]](#footnote-1)et rien d’autre. La langue compte ainsi que l’intrigue et l’originalité de la vision, mais rien de tout cela ne compte autant que le pouvoir qu’ont les personnages de nous convaincre.

On sait que le personnage est un être immatériel, un être de discours et une personne abstraite bien différente de la personne humaine, même si elle en est le reflet. C’est donc une pure et simple *construction*[[2]](#footnote-2) qui s’effectue progressivement, le temps d’une lecture, le temps d’une aventure fictive. Les personnages sur lesquels se porte notre étude se trouvent sous l’emprise du temps, ou tout comme des êtres réels poursuivent une quête inachevée contre l’écoulement du présent.

En général toute littérature, disait Lovecraft a pour objet la lutte contre le temps. Un temps linéaire, ou spiral voir même un temps cyclique d’où son eternel recommencement et renouvèlement.

Dans la quasi-totalité des cultures humaines, une personne se présente avec le futur devant et le passé derrière lui. Ce que l’on retrouve par exemple en français dans les expressions comme ‘se retourner sur son passé’, et ‘avoir l’avenir devant soi’.

Le temps joue des rôles divers, il peut être essentiellement un repère plus ou moins explicite dans un récit où on retrouve des indications temporelles fréquentes. Comme il peut aussi être implicite et cela en cas de simultanéité où la distinction entre la fin et le début de l’action est confuse.

Le temps suppose également le changement, il est alors associé au mouvement. Il occupe une place privilégiée dans la pensée contemporaine où il est instrument important pour assurer la victoire de l’homme sur la nature, c’est pourquoi tous les domaines de la littérature et des pensées modernes s’intéressent au temps.

Ainsi le concept du temps avec celui de l’espace fait partie de l’expérience humaine sous sa forme élémentaire la plus universelle, dans l’appréhension du moi et du monde. Il faut cependant distinguer entre concept du temps et la conception du temps.

Le concept du temps[[3]](#footnote-3) est une perception de l’esprit face au phénomène de la durée. Cette perception est abstraite, objective et universelle. Quant à la conception du temps[[4]](#footnote-4), c’est une élaboration mentale qui constitue une vision de l’homme dans sa condition spatio-temporelle, et qui, souvent règle ses comportements. Elle est donc un héritage culturel.

Le thème de notre travail est de voir sous quel aspect se présente le temps dans le roman. La question que nous abordons est de savoir comment agissent les personnages romanesques sous l’emprise du temps ? Une étude comparative sera menée sur les éléments dits principaux de la construction du roman à savoir le temps, les lieux, les personnages et les actions pour mieux cerner l’effet que produit le temps sur ces derniers et ainsi pouvoir dégager sa fonction de la composante temporelle.

1. Problématique :

Notre problématique est de mettre en relation la particularité de ce temps dit organisateur, où c’est un concept non linéaire, sujet à des changements constants. L’essentiel de notre travail consistera donc à étudier la fonction temporelle dans les deux romans. De ce fait, parler de la composante temporelle est s’intéressé à sa relation avec les personnages du récit, avec l’évolution des événements voir même avec le thème des deux romans. Notre travail se base sur le questionnement suivant :

* Quelle est la fonction du temps dans les deux romans ? peut-on parlé d’un temps référentiel ?
* Est-ce que la composante temporelle peut être considérée comme actant dans la fiction? Serait-elle un personnage à part entière ?
* Est ce que sa valeur stratégique en fait un thème principal ?
* Quel est l’intérêt et l’apport littéraire de cette fonction ?

Nous nous proposons donc d’interroger ces corpus et pour cela notre démarche tendra dans un premier temps à examiner des écrits sur la temporalité, tels que des textes philosophiques, analytiques, sociologiques ou autre, pour mieux cerner les différents aspects temporels.

1. Présentation du corpus :

Le premier roman choisi est celui de Paulo Coelho avec le roman de *Veronika décide de mourir* édité en 2000. Le roman raconte l’histoire d’une jeune fille qui, du jour au lendemain, décide de se suicider sans aucune raison apparente. Suite à l’échec de son suicide, elle est internée dans un hôpital psychiatrique sous la surveillance du docteur Igor, le directeur de l’établissement. Ce dernier lui fait croire qu’elle n’a plus qu’une semaine à vivre. Veronika, alors que ses jours lui sont comptés, reprend goût à la vie, et décide de profiter de ces derniers jours. Elle fait la connaissance de quelques locataires de l’hospice, dont Edouard un jeune homme dont elle tombe éperdument amoureuse. Elle passe son dernier jour avec lui par peur de le perdre mais, s’aperçoit qu’elle a toute la vie devant elle. Elle décide dés lors de se reprendre en main et de se donner une deuxième chance.

Le roman expose le problème de la quête de soi et le non sens de la vie, dans un décor où le temps est maitre, et décide de chaque évènement. Le sujet traité est celui du « suicide » qui est très répandu dans la société d’aujourd’hui. C’est un sujet tabou qui est souvent suscité par un sentiment de désespoir, de dégoût et de crainte de l’inconnu.

Le deuxième roman est celui de Marc Levy qui s’intitule *sept jours pour une éternité* publié en 2003.Ce roman raconte l’histoire d’un ange et d’un démon, Zofia et Lucas. Envoyés sur terre pour faire triompher leur camp et mettre un terme à l’éternel conflit entre le bien et le mal et cela en seulement sept jours. Lucas le serviteur du mal, réussit toujours à mettre en péril la vie des gens. A San Francisco, où se déroule la mission, Zofia n’a plus une minute de répit. Dotée d’un sixième sens, elle cumule les sauvetages des victimes du camp du mal. Mais, l’inattendu se produit, la rencontre des deux personnages qui tombent amoureux l’un de l’autre. Ignorant l’identité de l’un et de l’autre ils vont jouer au jeu de la séduction. Ils se réconcilient, le démon conquit par la beauté de l’ange, laisse tomber la mission et le camp du mal, et le bien triomphe.

1. Démarches méthodologiques :

Les personnages sont confrontés aux problèmes du temps et se disputent l’espace romanesque dans le récit. De la sérénité du paradis, aux profondeurs de l’enfer, le romancier fait revivre des figures importantes dont la présence lui a semblé utile. Ces personnalités sont des personnages atemporels. L’auteur présente sa fiction sous forme de récit rassemblant plusieurs thèmes tournant autour de l’axe principal de l’espace/temps. Le thème traité dans cette histoire est celui de l’importance du temps dans lequel nous vivons et son action sur le comportement des êtres.

En présentant ces deux romans, nous avons pu identifier des convergences frappantes dont : l’importance du temps (thème récurrent dans le deux romans) mais aussi l’affrontement de la vie et de la mort et la capacité des personnages de juger et de différencier le mal du bien. Ce qui a retenu notre attention c’est cette domination temporelle sans cesse ressassée par le texte et par les personnages. De plus, nous pensons qu’aucune étude concrète française ou francophone n’a été faite sur ces productions, c’est pourquoi nous ne disposons d’aucun document critique qui les a questionnés et analysés.

Les deux écrivains tentent d’informer le lecteur de la valeur de l’instant présent. Chaque instant de notre existence est chargé de menace et d’espérance, expression de l’expérience vécue en nous du combat entre la vie et la mort.

Cette expérience donne au temps une valeur extrêmement ambigüe. Puisque l’expérience du temps révèle en nous l’agression permanente de la mort contre la vie. Le temps de l’homme est donc la grande école où l’on apprend la stratégie qui amènera la victoire finale de la vie sur la mort. La vie semble ainsi comme une célébration glorieuse par excellence.

Notre analyse du texte sera ainsi dans un premier temps l’application de différents schémas narratifs qui déterminent les personnages et l’action de chacun d’eux. L’étude discursive est nécessaire pour rendre compte des déterminations de l’auteur et ses idées socioculturelles qui gèrent à la base la production des sujets parlants. L’intérêt d’une telle démarche est de mettre en évidence l’impact que le temps dans son aspect global pourrait avoir sur une production littéraire. Ainsi, nous tenterons de dire en quoi les corpus pour lesquels nous avons opté sont une réponse du moins possible face à nos interrogations.

Nous débuterons par l’approche structurale qui englobera l’étude intrinsèque des deux œuvres pour voir comment est fait le roman en lui même. Ce que l’on appelle la mise à nu du procédé dans l’art. Nous nous proposons de mettre en lumière les éléments piliers de l’œuvre littéraire comme ceux qui comblent pleinement une démarche pour une bonne œuvre.

Ensuite, nous aborderons l’approche thématique qui constitue la deuxième partie de notre travail décèlera en quoi une description sémantique de textes peut tracer un lien privilégier entre deux ouvres sur un même thème. Dans ce cas le temps en tant que représentation sémantique est non pas un thème référent mais le thème dominant dans les deux œuvres. Cette étude est intéressante dans la mesure où elle permet d'apprécier comment un même sujet a été traité différemment dans deux romans.

Enfin, l’approche narrative de la scène de la rencontre. Cette situation actantielle est récurrente dans les deux romans. Elle est étudiée d’une part comme cliché paralittéraire dont les personnages sont parfois stéréotypés et construisent le genre, et d’autre part comme un constituant narratif qui gère la structure thématique du roman. Elle constituera un point principal de comparaison. Cette partie traitera la triple unité du temps, lieu et action. Cette étude sera en quelque sorte la combinaison des deux précédentes études.

**L’approche structurale.**

Dans cette partie nous allons procéder à l’analyse structurale des romans ce qui nous permettra de voir tout les éléments du récit et de travailler sur l’aspect singulier de l’œuvre. Cette étude nous éclairera non seulement sur l’ordre interne du texte qui comporte les composantes textuelles et leur organisation, mais aussi sur l’ordre externe à savoir, l’histoire et l’idéologie véhiculée par le récit. L’étude du corpus se fondera essentiellement sur les concepts narratologiques qui sont par excellence des outils fondamentaux à l’analyse du récit en tant que tel. Yves Reuter annonce que :

Les approches internes ont produit des notions opératoires et transférables pour les différents récits, utilisables dans ces cadres théoriques et interprétatifs très divers. Elles fournissent des instruments susceptibles de décrire le texte avec précision afin d’éviter des commentaires flous et aléatoires.[[5]](#footnote-5)

Les instruments textuels favorisent la bonne perception de l’organisation interne du récit. Cette vision orientera notre étude vers une lecture plus commode du texte afin d’en dégager les diverses interprétations relative à l’œuvre.

1. **La microstructure narrative :**

La fiction est basée sur des faits imaginaires qui comportent des personnages et des événements tirés de l’imagination de l’auteur. Ces actions se jouent sur un axe de temps bien précis qui varie selon la volonté de son producteur. La fiction doit donc créer une impression de réel : l’individu à qui la fiction s’adresse doit pouvoir croire, pendant un temps limité, que ces faits sont possibles. Grâce au rythme utilisé par l’auteur, les faits et actions de la fiction s’entremêlent pour laissé libre cours au vraisemblable. Le temps alors peu donné un semblant de réel au récit selon le rythme de l’enchainement des événements

L’analyse d’un récit fictif demande différentes études que nous appliquerons sur ce roman pour enfin suivre l’enchainement temporel. Rolland Barthes dit :

 Établir d’abord les deux ensemble - limites, initiales et terminales, explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s’en différencie : il faut en somme définir le passage d’un équilibre à un autre. [[6]](#footnote-6)

Pour dégager le cheminement narratif il faut découper le récit en trois étapes qui définissent l’état de changement de l‘histoire. Le roman passe d’un état implicite à un état explicite. Cette étude se fera en deux parties, un schéma quinaire pour dégager les extensions du temps dans le récit et cerner l’évolution de l’histoire avec le temps, et un schéma actantiel pour voir les agissements des actants avec le temps. On va donc tracer un schéma narratif qui va nous permettre de voir l’évolution du récit à travers trois situations différentes.

1. Le schéma narratif :

Dans le roman de *Veronika décide de mourir*, il y a une transformation complète d’un état initiale, à un état finale avec une succession d’événements, c'est-à-dire que le point de commencement ne va pas être le même à la clôture de celle-ci.

1/Situation initiale :

Veronica, une jeune fille en bonne santé, n’ayant jamais eu de problèmes, décide du jour au lendemain de se suicider et finir avec ces jours.

2/Situation événementielle :

Sa tentative de suicide échoue et elle se retrouve internée à l’hôpital psychiatrique de VILLETE. Au début de son internement, Veronica finissant ainsi ce qu’elle a commencé mais d’après le constat du Dr Igor, elle n’a qu’une semaine à vivre et là on ressent une hésitation :

Veronica veut mourir mais elle veut aussi se connaître et se trouver (la quête de soi).

Elle tombe amoureuse d’un jeune homme nommé Edouard un schizophrène et reprend goût à la vie et décide de survivre.

3/Situation finale :

Veronica décide de vivre et profite de cet amour.

Apres une lecture du roman de *sept jours pour une éternité*, on perçoit un combat infini entre les actions du récit et le temps du récit. Une course contre un présent accéléré peut être inachevée. En effet, le titre est fort révélateur de son contenu. L’histoire se déroule sur un axe temporel horizontal, où les événements sont parfois condensés et relatés dans un même moment. L’histoire met en avant deux personnages importants contradictoires.

1/situation initiale :

L’annonce du défi du Bien contre le Mal. Zofia est une jeune femme ravissante aux allures angélique et un officier de police sur le port de San Francisco chargée de veiller sur la paix et la bonne humeur des travailleurs. Quant à Lucas c’est un jeune homme orgueilleux, doté d’un charme sans égale et d’un esprit diabolique, travail sous les ordres de Lucifer. Ses deux agent sont amener à se confronte durant sept jours, pour faire triomphé l’un de leur camp.

2/Situation événementielle :

La rencontre des deux agents, qui va bouleverser le cours de l’opération. Ils ressentent de l’attirance l’un envers l’autre, sans même connaitre l’identité de chacun.

3/Situation finale :

Lucas laisse tomber ses alliés, abandonne sa mission pour l’amour de Zofia, et le bien triomphe.

En comparant les deux schémas on remarque que la situation initiale qui est le point de départ de chaque histoire fictive diffère d’un roman à l’autre. Ce point de départ est censé donné un élan généralement positif au récit d’où de multiples ouvertures sont mises à disposition pour le besoin évolutif de l’histoire par le biais du personnage. Dés lors on remarque que l’état initial dans le roman de *Veronika décide de mourir* est un point négatif, il constitue alors le point le plus bas dans l’histoire. Il est marqué par le suicide. En parallèle, la situation initiale dans *sept jours pour une éternité* est un point essentiellement linéaire voir stable, il constitue un point d’équilibre.

Dans le développement de l’histoire, les personnages se retrouvent face à différentes épreuves qu’ils doivent surpasser pour atteindre un stade événementiel qui résume le point fort de l’œuvre. Le hic ou le nœud est perçu différemment par les personnages principaux des deux romans. La situation événementielle dans le roman *Veronika décide de mourir* repos sur un choix de décision. Le nœud dans cette histoire est l’échec du suicide qui est mal vécu par Veronika et la fait douter d’elle-même. La rencontre d’Eduard la pousse à se raccrocher à la vie. Le développement des événements dans *sept jours pour une éternité* est un enchainement d’action plutôt positif puisque le hic repose sur la rencontre des deux personnages Zofia et Lucas qui selon l’auteur sont des ennemis. Ils apprennent à se connaitre à s’aimer et finissent par se rapprocher. La scène de la rencontre est partagée par les deux récits, elle définit le rapprochement des deux romans et sera traité comme un point convergeant dans la suite de notre travail.

Le dénouement ou la fin de l’histoire est peut être ouverte ou fermée selon le choix de l’auteur. Dans le cas de nos deux romans il s’agit d’une fin fermée où les personnages trouvent leurs moitiés. Une fin harmonieuse et satisfaisante qui relie les deux histoires en prônant l’amour et la vie.

1. Schéma quinaire :

Certains théoriciens dont Greimas et Larivaille avaient tenté de rendre compte de toute intrigue en un modèle plus simple. Selon eux, toute l’histoire serait fondée sur la ‘super structure’ que l’on appelle aussi *schéma quinaire*[[7]](#footnote-7). Ce schéma est selon Larivaille une *construction du récit*[[8]](#footnote-8) ou tous les événements de l’histoire sont regroupés selon leur fonction. Il met en relation cinq grandes étapes que nous appliquons sur les deux romans :

Ce schéma nous permet de mieux cerner l’évolution de l’histoire *Veronika décide de mourir* et de voir les changements et les étapes par lesquelles passe le personnage principal :

**Pendant**

Actions

**Résolutions**

**Complications**

Temps lent Temps accélère

* La rencontre
* L’obéissance
* L’adaptation

**Avant Après**

|  |
| --- |
| -ETAT INITIAL. |

|  |
| --- |
| - ETAT  FINAL. |

- Le suicide. - la vie

- La mort - La survie

- La routine - L’harmonie

En appliquant le schéma sur le roman de *sept jours pour une éternité* on remarque que les événements du récit changent, le point de départ n’est pas celui de l’arrivée.

Pendant

Complications : Résolutions :

.la confrontation. .l’abandon

.l’affrontement .l’amour

.la mort .la survie

-la rencontre des deux personnages

-l’attachement

|  |
| --- |
| \*Temps accéléré |

|  |
| --- |
| Etat initiale  \*Temps fluide |

|  |
| --- |
| Etat finale  \*Temps fluide |

-l’annonce de la mission - le triomphe du Bien

Contre le mal

Dans le schéma n°01 on remarque que l’état initial est une condition pessimiste et négative et ceci engendrée par la routine et la monotonie. Ces forces mal-agissantes poussent Veronika à tenter de se suicider. Le personnage dans cette disposition fait face à un temps lent et élastique un temps fade qui ne change pas. La situation se complique quand Veronika échoue dans son suicide et se retrouve interner de force dans un hôpital psychiatrique. On peu parler ici d’un temps démolisseur qui fait figure d’opposant au héros.

En parallèle l’état initial dans le schéma n°02 est une condition calme et réfléchit. L’auteur nous présente ses actants principaux Zofia et Lucas et leurs motivations qui sont de protéger et d’assurer la victoire de l’un des camps. L’auteur met d’embler la position adverse des personnages ce qui confirme le point de départ, il y a lieu d’affrontement du bien et du mal. On remarque que l’état premier dans les deux roman n’est pas le même, le schéma n°01 présente un point de départ relativement bas à celui du schéma n°02.

Les complications qui succèdent à l’état initial dans le schéma N°01 sont particulièrement mêmes que ceux du départ, le temps qui ne change pas et se fait de plus en plus lent laisse Veronika défaitiste quant à son future. Sa rencontre avec Eduard montre un changement radical de son évolution psychique. Veronika obéie et fait mine de s’adapter au règlement de Vilette. Suite à l’annonce de son éventuelle mort précoce, le temps prend vite un rythme accéléré sous un ton radieux qui fait plonger le roman dans un déluge de sentiments et de sensations nouvelles. Face à cela, le schéma n°02 présente des complications aussi rudes et amères. Zofia et Lucas s’affrontent au risque et péril de leurs vies. La rencontre des deux personnages donne un nouveau départ à l’histoire et la fait basculé dans romantisme fulgurant. Le temps est rapide et les actions se succèdent pour laisser place à la confusion.

A ce moment là le schéma n°01 et n°02 se joignent, le temps qui y est représenté est le même. C’est un temps rapide et stressant mais aussi un temps d’amour partagé entre les personnages, un temps de vie. Les résolutions prises sont positives pour les protagonistes des deux romans ce qui consiste l’état final d’une fin joyeuse.

On constate une mutation radical de la situation dite primitive dans le schéma N°01 cette transformation a produit un changement d’accélération du temps. On part d’un temps fluide voir lent à un temps rapide et pressé. On remarque le même cheminement dans le schéma n°02. Le début de l’histoire s’effectue sur un temps allongé puis la rencontre des personnages fait aspirer le roman dans un tour-billant d’actions qui s’effectuent dans un laps de temps rapproché. La distinction du début et de la fin de l’action achevée par chaque personnage est confuse. Cette accélération temporelle se fait en faveur des personnages des deux romans.

1. Schéma actantiel :

Le schéma actantiel assemble l’ensemble des rôles (les actants) et des relations qui ont pour fonction la narration d’un récit par acte. C’est un dispositif qui permet en principe d’analyser toute action réelle ou thématique dans la fiction. Cette analyse actantielle consiste à classer les événements de l’action et à les décrire. Selon les termes de B. Valette :

Le schéma actantiel s’attache plus particulièrement aux personnages et à leurs actants : ils peuvent êtres regroupés sous les catégories de forces agissantes ou d’actants, (…) Le sujet quête un objet, (…) le destinateur l’incite à agir pour le destinataire. L’adjuvant aide le sujet qui peut être confronté à des opposants. [[9]](#footnote-9)

Ce schéma a été créé par Greimas en 1996[[10]](#footnote-10), selon lui il comporte 6 actants et 3 axes :

1. Axe du vouloir (désir) :1\*sujet -2\*objet.
2. Axe du pouvoir : 3\*adjuvant -4\*opposant.
3. Axe de la transmission : 5\*destinateur -6\*destinataire.

En appliquant ce schéma sur le roman de Paulo Coelho on constate que l’histoire *Veronika décide de mourir* illustre une quête un peu particulière, car on retrouve dans le même rôle VERONIKA **actant/sujet** .Ce personnage assume aussi deux autres fonctions qui sont celles de **dessinateur/destinataire,** ce qui nous donne toute la complexité dans sa quête personnelle. Cette complexité intérieure la condamne à se contredire constamment.

Sujet

VERONIKA

Destinateur Objet destinataire

VERONIKA LA QUETE DE SOI VERONIKEA

La mort **confrontation des deux oppositions** La survie

Forces incitatives : forces incitatives :

-La routine. - La rencontre d’Eduard

-Le dégoût. - L’amour

-L’insatisfaction -L’espoir.

-Le sentiment d’inutilité. -Dr Igor

-Le temps lent - Le temps accéléré

**Les adjuvants :** **Les adjuvants :**

.le dégout .sa mère

.Veronika .Eduard

.maria

.zedka

**Les opposants :** **Les opposants :**

.Eduard

.Dr Igor

.les religieuses. .Veronica

L’application de ce schéma sur le roman de *sept jours pour une éternité* se fera en trois temps étant donné que l’histoire comporte deux personnages principaux qui ne suivent pas la même quête. Nous allons devoir réaliser à chacun un schéma actantiel qui prendra en considération ses actions. Le troisième schéma sera l’application qui regroupera les deux précédents :

1er application : la quête de Zofia :

Emetteur objet destinataire

Dieu faire régner le Bien le monde

Adjuvants : quête opposants :

Michael le triomphe de la mission Lucifer

Mathilde Lucas

Sujet le temps\*

Zofia

2e application : la quête de Lucas :

Emetteur objet destinataire

Lucifer faire régner le Mal le monde

Adjuvants : quête opposants :

Satan le triomphe de la mission Dieu

Blaise zofia

Michael

Sujet le temps\*

Lucas

3e application : la rencontre des deux personnages :

Dans ce schéma la fonction de Lucas change suite à l’abandon de la mission. Il devient alors adjuvant dans le cas ou il ne fait plus partie des alliés du mal et épaule Zofia dans la quête du bien dans le monde.

Emetteur objet destinataire

Dieu faire Reigner le Bien le monde

Adjuvants : quête opposants :

Michael le triomphe de la mission Lucifer

Mathilde Blaise

Lucas

Sujet

Le temps accéléré\* Zofia

Dans le schéma actantiel n°01 le personnage principal Veronika tente de connaitre son identité, de s’aimer et de savoir les véritables raisons qui l’ont poussé à se suicider. Tout au long de l’histoire l’héroïne rencontre des personnages qui vont l’aider à se rapprocher d’elle même et de la faire sortir de cette déception routinière. Le schéma actantiel est donc fait en deux temps, la mort qui représentera toutes les mauvaises choses subites ou pensées par Veronika et la vie qui traduit ses nouvelles résolutions. Ces deux pôles (la mort et a vie) sont renfoncés par des personnages et des forces susceptibles de la pousser dans la bonne direction comme dans le mauvaise.

On retrouve toute fois le temps actant décisif dans les deux camps. D’abords, c’est un temps lent qui joue dans sa faveur mais dans le mauvais sens et ceci en lui soufflant l’idée d’un non futur. Dés lors Veronika se met dans une situation d’opposition et tente de se donner la mort. Puis, ce temps s’accélère rendant les idées plus positives et devient son allié.

Dans le schéma actantiel n°02 appliqué sur le roman de *sept jours pour une éternité*, on observe un temps opposant dans la 1ére et 2eme application. Le temps est définit dés le début de l’histoire, une quête marquée par une course contre le temps. Quant à la 3eme application, le temps est adjuvant et aide dans la consécration des actions de Zofia qui est aidée par Lucas. Ce temps adjuvant accélère pour favoriser l’enchainement.

Les schémas n°01 et n°02 sont des schémas standards pour ne pas les qualifiés de clichés où le personnage principal tente de découvrir son identité. Une quête de soi dissimulée sous une forme d’aventure et enveloppée dans une histoire d’amour. On relève aussi une accélération temporelle partagé par les deux histoires et qui souligne un élan positif des actions des personnages principaux. Le temps accéléré est adjuvant donc actant dans chaque deuxième partie de chaque roman. Le temps alors est compter parmi d’autre personnages qui s’opposent ou se lient à la cause du héros.

Le schéma n°01 donc du roman de Paulo Coelho expose une multitude de personnages et de forces qui servent de motif dans les choix de Veronika comme le temps monotone, le désespoir et l’absence de motivations. Ces motifs majeurs l’incitent à en finir avec ces jours. Face à cela on retrouve des adjuvants qui cherchent désespérément à l’aider de sortir de cette atmosphère mortifère. En plus du temps accéléré qui presse Veronika à profiter de ces derniers jours, on compte le docteur Igor qui lui fait croire par le biais d’une ruse élaborée qu’il ne lui reste qu’une semaine à vivre. Eduard un schizophrène qui l’aime et la respecte pour ce qu’elle est. Sa fidèle amie Zedka avec qui elle s’unit d’amitié et Maria qu’elle considère comme une deuxième maman la conseille et la guide. Tous ces protagonistes ont contribué à la guérison de Veronika.

Le nombre d’actants n’est pas aussi large dans le roman de Marc Levy. Le schéma n°02 compte fort peu de personnages qui entourent les héros. Ils sont néanmoins présentés en deux camps ennemis, le camp du bien et celui du mal. Dans le premier camp donc celui de Zofia on retrouve, dieu ou Monsieur qui est le grand patron de Zofia, l’ange Michael son parrain. Mathilde sa meilleur amie, miss Reine Sheridan la logeuse de Zofia. Jules Minsky son protégé un SDF âgé de 58ans, pierre le concierge de l’immeuble et son ami Liu Tran, un vieux chinois restaurateur. En parallèle, on retrouve le camp du mal et donc celui de Lucas, Lucifer ou le président et Blaise son secrétaire. Ces personnages enrichissent le roman avec leurs différentes personnalités. Il y a aussi des forces agissantes dans les deux romans comme l’amour et l’amitié ainsi que l’espoir et le désir et des vertus comme le courage de faire face aux événements.

On remarque que le rythme de temps change lors de la rencontre qui est un point convergeant entre les deux romans. On constate aussi que la force du temps est présente dans les deux schémas, ce qui laisse penser que le temps a autant de force pour changer le cours de l’histoire que le héros lui même.

1. La combinaison des séquences :

Pour le bon fonctionnement d’un récit, et pour le faire avancé, des séquences de l’histoire sont combinées entre elles et sont appelées les séquences élémentaires**,** car elles constituent l’unité de base d’un récit. Jean Michael Adam affirme que :

Ces combinaisons des séquences sont utilisées pour décrire une séquence prototype organisant la textualité à coté d’autre séquences telles que les descriptions, l’argumentation, l’explication et le dialogues.[[11]](#footnote-11)

Ces séquences élémentaires sont simplement les actions et les événements, qui, une fois regroupées, engendrent un récit. La séquence élémentaire est constituée d’un regroupement de trois fonctions,  on peut le résumé comme suite :

**Etat de départ** **processus** **résultat.**

C. Bremond[[12]](#footnote-12) propose le schéma de la séquence élémentaire. Les éléments du récit peuvent être classés en deux types fondamentaux selon les modèles suivants :

A/ Amélioration à Processus Amélioration obtenue

Obtenir. D’amélioration. Ou non obtenue.

B/ Dégradation Processus de Dégradation produite

Possible. Dégradation. Ou évitée.

En appliquant ces deux schémas sur le roman, nous nous apercevons que VERONIKA passe par deux principales et contradictoires étapes dans l’histoire. Elle veut se donner la mort (se suicider) pour échapper à la monotonie et au dégoût, puis suite à internement, elle décide de revivre et de se redonner une chance. Cela est présenté sous forme de schéma ci-dessous :

Dégradation dans l’histoire (point négatif) :

-Veronika veut - elle prend des somnifères. - l’échec du suicide.

Se suicider. - le sentiment de dégoût et -l’internement à Villette.

D’inutilité.

**La mort. Mort évitée.**

Amélioration dans l’histoire (point positif) :

-Veronika veut - ses liens avec Maria et - Veronika est guérite de

Reprendre goût Zedka. Son dégoût de la vie.

À la vie. - son histoire d’amour -Elle veut vivre et jouir de

Avec Eduard. Son amour pour Eduard

-le traitement et

L’observation du

Dr Igor.

**La vie.** - le piano de la salle **Elle revit.**

De séjour.

Le schéma montre l’évolution du récit. Il y a un changement qui part d’un point négatif vers un point positif, donc ; l’amélioration est très visible. Veronika est désespérée, elle n’arrive pas à distinguer entre le bien et le mal. L’échec de son suicide la fait repenser à une vie meilleure, sa rencontre avec Eduard à était déterminante pour la suite l’histoire.

Dans le roman de marc Levy, il n’y a pas de quête de soi, mais c’est une quête qui débute en faveur du monde. Cette quête finie aussi par l’accomplissement des personnages héros du roman. En effet, ce couple contradictoire au début, se retrouve réuni à la fin, pour la simple raison d’avoir donné libre cours à leurs sentiments éprouvés l’un envers l’autre. Les combinaisons des séquences du roman sont présentées comme suite :

Dégradation dans l’histoire (point négatif) :

-le défi entre le Bien -deux agents sont -la rencontre des

Et le Mal confronté pour la mission deux agents

-des opérations sont mises -la remise en question

En places de la mission.

Le triomphe de l’un des camps.

La destruction de l’un des camps. Destruction évitée

La mort. La survie

(Dans le cas ou c’est le Bien qui triomphe, cela

Est perçu commettant une amélioration)

Amélioration dans l’histoire (point positif) :

-le refus de -les liens créent -le triomphe du bien

L’affrontement Entre les deux agents -le triomphe de l’amour

-l’abandon de la mission. -la survie du monde.

-la remise en question. La vie

L’harmonie

Ce schéma montre que le point de dégradation non obtenue est le même que le point d’amélioration à obtenir. La dégradation dans cette histoire est le défi lancé qui comporte l’affrontement, la mort qui constitue un point de dégradation et serra notre point de départ. Le refus de l’affrontement fait que la mort est évité donc une nouvelle position de départ pour la deuxième application qui grâce à la rencontre fait triomphé le bien et le monde est sauvé.

On remarque suite à cette partie de note travail que les deux romans sont très rapproché. Les deux histoires se lient puisque les deux récits se partagent des points que l’on a jugé décisifs, on en compte : une position de faiblesse représentée par la mort, une rencontre perçu commettant importante dans le déroulement de la suite de l’histoire et l’exhortation de la vie. Les deux schémas montrent que les personnages principaux des deux romans ont pris des résolutions qui les ont aidés à éviter les dégradations possibles.

1. **Le temps et les personnages :**

On peut difficilement imaginer un récit sans personnages, en effet, ils font partie du noyau de l’histoire. Tomachevski dit :

Les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle (…) Attirer les sympathies du lecteur pour certains d’entre eux et sa répulsion pour certains autres, entraîne immanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposé et son intérêt pour le sort du héros.[[13]](#footnote-13)

Tomachevski a défini le personnage principal (le héros) comme étant celui qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée. De plus, en créant le personnage, l’auteur lui donne de l’épaisseur, en lui rattachant un certain nombre de caractéristiques, morales et physiques, qui le font exister dans un lieu et un temps créés pour la circonstance. Il le place par la suite au centre des actions pour permettre aux lecteurs de suivre et de s’intéresser aux faits des acteurs du récit. Ce lieu et temps changent selon l’histoire et l’importance que donne l’auteur a ces notions.

Les personnages sont souvent inspirés de la vie de l’auteur donc ce cadre vital peu parfois être propre à notre quotidien réel, et fait renvoyer le personnage fictif dans un réel imaginaire proche à celui du lecteur. Ce temps de vie est par extension le même que pour les personnes réelles. Alors ce temps vécu correspond-t-il à un temps humain ?

La perception du temps humain varie selon, une communauté, une époque ou une civilisation quelconque, c’est une notion relative. Elle peut être aussi multiple car elle dépend de l’angle à partir duquel nous l’ordonnons. Benveniste[[14]](#footnote-14) distingue trois types de temps :

-Le temps physique.

-Le temps chronique.

-Le temps linguistique.

1. Le temps physique :

C’est une perception individuelle du temps vécu en fonction du moment présent. Par exemple, la souffrance est difficile à supporter, le temps parait long, il se prolonge et s’étire. En revanche, les moments de joie sont perçus commettant éphémère et très cours. Aussi Benveniste ajoute, que le temps physique *a une durée infiniment variable que chaque individu mesure au gré de ses émotions et au rythme de sa vie intérieure. [[15]](#footnote-15)*

En apposant cette citation sur le roman de *Veronika décide de mourir* on remarque qu’au début de l’histoire, Veronika le personnage principale du roman met en exécution sa tentative de suicide en ingurgitant quarte boites de somnifères. Le temps que les somnifères fassent leurs effets, Veronika trouve le temps long. Les quelque minutes qui la séparent de la mort dure une éternité. C’et un temps de routine de désespoir dan lequel elle lit un magazine, contemple le paysage de la fenêtre et écrit une lettre adressée au magazine. Dans cette partie le temps physique est long et difficile à supporté « -combien de minutes ? Elle n’avait pas la moindre idée. »[[16]](#footnote-16)

En parallèle à cela, le roman de *sept jours pour une éternité* est une suite d’événements simultanés. En effet Marc Levy veut crée chez le lecteur cette sensation de découvrir les faits en même temps que les personnages. Il y a peu de prolepse et d’analepse pour ne pas dire qu’ils sont inexistants, les événements s’enchainent tour a tour. Le temps physique dans ce récit est un sentiment de dérangement et de gène fait passé le temps plus lentement, il parait plus long « Les interromptions du serveur leur semblaient durer d’eternel minute »[[17]](#footnote-17), «  Je voudrais que le temps s’arrête. »[[18]](#footnote-18) Les moments heureux sont perçus comme éphémères alors Zofia souhaiterai que le temps s’arrête pour en profiter.

1. Le temps social :

C’est un temps socialisé. C’est entre autre le calendrier, l’alternance entre le jour et la nuit, le matin et le soir, les saisons, les heurs..Etc. C’est *une échelle reconnue par tous. [[19]](#footnote-19)*

Ce type de temps est peu fréquent dans le roman de Paulo Coelho. L’auteur nous donne peut d’information sur les jours et la date. Néanmoins, dés la première pas, il inscrit son roman dans une chronologie temporelle chronique.

« Le 21 novembre 1997.. »[[20]](#footnote-20)

La structure du récit s’élabore avec l’annonce des dates où plus précisément des jours de la semaine qui constitue la structure temporelle de la fiction.

On retrouve aussi des formules telles que : «  au cours de la nuit.. »[[21]](#footnote-21)

Par contre dans le roman de Marc Levy on relève dans le roman l’alternance du jour et de la nuit, où l’écrivain prend l’initiative de nous indiquer à quel moment de la journée sont ses protagonistes. « Il y eut un soir, il eut un matin. »[[22]](#footnote-22)

Entre le jour de la rencontre entre Zofia et Lucas le 1er jour et le 6éme jour, l’auteur nous donne seulement deux références de date et qui nous aide à peu prés à situer et reconstituer cette semaine dans un axe de temps réelles indicateurs sont :

Les indications du 1er jour : Mois….…….. Octobre[[23]](#footnote-23)

Saison……….Automne : page 16.

Les indicateurs du 6ém jour : Mois ………. Novembre[[24]](#footnote-24)

Jour …………Vendredi : page 285.

Ce qui nous laisse supposé que la semaine dans la quelle s’est découlé les événements de cette histoire ce situe vers la fin du mois : Octobre/ Novembre.

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | 1er | 2e | 3e | 4e | 5e | 6e | 7e |
| Mois | Octobre | + | + | + | + | Novembre | + |
| Saison | Automne | = | = | = | = | = | = |
| Jours | Dimanche | Lundi | Mardi | Mercredi | Jeudi | Vendredi | Samedi |

Dans le tableau ci-dessus, on a essayé de restituer les sept jours de la semaine où s’est faite la fiction.

Les indicateurs surligné en gris son issu du roman, et se trouve dans l’histoire.

Les marques ‘=’ signifient que la saison n’a pas changé.

Les marques ‘+’ signifient que le narrateur n’a pas montrer le changement du mois au jour le jour mais a souligné que l’on est entré dans un nouveau mois qui est celui de novembre. Les + c’est pour montrer que le narrateur à trouver facultatif le fait de souligne le mois le jour même.

Le soulignement est notre hypothèse de reconstruction de la semaine en se basent sur les indices donnés par le narrateur.

Le récit occupe 309 pages, c’est assez pour dire que le rôle principal est partagé entre les deux personnages ‘ZOFIA’ et ‘LUCAS’. D’ailleurs les principales références temporelles peu présentes dans le récit coïncident aux deux personnages depuis le début (la rencontre) quand ces deux derniers consentent à cohabiter dans le même espace temps.

Il faut souligner à ce moment que les deux romans reposent sur la construction de la semaine c'est-à-dire que l’histoire de chaque roman est censée se déroulée en l’espace de sept jours. La reconstruction des jours de la semaine est improbable pour le roman de *Veronika décide de mourir* puisque les éléments temporels fournit par l’auteur ne sont pas clairs.

1. Le temps linguistique ou le temps grammatical :

Le temps alors dans le récit est situé grâce aux formulations par le langage. Les événements dés lors sont racontés par des verbes conjugués au temps dit utile. A ce sujet dira Marie Anne Paveau :

Si l’événement mentionné par le locuteur n’est plus contemporain de son discours, il peut le situer dans le passé. Et si l’événement n’est pas encore présent, il le situera dans l’avenir. [[25]](#footnote-25)

Dans le récit de Paulo Coelho les monologues font figures d’exemples de temps linguistique. On retrouve le monologue de Veronika cité par l’auteur dont les actions sont inscrites au passé. Quant à Marc Levy, il cherche dans la simultanéité vu le temps au quel sont conjugué ses verbes. Le temps grammatical dans ce roman est le présent de l’indicatif

1. **L’espace temps dans le roman :**

L’espace temps de l’acte de production a un statut semblable à celui du canal de la théorie de l’information. On peut distinguer une variante espace qui est le lieu de la production et une variante temps définie par le moment physique auquel la production est accessible. À propos du temps Roland Barthes annonce que :

D’un point de vue du récit, ce que nous appelons temps n’existe pas ou du moins n’existe que fonctionnellement, comme l’élément d’un système sémiologique : le temps n’appartient pas au discours proprement dit, mais au référent ; le récit et la langue ne connaissent qu’un temps sémiologique ‘le vrai’ temps est une illusion référentielle réaliste.[[26]](#footnote-26)

La double fonction temporelle distingue nettement le temps romanesque du temps fictif référent. Ce décalage temporel entre temps cadre romanesque et temps actant, met le lecteur dans une prise de va et vient entre les événements de l’histoire, et la fonction du temps. Cette fonction du temps qui peut être tantôt adjuvant et tantôt opposant, laisse à pensé que le temps est seul organisateur du récit.

On ne peut parler de la fonction de référent car, sachons que celui-ci dont le rôle consiste à prendre en charge individuellement l’organisation d’un récit, il se trouve être placé de par sa fonction au cœur de l’histoire. Il constitue un des axes, une sorte d’opérateur autour de quoi la dynamique des échanges s’ordonne. Il médiatise par sa présence leurs rapports en maintenant à la fois le lien et l’écart nécessaire entre eux afin de préserver un équilibre entre les événements et les personnages.

Le lien étant sa position par rapport au personnage principal, qui lui favorise l’accès à la quête recherchée ; l’écart constitue une opposition à cette suite d’événements, ou c’est un élément destructeur de la continuité des faits linéaires du récit. C’est dans cet espace, disons intermédiaire que le temps évolue. L’espace temps est structuré et déterminé pour mieux préparer le lecteur à un temps irréversible, où seul le présent prend place.

1. L’ancrage temporel :

Dans une fiction, le problème lié au temps ne transparait pas directement dans l’écriture. Dés lors, il faut le rappeler le roman est un récit qui sur un plan d’écriture, répond au schéma narratif traditionnel qui suit un enchainement linéaire des séquences narratives. Ainsi la pertinence n’est-elle pas à chercher dans la structure même du récit, mais dans la représentation sémantique de la notion du temps.

Nous nous sommes surtout interrogé dans notre étude, sur la façon dont ces deux écrivains utilise le temps sur un plan fictionnel, notamment à travers la mise à jour des actions et l’espace temps dans lequel elles évoluent. Nous pouvons de la sorte constater que les deux récits ne sont pas totalement dépourvus d’un ancrage temporel. En effet, ces romans sont très peu remplis par quelques indices temporels (dates, années, mois). On conçoit que les dates du temps chronique sont des repères (parfois historiques) liés à des événements réels qui ont marqués la vie de l’auteur.

Le récit de Paulo Coelho est truffé de dates qui se référent aux événements de l’histoire. Selon notre étude, l’auteur veut créer chez le lecteur une sensation de réalité. C’est une preuve de la richesse culturelle de l’écrivain.

Dans le récit on retrouve :

« La première machine fut inventé par Christopher Sholes, en 1873 pour améliorer la calligraphie. » [[27]](#footnote-27)

« Il y a dans la cathédrale de Florence une très belle horloge dessinée par Paolo Uccello en 1443. »[[28]](#footnote-28)

Les discours des personnages frôlent le réel vécu du lecteur ce qui permet en partie de rapprocher le lecteur de l’écrivain.

Quant au roman de Marc Levy les dates sont enchâssées dans les discours des personnages. Marc Levy utilise quelques repères pour donner plus de relief à ses acteurs. On cite :

« Le XXe siècle a été trop éprouvant. »[[29]](#footnote-29)

« Un 2 février 1936, elle a embarqué sur un cargo à destination de l’Europe. »[[30]](#footnote-30)

Tout ces repères temporels permettent au lecteur de baliser le temps de la vie de personnages, et les situés dans le récit.

1. La sémantique de l‘espace :

Un récit présente un espace imaginaire, même s'il est apparemment géographique ou se veut réaliste.

Toute réalité est de l'ordre de l'espace-temps. Le temps, c'est l'irréversible, …. Mais celle-ci se réfère aussi à une démarche spatiale, à un pas. Il exprime donc à la fois une négation et une démarche. [[31]](#footnote-31)

Un roman peut présenter un espace ouvert et des lieux diversifiés ou bien un espace restreint et un lieu unique. L'espace donne un sens au roman. Tantôt amical et tantôt hostile, ceci suivant le discours engagé par le romancier. Les choix effectués par un auteur peuvent offrir de nombreux aspects **symboliques**. Un lieu, par exemple, peut symboliser l'enfermement; une période comme la nuit peut signifier l'angoisse; une saison la tristesse ou le bonheur. Cette période, cette saison peuvent refléter l'état d'esprit du héro. L’auteur situe l’action et les personnages dans un espace où l’histoire se déploie. Selon Jean Yves Tadie *dans un texte, l’espace se définit comme l’ensemble des signes qui produisent un effet de représentation*.[[32]](#footnote-32)

Nous constatons que l’espace indique le lieu de la création fictive, c’est-à-dire tout le décor planté pour la circonstance. C’est l’espace de la dimension vécue dans le récit et le lieu où se déploie l’expérience du personnage centrale Veronika du roman de Paulo Coelho. La question que l’on doit se poser est : Où se déroule l’action du le roman?

Au début de l’histoire, le lieu est une chambre qualifiée de tiède et de confortable « …la chambre tiède et confortable.. »[[33]](#footnote-33),louée dans un couvent de religieuses. Cette chambre est munie : d’un lit, d’une table de nuit, d’un chauffage et d’une fenêtre qui donne sur la place centrale de Ljubljana où s’élève le statut du poète slovène France Preseren. Il est à faire rappeler que c’est dans ce lieu que Veronika a tenté de se suicider. Bien qu’il soit représenté comme un lieu positif, il a été utilisé à des finsnégatives**.**

Le deuxième lieu est un endroit qualifié d’enfer, c’est un hôpital psychiatrique : «  …Villette, le célèbre et redoutable asile de fous.. » [[34]](#footnote-34)

On y retrouve : le dortoir :«Les fenêtres étaient de barreaux …la lumière blafarde »[[35]](#footnote-35) et un immense salon : «..Meublé de table, de chaise, de sofa, d’un piano et d’une télévision.. »[[36]](#footnote-36) Ce lieu aussi effroyable qu’il fut, a été très bénéfique à Veronika, car c’est un lieu de guérison**.** L’opposition est bien apparente entre les deux lieux et qui marque les deux grandes parties de l’histoire.

*Lieu (1) Représenté comme ≠ Déroulement d’un*

*un lieu positif. événement négatif.*

*(Confort)*  *(Suicide )*

*Lieu (2) Marqué par le ≠ Déroulement*

*négatif. (prison de**faits positifs.*

*asile, enfer) (Guéris*

Contrairement au à ce qui vient d’être cité, le roman de Marc Levy représente un itinéraire où les personnages se déplacent et vont à la rencontre de l’aventure. Dans ce roman le voyage sert de déclenchement de l’action. Ce déplacement dans l’espace géographique peut souvent aussi avoir une valeur sociale. Dés les premières pages du roman, l’auteur annonce le changement de décor le personnage principal Lucas va d’un endroit tranquille et paisible « allongé dans son lit »[[37]](#footnote-37) vers un autre endroit qui constitue l’areine de l’affrontement des deux camps « Il demanda à la réception que l’on prépare sa note, son voyage à New York venait d’être écourté »[[38]](#footnote-38) pour prendre un avion vers San Francisco.

Les lieux où se trouvent souvent les personnages avant leur rencontre sont très différents. Vu leur opposition, l’auteur affirme leurs caractères en les plaçant dans des lieux symboliques qui varient selon les priorités de chacun. Dans les lieux propres à Zofia on retrouve : « Le quai 80 de San Francisco »[[39]](#footnote-39) lieu de travail de Zofia, qui symbolise le sérieux. « Le Fisher’s Deli »[[40]](#footnote-40) la cantine ou Zofia se retrouve avec tous ses amis, qui symbolise la tendresse, l’affection. « La tour de centrale d’intelligence des anges »[[41]](#footnote-41) le camp pour le quel elle travail, le bien. « Le mémorial hôpital »[[42]](#footnote-42) ou elle passe la plu par de son temps, qui symbolise la bonté. « Le centre d’information des mal voyants »[[43]](#footnote-43) qui symbolise le don de soi, et l’intérêt porté pour les autres.

Au sujet de Lucas, allié du camp du mal. Son espace est souvent associé à l’un des qualifiant des sept péchés capitaux : « assis profondément dans le canapé de sa suite d’hôtel »[[44]](#footnote-44) pour symboliser la luxure. « Confortablement installé dans la cafétéria du 666 market street… il trompé son septième croisant dans une tasse de café crème »[[45]](#footnote-45) qui symbolise la gourmandise.

Soulignons que les deux personnages se trouvent dans le même quartier et dans la même tour mais dans l’opposé. Ce point montre le caractère ange et démon des personnages. Les lieux qui suivent leur rencontre sont pratiquement les mêmes à quelques différences prêts. Le passage suivant marque très clairement leur opposition:

« Lucas était descendu de son taxi et marchait d’un pas assuré sur le parvis que Zofia avait abandonné quelque instants plus tôt. A l’opposé de la même Tour il appliqua comme elle sa main sur la pierre. Une dalle, celle-ci plus sombre que Lucas coulissa et il entra dans le pilier ouest du Transamerica Building. »[[46]](#footnote-46)

L’espace chez Marc Levy offre un spectacle, qui sert de décor à l’action. Dans ce cas, l’espace est soumis aux regards des personnages au même moment que celui du lecteur. Cette exposition de l’espace nous permet souvent de dégagé la structure, dite la matrice[[47]](#footnote-47) composante du décor. On souligne une divergence frappante au niveau des lieux et espace présentés dans les deux romans. Paulo Coelho enchâsse ces personnages dans un espace clôt ou le seul changement est l’action accomplie or Marc Levy met en scène tout un décor qui favorise l’échange entre personnage est lecteur et éveille l’instant réaliste chez le lecteur.

1. La configuration spatiale dans le roman :

Etudier la configuration spatiale d’un roman revient à étudier la relation qu’entretiennent les personnages avec leurs espaces et de voir comment ce dernier est en corrélation avec le temps. Cet espace d’interactions définit les actes de chaque protagoniste. Il est définit par Jean-Paul Bronckart commettant :

 Le lieu physique auquel la production est accessible (…) il est à la fois un des aspects de l’environnement social et la structure-cadre des productions textuelles. [[48]](#footnote-48)

L’espace alors peut s’appréhender selon en deux façons : soi c’est un espace dramatique qui se rapporte à la mort, le suicide et tout ce qui est en relation avec la fatalité. Soi, il est euphorique : qui est rapporte à la vie, à l’amour et les sensations qui mettent les personnages dans l’harmonie. Ces deux configurations spatiales opposées sont les deux étapes par lesquelles passent les personnages principaux des deux romans. Cependant, on remarque la différence de l’espace lieu, propre à chaque roman, comme on l’a constaté plus haut.

L’espace dans le roman de *Veronika décide de mourir* est un espace fermé, on peut le présenté comme suite :

Lieu Situation initiale lieu situation finale

Chambre fermée hôpital psychiatrique

(Espace clos) changement (Espace clos)

L’espace dramatique le transfert L’espace euphorique

Au début, le personnage de Veronika voit son espace vitale peu à peu se restreindre. Elle qui est jeune belle et instruite est amenée à une vie trépidante, où monotonie, routine et solitude sont les seuls témoins de son quotidien. L’espace dramatique se résume ici à des forces négatives qui poussent Veronika à songer au suicide, dont la mort est la seule échappatoire.

L’espace vital quelle occupe est un espace clos et carcéral. La chambre ici est perçue commettant une cellule « La chambre qu’elle louait dans un couvent de religieuse. »[[49]](#footnote-49) Elle perçoit la mort comme une libération dont les somnifères sont la clé. La tentation de suicide n’est plus à évité puisque Veronika met en place le processus de sa mort.

Dans la deuxième partie, l’échec du suicide fait interner Veronika dans un hôpital psychiatrique. D’ailleurs c’est la qu’elle repense à en finir encore une fois avec ses jours. Au début, consciente de ses actions, elle pouvait s déplacé dans sa chambre, allant du lit a sa commode puis a sa fenêtre. Internée dans l’hôpital de villette, elle perd ses moyens physique et peu à peine se transporté elle-même « Elle tenta de bouger, et la douleur redoubla. »[[50]](#footnote-50) Elle est devenue la prisonnière se son propre corps.

Néanmoins, l’espace change mais reste toujours un espace clos.

Chambre fermée hôpital clos.

Dans cet hôpital Veronika n’est pas la seule à vivre dans l’agonie lente et difficile. Elle se retrouve nez à nez avec d’autre protagonistes, qui voyant leurs malaise, se dit qu’elle peut s’en sortir mieux qu’eux. Cette pensée plus ou moins positive, fait surgir en elle le besoin nouveau de ce découvrir. Les liens qu’elle se créait avec ces hôtes, qui se refugient dans un espace nostalgique ou leur passé réapparait. L’aide à découvrir ce qui est bon en elle.

Dans ce cas l’espace devient euphorique, du moment où Veronika ne pense plus à la mort mais à la survie. Elle y trouve l’amour d’Eduard  « Je pense que tu… je pense que tu compte beaucoup pour moi, dit Eduard à Veronika. »[[51]](#footnote-51)

Ce personnage, par évocation de l’amour, est conscient de ses sentiments. Elle entreprend un meilleur futur. L’espace euphorique alors retrouve tous ses composants dont : l’amour, l’amitié, l’espoir, la vie et surtout une meilleure perception de futur.

En parallèle le récit de Marc Levy s’accomplit en de nombreux lieux, on trouve un changement constant de l’espace. La description est simultanée et juxtaposée dans l’espace, cherchant à lui crée un rythme. L’ordre et les changements des lieux assurent son unité et son mouvement, l’espace étant solidaire des autres éléments qui le constituent. L’espace dans ce roman est un espace ouvert. Les événements de l’histoire se passent dans des lieux publics, comme le restaurant[[52]](#footnote-52) de Liu Tran.

L’espace dramatique dans ce récit réside dans l’opposition des camps du bien et du mal, c'est-à-dire dans l’action qui prémédite une situation de malheur. On prend comme exemple l’esprit maléfique du camp mal qui pousse à l’affrontement des deux agents, le nombre des victimes de l’affrontement, on compte : la mort de Liu Tran, la blessure de Mathilde et la chute de Gomez. Puis le comportement de Lucas au début de l’affrontement, dont l’arrogance : « et bien, arrêtez donc d’approchez mademoiselle, et posez nous ce putain d’avion, je suis pressé. »[[53]](#footnote-53)

Le lieu de l’affrontement est la ville de San Francisco. La ville est une agglomération relativement importante, elle est considérée comme un lieu d’échange et de vie. L’attention du camp mal est de rendre ce lieu invivable et néfaste. Cette idée provoque chez Zofia un sentiment de haine et de peur. Le contenu d’inquiétude chez Zofia, tell qui se trouve explicite, apparait comme un état complexe.

Ce contenu est composé de trois sentiments extrêmes : la haine, la terreur superstitieuse qu’il provoque, et la confusion. On relève du récit l’inquiétude : « cet homme est terriblement grave, Murmura Zofia »[[54]](#footnote-54). La terreur : « tu ne t’s pas rendu compte à quel point il avait l’air sombre, dit Zofia à Mathilde »[[55]](#footnote-55). La confusion : « je crois que je suis fatiguée, dit Zofia. »[[56]](#footnote-56). Le doute : « j’ai trop de travail, Mathilde, je ne sais même plus par où commencer, j’ai peur d’être débordé, de ne pas être à la hauteur de ce que l’on attend de moi, dit Zofia »[[57]](#footnote-57) et la colère : « vous devez drôlement lui plaire pour être face à la vue ! Cela dit, vous êtes blonde ! Je vous souhaite une bonne soirée… professionnelle… à tous les deux ! dit Zofia à Lucas »[[58]](#footnote-58).

L’espace dramatique et l’espace euphorique se chevauchent dans un même lieu. En effet, l’auteur met en scène ses personnages dans un espace ouvert, où les bons et les mauvais sentiments cohabitent. Il souligne ce changement d’espace dramatique vers l’espace euphorique qu’avec des événements et des suites d’actions où on voit les deux agents se fréquenter de plus en plus. Ce rapprochement contradictoire à la quête de chacun, laisse le lecteur dans le doute.

Contrairement au roman de Paulo Coelho *Veronika décide de mourir* où ces deux configurations spatiales se suivent et ne se répètent pas. On observe que chez Marc Levy, un temps paisible au début est retrouvé à la fin, hors dans le développement de l’histoire, tous les signes à quelques différences prêts, renvoient à un temps dramatique.

Temps euphorique temps dramatique temps euphorique

Temps long défi/affrontement nouvelle rencontre

Équilibre mort amour

Sérénité stresse accomplissement

Supposons que la haine sur le sujet de Zofia est un désir refoulé (son désir, son attachement pour Lucas), et la terreur peut être engendré par un sentiment de crainte (la crainte de tombé amoureuse de Lucas). Alors cela constitue une des nombreuses actions qui jouent en faveurs du changement évolutif.

On comprend dés lors que l’inquiétude du personnage Lucas provoque sur un plan sémantique, l’incapacité d’agir donc l’abondant de la mission.

Ces deux personnages saisis par ce nouvel aspect émotionnel, contribuent au transfert vers un espace euphorique.

Nous mettons ce qui a été dit ci-dessus sous forme de deux tableaux récapitulatifs :

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **L’ESPACE DANS LE ROMAN DE PAULO COELHO** | | |
|  | L’espace dramatique | L’espace euphorique |
| L’espace  Vital | La chambre | L’hôpital psychiatrique |
| Type  D’espace | Clos/ fermé | Cols/ fermé |
| Sentiments | * désespoir * inutilité * dégout * mépris * découragement * routine | * l’amour * l’amitié * sentiment d’utilité * satisfaction |
| Type d’action | Négative | Positive |
| Réaction | Suicide | La survie |

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **L’ESPACE DANS LE ROMAN DE MARC LEVY** | | | |
|  | L’espace euphorique | L’espace dramatique | L’espace euphorique |
| L’espace  Vital | Extérieur  (La ville) | Extérieur  (La ville) | Extérieur  (La ville) |
| Type  D’espace | Ouvert | Ouvert | Ouvert |
| Sentiments | * Zofia = équilibre * Lucas = équilibre   (l’assurance) | Zofia   * Le Doute * La Crainte * La Confusion * La Peur * La Haine   Lucas   * Le stress * La peur * La confusion | * L’amitié * Le désir * L’amour * L’affection * La ressemblance |
| Type  D’action | Positive | Négative | Positive |
| Réaction | / | Le retrait | L’épanouissement |

Comment aborder dans un premier temps l’analyse du roman  proprement dite? Voila la question majeure à laquelle nous avons été confrontés et qui a constitué de ce fait notre principale préoccupation.

A cet effet, nous avons tenté de répondre au moyen de l’analyse formelle dite structurale qui rappelons-le, étudie l’organisation interne et externe des récits et qui selon Yves Reuter,

Met en lumière les points communs à partir desquels s’élaborent les différences et fournit des instruments descriptifs, explicites et utilisables dans les cadres interprétatifs les plus divers. [[59]](#footnote-59)

Ainsi par cette approche, il nous à été permis de mieux cerner certain aspects qui recouvrent les deux œuvres en question. En effet, au cours de cette première partie, nous avons tenté d’explique comment pat le truchement de la fiction, le récit était agencé et autour de quels axes - que nous avons jugés pertinents - il s’articulait.

En vu de procédé à une étude comparative, nous avons jugé moins important l’étude des titres et des préfaces, pour s’orienter directement vers les éléments qui ont constitués notre problématique, et de ce fait aux méthodes d’approches appropriés.

Tout d’abords, une étude romanesque comportant les trois schémas basiques du récit (narratif, actantiel et quinaire) à été effectué sur les deux récits. Cette étude nous a permit de prélevé l’existence de la fonction du temps comme opposant et adjuvant dans les deux romans. On a remarqué que les deux romans répondaient parfaitement au schéma narratif traditionnel.

Puis, nous avons constaté que les deux romans n’étaient pas dépourvus d’un ancrage temporel. Le fusionnement temps et personnages, présente un temps référentiel qui a dominer le récit, suivant l’ordre de la narration, et l’élaboration des événements. Ce temps a crée une situation de simultanéité, et cela dans le roman de Marc Levy, quant à celui de Paulo Coelho les événements semblent été raconté par le personnage un ‘je’ qui a constitué une étude précédente et dans un autre cadre que le notre.

**Conclusion** :

Le problème lie à l’espace temps à était introduit pat l’étude de la sémantique de l’espace qui a démontré que les deux romans s’opèreraient dans deux lieux complètement opposés, puisque l’un se trouve être ouvert et l’autre clos.

Cette divergence spatiale nous a aidé à mettre en évidence des points contradictoires où l’espace ouvert n’était pas spécialement un espace jovial, et que l’hospice chez Paulo Coelho n’était pas synonyme de négation, ce que la configuration spatiale a appuyé. En effet, on a dégagé deux espaces dans les deux romans, un espace dramatique qui symbolise la mort et un espace euphorique symbolisant l’amour.

Les deux espaces temps intégrés dans les récits pourraient nous semble-t-il, mettre en évidence l’originalité des romans dans le traitement par exemples, des thèmes du temps et de la mort, et celui du temps et de la vie. Question que nous allons aborder dans la deuxième partie d notre travail.

Nous tenterons donc dans cette partie suivante, de saisir comment le temps, dominant, s’associe-t-il dans les deux romans avec les personnages, quel est son impacte sur leur espace physique et sur leur espace lieu.

**L’approche thématique.**

Les éléments narratologiques dits, *les éléments instruments descriptifs explicites et utilisables*[[60]](#footnote-60)dans un récit permettent, dans une certaine mesure d’appréhender en bonne et du forme le récit sur un plan interne. Cependant, il nous semble que ce n’est incontestablement que dans le cadre interprétatif de l’œuvre en question que des éléments de réponses pourraient être apportés à notre questionnement et préoccupation. A cet effet, nous allons tenter de faire appel à la sémiotique, approche qui nous aidera à mettre en relief à travers le dire et le faire des personnages, l’impact du temps et son action destructrice sur les personnages.

L’approche sémiotique nous permettra de la sorte de converger vers une approche thématique. Ainsi, constaterons nous comment par la fiction, le temps en tant que composante structurale sémantique et motif thématique constitue le thème majeur qui sous entend tout l’univers romanesque des deux romans ?

Nous avons pu remarquer au cours de notre précédente analyse que les deux romans reposent fort peu sur les analepse et les prolepses, que le temps dominant était essentiellement le présent dont résulte la simultanéité des actions et des événements du récit. Un temps de désespoir au début des romans, un temps fade où les personnages s’ennuient et tournent en rond. Des personnages tirés par la nostalgie de leurs sentiments où le temps est long et routinier. Dans un élan d’événements, le temps change et cela après un déclic. Partagé par deux récits, une rencontre qui fait chaviré les ressentis des protagonistes et fait naitre en eux le goût de la vie.

1. **Le temps et la mort** :

La mort est constamment présente dans les œuvres littéraires, elle est toujours là à guetter le lecteur, entre les expressions, dans les pointillés du silence, dans le non-dit littéraire, à chaque interligne, à chaque souffle qui rythme l’halètement des mots.

Tantôt sereine et douce sa présence dans le texte ressemble plus à une tendre fin romantique qu’elle soit ou apaisante et tantôt représentée comme une faucheuse faisant le guet au bout du chemin, fantôme macabre dont le regard choisit, ses victimes et dont la main, une moissonneuse sans pitié, récolte les âmes et les corps pour les jeter dans le noir et le froid absolus. Mais qu'elle soit belle ou laide, clémente ou impitoyable, adorée ou redoutée, la mort est le seul élément “immortel” (si l'on ose dire) dont les écrivains puisent sans retenue depuis que l'écriture existe et qui ne s'est jamais avéré stérile ou trop usé par le temps.

C'est un élément que nul courant littéraire n'osera bannir ou ignorer. La mort est gorgée de vie dans le corpus littéraire universel. Car, tandis que l'homme tâche de l'oublier dans sa vie quotidienne et y réussit souvent, l'écrivain, lui, s'en souvient toujours et il en parle. La mort s’arrange toujours pour s’introduire dans les textes, sous divers formes, sous plusieurs surnoms, avec toutes les décorations susceptibles de faire resplendir sa présence. Elle sait se mettre au dessus de tout autre élément littéraire dans le roman. Elle est généralement le point le plus élevé dans les textes ou le plus bas, idolâtrer ou maudite, espérer ou redouter. Elle est donc pour la littérature ce qu'elle est pour la vie, une obsession indispensable.

La mort est *une machine à temps[[61]](#footnote-61)s* où la dimension temporelle peut sembler difficile à saisir, elle accélère le temps ou le ralentie selon la volonté de l’écrivain. Elle symbolise la limitation individuelle de la temporalité, elle est face a la liberté et à l’amour seul battement nocturne voué à l’ennui. La mort a tout un processus, elle est souvent précédée d’un moment d’égarement, d’affaiblissement ou d’inadaptation. Ce processus est souvent nommé déchéance. Dans un roman, l’écrivain met ces personnages face à divers obstacle, et selon leur profil moral et physique, il leurs fait surmonter ou pas leurs craintes.

1. La déchéance :

La déchéance est l’un des thèmes majeurs soulevé dans le deux romans. Elle touche nos seulement les personnages atteints de vieillesse mais également d’autres membres plus jeunes. C’est le passage à un état inferieur socialement ou moralement.*C’est une perte d’autorité ou de prestige, c’est une perte d’un droit ou d’une fonction,[[62]](#footnote-62)* La personne tombe si bas que parfois elle perd même le sentiment de déchéance. Cette détérioration émotive est suivie d’un mal être qui révèle instantanément que l’être a perdu toute relation d’exactitude avec la réalité de son véridique lui-même. L’homme séparé de son être, se retrouve égaré dans la société ou sa conscience est amputée.

Dans la littérature, la déchéance est un processus de démolissions de soi où le personnage en reçoit les signes de perte de control comme la peur, la crainte et la vieillesse sans pouvoir pour autant les lutter, d’où la naissance du mal être.

La souffrance, l’angoisse, la dépression, la phobie, le troubles obsessionnels, les dysfonctionnements communicationnels, les difficultés sexuelles, le dérèglements psychosomatiques, les déséquilibres alimentaires, les déconvenues amoureuses, la perte de confiance en soi…Par delà tous ces mots qui qualifient superficiellement les maux sans en appréhender la naissance, la cause du mal-être est toujours à l’origine, la perte de l’unité de l’être de l’homme et l’accroissement de l’errance dans le vide de l’insensé exprime bien la totalité de cette perte.

Dans le roman de *Veronika décide de mourir*, les personnages sont exposés à des moments de faiblisse où leurs comportements trompent leurs aspects. N’oublions pas que ces actants ont été sujets à des perturbations psychiques qui leurs à valu l’internement à villette.

Elle était troublée, tendue, irrité contre elle même, jamais elle ne s’était laisser ébranler par des provocations. Pourtant, ces fous avaient réussi à réveiller en elle la honte, la peur. Peut être que les comprimés avaient-ils fait d’elle une femme fragile, incapable de réagir. [[63]](#footnote-63)

On relève dans ce passage des termes qui référent au manque de confiance en soi que Veronika subi dans cette établissement. Sa tentative de suicide est la preuve de ce mal être car aspiré dans une routine et une monotonie insupportable, elle s’est créée de la mort une idée de liberté et de répit.

« Elle était convaincue d’être absolument normale. Sa décision de mourir reposait sur deux très simple raisons. Première raison : tout, dans sa vie se ressemblait, et une fois que la jeunesse serait passée, ce serait la décadence, la vieillesse qui laisse des marques irréversibles, les maladies, les amis qui disparaissent. La deuxième était d’ordre plus philosophique.»[[64]](#footnote-64) Veronika est jeune mais l’idée d’une richesse non possessive lui est devenue presque impossible à imaginer mais son mal-être persistant dit bien que malgré tout, cela ne va décidément pas*.* Se personnage se refuse à se laisser vieillir, elle perçoit cela commettant un échec face a la vie une décadence irréversible. Elle n’est pas la seule à être pris par la déchéance, on retrouve d’autres personnages qui endurent ce mal être et le supportent mal.

Maria était « une femme aux cheveux blancs »[[65]](#footnote-65) La vieillesse qui est un temps crépusculaire, s’accompagne de faiblesse et de maladies.

« Maria discuta avec un de ses confrères…et mentionna au passage qu’elle était fatiguée de faire tout les jours la même chose : ‘heure de prendre ma retraite est peut être arrivé’. »[[66]](#footnote-66). Ainsi la déchéance physique est une forme d’agonie lente. Elle perd l’usage de sa vie et se voit inutile, dépossédé de rationalisme sociale, elle devient l’objet des émois de l’appropriation. Ce personnage regroupe l’aspect total de la déchéance dans le roman.

« Le docteur Igor devait examiner les mesures à prendre pour ne pas laisser Eduard mourir de faim…il avait totalement cessé de se nourrir. Eduard avait vingt-huit ans, malgré les perfusions, il finirait par maigrir jusqu’à devenir squelettique. »[[67]](#footnote-67)

Quant au personnage d’Eduard, il dépeint du même refus que le cas des autres personnages. Il est décrit avec un corps décharné personnifiant le malheur, la désolation et le dégoût.

Nous retrouvons dans les textes des termes qui se reportent à cette vision stéréotypée, que l’auteur donne de la déchéance humaine. Ceux sont un certain nombre de mots récurrents, que nous avons tenté de regroupé dans le tableau suivant :

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| Termes | Occurrence | Termes dérivé | Occurrence | Total |
| Faiblesse | 13 | Faible (adj.) | 11 | 24 |
| Maladie | 11 | Malade (adj.) | 9 | 20 |
| Vieillesse | 8 | Vieux (adj.)  Vielle | 5 | 13 |
| Tristesse | 24 | Triste (adj.) | 7 | 31 |
| Pleurer | 42 | Pleur (adj.) | 12 | 54 |
| Larmes | 18 | / | / | 18 |
| Peur | 15 | / | / | 15 |

Le tableau ci-dessus nous montre clairement que la déchéance peut se montrer sous divers formes. Elle est accompagnée généralement de faiblesse et de peur mais aussi de tristesse d’où sont occurrence importante dans le récit.

Le verbe pleurer est par excellence l’image qui symbolise le plus cette déchéance du corps humain et du mal être. La tristesse et la peur se font présente tout au long tu roman, leur occurrence est importante.

Contrairement au roman de Paulo Coelho, Marc Levy a su marqué ses personnages par le mal être mais de manière différente. Dans le roman de *sept jours pour une éternité*, l’histoire ne se présente pas comme la précédant. La déchéance dans ce récit fait mine de passage ou de période pesante sur le moral. La confusion et mélancolie sont maitresses de toute situation.

Après lecture du roman de Marc Levy, on remarque que le personnage le plus touché est celui de Reine Sheridan. « La beauté de Reine Sheridan n’avait jamais capitulé devant le temps. Son regard de lumière témoignait d’une vie dense dont elle ne choyait que les bons souvenirs. Lorsque ses jambes lui interdirent le prochain départ, elle se retira dans sa demeure de Pacific Heights. »[[68]](#footnote-68)

Dans ce cours passage, l’auteur tente de nous imprégné de l’univers vécu du personnage de Reine. Hors mis sa vieillesse qu’elle acceptait volontiers, elle se voyait vaincu par le temps et décide d’affronté ce démon en ce retirer dans une maison où la solitude était seul compagnon.

C’est ainsi que jules Minsky retournait au chaumage. Un agent de sécurité avait confisqué son badge sans lui adresser une seule parole. Sous le regard silencieux de ses collègues, il avait dû ranger ses affaires. Par un jour de pluie sinistre, Jules s’en était allé, un petit carton sous le bras pour unique bagage, après trente-deux années de fideles servitudes.[[69]](#footnote-69)

Ce que l’auteur essaye de montrer par ce passage c’est que la vie peut basculer à tout moment. Jules qui tient un poste de statisticien respecté, se voit licencier du jour au lendemain. Sous le choc, il a élu domicile non fixe sous l’arche N0°7 du quai du port marchant de San Francisco.

La déchéance n’est pas que physique, elle peut aussi être morale, ce qui peut entrainer une dépression chez certaines personnes si cette chute morale ne trouve pas d’issue. Chez Zofia, cette nouvelle situation la met mal-alaise. On relève :

« -tu m’s l’air préoccupée ? demanda jules.

-non juste un peu débordée, répond Zofia.

-tu es toujours débordée, je ‘écoute.

- Jules j’ai relevé un drôle de défi. »[[70]](#footnote-70)

On constate que la déchéance est nettement plus importante dans le roman de Paulo Coelho que dans celui de Marc Levy. Les deux auteurs ont une approche différente du mal être, chez l’un elle est plus physique et dénote sur l’incapacité de se prendre en charge et chez l’autre elle est plutôt morale. On remarque cependant un élément partagé par les deux romanciers qui est celui de la vieillesse. Perçus comme une forme de déchéance, elle est vécue parfois commettant un mal être pesant et sans issue.

1. L’univers de la mort :

On peut raconter la mort d’un être, en générale, une histoire ou un roman ont souvent eu à le faire. Si de grand écrivains et poètes ont cogité sur la mort et tenté de la décrire et de l’interpréter, c’est parce qu’elle a de tout temps suscité un intérêt majeur et qu’elle n’est pas un événement quelconque, elle est l’événement le plus important dans la vie d’un homme. Un poète parmi tant d’autres dira que le fruit qui est au centre de tout c’est la grande mort de chacun porte en soi. Nous portons la mort en nous mais nous la partageons également quand elle atteint l’un de nos proche : l’être aimé s’en va et une partie de nous meurt avec lui. L’exemple le plus connu est celui du chagrin de Victor Hugo[[71]](#footnote-71) qui, l’âme en peine n’a cessé de pleurer sa fille Léopoldine.

La mort et le temps sont intiment lies, car le temps comme durée irréversible nous révèle notre impuissance et nos limites en raison de la mort qu’il contient. Chaque notion de temps, petite soit-elle ou grande, nous conduit vers la mort ou notre futur trouve sa fin.

L’univers du roman de Paulo Coelho est un univers mortifère, le thème de la mort y est omniprésent, en effet l’auteur semble faire de son roman un vaste apologue du mal être, de la maladie de la décrépitude et de la déchéance humaine qui mènent fatalement au suicide donc à l’univers de la mort. Serait-ce un roman sur la mort ? C’est à cette question que nous allons tenter de répondre à travers l’évocation des variations du thème du temps, sous-tendue par un champ lexical qui renvoie à la mort.

Dans ce roman, la mort est un événement commun, le personnage principal Veronika décide de se suicider sans raison apparente, à partir de ce moment elle côtoie l’univers de la mort. On distingue quatre passages dans le roman : le suicide, l’internement, la rencontre et la vie. Ainsi le personnage principal se retrouve à affronter différentes situations qui vont aller à l’encontre de son désir.

En effet comme l’indique le titre du roman *Veronika décide de mourir* c’est le personnage principal qui se donne la mort, une mort qui devrait en toute logique toucher que des personnes âgés, Veronika lui donne accès à des personnes de tout âges.

 Sur la table de nuit, elle prit les quatre boites de somnifères. Plutôt d’écraser les comprimes et de les mélanger à de l’eau, elle choisit de les prendre l’un après l’autres… à chaque cachet qu’elle avalait, elle se sentait de plus en pus convaincue. Au bout de cinq minutes, les boites étaient vides… Veronika ressentit bientôt une légère nausée, qui augmenta rapidement… elle ne pouvait déjà plus se concentrer… son estomac commençait à se soulever et elle se sentait très mal… elle ne ressentait qu’un étrange bourdonnement dans les oreilles et l’envi de vomi –Si je vomis, je ne vis pas mourir. Elle décida d’oublier ses maux de ventre… le bruit dans ses oreilles devenait de plus en plus aigu… Veronika sentit la peur, mais la sensation fut brève. Aussitôt elle perdit conscience. [[72]](#footnote-72)

Dans cette séquence narrative, on assiste dans un premier temps à l’agonie du personnage. La mort entant que telle n’a pas encore atteint le corps. On assiste ici au processus de la mort, une mort lente et sans douleur que le personnage lui même déclenche. La sensation de peur et de bourdonnement fait que le comparé utilisé semble faire penser que l’écrivain connait la mort et sait à quoi elle ressemble.

Veronika est allongée sur son lit de sorte que quand elle meurt elle sera déjà prête à être enterrer. Elle se donne à la mort. De par son absence, la mère de Veronika est considérée étrangère à cette réalité fataliste.

Veronika résiste à l’envi de vomir, sachant que cela produira un rejet des comprimés, elle se force à dépasser ce malaise pour se rapprocher de plus en plus de sa libération.

Finalement, ce passage ce clôt par la perte de conscience. Celle-ci reprise plus tard puisque ce processus ne durera pas, et le suicide échouera.

La formule de conduire le lecteur dans les sensations et les sentiments de la mort et de la fin, le laisse hébété et inconscient de ses actions devant une sanction injuste mais que l’on accepte parce qu’elle est perçu comme la manifestation de la volonté divine.

Bien que l’écrivain nous rapproche de la mort dans ses description les plus minutieuses aucun de ses personnages n’y succombent. Ainsi, le roman de Paulo Coelho valse de scène en scène, d’un scénario mortifié à un autre plus gaie dont la rencontre de Veronika et d’Eduard qui se déroule toujours dans ce décor triste et déprimant.

Contrairement au roman de Paulo Coelho, chez Marc Levy les personnages subissent la mort, sans y être attendu. En effet, ce combat entre le mal et le bien ne laisse pas de répit aux personnages principaux et fait quelques victimes au passage.

Comme la déchéance, la mort est présente dans le roman de *sept jours pour une éternité*, elle côtoie des personnages de tout âge. On ne peut pas parler de climat mortifère dans ce roman, mais dans quelques passages on ressent la tristesse dans laquelle baignent quelques personnages suite à la perte d’un être cher. La description de la mort chez cet auteur, est formulée comme une image. Il reste objectif et décrit ce qu’il lui semble voir.

 Sous le squelette du grand luminaire, dégarni, Liu grimaçait, terrassé par la douleur. Le sang affluait dans ses poumons compriment un peu plus son cœur à chaque inspiration. Zofia pris sa main, Liu saisi la sienne et la posa sur son torse… un reflux de sang émergea de sa bouche. Le visage de Liu s’éclaira d’un immense sourire, et tout son être s’apaisa… ses paupières cillèrent et sa jour s’abandonna au creux de la main de sa toute dernière cliente. [[73]](#footnote-73)

Le regard posé sur Liu, Zofia ne pouvait rien faire face à l’arrivée immanente de la mort, Celle-ci a eu raison de lui. Liu gémissait de mal, exprimer sa douleur n’est pas une faiblesse, au contraire les mots, les gémissements et hurlements rendent la mort que plus noble. Ils sont l’expression de notre sensibilité et de notre existence. Ils sont aussi un palliatif, un exutoire à notre souffrance et angoisse ancestral face à la mort. L’impuissance de Zofia se manifeste encore une fois quand elle frappe l’un de ses protégés.

Au milieu du couloir où d’autres enfants jouaient, elle reconnut le petit Thomas. Il lui sourit en la voyant, elle lui rendit son bonjour d’un signe de tendresse et s’avança vers lui. Elle reconnut l’ange qui se tenait à son coté. Elle se figea et Lucas sentit alors la main de Zofia serrer la sienne. L’enfant reprit celle de Gabriel et continua son chemin vers l’autre bout du corridor sans jamais la quitter des yeux. [[74]](#footnote-74)

Anéanti par le chagrin et pat l’idée de perdre le petit Thomas, Zofia reste le cœur douloureux sans voix face à cette relation particulière avec la mort : « Tu parlais de certains jours où le monde se referme sur nous ? dit Zofia. C’est une de ces journées là. »[[75]](#footnote-75)

Zofia côtoie la mort depuis toujours, étant un ange, elle est déjà morte et immortelle mais, le fait de perdre quelqu’un de cher la fait retomber dans une atmosphère de tristesse et de peine. Elle avait le sentiment que le sort s’acharnait sur elle comme si la mort n’en avait pas fini avec elle. Zofia se retrouve encore une fois face à la mort et cette fois-ci devant la seule personne qui pendant longtemps a constitué la mère qu’elle n’avait jamais eu, la sœur qui lui manquait et la meilleur amie à laquelle elle pouvait se confier à n’importe quel moment.

 Il s’approcha, souleva le voile entourant le lit où Reine dormait et s’assit à son coté… il caressa le visage de Reine –Tu m’as tellement manqué, chuchota jules, c’était long dix ans sans toi. Il posa un baiser sur ses lèvres et le petit écran vert sur la table de nuit parapha la vie de Reine Sheridan d’un long trait continu. L’ombre de Reine se leva et ils partirent tous les deux, main dans la main…[[76]](#footnote-76)

La mort de miss Sheridan est ressenti différemment par Zofia, non pas qu’elle lui soit indifférente ou étrangère mais, le fait que Reine Sheridan acceptait sa mort et s’y donnait, elle lui est devenue familière puisqu’elle a réussi à apprivoiser la douleur qu’elle générée.

Si le roman de *sept jours pour une éternité* est un roman sur la mort qui est évoquée de façon continue tout au long du récit c’est parce que l’écrivain la désigné dans une perspective philosophique en vue d’éveiller chez le lecteur une émotion qui lui fait éprouver le sentiment de son appartenance à la communauté. Marc Levy ne fait pas que de l’évoquer mais la fait subir à ses actants. Dans le roman de Paulo Coelho les personnages sont en face de la mort mais ne l’atteignent pas. Ils la souhaitent et la convoient mais n’y accèdent pas. Ces êtres de papiers trouvent toujours nécessaire de s’interroger sur la mort. Elle est là, toute proche et chacun la porte en soi. Elle est furtive en nous et celui qui voudrait s’en détacher ou même l’oublier, le temps alors se charge toujours de sa mise à jour au quotidien.

Les personnages éprouvent souvent le besoin d’invoquer le passé pour mieux avancer. Des souvenirs heureux ou malheureux qui occupent une place vitale chez ces personnages et qui ressurgissent à n’importe quel moment de l’histoire. Suite à cette constatation, nous avons jugé utile d’étudier la part des souvenirs dans les romans.

1. Le temps des souvenirs :

Le thème du souvenir est omniprésent dans les romans littéraire, il en est parfois l’âme imaginaire du récit qui doté d’une mémoire lié au passé lui donne un aspect concret voir réel dans l’esprit du lecteur. En effet, les personnages face au poids de leur existence et sous l’emprise d’un présent parfois trop douloureux à supporter, se refugient dans les réminiscences du passé. Contrairement au présent qui n’a pas besoin qu’on revienne à lui car dira Jankélévitch *il est l’actualité et la banalité quotidienne[[77]](#footnote-77)* le passé auquel on attribue un certain charme, permet de se replonger dans les souvenirs lointains. D’où ce besoin qu’ont les personnages de revivre des événements qui ne sont plus, et de redonner vie et forme aux fantômes du souvenir. Le passé, ajouta Jankélévitch :

Il faut le ranimer, le rappeler à soi dans le mouvement du souvenir ou bien revenir à lui : l’évoquer ou bien le rejoindre et aller à sa rencontre.[[78]](#footnote-78)

C’est un assemblage de mots et d’images venant du dessous pour remonter à la surface. Un souvenir survient toujours, appelé par un événement qui fait hameçon dans l’espoir de revitaliser et éclairer le présent.

Ce besoin morbide de faire appel au passé se fait sentir chez les protagonistes de Paulo Coelho car, ayant perdu toute crédibilité, la vie leur parait injuste et fade. Ces personnages emprisonnés dans un hospice psychiatrique se laissent consumer par les souvenirs.

L’histoire de Preseren avait fait resurgir en Zedka l’image de son premier amant dont elle n’avait plus jamais eu de nouvelles. Et elle se demandait : « ai-je suffisamment insisté ? Ai-je lutté pour mon premier amour avec autant de force que j’ai lutté pour mon peuple ? [[79]](#footnote-79)

Ces êtres de papier nous interpellent car nous retournonstous notre passé, fut-il médiocre, mais nous y retournons non pas parce qu’il était glorieux, fastueux ou source de joie, mais parce qu’il est tout simplement le notre. A ce propos, Jankélévitch souligne que le charme du passé est inhérent à la passéiste de ce passé. C'est-à-dire que la nostalgie nait d’un passé, qui n’es plus.

Au cours de sa vie, c’était vrai, Veronika avait mené beaucoup de choses jusqu’à leurs ultimes conséquences mais seulement des choses sans importances, elle avait surmonté ses petits défauts pour mieux se laisser vaincre dans les domaines fondamentaux. Elle se donnait des allures de femme indépendante alors qu’elle avait désespérément besoin de compagnie… mais là elle ne parvenait plus à contrôler sa peur. [[80]](#footnote-80)

Ce retour aux sources fait que les personnages se remettent en question, les souvenirs leurs permettent de replonger dans un passé heureux ou rassurant « Depuis son enfance, Veronika connaissait sa véritable vocation : être pianiste… Veronika annonça à sa mère qu’elle allait tout laisser tomber pour se consacrer au piano, celle-ci la regarda gentiment et lui répondit :’personne ne gagne sa vie en jouant du piano ma chérie’. Veronika obéit à sa mère… j’aurais dû faire preuve d’avantage de folie »[[81]](#footnote-81)

Nostalgiques, les personnages voudraient redonner vie au fantôme du souvenir, car il leur voue un profond attachement. Ceux sont parfois les souvenirs les plus insignifiants et les plus quelconques qui réveillent en eux une nostalgie inapaisable.

Même les personnages de Marc Levy n’y échappent pas, subissant et acceptant un présent difficilement supportable parce qu’incapables d’agir et refusant de se projeté dans l’avenir, ils entretiennent avec celle-ci une relation confuse.

Deux années de vie passées derrière un comptoir louche vous donnent des talents d’infermière insoupçonnable, enfin surtout quand on est amoureuse du taulier, dit Matilde.[[82]](#footnote-82)

Il en existe fort peu dans le roman, on retrouve plutôt des formulations, des expressions qui revoient ou relatent une anecdote d’un personnage qu’un discours :

« Elle n’est plus de première jeunesse, quoique le prince de galle ne se démodera jamais, dit Reine »[[83]](#footnote-83) ce qui renvoi à l’ancienneté de la veste qu’elle offre à Lucas.

Ces passages de souvenirs enrichissent le roman. Ils amplifient le profile du personnage et garnissent son espace physique. On remarque une différance dans les nombres des passages qui évoquent les souvenirs. Le roman de *Veronika décide de mourir* est un recueil du passé de l’héroïne, un peu comme un journal intime ou tout les personnages racontent une anecdote marquante de leurs vies. Cela est en relation avec l’âge des personnages, en effet chez Paulo Coelho la majorité des protagonistes sont âgés d’où leurs longues expériences de la vie dans ce cas ils ont plus de choses vécues à raconter. Dans le roman de *sept jours pour une éternité* les personnages sont pressés, les actions simultanées donc fort peu de souvenirs.

1. **Le temps et la vie :**

Nombreuses sont les œuvres qui exaltent la vie et l’envie de vivre. Tout comme la mort, la vie est tout ce que comporte un être. Cette constatation s’affirme dans l’écriture de l’auteur qu’il a de bien choisir ses mots pour donner l’envi de vivre aux lecteurs dans son roman mais aussi dans la vraie vie. Cette joie de vivre et de profiter de la vie ne s’exerce pas tout au long des récits mais le fait de la mettre face à un problème ou un élément perturbateur, ne la rend que plus sage et digne d’être satisfaite.

Cette joie de vivre est ainsi ressentit dans un passage de roman grâce à une description minutieuse de chaque situations, chaque rencontre, chaque  pensée, chaque sensation, sur des centaines de page uniquement consacrées à la vie d’un personnage. Le personnage romanesque, finit alors par s’incarner et par prendre vie.

La vie se résume donc principalement à un commentaire sur le passé d’un personnage et à des conjectures sur le futur. La vie, d’une certaine manière, est faite des mots qui la racontent. Quand, en plus, celui qui parle ou qui écrit a du talent, il est tentant de trouver refuge dans cette vie fictionnelle, reflet légèrement déformé de la réalité.

En effet en parlant de vie, on parle de réalité et la question à se poser est : où finit la réalité et où commence la fiction littéraire ? On essayera de répondre à cette question dans d’éventuelle études, pour l’instant de tenterons de s’abstenir a notre problématique majeur.

1. L’espace temps vital dans le roman :

La divergence des thèmes dans une œuvre fait que le lecteur s’intéresse à cette partie où le personnage respire enfin la joie. Ce moment de paix, long ou court qu’il soit conduit le personnage hors de tout tracas des événements passés ou présents et à s’échapper de ses soucis pour vivre un moment paisible seul ou partagé avec un autre personnage.

Cette dimension de temps vital revoie à une pause ou un temps mort dans lequel le personnage ne se remet pas en cause, il suit juste l’histoire racontée où tout est bien dans le meilleur des mondes. La pause fait partie des différents effets de lecture qui peuvent être procurés par la variation de la vitesse narrative.

Genette[[84]](#footnote-84) prend appui sur les représentations théâtrales, où la durée de l’histoire événementielle convient idéalement à la durée de sa narration sur scène. Or, on retrouve dans les écrits littéraires que le narrateur peut procéder à une accélération ou à un ralentissement de la narration en vue des événements racontés. Par exemple, on peut résumer en une seule phrase la vie entière d’un homme, ou on peut raconter en mille pages des faits survenus en vingt-quatre heures.

Ainsi, la narration fait avancer l'action, elle met en œuvre l'aspect temporel du récit, mais la description a un caractère relativement intemporel puisqu’elle s'attarde sur des objets ou sur des êtres qu'elle fige à un moment du temps et constitue une pause dans le déroulement de l’histoire. Ces moments dans les romans sont des instants positifs que l’auteur offre à ses protagonistes. Cette vision de pause et d’harmonie est partagée par les deux corpus, ainsi cela constituera un point commun dans notre étude comparative.

Dans le roman de *Veronika décide de mourir*, les moments de temps vital positif sont enchâssés dans l’histoire, mais on ne retrouve aucune difficulté à les souligner. L’espace dans lequel vit Veronika est un espace clôt qui constitue un espace positif pour ce personnage par son alliance amicale avec différents locataires de l’hôpital. Veronika est bien accueilli, un semblant de pitié est ressenti chez certains protagonistes mais vite chassé pour céder la place au sentiment d’amitié.

Si on considère sa tentative de suicide comme le point le plus bas de l’histoire donc le point négatif, alors sa rencontre avec Eduard sera le point le plus haut donc positif. Partant de cette déduction, la vie de Veronika change en s’améliorant. Le temps vécu après la rencontre est un temps vital positif et joyeux. Veronika se livre à ses envies et à ses désirs et se sent plus forte pour faire face à la vie, on ressent même son envi de vivre.

Elle demeura silencieuse, vivant l’instant présent, laissant l’amour emplir l’espace que la haine avait abandonné… elle retourna vers la lune et interpréta une sonate en son honneur. Au beau milieu du deuxième morceau, un fou apparut, Eduard, un schizophrène… Veronika sourit et à sa grande surprise, il lui rendit son sourire.[[85]](#footnote-85)

On ressent l’envie de vivre qui submerge Veronika. La présence d’Eduard l’a beaucoup aidé à se sortir de son mal être. On retrouve ici un aspect de la nature qui n’apparait que lorsque Veronika est sur le piano.

Le ciel était parsemé d’étoiles et la lune, dans son premier quartier, se levait derrière les montagnes. Les poètes affectionnaient la pleine lune… mais Veronika préférait cette demi-lune, car elle avait encore de l’espace pour grandir, s’étendre et emplir de lumière toute sa surface, avant l’inévitable décadence. [[86]](#footnote-86)

L’auteur dans cet énoncé a privilégié une déscription expréssive puisqu’il a établit une relation entre l'extérieur et l'intérieur, la nature et les sentiments de Veronika qui la contemple. En décrivant la nature il cherche à exprimer un paysage psychique et chaque aspect de la nature devient métaphore du sentiment intérieur.

« Elle avait enfin réalisé son grand rêve : jouer de toute son âme et se tout son cœur.»[[87]](#footnote-87) Veronika se fait plaisir en jouant du piano, c’est une sorte de satisfaction d’un besoin physique et affective qu’elle retrouve en faisant ce qu’elle aime. Ce plaisir procuré est un exercice harmonieux qui emplit la fonction vital d’une certaine satisfaction.

Contrairement à cela, le personnage de Zofia chez Marc Levy est un personnage aimant. Zofia ne se retrouve qu’on aidant et soignant les gens autour d’elle. C’est un des caractères de ce personnage généreux qui délimite son espace vital en le partageant avec les autres. Ce partage d’espace vital renvoi à une satisfaction personnelle bien qu’elle soit mutuelle entre différent protagoniste. Ce besoin d’aider les autres fait de Zofia un joyau au sein de l’histoire mais aussi un pilier de l’enchainement des événements. L’espace dans lequel se développe ce personnage est un espace ouvert et diversifié. La fonction de cet espace est définit dans le roman selon son utilisation. Ce choix d’espace effectué par l’auteur peut offrir de nombreux aspects symboliques. Cela va de soi avec l’aspect moral du personnage.

Zofia aimait l’atmosphère qui régnait sur les docks. Elle avait toujours beaucoup à faire ici. Toute la misère du monde se donnait rende vous à l’ombre des anciens entrepôts.[[88]](#footnote-88)

Elle se dévouait aux intérêts des autres et aimait le fait. Ce passage montre clairement qu’elle remplissait ses devoirs envers la nature humaine ce qui fait d’elle un être honnête. N’oublions pas que dans cette fiction, Zofia est un ange, ce qui explique la bonté de son âme. « L’affection de Zofia pour celui qui depuis toujours veillait aux accès de la Centrale était sincère. »[[89]](#footnote-89) C’est un personnage aimé dans le roman et affectionné par tout les protagonistes.

Zofia avait déposé Reine chez son coiffeur et promis de venir la chercher deux heures plus tard. Juste le temps pour elle d’aller donner son cours d’histoire au centre de formation pour es malvoyants.[[90]](#footnote-90)

Elle s’accomplissait en réalisant des actions pour les autres, ces gestes d’humanité procurent pour Zofia une sensation de joie et de bonheur. Cette jouissance croissante suite à ces actions témoigne d’un espace vital joyeux. Ce temps positif est vécu par le personnage de Zofia avant sa rencontre avec Lucas qui constituera un déclic important dans l’histoire ou un revirement d’événements est à constater.

Le temps vital dans les deux romans constitue un temps de repos pour les personnages principaux, un temps d’accomplissement individuel.

1. Le temps et l’amour :

On est souvent intéressé par des thèmes comme l’amour, le désir et les rapports entre l’homme et la femme parce que ce sont des sujets continuellement utilisés dans la littérature, mais aussi qui nous permettent de voir le vrai caractère d’un personnage. Généralement l’amour dévoile des sentiments de désir qui sont enfuis en et qu’on ne peut pas nier. L’auteur utilise ce sentiment comme un outil pour exposer plus clairement le caractère d’un personnage et ainsi des traits comme la fragilité, la méchanceté et la faiblesse qui peuvent être reconnu plus facilement.

Ce sentiment expose un temps accéléré, en effet la personne dans tous ses émois a l’impression que le temps s’écoule plus vite. Un temps rapide où le sentiment de bien être est court. En examinant les deux romans, on essayera d’analyser plus clairement cet aspect et cela en relevant des passages ou l’auteur utilise un champ lexical et des images bien précises pour décrire cet état émotionnel qui dévoile la vraie nature du personnage.

Dans ses textes, Paulo Coelho a introduit une histoire d’amour dans cet univers amer qui est celui de la mort. Mais cela va de soit car l’amour et la mort ont toujours trouvé un moyen pour se rapprocher. Ce sentiment est vite vécu puisque Veronika n’a pas beaucoup de temps à vivre, elle consomme son amour pour Eduard de simples sourires, d’échanges de regard et de mélodies jouées au clair de lune.

« Eduard tu est le seul homme sur terre dont je puisse tomber amoureuse. »[[91]](#footnote-91) Dans cette citation relevée du roman, on perçoit une crainte chez Veronika. Elle a peur d’aimer et pourtant c’est un des sentiments les plus beaux. Cette peur est peut être en relation avec son passé duquel elle voulait s’en détacher en tentant de se tuer.

« Je vais mourir… il ne faut pas que tu t’habitues à écouter le piano chaque nuit… Personne ne doit s’habituer à rien Eduard. »[[92]](#footnote-92) Le sentiment d’amour est signe d’appartenance, or Veronika ne veut appartenir à personne, son suicide en est la preuve puisqu’elle à toujours cherché à être libre.

Les yeux d’Eduard pouvaient tout dire. A ce moment précis, ils lui parlaient de chose qu’elle ne voulait pas reconnaitre. Tendresse. Amour… Veronika eut envie de retourner lui donner un baiser, mais elle s’en abstient.[[93]](#footnote-93)

Veronika est fataliste, elle sait que ses jours sont comptés alors elle ne veut pas prendre le risque de souffrir puisque l’amour est la pire des souffrances et la plus belle des maladies.

Ce sentiment est partagé par Eduard puisqu’il sort de sa schizophrénie pour le lui avoué à la surprise de tous les locataires : « Je pense que tu… je pense que tu comptes beaucoup pour moi, dit Eduard à Veronika. »[[94]](#footnote-94), « Son attirance pour cette fille était plus forte qu’il ne l’imaginait. »[[95]](#footnote-95)

Le personnage de Veronika vit toutes sortes d’émotions auxquelles elle n’était pas préparée, et particulièrement en ce qui concerne les anciens amants qu’elle côtoyait. Ces derniers ne voyaient en elle qu’un objet, son expérience dans l’hôpital de Vilette la fait prendre conscience qu’elle pouvait aimer et être aimé en retour et cela sans rien lui coûter. Elle essaye néanmoins de dépasser ses limites qui l’empêchaient de vivre pour laisser libre cours à ses désirs les plus osés.

C’est sous une certaine réserve que Veronika partage un moment d’intimité avec Eduard. Ce passage un peu osé apparait dans le roman comme un stimulant dans ce tournillant de routine ou rien ne se passe.

Veronika ôta son pull et s’approcha d’Eduard… Elle prit sa main et voulut le conduire jusqu’au sofa, mais il refusa poliment… elle ôta son chemisier, son pantalon, son soutien-gorge, sa culotte, et se tint nue devant lui… elle prit la main d’Eduard et la posa sur son sexe… le sang de Veronika se mit à couler plus vite, et le froid qu’elle avait ressenti en se dévêtant disparu.[[96]](#footnote-96)

La décision de Veronika était de se chercher dans différentes expériences sachant qu’elle n’avait rien à perdre en retour. Plus globalement, ce personnage approuve une vie d’adulte, elle se donne à des actions assumé dans le seul intérêt est de mieux se connaitre.

Les scènes où se déploient ces sentiments sont courtes, voir insignifiant. L’amour n’est pas inexistant dans ce temps romanesque mais cède sa place à d’autre thème que l’auteur juge plus important. Le temps n’est pas en sa faveur mais laisse planer le doute du lecteur qui page après page attend de retrouver ces deux personnages réuni a jamais.

L’amour demeure le thème dominant de l’invention romanesque, en effet comme dans le roman précédent, Marc Levy est arrivé à enchâsser une histoire d’amour dans un décor de fiction. L’amour moderne s’est fait un chemin vers la fiction, il est lieu non pas d’un idéal, ou d’une promesse d’un bonheur suprême mais une vision optimiste d’un sentiment qui, dans un temps non loin a eu beaucoup de succès dans les créations littéraire.

L’euphorie de l’amour tendre et parfait, la gaîté de l’amour galant, cèdent la place à la désillusion, à l’analyse froide: on parle de l’amour comme d’une maladie de l’âme, imprévisible, cruelle dans ces conséquences et incertaine dans sa duré. Le personnage féminin dés lors n’est plus la victime dans ce chahut mais constitue un modèle d’indépendance sentimental et d’intégration de soi. Il s’agit alors du comment connaître l’autre, et comment s’identifier à lui.

« Au cours du diner, Lucas posa cent questions auxquelles Zofia répondait pat mille autres. »[[97]](#footnote-97) Les passages d’amour entre Zofia et Lucas son peu nombreux, l’accent du romantisme est mit après leur rencontre plutôt foudroyante puisqu’ils constituent l’un pour l’autre, l’ennemi tant redouté.

Zofia se retourna avec l’intention de le remercier et de le congédier, mis elle fut aussitôt saisis par les yeux qui la dévisageaient. Tout deux se regardèrent longuement sans rien pouvoir se dire. Lucas aurait voulu parler, mais aucun son ne sortit de sa gorge. Silencieux, il scrutait les traits de ce visage féminin aussi troublant qu’inconnu. Elle n’avait plus la moindre goutte de salive dans la bouche, elle chercha une boisson à tâtons, il posa sa main sur le comptoir. Un croisement de gestes maladroits fit glisser le verre, qui roula sur le tablier de zinc et se brisa en sept éclats.[[98]](#footnote-98)

Ce passage résume exactement les émotions des deux personnages l’un envers l’autre. Cette rencontre, à l’instar du roman de Paulo Coelho, est un cliché dans la littérature en substituant au monde réel le monde idéal de la poésie. Marc Levy développe le thème du coup de foudre, ainsi certains traits traditionnels tels que le regard ou la vassalité sont annotés dans le roman. La tradition poétique veut que le coup de foudre soit suivit d'effets assez violents, les personnages sont crispés et l’expression « Elle n’avait plus la moindre goutte de salive dans la bouche », montre l'avidité d’exprimer ses sentiments. On retrouve les mêmes composants de ce thème chez Baudelaire[[99]](#footnote-99) où pendant quelque second il se fascine devant la beauté d’une passante qui se déroule dans la rue, une rencontre fugitive le temps d’émouvoir le poète.

Ainsi, cette rencontre déclenche un processus temporel accéléré où les événements s’enchainent rapidement pour ne plus laisser de répit aux personnages.

C’était la troisième fois de la soirée que la voix de Lucas la faisait sursauter.[[100]](#footnote-100)… Zofia se courba, luttant contre le vent… Lucas se rapprocha de Zofia et l’expression de leurs visages changea… un éclair déchira le ciel obscurci, le tonnerre retentit et une pluie lourde vint s’abattre sur eux… un nouvel éclair zébra le ciel devenu noir. Sur la plage le vent soufflait en rafales. Ce temps avait des airs de fin du monde.[[101]](#footnote-101)

Une fois de plus, la description expressive fait surface, adéquate pour les passages romantique, elle surplomb les scènes d’amour en mélangeant émotions et nature, mais cette fois ci à l’encontre des émois des personnages. Sachant que Zofia et Lucas font partie de deux camps rivaux, l’auteur use de l’aspect extérieur de la nature pour montrer cette opposition et souligne l’objection du rapprochement du couple.

La rencontre n’est pas vécue de la même intensité dans les deux romans. La scène de la rencontre est un point culminant dans l’enchainement des événements des deux histoires et sera traité en aparté dans le troisième chapitre de notre travail.

1. Le temps héros romanesque :

Si on se laisse à supposer, après lecture minutieuse des deux romans et que l’on prenne conscience des études établies précédemment, on dirait que le temps est le vrai héros de ces deux romans. En effet, dans le cadre d’une interprétation philosophique, nous considérons que le temps est le personnage héros de ces œuvres. Hormis son emprise dominante sur le déroulement des événements, il exerce une grande incidence sur les autres personnages du récit.

Agissant sur les protagonistes et pourvu d’une action destructive et dévastatrice, il est actant. Un actant est un terme qui*désigne les différents participants qui sont impliqués dans une action en y tenant un rôle actif ou passif. [[102]](#footnote-102)*

Aussi, nous fondons notre supposition sur le schéma actantiel de Greimas qui s’applique sur chaque personnage. L’application de ce schéma se limitera à trois actants : héro, objet et adjuvant qui sont présentés comme suite :

Objet

Héros : le temps

Action sur le personnage

Opposant : le temps

Comme cela a été démontré dans notre étude, le temps peut en effet couvrir la fonction d’opposant comme celle d’adjuvant, selon sa fluidité dans le récit. Le temps actant est polyvalent et cumul deux fonctions celle de héro et celle d’opposant/ adjuvant au sein de la narration.

Nous déduisons par le cumul de notre recherche que le temps le plus dominant dans les deux romans est un temps opposant. Pour appuyer cela, nombreux sont les passages et textes qui viennent illustrer cette lecture du temps, nous en citons quelques uns.

Dans le roman de *Veronika décide de mourir* le temps est un ennemi, il est omniprésent dans tout le roman. Il agit aussi sur l’espace physique des personnages.

« Un jour s’est écoulé, il n’en reste plus que quatre ou cinq. »[[103]](#footnote-103)

Ce passage est assez significatif dans le sens où le personnage de Veronika subit l’emprise du temps et son incidence néfaste. Le temps à vivre lui est déterminé et il est irréversible. Un temps mangeur d’homme et dont l’objet n’est que de tuer « Veronika n’avait plus le temps pour lutter pour quelque espace que ce soit. »[[104]](#footnote-104)

Son action se fait sentir sur le comportement de Veronika, d’abords la déchéance morale qui prend possession de son esprit puis elle s’abandonne à la mort, une défaite toute faite. En générale, c’est le personnage qui est considéré comme moteur de l’intrigue. Ce moteur principal tourne à plein lorsque ce dernier à la qualification de héros et lorsque son êtreet son faire permettent le foisonnement de l’intrigue. Mais dès lors que le héros romanesque est mis à mal, son statut change. Ce qui arrive dans le roman que nous tentons d’expliquer sous forme de tableau comme suite.

En appréhendant dans le tableau[[105]](#footnote-105) suivant Veronika en termes de pouvoir(d’après la sémiotique de Greimas), nous constatons combien le faire du personnage est atteint et comment le temps bloque l’action de ce dernier.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Personnage | Veronika |
| Modalité |  |
| Virtualité | Devoir faire | Se suicider \*1 |
| Vouloir faire | Vouloir se libéré de la vie monotone \*2 |
| Réalité | Savoir faire | Non savoir faire puisque le suicide échoue \*3 |
| Pouvoir faire | Non pouvoir faire \*4 |

\*1 : « Veronika décida enfin qu’était venu le moment de se tuer. »[[106]](#footnote-106)

\*2 : « elle était lus heureuse encore de ne pas avoir à assister au même spectacle pendant trente, quarante ou cinquante ans. » [[107]](#footnote-107)

\*3 : « je suis vivante pensa Veronika. Tout va recommencer. »[[108]](#footnote-108)

\*4 : « Veronika n’avait plus le temps pour lutter. » [[109]](#footnote-109)

Le personnage de Veronika n’acquiert pas de compétence, il ne peut réaliser de performance et demeure dans la virtualité. Il est désormais marqué par son manque de désir. Le blocage du faire est à l’origine de l’univers du romanesque. L’auteur refuse de donner quelconque pourvoir au personnage celui-ci alors est dépourvu de capacité. Or, on retrouve le temps héros de ce passage puisque c’est lui que délimite la notion de vie chez Veronika. Il est à l’origine de son non désir et de ce fait il prend la place de maitre dominant dans le texte.

Le temps alors, n’est plus un fondement traditionnel capital du texte dans lequel il doit apporter et fournir une logique au déroulement de l’histoire, mais il est connoté négativement dans le roman de Paulo Coelho il n’exerce plus sa fonction de repérage.

Il empêche les rouages habituels « *potentialités du passé dans le souvenir, du présent dans les actions et du futur dans les projets d’avenir* »[[110]](#footnote-110) de se développer, bouchant ainsi tout horizon possible.

Le concept de crise n’est pas rare dans l’histoire de la littérature romanesque ; les critiques concernant le développement du genre romanesque et son affirmation au XIXe  siècle, ainsi que des conflits internes au genre en sont des exemples. Michel Raimond a qualifié cette dernière de crise du roman[[111]](#footnote-111)  et a vu, en Gustave Flaubert, l’initiateur de ce changement d’esthétique : l’écrivain doit rendre compte de ce qui est et se garder d’idéaliser le monde et son texte à la manière romantique.

Marc Levy ne reproduit pas ce qui a déjà été fait dans le roman de Paulo Coelho, mais prend appui sur ces bases pour mieux faire dévier ses thèmes tout en suivant les conventions qui s’imposent comme des règles du genre. Cette démarche lui permet d’écrire le roman en défaisant le thème et en faisant postuler d’autre actant pour le rôle du héros au-delà de ceux que l’on côtoie habituellement. L’impression est que le temps dans ce roman s’accélère.

« Le temps lui serait compté… Elle avait sept jours pour réussir. » [[112]](#footnote-112)

C’est le temps de l’attente individuel, un présent qui se fait rare et qui s’impose en manquant.

«  -Le temps de deux jours ? dit Zofia -… Et trois nuits. Mais elles valent bien une part de mon éternité, repris Lucas. »[[113]](#footnote-113)

Pour renforcer l’intrigue, le roman adopte le plus souvent une solidarité matérielle entre l’histoire et l’espace. Dans le roman de *sept jours pour une éternité*, cette solidarité est souvent mise à mal. L’espace amoureux traditionnel est celui de l’intimité, or il y a pas d’intimité dans le roman et le peu que l’on y retrouve, l’auteur le transfère dans un restaurant ou une plage, c’est-à-dire dans un espace public.

Cette désolidarisation entre espace et personnage, espace et roman, contribue à une inactivité des lieux qui fige les personnages donc le héros et par extension l’intrigue.

En supposant que le temps est le héros, on renvois à une ouverture du roman puisque c’est le moteur de l’histoire. Il régit les actions des personnages et leurs comportements. Les protagonistes face au temps se sentent impuissant et lui cèdent.

Ce temps maudis effaceur du présent se retrouve le vainqueur de l’histoire. Un point partagé par les deux romans qui se plient aux règles du jeu temporel. Le temps n’est plus composante textuelle imperturbable, il est représentation narrative chargé du déroulement des événements. Le temps dés lors multiplie les conflits internes du récit. On parle d’évolution du genre romanesque voir même d’un tout autre nouveau genre de récit ou le temps serait seul actant héros dominant.

**Conclusion:**

Ainsi à la lumière de toutes les questions que nous nous sommes posées et aux quelles nous avons tenté de répondre dans cette deuxième partie de notre travail, nous pouvons conclure que la conception du temps dans les deux romans est une conception philosophique. Les deux romanciers par leurs conceptions du temps actuel de la culture diversifiée, voient le temps comme un concept formellement lié aux destins que suit chaque individu et qui quand il s’avère tragique se métamorphose en fatalité.

Le temps en tant que structuration sémantique dans l’œuvre romanesque est un temps négateur et destructeur. Les thèmes à travers lesquels nous avons tenté de cerner cette conception du temps, nous ont permis de souligner quelques points qui se sont avérés partagés par les deux romans. On a constaté que le temps commettant actant agit sur l’espace physique des personnages avec pour principale incidence la déchéance et la mort.

En dominant le roman, il a un impact délicat sur l’espace temps des personnages. Leurs espace vital se réduit largement par l’action ravageuse du temps pour devenir un espace exigu, synonyme de mort. Les personnages essayent de lutter avec leur sentiment contre un temps accéléré qui leur compresse leur présent émotif et les laisse avide de tendresse, mais à la fin lui cèdent pour mieux profité de leurs vies, il est alors prétendu seul héros de la fiction.

Le dernier point traité dans ce chapitre est la fonction du temps. Peut-il être un héro romanesque. Bien que le récit se caractérise par un rassemblement d’êtres fortement individualisés, nous n’avons évoqué que quelques personnage, qui nous semblait occupaient au sein de la fiction une importance majeur et qui étaient les plus représentatifs dans les deux œuvres romanesques.

Ces personnages, malgré tout, sont des types et non des individus car en dépit de leurs caractéristiques morales et physiques et le milieu dans lequel ils vivent, ils condensent en eux toute une catégorie d’être humains. Ils ne sont certes pas réels puisqu’ils ne sont que des êtres de papier mais ils sont l’incarnation même d’une idée presque un raccourcis d’humanité.

Ainsi, ce couple de personnages qui existent dans chacune des œuvres symbolise l’innocence et l’existence devant ce temps dévastateur et meurtri. Un temps qui derrière ces airs de composant du récit arrive à voler la place des actant sans se faire repéré, et dirige l’histoire à son propre intérêt.

**L’approche narrative de l’espace temps dans la scène de la rencontre.**

Le phénomène de la rencontre a suscité un faisceau d’interrogations et d’analyses multiples. La rencontre relève aussi bien du savoir vivre que de l’inattendu, elle est un objet d’analyse pertinent. Elle cultive une énigme particulière qui n’est pas simple à dégager que suite à une fine analyse des ses multiples aspects. L’initiative d’exposer ce domaine se situe dans la continuité de notre problématique qui a dans son intérêt de révéler une étude comparative du temps dans deux romans différents. Ceci nous permettra d’identifier l’apparence théâtrale de cette rencontre partagée par les deux corpus et l’aspect temporel dans lequel elle est vécue.

Ce phénomène peut aussi bien avoir de multiples représentations dans l’étude analytique des textes narratifs et situations littéraires, mais aussi dans celui de la réflexion des rapports entre fiction et cinéma.

En effet, l’analyse narratologique voit en la rencontre une structure constitutive et refoulée, elle n’est souvent pas prise en compte et ne constitue pas un arrêt significatif. Or, ce terrain a déjà constitué un thème d’écriture de fiction narrative et dramatique.

A ce sujet Bakhtine souligne que le thème de la rencontre est :

L’un des plus universel, non seulement en littérature où il est difficile de découvrir une œuvre dont il soit totalement absent, mais dans d’autres domaine de la culture, comme dans diverses sphères de la vie et des mœurs de la société.[[114]](#footnote-114)

Ce thème ne fait pas une microanalyse en soi, mais il est directement placé dans la perspective d’une expression des formes romanesques qui sont capables de s’ouvrir à l’extériorité du monde. Jean-Pierre Dubost ajoute que :

La rencontre n’est pas seulement, et véritablement un thème. Elle est en effet beaucoup plus qu’un thème pour la récurrence… elle est soit une condition a priori de tel ou tel thème… soit une sorte d’a priori pour toute situation…[[115]](#footnote-115)

L’espace temps y est vécu différemment par rapport aux autres scènes, dans ce cas on parle de chronotope[[116]](#footnote-116). Alors faut-il concevoir ce phénomène universel comme une dimension spatio-temporelle centré sur les actions du personnage ou juste penser que les emplois de la rencontre dans une fiction sont utilisés à des fins de caractères narratifs donc des stéréotypes?

Etudier le stéréotype suppose de spécifier la place faite à ces motifs narratifs récurrents dans les romans qui se fondent sur des suites plus ou moins ostensiblement reprises, que ce soit dans leurs place singulière (deux affluences vont étudier des moments capitaux de séries de récits : l’aboutissement dans les romans populaires), ou dans leur motivation narrative (comme nécessité interne du récit), comme par exemple une série assez limitée d’épisodes possibles.

Pris en tant qu’*associations figées du lexique[[117]](#footnote-117),* les clichés semblent justement fondamentaux à couvrir une production mouvante et variée. Une œuvre est axée sur un stéréotype qui mène à l’originalité du genre, ce qui suppose une structure fixe (question/ réponse), des personnages immuables (enquêteur/ criminel/ témoins), un processus récurrent (une scène/ l’enquête).

Le cliché est donc caractéristique du genre ; mais aussi il l’expose une attitude critique autoritaire et fermée, aussi bien de la part de l’extérieur donc il est rangé définitivement dans la rubrique littéraire de gare ou la paralittérature. Que de l’intérieur ou il est monopolisé par une suite de scènes plus récurrentes les unes que les autres. Dans ce cadre le cliché peut avoir un rôle à jouer. En effet, l’utilisé permet de faire l’économie de la *dimension littéraire[[118]](#footnote-118)*, de la description donc une *successivité[[119]](#footnote-119)* obligée, pour plonger immédiatement le lecteur sur ce seul signe plein, dans la *dimension référentielle[[120]](#footnote-120)*ou *simultanée[[121]](#footnote-121).*

User d’un genre apparemment aussi caractérisé que le roman paralittéraire, c’est donc partir d’une unité de situations et d’images préexistantes. En effet, à l’extérieur, c’est une forme qui s’est trouvée dévalorisée notamment pour ses origines combinatoires tendant au stéréotype et pour sa banalité dans l’écriture de scènes récurrentes. Quant à l’intérieur, il est alors impressionnant de voir la production alternative d’implication et d’exclusion du champ narratif.

Dans les deux cas, le stéréotype est donc au cœur de l’instance critique qui juge mal aux auteurs usant des principes de généricité prétendument fixe. Jean Louis Dufays explique justement ce couple genre constituant un rejet d’une part en exposant qu’un genre se définit comme *une matrice de stéréotype*.[[122]](#footnote-122) Il précise aussi que :

C’est lorsqu’une collectivité identifie une série de textes comme porteuse d’un même ensemble de prédicats et de motifs qu’elle commence à percevoir cette série comme constituant un genre.[[123]](#footnote-123)

Le roman alors se pose comme une suite de clichés et insiste sur ce que Kâte Hamburger définie comme caractéristique de toute fiction :

Sa fictivité c'est-à-dire sa non réalité, signifie qu’elle n’existe pas indépendamment du fait de sa narration, qu’elle en est le produit. La narration est donc une fonction productrice de récit, maniée par le narrateur comme le peintre manie couleurs et pinceaux.[[124]](#footnote-124)

Les clichés sont les couleurs du texte, des couleurs primaires qui s’associent pour créer une vision, ainsi on peut parle d’une certaine gratuité du genre acquise grâce à ce que le stéréotype peut lui donner de liberté par rapport à la réalité. Le contenu d’une œuvre littéraire ne peut en fait compter que sur la banalité du toujours déjà-dit, un enfilage de stéréotype dont toute originalité se trouve par définition absente. Qu’est ce que le cliché et comment fonctionne-t-il ?

1. **L’analyse du cliché :**

Le cliché peut être défini comme *une association stable d’éléments images, idées, symboles et mots, formant une unité*[[125]](#footnote-125), souvent facilement reconnaissable à travers les variations circonstancielles. La notion de stéréotype qui va nous occuper ici est une forme syntaxique de combinaisons complexes. D’un point de vu narratif, ce concept fréquemment utilisé dans l’analyse purement littéraire s’applique à la création romanesque ou théâtrale. Le cliché alors est appelé séquence narrative ou motif récurrent.

La fiction narrative repose dans bien des cas sur une combinaison de stéréotypes narratifs identifiables qui fonctionnent dans le texte comme des micros schémas directeurs qui s’engrènent les uns dans les autres. L’ouvrage de la *communication 8*[[126]](#footnote-126) avait publié -après une introduction de Roland Barthes à l’analyse structurale des récits- les analyses devenues classiques de Claude Bremond qui s’interrogeait sur la logique des possibles narratifs.

Ainsi ces clichés dit « scène à faire » sont interprétées comme des nécessitées du récit. Ces éléments sont clairement identifiables sous une mince couverture momentanée (lieux, noms, époques). Cette notion de stéréotype appelle celle de la série. Un stéréotype narratif isolé et jamais repris tel quel relève de l’originalité de la création, tandis que la reprise n’est pas anodique, elle peut être de l’ordre de la copie ou du plagiat.

Le cliché peut aussi être vu comme un usage de secours lorsqu’un écrivain s’inspire d’une scène pour en faire une suite. Cette continuation est rarement réussite que l’originale. En revanche si le même type de scène, le portrait ou une description convenue entrent dans un ordre paradigmatique, le texte assume alors cette répétition comme un luxe ou un besoin. Entre les œuvres et les stéréotypes, un rapport complexe s’établit renvoyant aux impératifs réels ou supposés d’un genre. Si ces clichés sont perceptibles, ils font classés intuitivement l’œuvre dans une catégorie donnée grâce à des indices identificatoires d’un genre.

Le lecteur construit le sens global du texte à partir des éléments paratextuels qu’il relève. La superstructure textuelle qui forme l’assemblage interne facilite le traitement du texte, elle est perçue comme sa morphologie. Le texte n’est pas dépourvue de composition thématico-narrative. Certaines de ces structures, comme les personnages et les scènes font partie des constituants figuratifs qui participent de manière essentielle dans l’établissement du contrat générique de lecture d’un texte.

1. Le personnage stéréotypé :

Les héros paralittéraires sont figés, leurs unique action est de faciliter l’identification dans son sens le plus générale : identification des méchants, des gentils, identifications d’un type d’individu, etc. Mais ces personnages changent et évoluent au fil de l’histoire, ils sont tous en devenir. Ainsi les sentiments du lecteur se transforment à l’égard du personnage selon sa mutation.

Le personnage constitue une structure thématico-narrative de tout premier plan. Il fonctionne à la fois comme marqueur du type narratif et permet ainsi de distinguer le type narratif des autres type de textes (explicatif, argumentatif, etc.). Il agit aussi comme marqueur générique intra narratif permettant de définir le genre narratif. Par leurs noms, leurs qualifications, leurs comportements, en bref, par leurs dimensions anthropomorphiques les personnages contribuent à produire un effet de *réel*[[127]](#footnote-127). Ils sont au fondement de l’illusion référentielle donc à chaque genre correspond *un personnel[[128]](#footnote-128)*spécifique, un répertoire de personnage dont le rôle est d’organiser la cohérence textuelle et de faciliter la lecture.

Dans le cas du roman sentimental, les figures génériques sont l’homme et la femme qui se lient d’affection pour jouer un scénario commun de vie quotidienne. Alors ce couple homme/ femme est peut être entrepris commettant des personnages clichés. Ce système est dynamique puisqu’on perçoit une activité entre le couple de personnages stéréotypés selon la scène jouée.

Nous ne manquons pas de signaler que ces personnages renvoient à une scène mythique devenue classique qui réuni le couple de base qui n’est d’autre qu’Adam et Eve. On relève dans les deux romans ce passage que les auteurs ont jugé nécessaire de citer au cours de leurs histoires pour bien identifier leurs protagonistes.

Dans le roman de Marc Levy le passage de l’histoire d’Adam et Eve est survolé. L’auteur ne cite pas le passage complet mais s’en réfère comme pour montrer à son lecteur qu’il s’en est inspiré :

- Depuis le jour où la pomme lui est restée en travers de la gorge, Lucifer s’oppose à ce que je confie la Terre à l’homme. Il n’a eu de cesse e vouloir me démontrer que ma créature n’en est pas digne.[[129]](#footnote-129)

L’auteur de *Sept jours pour une éternité* manque de nous précisé l’emploi auquel est destiné ce passage. Nous avons jugé essentiel de l’évoquer puisque à ce niveau de notre travail, il s’agit de démontrer le besoin morbide qu’ont les écrivains de la paralittérature à confectionner les clichés sans raison apparentes.

Quant à Paulo Coelho, il voit en ce passage un rituel puisque la scène est complète. Ses personnages alors y sont identifiés pour donner au lecteur une sensation de familiarité ou de déjà vu :

Lorsque la loi fut violée, Dieu, le juge tout-puissant, feignit encore de poursuivre les fugitifs, comme s’il ne connaissait pas tous les refuges possibles… le bruit des pas de Dieu, les regards effrayés du couple, les pieds qui s’arrêtaient subitement devant la cachette. « *Où es-tu* ? demanda Dieu –*j’ai entendu ton pas dans le jardin, j’ai pris peur et je me suis caché car je suis nu*, répondit Adam, sans savoir que par ces mots, il se reconnaissait lui-même coupable d’un crime. *Comment sais-tu que tu es nu* ? poursuivit Dieu, sachant que cette question ne pouvait avoir qu’une réponse : *parce que j’ai mangé le fruit de l’arbre qui me permet de le comprendre*. » Dieu expulsa le couple et ses enfants payèrent à leur tour pour ce crime.[[130]](#footnote-130)

Certaines figures ou situations, à force d’être mal utilisées dans la fiction, sont devenues risibles ou carrément insupportables, ce qui n’est pas le cas de ce passage qui fait figure de renvoi. Ce renvoi mythique et classique donne plus de charme aux roman et bien plus aux personnages qui y sont comparés. L’histoire d’amour entre Zofia et Lucas, ainsi que celle de Veronika et Eduard prennent forme grâce aux clichés additionnés, soi des clichés mythiques renvoyant à l’amour absolu et éternel, soi à l’ordinaire vie commune qui constitue un effet de réel. Ainsi *le cliché réactive le mythe ancien où s’expriment des interdits liés à la vie[[131]](#footnote-131)*.

C’est donc toute l’ambigüité de la nature humaine par rapport à la société qui se dessine à travers ces personnages. En effet, les protagonistes de Marc Levy comme ceux de Paulo Coelho sont les plus banals socialement parlant. Bien que Levy ait ajouté à ses acteurs des aires surnaturelles, il leur a fait cependant exercer des professions communes à notre société. Le personnage de Zofia est agent de sécurité au port de la ville et Lucas fonctionnaire dans une agence d’assurance. Quant à Coelho, il les a condamnés dans un hôpital psychiatrique pour bien souligner toute leur portée philosophique.

Tout comme le personnage, la scène est aussi considérée comme une structure thématico-narrative. Elle entretient avec le personnage d’étroites relations pour identifier le genre fictionnel à l’intérieur duquel il s’inscrit. Le cliché passe aussi par le repérage des scènes. Une scène peut être définie selon Yves Reuter comme :

Une unité thématico-narrative, constitutive des récits que l’on peut indexer par un (thème) titre (résumé) qui renvoie à notre théorie du monde (scène de rencontre, de bagarres, etc.)[[132]](#footnote-132)

La notion de scène est alors proche de ce que les psychologues cognitifs nomment « le script ». Ce dernier désigne un schéma conventionnel d’actions, lié à des situations bien connues comme par exemple : manger dans un restaurant, aller chez le médecin, prendre l’autobus, etc. La scène contribue à une socio-culture déterminée, elle fait partie d’un savoir général qui permet de l’interpréter et de construire le sens de certaines situations de la vie courante.

C’est donc un cadre stéréotype intériorisé formé de séquences d’événements différentes. Ainsi, il existe diverses scènes clichées dans le roman sentimental qui constituent des scénarios motifs. Nous nous permettons d’en citer quelques uns qui sont partagés par les deux romans, selon leurs ordres apparition.

1. Les clichés du romantisme :

Ceux sont des clichés à scénarios dit motif composés d’une suite de schémas souples qui déterminent un certain type de personnages, un certain décor ou certaines séquences d’actions. Comme par exemples dans le cas du roman sentimental, le séducteur et la jeune fille, la plage de rêve où toute une scène de séduction est jouée.

Quand on pense au cliché romantique, on pense bien sûre à des destinations magiques, des endroits féériques et à la nature. Etablir une liste de ces clichés est un travail qui demande beaucoup plus de temps que nous n’en disposons, mais on peut tout de même les distinguer au cours de l’histoire. Ils sont souvent représentatifs de moments forts ou clés dans le roman. Il est bien difficile aujourd’hui de trouver une écriture complément dépourvue de la notion de cliché littéraire.

Un des scénarios stéréotype le plus convoité est celui du traumatisme personnel ou la déchéance sociale puisque tous les personnages littéraires y passent. Dans le roman de *Veronika décide de mourir*, les personnages sont névrosés ou défrayant mentalement et sont internés dans un hospice. L’exemple le pus frappant est celui du personnage principal Veronika qui atteinte par la déchéance sociale se donne la mort :

Tout, dans sa vie, se ressemblait, et une fois que la jeunesse serait passés, ce serait la décadence, la vieillesse qui laisse des marques irréversibles, les maladies, les amis qui disparaissent. Elle ne gagnerait rien à continuer à vivre ; au contraire, les risques de souffrance ne feraient qu’augmenter[[133]](#footnote-133).

Il y a assez peu de clichés « traumas » qui fonctionnent, alors les écrivains ont fait dériver ce thème vers la déchéance et l’ennui. Dans le roman de Marc Levy, les personnages principaux y échappent ce qui n’est pas le cas pour le personnage de miss Sheridan qui assez âgée et ayant perdu son entourage sombre dans l’ennui et la solitude :

Les murs de son salon ovale étaient couverts de photos jaunies, visages passés qui témoignaient de ses nombreux voyages, et de ses rencontres… lorsque ses jambes lui interdisent le prochain départ, elle se retira dans sa demeure de Pacific Heights… elle y était revenue pour y vivre son unique amour, le temps d’un court moment de bonheur. Depuis lors, Reine avait habité seule cette grande maison…[[134]](#footnote-134)

Le cliché indémodable mais de moins en moins exploité est celui du personnage macho, le Mal par excellence qui renvoi à celui de Dom Juan. Cette figure de plus en plus difficile à utiliser est une figure de prédateur sexuel stéréotypé. Disons qu’il y a un peu de réalité mais dont certains points ne peuvent plus fonctionner dans la littérature. Chez Marc Levy, le personnage de Lucas consiste une figure importante, c’est un des principaux acteurs de son roman. L’auteur lui additionne une série d’adjectifs et d’expressions qui le font passer pour un séducteur :

Charmant… Le regard ténébreux… Un crocodile devant un filet mignon… Terriblement grave… Un air sombre…[[135]](#footnote-135)

Lucas tel un Dom Juan multiplie les conquêtes sans remord :

Les deux Margarita s’entrechoquèrent dans un tintement de cristal… D’une voix terriblement douce il confia être jaloux des grains de sel qui s’étaient abandonnés sur sa bouche. Elle les fit craquer entre ses dents et joua de sa langue, celle de Lucas glissa sur les lèvres d’Amy, avant de s’aventurer plus avant, bien plus avant… Le lendemain elle s’habilla à la hâte attrapa ses escarpins et s’engagea vers la porte. Lucas sortie la tête de la salle de bains –tu ne prends pas de café ? –non, je vais le prendre chez moi ! Et tourna les talons. [[136]](#footnote-136)

Dans le roman de Paulo Coelho, il n’y a pas ce genre de personnage. Le moule sur lequel l’écrivain a confectionné ces protagonistes est sain et sans complications. Ils ont certes des défaillances mentales mais sans pour autant avoir de problèmes de penchants sexuels.

Dans le cadre des clichés français les plus souvent utilisés, on retrouve le repas au restaurant. Dans les romans francophones, des pages et des pages ont été consacrées à ce cliché nettement absent dans le domaine anglo-saxon. Le héros français aime aller dans des cafés et au restaurant sans pour autant attendre le dernier chapitre pour y être. De ce fait, l’auteur joue à trouver des plats à la carte pour mieux souligner la psychologie du personnage. La femme prend du poisson signe de raffinement et de légèreté. L’homme quant à lui prendra une entrecôte pour montrer sa supériorité ou son envi d’elle. On retrouve souvent un serveur, avec ses allers et retour que l’on pourrait confondre à un ennemi de la sérénité du couple.

On compte fort peu de passages qui citent le repas au restaurant dans le roman de *Veronika décide de mourir*. Néanmoins, Paulo Coelho introduit seulement deux séquences où il met en scène ses acteurs dans un restaurant mais sans pour autant s’attarder sur ce sujet :

Paulo Coelho apprit l’histoire de Veronika trois mois plus tard, alors qu’il dinait dans un restaurant algérien à Paris avec une amie slovène qui s’appelait aussi Veronika et était la fille du médecin responsable de Villete.[[137]](#footnote-137)

Le deuxième passage dans ce même roman est beaucoup plus étudié. En effet, il montre l’union des deux personnages principaux du roman, dans une suite d’actions confuses et un peu mal adroites :

Eduard et Veronika choisirent le restaurant le plus cher de Ljubljana, commandèrent les meilleurs plats, s’enivrèrent avec trois bouteilles de vin millésime 1988… Les clients piquèrent du nez dans leur assiette… le patron du restaurant s’approcha de leur table –Je vous en prie, un peu de tenue. Ils se calmèrent quelques instants, mais se remirent aussitôt à parler fort, à tenir des propos insensés, à se comporter de façon déplacée. Le patron du restaurant revint leur dire qu’ils n’avaient pas besoin de régler l’addition, mais qu’ils devaient sortir dans la minute même. [[138]](#footnote-138)

Dans le roman de Marc Levy, les personnages ont une vraie vie quotidienne, parfois même plus attrayante que celle du lecteur. Si on se laisse à déraisonner, on comparera les personnages à des mannequins qui ne devraient jamais manger, ni jamais dormir. Mais exception faite, ces êtres de papier sont des copies de notre réel journalier. Tous les personnages de ce roman ou presque se retrouvent dans une cantine du port appelée Le Fisher’s Deli.

Le Fisher’s Deli, meilleure cantine du port était déjà bondée. Les anciens étaient attablés au fond. Les plus jeunes étaient debout au comptoir.[[139]](#footnote-139)

La scène ci-dessus est un peu confuse, Levy ne s’arrête pas aux petits détails, il a préféré mettre en scène tout un groupe d’images banales pour ne donner qu’un sens extérieur à ce scénario. On retrouve aussi le personnage de Zofia qui dine dans un somptueux restaurant avec son amie Mathilde. On remarque une description des lieux assez particulière chez cet auteur qui profite de ce passage pour nous décrire le décor.

Zofia et Mathilde dinaient face à la baie… « Notre meilleur table », avait précisé le maitre d’hôtel… A gauche, le Golden Gâte, rivaliser de beauté avec le Bay Bridge, le pont argenté d’un an son aîné. Devant elles, les mâts des voiliers se balançaient lentement… Des allées de gravier parcellisaient les carrés de pelouse qui s’étendaient jusqu’à l‘eau…[[140]](#footnote-140)

Un peu plus loin et plus précisément après la rencontre de Zofia et de Lucas, les passages au restaurant sont beaucoup plus étudiés dans leur contenu et dont chaque détail a son pesant de signification. L’auteur de *sept jours pour une éternité* fait danser son couple d’héroïne entre des allers et retours dans les restaurants de la ville de San Francisco.

Le bar panoramique tournait lentement sur un axe… on pouvait admirer l’île d’Alcatraz à l’est… Le regard de Zofia aurait pu percevoir le majestueux Golden Gâte... Mais Lucas avait pris la bonne place… il referma la carte de cocktails et héla le serveur d’un claquement de doigts.[[141]](#footnote-141)

Ainsi la récurrence de ce lieu le rend important et devient un renvoi à la société qui l’a confectionné. C’est un lieu où on mange, on se divertit, on papote mais aussi un lieu où se tiennent des réunions de travail. Il fait parti d’un protocole social qui consiste une étiquette et sa récurrence en a fait un lieu cérémonial.

Zofia entra chez Simbade, elle était pile à l’heure. Elle replia le menu qu’elle rendit à la serveuse et prit une gorgée d’eau, décidée à entrer dans le vif du sujet qui l’avait amenée à cette table.[[142]](#footnote-142)

Un nombre infini de scénarios peut être joué dans ce lieu. En le décrivant comme un endroit face à la mer, Marc Levy en fait un endroit romantique. La mer est un milieu naturel qui consiste en lui un cliché. En mélangeant les deux l’écrivain opte pour une attitude sensible voir passionnée.

Il l’entraîna à l’intérieur de l’établissement. L’hôtesse prit deux menus et les guida à une table en terrasse. Lucas invita Zofia à prendre place sur la banquette qui faisait face à la mer… la serveuse déposa sur la table une marmite fumante qui débordait de pinces de crabe… il demanda la carte la carte des desserts… il proposa à Zofia de faire quelques pas au bord de l’eau.[[143]](#footnote-143)

On pourrait penser que le roman de Marc Levy se déroule dans le restaurant puisque la plupart de ses scènes y sont tournées. On assiste dans ce passage à l’amélioration visible du comportement de Lucas à l’égard de Zofia.

Quelque temps plus tard, Lucas se laissait guider par le maître l‘hôtel jusqu’à la tale où Zofia l’attendait. Elle se leva, il baisa sa main et l’invita à s’assoir face à la vue. Au cours du dîner, Lucas posa cent questions auxquelles Zofia répondait par mille. Il appréciait le menu gastronomique, elle ne touchait à aucun plat…[[144]](#footnote-144)

Bien évidemment, les clichés du romantisme sont des moments clés dans les romans. Leurs utilisations sont multiples et variées. Le décor romantique peut être planté en toute circonstance pour attirer toute l’attention du lecteur et le faire attendrir envers le personnage. Lorsqu’on s’intéresse à des écrivains comme Paulo Coelho et comme Marc Levy, on a l’impression que leur concentration à l’utilisation des clichés est supérieure à la normale. C’est en partie cette concentration des scènes stéréotypées dans les textes contemporains qui constitue leur charme.

Impossible d’évoquer les romans modernes sans parler de la rencontre, elle est l’un des clichés le plus utilisés. Malgré son aspect familier et sans intérêt, elle consiste parfois un élément majeur dans la continuité d’une histoire quelconque. Cette scène dite banale est une image toute faite voir communément reprise qui selon l’humeur du lecteur est aperçue commettant usée, prévisible, lassante, comique, voir même attendue.

Dans la structure narratologique, le personnage est tout le temps en devenir. Il évolue dans un espace temps qui fond pour centrer et organiser les principaux événements du roman. Dans une fiction la rencontre du personnage et du monde constitue l’accomplissement du chronotope puisque c’est dans ce monde que le héros fait ses rencontres et où il découvre la substance de son devenir. A ce moment là, la rencontre constitue non pas un thème universel mais un moment avantagé où l’on observe l’évolution d’un personnage sujet actant. Ceux sont les actes du personnage sujet qui vont conceptualiser les formes romanesques de l’histoire. Ainsi ce n’est plus la rencontre qui est analysée, mais comment elle est vécue et perçue dans l’espace temps du personnage.

Ce phénomène qui paraissait central, devient alors une simple substance dépourvue généralement de son analyse. Elle n’est plus un fait fictif mais une forme où le personnage est évalué et étudié dans un élément plus ou moins intime se réfléchissant sur son espace temps.

La rencontre devient l’élément premier du langage fictif où se déploie un scénario fondateur du roman qui cultive l’enchainement des récits de l’histoire. On parle ici de situation de rencontre dans laquelle les actants relèvent du rituel en présentant des scènes mémorisables, frappantes ou bien tout simplement effacées.

Ainsi, la rencontre peu avoir lieu dans un contexte imposant comme elle peut aussi passer inaperçue. Cela est appelé le phénomène de la non rencontre où les personnages sont pris de passivité au point de ne pas dévoiler la moindre émotion ressenti à cet instant. Ceci relève du supplice de l’ennui, du désintéressement douloureusement ressentie et du drame de l’incapacité de la rencontre où la solitude draine mutuellement. Ce coté n’est pas moins pertinent dans la littérature d’aujourd’hui puisque nombreuses sont les œuvres à citer dans ce domaine. Les expressions les plus contemporaines de la littérature de la non-rencontre sont marquées par des représentations tapageuses et routinières comme chez Amélie Nothomb,*C’est inévitable : passé l’âge de vingt-cinq ans, toute rencontre est une répétition.*[[145]](#footnote-145)

1. **Le champ lexical de la rencontre :**

Il existe tout un langage de la séduction que les femmes et les hommes métrisent, ces gestes sont accomplis inconsciemment. Au delà des mots, une multitude d’attitudes est centrée pour activer le processus de la séduction,*un contact tactile, une façon de regarder, le type de sourire employé, la capacité de dilaté ses pupilles seront autant de facteurs qui permettent la consolidation de l’interaction.*[[146]](#footnote-146)

Cela va de soit car la rencontre se base avant tout sur un aspect physique qui détermine ensuite la prolongation de cette rencontre. Ainsi cette union est parfois fruit du hasard où un enchainement d’émotions est mit à rude épreuve. Ce fait très répondu au quotient dans la vie réelle et transporté dans la fiction n’est autre que le phénomène du coup de foudre.

La scène de la rencontre occupe une place importante dans la construction dramatique et rythmique du roman. Elle est identifiée à l’intérieur d’un système d’alternance et peut constituer elle même un climat favorable ou déconcertant par rapporte à la suite des événements. Cette représentation de temps fort est la succession de variations d’intensité au moment de la scène. Elle est en général représentée par le coup de foudre ou la rencontre hasard qui marque le personnage et le fait planer pendant un moment de la narration. Paradoxalement, le temps de repos est un moment ou la progression dramatique stagne et ne retient aucune attention. Il s’agit de la passivité ou de la non rencontre comme cela à été définit plus précédemment.

En effet, dans les deux corpus on s’aperçoit que la scène de la rencontre est vécue différemment puisque les personnages de Marc Levy sont sous le charme dés les premières secondes, ce qui n’est pas le cas chez Paulo Coelho, où la rencontre passe inaperçue et les personnages font mine de passivité totale.

1. La non rencontre :

Dans roman de *Veronika décide de mourir*, le phénomène de rencontre n’est pas pris en compte. L’auteur met en scène différents personnages liés par un besoin de quête de soi et d’originalité qui se frôlent dans un univers un peu amer. Ces allés et retours des personnages s’effectuent dans une atmosphère d’indifférence totale. Le personnage principal Veronika soufre du mal être et ne trouve aucun intérêt à ce rapproché des autres protagonistes.

« La première ligne du texte la tira de sa passivité naturelle…Veronika était passive de nature. »[[147]](#footnote-147) Dés les premières lignes de son récit, Coelho définie son héroïne de passive, nous ne seront pas plus étonné de constaté plus loin que ce personnage ne possède pas l’envi d’être attiré par qui que ce soit.

Les rencontres de Veronika et d’Eduard s’effectuent rarement. C’est quand elle se met au piano qu’il apparait sans rien dire pour profiter de la musique. Cette distance témoigne peut être de la peur d’affronter la réalité. Nombreuses sont les personnes qui trouvent des difficultés à s’avouer leurs sentiments, mais dans le récit il s’agit d’une ignorance fataliste qui mènent les personnages à se replier sur soi même.

Au beau milieu du deuxième morceau un fou apparut, Eduard. Un schizophrène pour lequel il n’y avait aucun espoir de guérison. Loin de s’effrayer de sa présence, veronika sourit et, a sa grande surprise, il lui rendit son sourire.[[148]](#footnote-148)

C’est dans ce passage que les deux héroïnes se voient pour la première fois. On ne relève aucun signe de plaisance ni d’attirance. L'indifférence fait l'objet d’un reproche machinal où est extraite chaque conduite de bienveillance.

Cela dit, le sourire relève de marques descriptives du physique. C’est un élément important au même titre que le nom, l’habit et la psychologie du personnage. Un sourire ou une bouche souriant à même titre qu’une description d’émotions et de sensations éprouvés à cet instant. C’est une expression de sentiment qui relève aussi de l’état d’esprit du personnage. Veronika sourit parce qu’elle jouait du piano, chose qu’elle aimait beaucoup faire. Elle était heureuse.

Elle s’apprêtait à continuer son chemin lorsque quelqu’un la prit par le bras. Le puissant calmant qu’on lui avait administré coulait encore dans ses veines, aussi ne réagit-elle pas quand Eduard, le schizophrène, l’entraina délicatement dans une autre direction, vers le salon.[[149]](#footnote-149)

Ce cours récit montre qu’Eduard souhaiterait faire passer un message à veronika. En effet, l’obstination de vouloir garder quelqu’un à coté de soi découle de la peur de la solitude. L’auteur a employé l’adjectif « délicatement » pour montrer que le geste d’Eduard était d’ordre amical voir sentimental contrairement à la vision harcelante et violence physique.

Cette rencontre passive renvoie au quotidien de chaque personne réel. On laisse penser que le coup de foudre se manifeste de manière dissimulé, ou bien trop tôt, ou bien trop tard, mais jamais au bon moment. Dans cette histoire il frappe des personnes sur lesquelles pèsent de fortes pressions sociales et morales, voir même des troubles psychologiques.

Après une rencontre vient le temps de la déclaration d’amour qui se veut inhabituelle vu son contexte. Cette déclaration souvent perçue comme une arme de séduction dans les textes est une mise en scène dans laquelle un homme et une femme se déclare leurs sentiments. Elle n’a pas à être obligatoirement sincère mais c’est une situation où le locuteur cherche à se faire aimer de son interlocuteur. Dans le cas de notre roman, les personnages se témoignent leurs sentiments sous la forme d’aveux plutôt pudiques et incertains.

-J’ai incité les infirmiers à me faire un électrochoc parce que tu me troubler. Je ne sais pas ce que je ressens, et l’amour m’a déjà détruit une fois, dit Eduard.  -N’aie pas honte d’être aimé. Je ne te demande rien, seulement de me laisser t’aimer et jouer du piano une autre nuit, dit Veronika.[[150]](#footnote-150)

Cette confusion de sentiments survient peut être du contexte dans le quelle s’est déroulée la rencontre. Un hospice n’est pas un endroit favorable où l’on puisse déclarer sa flamme à quelqu’un. Hormis le caractère passifs des deux personnages cela à peut être joué un rôle dans le rapprochement inattendu des protagonistes.

La rencontre n’abouti pas mais reste dans le domaine du souhait. Ce passage du roman marque un temps de repos ou les personnages ne sont pas mit à rude épreuve mais juste face à un moment ou leurs émotions sont serein.

1. La rencontre :

Contrairement au roman de *veronika décide de mourir* de Paulo Coelho, Marc Levy mise le tout sur la scène de la rencontre. Dotée d’une structure complète où tous les éléments de la séduction sont présents, elle représente un événement central de l’histoire. Marc Levy veut rester dans le romantisme en optant pour une scène de coup de foudre entre les deux personnages principaux.

Ce sentiment amoureux a été décrit par de nombreux écrivains de la littérature française et étrangère, où il manquait singulièrement d’explications scientifiques et rationnelles. Cet aspect physiologique et psychique met la personne dans un état de confusion s’exprimant parfois par des regards complices, un souffle haletant, des troubles d’élocution, des émois, des rougeurs et des transpirations. La scène de la rencontre chez Marc Levy s’étend sur plusieurs actes dont on a choisi quelques uns. Le premier passage est celui du coup d foudre, du premier regard qui détermine la suite des événements du couple.

Zofia se retourna ave l’intention de le remercier et de le congédier, mais elle fut aussitôt saisie par les yeux qui la dévisagèrent. Tout deux se regardèrent longuement sans rien pouvoir se dire. Luca aurait voulu parler, mais aucun son ne sortit de sa gorge. Silencieux, il scrutait les traits de ce visage féminin aussi troublant qu’inconnu. Elle n’avait plus la moindre goutte de salive dans la bouche, elle chercha une boisson à tâtons, il posa sa main sur le comptoir. Un croisement de gestes maladroits fit glisser le verre, qui roula sur le tablier de zinc et se brisa au sol en sept éclats. Zofia se baissa pour ramasser avec précaution trois des morceaux de verre. Lucas s’agenouilla pour l’aider et s’empara des quatre autres. En se relevant ils ne se quittèrent toujours pas du regard… elle salua Lucas d’un signe de la tète et entraina sans ménagement son amie au-dehors.[[151]](#footnote-151)

Cette scène de rencontre type porte tous les éléments favorables et comparables à une scène de poème. C’est un jeu amoureux plein de fraicheur. Un échange de regards et d’émotions se fait dans un cadre confus mais heureux et complice. Un moment pur ou l’auteur a bien su utilisé ses termes pour arriver à nous reconstituer la simple image de la belle et l’éternelle rencontre. Un coup foudre dans une simple cantine ou tout se mélange et se croise. Ce lieu commun offre à cette scène un soupçon de réalité qui laisserait penser que l’auteur a vécu la scène.

Les formulations conduisent à une représentation appartenant au domaine populaire et correspondant à un cliché romantique de la littérature sentimental. Les personnages se fixent ainsi pour immobiliser le moment. Les mots utilisés par l’écrivain suggèrent une rencontre angélique où la femme au visage féminin est évaluée comme une divinité féminine représentée sous des traits gracieux et bien faits.

Une rencontre exceptionnelle qui mène ses actant à une ardeur impossible d’où l’expression « plus la moindre goutte de salive » qui témoigne de l’aspect rarissime de se phénomène.

Lucas est séduit et troublé par le personnage de Zofia qui face à lui empreinte une attitude un peu sauvage en s’en allant sans ménagement. L’auteur décrit une forte expressivité en s’usant des termes « saisi, troublant, inconnu » pour définir l’imprévisibilité du coup de foudre. La formule « un croisement de gestes maladroits » souligne une attirance physique et enchanteresse.

Toutes les normes de la séduction sont citées dans le passage. Le jeu du regard qui est le moteur de toute rencontre amoureuse, ou l’attente et l’hésitation ne fait qu’embellir le charme de cette étonnante scène théâtrale. Le verbe « s’agenouiller » renvoi a une scène de demande en mariage. Cette rencontre a suffit à faire naitre un amour peut être idéalisé, et a construire un couple d’âme-sœur :

- Cette homme est terriblement grave ! murmura Zofia. -Qui était-ce ?... je me fous complètement de votre serveuse ! Connaissez-vous la jeune femme qui est partie avec elle ? reprit Lucas.[[152]](#footnote-152)

La dimension temporelle dans ce récit est un temps fort où les personnages sont dans leurs émois les plus élevés. Ce temps fort est un temps accéléré, la scène du coup de foudre est brève mais très riche. C’est un point fort dans le déroulement des événements dans le cas où l’on considère cette dernière comme un point de départ vers toutes les possibilités de développement de l’histoire. Les rencontres qui suivent cette scène ne sont pas laissés au fruit du hasard. Les personnages se plaisent mutuellement donc ils cherchent à se voir et à s’unir, nous avons choisi quelques passage du roman :

« Elle avait accepté son invitation à diner pour le lendemain. »[[153]](#footnote-153)

« Il la pria d’accepter de reconduire ce diner manqué. Les premiers moments d’une rencontre étaient toujours difficiles, malaisés pour… Elle devait leur laisser une chance… Elle accepta un déjeuner… » [[154]](#footnote-154)

« -Peut être qu’un diner ce soir serait parfait ? dit Lucas. –j’avais un diner ce soir, mais j’essaierai de l’annuler, je vous téléphonerai. » [[155]](#footnote-155)

On remarque une accélération dans les événements succédant la première rencontre. L’envi de se voir l’emporte sur le but premier des deux agents, ils se laissent emporté dans cette valse romantique sans se soucié de leur missions.

Contrairement à la cène de la rencontre chez Paulo Coelho qu’on a définit commettant une non rencontre, celle de Levy porte en elle différents aspects physique et psychique que l’on retrouve dans roman sentimental.

Un aspect physique comme la main qui peu être hésitante, gauche, câline, tremblante ou bien raide authentifie une envi de se toucher. Au singulier comme au pluriel, elle porte une description soignée du romanesque. Une main au singulier est essentielle à la description de beaucoup d’émotion. Le visage est ainsi congédié dans la rencontre, c’est un lieu d’expression des sentiments subjectifs. On voir la réaction d’une personne selon la grimace déposée sur sa figure. Il a souvent une fonction performative et change suivant le contexte vécu. On parle de visage féminin pour définir le trait de celui-ci. Les yeux se fixent lors d’une rencontre pour une identification, c’est la partie interrogatrice de l’âme. Un regard posé sur quelqu’un peut être contemplateur, naïf mais aussi autoritaire. Dans le cas de nos deux héroïnes, les yeux sont le processus déclencheur de l’attirance physique puisque l’auteur ne va pas plus loin dans l’aspect physique. Il les décrit brièvement pour laisser le lecteur dans le flou a fin de s’y identifier plus essaiment.

1. **L’univers de la rencontre :**

Les unités temps, lieux et action sont d’ailleurs souvent dénoncés pour y prendre appuie mais aussi pour mieux visionner la continuité de l’histoire. L’écrivain reproduit un contexte où le sentiment de concret est ressenti. Un lieu, un moment, une action particulière est élaborée. Dans une scène de rencontre, le signifiant est relatif, puisque plusieurs changements sont à prévoir au niveau du plan, des lieux, et du temps, il devient dés lors *un profil partiel*[[156]](#footnote-156). Or, le signifier ne change pas, c’est *une unité continue*[[157]](#footnote-157) perçue par le spectateur. Cette perception est la même utilisée dans le domaine cinématographique. L’unité d’action quant à elle et formulée par la notion d’événement *la scène est une unité narrative plus dense, plus courte que la séquence. Quelque chose de spécifique y survient ou s’y passe*.[[158]](#footnote-158)

Plus explicitement, les scènes de déclaration d’amour entre deux héros est un moment ou l’action est délimitée à la fois par une unité fictionnelle dramatique ou romanesque qui flotte dans le roman. Et par le décor rigoureux et l’identité des personnages du récit. Nous avons constaté que de nombreux chercheurs se méfiant de l’unité d’action et qui la voyant comme une marque routinière, l’ont finalement jugé comme consistante dans le repérage pendant la lecture.

La scène de rencontre peut maintenant être distinguée de n’importe quelle autre séquence. Son unité de dimension supérieure qui englobe moments et lieux très divers dénonce sa continuité. Elle est réalisée en une unité hybride puisque son traitement se déroule en une seule prise vu son éventuel complexité.

1. Les lieux de la rencontre :

Dans une rencontre le lieu est toujours mentionné, son importance dénote de l’ambiance que l’auteur souhaite créer chez le lecteur. Ce lieu joue un rôle essentiel dont la femme rencontrée se fond avec l’espace dans lequel elle a été aperçue. Le lieu dénonce l’attitude du personnage subissant la rencontre. En effet, une rencontre faite dans un lieu naturel campagnard appartenant au domaine du romanesque[[159]](#footnote-159) n’est pas vécue de la même manière qu’une rencontre faite dans la rue[[160]](#footnote-160). L’espace de la rencontre peut parfois déterminer un scénario de bonne ou de mauvaise rencontre.

Prenons l’exemple du roman de *Veronika décide de mourir*, c’est dans un hospice que cette non rencontre se constitue. Le lieu est mentionné au début du roman pour mettre en situation le lecteur qui, en tant que roman traitant d’un sujet de mal être, ne s’attend pas à s’émerveiller devant une scène d’amour glorieuse. L’hospice entant que espace clôt ne permet pas l’échange extérieur.

La capacité de rencontre est donc restreinte et laisse penser que les locataires de Villette forment une grande famille. Une certaine routine forme l’équilibre quotidien des personnages dans cet espace. Villette obéie à un code imposé par la maison de santé : réveil matinal, petit déjeune, promenade dans le parc, déjeune, salon, nouvelle promenade, souper, télévision et au lit. Partant de ce point, les couple pouvant se formé dans cet espace sont des personnes admises récemment et qui ne sont liés à aucuns des pensionnaires. Veronika est la dernière locatrice de cet hôpital psychiatrique et donc, si on peut dire une postulante favorable. A la fin de l’histoire le lieu change, Veronika et Eduard s’évadent de villette sans prévenir.

L’auteur nous donne fort peu d’indication sur lieu à part celui de restaurant. Les personnages se rendent vers la petite place sur laquelle donne la chambre de Veronika.

Paradoxalement, dans le roman de *sept jours pour une éternité* le lieu est un matériel nécessaire à l’accomplissement des scènes de rencontre. Il constitue l’atmosphère et créer un climat approprié à la situation. Marc Levy a choisi un lieu ouvert où les échanges sont fréquents pour mettre le lecteur dans le doute d’une éventuelle surprise.

« Le Fisher’s Dali, meilleure cantine du port. »[[161]](#footnote-161)

C’est espace commun au lecteur qui le lie d’avantage au personnage et lui permet de s’identifier à lui. Cet espace impersonnel donne une dimension de pur hasard à la rencontre, ce qui est le plus favorable dans ce genre de lieu.

Le couple ensuite change souvent d’endroit pour se donner rendez vous de mieux se connaitre. L’espace le plus fréquenté est la plage ou restaurent avec vue sur mer. La plage est un lieu naturel qui symbolise le renouvèlement ce qui défini parfaitement les deux héroïnes qui vont changer de mode de vie.

1. L’action dans la rencontre :

La scène de la rencontre est généralement le passage le plus intense du roman. C’est la première scène où les émotions du personnage sont mises à nu. On y découvre le caractère, le profil psychologique mais aussi la variation du roman contemporain pour le genre sentimental. L’étude de ce passage ramène notre intérêt à l’action faite et établie pendant cette rencontre. Et en particulier le lexique utilisé pour évoquer les sentiments permanant soient ils ou éphémères du personnage.

L’utilisation d’expressions et de verbes montre la détermination que porte l’auteur sur son protagoniste. A ce sujet Jean Rousset définit la rencontre comme :

Quelques lignes, parfois quelques pages, c’est peu dans la continuité d’un roman ; c’est beaucoup si l’on admet qu’elle constitue une scène clé, à laquelle se suspend la chaine narrative, c’est beaucoup aussi si l’on jette un coup d’œil sur l’ensemble de notre trésor littéraire… Elle appartient de droit au code romanesque, elle y figure avec son cérémonial et ses protocoles.[[162]](#footnote-162)

La rencontre ou la scène de première vue est un phénomène dilué dans le roman. Peut-on analyse ce passage par le biais du lexique ? Le vocabulaire employé, peut-il définir la période de temps du sentiment éprouvé ?

Nous pouvons supposer que le roman en lui même est une quête de sentiments. L’œuvre romanesque et une cérémoniaire de percutions favorables aux échanges émotionnels des personnages. Une multitude de termes et d’expression sont utilisés dans le cadre de favoriser l’expansion d’un moment romantique, doux et partagé par un couple d’actant.

Cette scène est un véritable déclencheur d’actions ultérieures. Le lexique utilisé pendant la duré de la rencontre est dénonciateur des faits qui vont suivre. Nous avons jugé utile de travailler sur les verbes dits de *sentiments* [[163]](#footnote-163) dont nous avons relevé quelques uns pour mieux cerner le processus de la rencontre. Nous avons procéder a une classification sous la forme d’un tableau qui facilitera le travail et la compréhension.

Si on venait à observer l’action dans le roman de Paulo Coelho, on verra que l’action n’abouti pas puisque la rencontre ne s’effectue pas. Alors, nous avons jugé sans intérêt de travailler sur les verbes d’action de cette scène de rencontre. Néanmoins, le cadre dans lequel elle se déroule renvoi au romanesque puisque cette scène réunit les éléments des la nature et des sentiments. Un sentiment de joie ressenti par Veronika assise sur le piano.

L’auteur a préféré spéculer sur le décor que sur l’action. On retrouve : la lune, les étoiles, les montagnes et la nuit. On pourrait penser que ce passage renverrait au répertoire lyrique dont le thème poétique de la nature et de l’amour. Le lyrisme est aussi le chant, le personnage de Veronika aime la music et possède du talent à jouer du piano. Tout les brides suggèrent une structure poétique et rappellent la formulation d’une image qui appartient au domaine du romanesque. Dans cette situation, le décor où a eu lieu la rencontre joue un rôle pilier qui favorise l’enchantement des sentiments.

Veronika se confond avec ce milieu nature et évolue dedans pendant ce cout instant qui égalise une éternité. Ainsi les sentiments du personnage d’Eduard sont en harmonie avec ce décor.

Cette scène de rencontre est brève dans le récit mais choisissant un décor naturel, l’auteur cherche à émouvoir le lecteur de sorte qu’elle dure un plus long moment. Le temps est en quelque sorte figé pour laisser planer un sentiment de liberté. Les étoiles comme les montages ne bougent pas ce qui crée une sensation d’arrêt du temps.

Quant au roman de Marc Levy, nous avons juré préférable de présenter l’analyse de l’action de la rencontre sous forme d’une étude d’identification des verbes d’action. Cette étude est présentée sous forme de tableau comme suite :

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| VERBES | Sens positif | Sens négatif | Durée d’action | Action faite sur |
| Remercier | -rendre grâce | -refuser  -renvoyer | Courte | Lucas |
| Congédier |  | -renvoyer  -donner ordre de se retirer | Courte | Lucas |
| Saisir | -s’emparer  -frapper  -porter à  -comprendre | -prendre  -porter | Courte | Zofia |
| Dévisager |  | -regarder avec insistance  - de manier indiscrète | Longue | Zofia |
| Regarder | -porter la vue  - attirer par  -juger | -concerner  -regarder de travers | Longue | Lucas  Zofia |
| Parler | -s’entretenir  -manifester  -exprimer  -communiquer |  |  | L’action n’a pas aboutie |
| Scruter | -examiner | -sonder | Longue | Zofia |
| Poser | -placer  -mettre  -établie | -jeter | Longue | Lucas |
| Glisser | -se déplacer  -s’introduire  -se mettre |  | Courte | Le verre |
| Rouler | -avancer |  | Longue | Le verre |
| Briser |  | -détruire  -casser  -supprimer | Courte | Le verre |
| Baisser | -décliner  -se courber | -inférioriser  -s’affaiblir | Courte | Zofia |
| Ramasser | -assembler  -prendre  -réunir | -se replier | Courte | Zofia |
| S’agenouiller | -tirer révérence  -se mettre à genoux |  | Courte | Lucas |
| Aider | -seconder  -assister  -soutenir |  | Longue | Lucas  Zofia |
| S’emparer |  | -se servir d’une chose  -s’en rendre maitre | Longue | Lucas |
| Se relever | -redresser  -rétablir | -révoquer | Courte | Lucas |
| Se quitter |  | -abandonner  -se sépare  -renoncer | Longue | Lucas  Zofia |

Nous constatons que les verbes les plus courants sont des verbes d’action courte. Si on porte l’attention sur le défilement des verbes, on constaterait que, les verbes utilisés dans ce passage regroupent tous les événements de l’histoire. En effet, la rencontre de Lucas et de Zofia se fait par un pur hasard. Ils mènent une mission dans laquelle ils sont représentés comme ennemis. Ces verbes symbolisent le vouloir émotif des deux personnages.

Prenons exemple sur le verre : il glisse, puis roule pour enfin se briser. Si on porte notre analyse sur celui si, on se laisserait penser qu’il définit parfaitement la situation des deux personnages. Zofia avance vers Lucas qui se déplace de son camp du mal pour s’introduire dans le camp du bien. Et ils finissent tout les deux par casser le pacte et quitter leurs camps.

Les verbes de sentiments sont très peu présents. On peu tout de même relever dans ce passage l’adjectif « troublant » qui résume cette situation. Les personnages sont inquiets et agités face aux émotions ressenties par chacun d’eux.

On remarque à la vue des définitions des verbes d’action un sous sens d’émotion plutôt négatif : dévisager, regarder, scruter. Ces verbes dénotent de tout sauf de l’indifférence et pourtant on est loin des verbes utilisés dans les romans sentimentaux. A savoir des verbes qui expriment l’intérêt et l’amour, ou plus ou moins des verbes positifs.

Ainsi, on trouve seulement trois verbes positifs qui vont dans le sens des émotions ou qui sont en tous cas moins négatifs. Ceux sont des verbes de plaisance[[164]](#footnote-164) : remercier, aider, se relever.

On a relevé aussi des verbes que l’on a qualifiés comme mixte puisqu’ils sont partagés par les deux personnages : regarder et quitter. Encore une fois, on est loin de la scène de rencontre amoureuse.

Cette scène de rencontre est selon nous une situation d’illusion longue bien que les verbes y utilisés sont des verbes d’action courte. L’auteur a voulu crée un sentiment de confusion chez le lecteur en se positionnant face à la scène et la décrivant de l’extérieur. La scène reproduit un acte cinématographique. C’est une vision panoramique qui au fur et à mesure de son interprétation rétrécie pour ne capter que le couple de personnages.

**Conclusion :**

A travers cette étude analytique de l’espace temps dans l’univers des deux romans, nous avons choisi la scène de la rencontre comme point principale. En premier lieu, pour examiner la fonction de ce scénario cliché et voir comment la reconnaitre dans le roman. En second lieu, pour montrer la diversité des formes discursives dans l’espace et établir une relation avec le temps. Cette étude montre l’intersection sémantique de l’unité temps, lieu et action dans une même situation partagée entre les deux corpus. Le temps est marqué dans l’action qui s’effectue dans un lieu. Cet espace est une mémoire temporelle extérieure et personnalisée. Le temps dans la rencontre a été traité en trois principaux points que l’on a nommé la triple unité. On retrouve le temps dans l’action, le lieu où se déroule l’action et l’action même dans la rencontre.

D’abords, la question du cliché ne se pose pas dans ce genre de romans qui consiste une suite de scénarios stéréotypes et récurrents parfois entrepris de la même disposition. L’espace temps alors est le même mais y est vécu de façon différente selon le type de scène tournée. Le temps dans la rencontre constitue le rythme de la scène. Ce rythme change d’un roman à un autre. La scène de la rencontre étant un point commun dans les deux corpus converge par le contenu mais diverge par l’aspect. En effet, après une étude minutieuse des deux corpus, nous avons relevé que cette partie de l’histoire est vécu différemment par les personnages de chaque roman. Il y a lieu de coup de foudre, un aspect plus étudié de la scène que l’on recouvre chez Marc Levy. Quant aux personnages de Paulo Coelho, ils sont tenus d’une passivité exagérée que l’on a qualifié de temps de repos.

Ensuite, on a déterminé les lieux de cette rencontre. Aussi l’espace a son pesant dans le déroulement des événements. Les lieux dans les deux romans sont différents pour ne pas dire complètement opposés. Nous avons remarqué que Marc Levy tourne la scène de la rencontre dans un espace ouvert mais ordinaire qui n’empêche pas l’exposition de ses protagonistes à des rencontres exceptionnelles. Dans le roman de Paulo Coelho l’espace est clos cependant la définition et l’aspect esthétique de cette espace renvoie au thème lyric du romanesque. Il favorise la forme au fond, il y’a lieu de non rencontre.

Enfin, l’action dans la rencontre. Dans ce point nous avons travaillé sur le lexique. Le passage de la rencontre implique une série d’actions donc des verbes d’action et d’autres. Cette analyse a été convenable pour l’œuvre du romancier Marc Levy puisque son jeu de scène était bien portant. Nous avons vu utile de se référer à l’ouvrage de Maurice Gross dans lequel il effectue une classification des verbes de la langue française. On a présenté ce point sous forme de tableau pour mieux y cerné le sens. On a remarqué que l’utilisation des verbes d’action courte favorisée l’aspect d’un passage et lui donné une illusion longue.

Cette étude a été mené dans l’objectif de bien encercler l’aspect temporel dans une situation propice de rencontre et ses répercutions dans les agissements des personnages dans une fiction. Ainsi le temps peut être favorable dans une situation inattendue comme il peut désapprouver son déroulement. Le temps est-il un allié lors des situations étroites ? Comment peut-il relativiser une action dans une situation dans laquelle il en est maitre ?

**CONCLUSION GENERALE**

A l’achèvement de cette étude, bien que nous n’ayons exhibé que quelques éléments de réponse à nos questionnements, nous avons tout de même l’impression de rester sur notre faim quant à notre volonté d’envelopper davantage les romans choisis à cette étude en expression d’une certaine vision du monde.

Cette conception du monde telle qu’elle se manifeste dans les romans qui nous occupent et telle que nous l’avons examinée, nous a permis de procéder à une interprétation du moins partielle des deux romans face au phénomène du temps. Cette étude nous a autorisé à effectuer une recherche sur un aspect de la lecture qui nous à été propre puisque, faut-il le rappeler que toute œuvre artistique et notamment, toute création littéraire peut faire l’objet de diverses interprétations.

Pour notre part, la lecture faite sur les deux corpus les interroge sur la dimension réaliste et le contexte rationnel de l’ampleur du quotidien. Cette analyse empreintée à des approches structurelles peut bien être développée par différentes méthodes psychologique et philosophique et en ce sens approfondir une nouvelle dimension de l’écriture des deux romans.

Les deux œuvres ont été appréhendés dans leurs caractéristiques culturelles mais bien plus encore dans leur contenant formel. Notre problématique s’intéresse au domaine existentiel par les expériences de leurs personnages qui subissent manifestement les mutations du phénomène temporel. Toutefois, si nous ne sommes pas concentrés sur la question théâtrale avec laquelle sont présentés les deux œuvres, cela est dû particulièrement à l’omniprésence du thème du temps qui est l’élément structurel majeur des deux récits.

C’est autour de la problématique du temps que nous avons essayé de saisir la portée narrative des deux œuvres pour se rapprocher de ce que Paul Ricœur à nommer *la transcendance immanente au texte. [[165]](#footnote-165)*

Dans le corpus les protagonistes sont soumis à des expériences d’aspect temporel. Elle est définit par Ricœur telle une  *expérience fictive qui a pour horizon un monde imaginaire qui reste le monde du texte… c’est une projection de l’œuvre capable d’entrée en interaction avec l’expérience ordinaire de l’action.*[[166]](#footnote-166) C’est une expérience proche de celle du quotidien réel certes, mais fictive, puisque c’est l’œuvre seule qui la projette.

Cette expérience temporelle fictive n’est projetée que dans l’œuvre dans laquelle elle prend formellement son sens. Elle est active qu’à travers des personnages, de l’enchainement de leurs actes, du récit de leurs discours et des révocabilités de leurs expériences temporelles.

Nous nous sommes appuyés, pour mieux saisir cette expérience temporelle fictive, sur des ouvrages théoriques qui se référent essentiellement au temps. Cette contribution théorique nous a menés, dans un premier temps, vers l’élargissement de nos connaissances sur le sujet du temps, mais aussi vers la compréhension de la question relative au temps par des explications et des éclaircissements d’ordre philosophique, anthropologique, social et culturel.

L’univers romanesque des deux romans comporte beaucoup d’éléments majeurs. Nous avons tenté dans un premier temps d’explorer le corpus dans le but de capturer l’irréversibilité inhérente au temps, puis, son intransigeance, sa fuite et sa relation avec la condition humaine. Ce qui nous à permis d’examiner les éléments qui caractérisent telle ou telle sphère culturelle et la vision du monde qu’ils véhiculent.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons focalisé notre réflexion sur l’ordre interne du récit à travers une approche thématique. Les deux romans sont des représentations du temps par le biais d’une construction narrative classique. Celle-ci est enracinée dans une réalité sociale particulière à chaque écrivain menacée par la fluidité temporelle où se consomme la vie sans ménagement. Nous avons pu également repérer comment le thème pouvait dépendre d’un réseau thématique et la manière dont il s’articule autour du souvenir, de la déchéance et de la mort. C’est indépendamment d’ailleurs de l’histoire racontée que ces motifs préservent une relation avec l’espace. Faut-il rappeler encore que notre étude s’inscrit dans le cadre de la littérature comparée où des points de divergence ont été présentés dans notre analyse pour renvoyer à ce domaine.

Ce n’est formellement que dans la troisième partie du présent travail que nous avons pu réellement dévoiler la vision du monde véhiculée tout au long des textes en exposant une scène clichée partagée par les deux romans et qui a constitué un point essentiel pour notre étude puisqu’elle nous a aidé à cerner et à extraire la vision des deux romans à travers leurs écritures. L’omniprésence du thème du temps nous a été prescrite dés le début des deux récits par une multitude de signaux textuels formés par un enchainement lexical qui renvoie explicitement ou implicitement au domaine temporel.

C’est autour de ce monde romanesque et fictif que nous concevons que la portée des œuvres de Paulo Coelho et de Marc Levy s’inscrit dans une représentation qui ne se veut pas nihiliste mais qui reste pourtant ancrée dans un milieu spécifique à l’identité de chaque auteur. Une destinée et une certaine fatalité munis d’une sonorité romantique ne peuvent être dissocié du temps cas c’est ce temps qui prône l’enchantement du destin et donne son ardeur à une fatalité parfois souveraine.

Dés lors, le roman de Paulo Coelho nous plonge dans un univers fictif, habité d’individus en souffrance que le temps façonne, conditionne et malmène. Quant à l’œuvre de Marc Levy qui associe la vie à une éternité où la mort n’est pas fatalité mais atemporelle et fruit de toute une vie. Les deux ouvrages mettent en scène des personnages nostalgiques qui subissent un sort dont ils ne peuvent pas s’y échapper. Un sort définit non pas comme un échec mais comme une renaissance et une liberté individuelle quelque soit sa fin. Alors pouvons-nous penser que la mort est une liberté ? Est-elle une part de l’accomplissement des êtres ? Cela reste à vérifier.

Voila ce à quoi nous avons abouti au cours de notre lecture qui n’est qu’une facette parmi tant d’autre et à plus forte raison, une lecture philosophique.

Table des matières :

* Introduction générale …….………………………………………………….........1

1. Problématique………………………………………………………3
2. Présentation du corpus ……………………………………………. 3
3. Démarches méthodologiques ………………………………………4
4. chapitre premier : l’approche structurale :
   1. la microstructure narrative :…………………………………………..8
      1. le schéma narratif……………………………………………...9
      2. le schéma quinaire ………………………………………….....11
      3. le schéma actantiel …………………………………..……..….15
      4. la combinaison des séquences ……………………..………….20
5. Le temps et les personnages………………………………………………23
6. Le temps physique ……………………………...…………..….. 24
7. Le temps chronique……………………..…………………………25
8. Le temps linguistique………………..…………………………….27
9. L’espace temps dans les romans ………………….. …………………… 28
   * 1. L’ancrage temporel…………………………………………….29
     2. La sémantique de l’espace……………………………………30
     3. La configuration spatiale……………………………………..33
10. Chapitre deuxième : l’approche thématique :
11. Le temps et la mort……………………………………………………………43
12. la déchéance………………………………………………………45
13. L’univers de la mort…………………………………………….. 49
14. Le temps des souvenirs………………………………………..….54
15. Le temps et la vie…………………………………………………………..….57
16. L’espace vital dans le roman……………………………………....57
17. Temps et amour……………………………………………………61
18. Le temps héros romanesque ………………………………….. ….65
19. Chapitre troisième : l’approche narrative de l’espace temps dans la scène de la rencontre :
20. L’analyse du cliché ……………...………….……………………………..…..76
21. Le personnage stéréotypé ……………………………………..…77
22. Les cliché du romantisme ...............................................................80
23. Le champ lexical de la rencontre………………..………………….…..……..87
24. La non rencontre ……………………………………………….......88
25. La rencontre ……..……………….…… ……………….……....….91
26. L’univers de la rencontre……………………………………………………....94
27. Les lieux de la rencontre………….………………………….….....95
28. L’action dans la rencontre……………………………….…….......97

* Conclusion générale…………………………………………………………..….104
* Bibliographie………………………………………………………………….….111

BIBLIOGRAPHIE :

Corpus de travail :

Paulo COELHO, *Veronika décide de mourir*. Traduit du Portugais par Françoise Marchand-Sauvagnargues. Paris. Ed. Anne Carrière, 2000

Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris. Robert Laffont, 2002

Ouvrages de références :

1. Les ouvrages critiques :

- Adam Jean Michael, *les textes, types et prototypes*, Récit, description, argumentation, explication et dialogues. Paris. Ed, Nathan. 1997 / -De *la théorie linguistique au texte littéraire* : relecture de *Demain dès l’aube* de Victor Hugo, *Français Moderne*. Paris. N° 41, 1973.

- Aubert Thierry, *le surréaliste et la mort*. Edition : L’âge D’homme. Paris, 2001.

- Bakhtine Mikhaïl, *esthétique et théorie du roman*. Traduit par D. Olivier, Paris. Ed. Gallimard, 1978.

- Barthes Roland, *S*-Z*.* Paris, Ed. Seuil, 1970 /-*Poétique du récit*. Paris. Ed. Seuil, 1979.

- Benveniste Émile, Problèmes de linguistique générale. Paris, Éditions Gallimard. 1964 / - *problème de linguistique générale*. Paris, Éditions Gallimard. 1974, tome2.

- Bronckart Jean-Paul, *le fonctionnement des discours,* avec la collaboration de D. Bain, B. Schneuwly, C. Davaud et A. Pasquier. Delachaux & Niestlé S.A., (Swizerland). Paris 1985.

- Communication 8 : Claude Bremond, La Logique des possibles narratifs. Paris, Seuil : coll. Points. 1981

-*Convergences critique 2*, clefs pour la lecture des récits de Christiane Achour et Amina Bekkat, Ed. Tell. 1999

- Dubost Jean-Pierre, *topographie de la rencontre dans le roman européen*. Paris, Ed. Pu Blaise Pascal. 2008

- Dufays Jean Louis, *Stéréotype et lecture*. Liège, Mardaga, 1994

- Genette Gérard, *Frontières du récit* in Figures II. Ed. Point/ Seuil. Paris, 1969

- Greimas Algirdas Julien, *Sémantique structurale*. Paris. P.U.F. 1966.

- Gueguen Nicolas, *psychologie de la séduction*, pour mieux comprendre nos comportements amoureux. Coll. 100 petites expériences psychologiques. Paris. Dunod, 2009

- Hamburger Kâte, *logique des genres littéraires*. Paris, Seuil. 1986

- Hamon Philippe, le personnel du roman. Le système de personnages dans les Rougon Macquart d’Emile Zola. Genève, Droz. 1983

- Jankélévitch Vladimir, *l’irréversible et la nostalgie*. Paris. Ed. Flammarion. 1983

- Kojev Alexandre, *le concept, le temps et le discours ; introduction au système du savoir*. Edition Gallimard. Coll. Bibliothèque de philosophie. Paris, 1990.

- Musambi Malongi F. Y., *conception du temps et développement intégré ; la conception du temps chez saint augustin*. Edition l’Harmattan. 1996.

- Paveau Marie Anne, *parcours de lecture*, Bertrand Lacoste, la Peste de camus, 1996.

- Raimond Michel, La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt. Ed. José Corti. Paris, 1966

- Reuter Yves, *Introduction à l’analyse du roman*. Paris. Ed : Dumont. 1996 /*-le Roman policier*, Nathan Université. 1997

- Ricœur Paul, *temps et récit 2*. Paris, le Seuil. 1984

- Rousset Jean, *leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*. Paris, José Corti. 1981.

- Tomachevski Boris, *Théorie de la littérature*, Txt (les formalistes russes) traduit par Tzvetan Todorov, Ed. Le Seuil, 1965. Mai 2001

- Valette Bernard, *Le roman*. Paris. Ed. Nathan -Collection N°128. 1995

- Vanoye Francis, *scénario model, modèles des scénarios*. Paris. Nathan 1991.

- Woolf Verginia*, l’art du roman*. Quentin Bell et Angélica Garnett 1925. Paris, le Seuil. 1962.

- Zola Emile, Deux définitions du roman, Œuvres complètes, Tome XI, Ed. Nouveau Monde, 2002

Les revues et articles :

-*L'Afrique littéraire et artistique***,** Revue no 12, août 1970.

- Hamon Philippe*, pour un statut sémiotique du personnage, in poétique du récit*. Paris, le Seuil. Coll. point, 1977.

-*imagerie, littérature et image au XIXe siècle*. José Corti. Coll. « Les essais ». Paris. 2001.

- Larivaille Paul, *Analyse morphologique du récit*. Poétique N°19. 1974

Dictionnaires :

-Dictionnaire d’analyse du discours, P. Charaudeau et D. Maingueneau. Ed. Seuil, 2002.

-Dictionnaire culturel en langue Française, sous la direction d’A. Rey, le robert 2005.

-Dictionnaire de critique littéraire, Joëlle Gardes Tamine, Marie Claude Hubert. Paris, édition : Armand colin, 1993.

- Dictionnaire encyclopédique, le petit Larousse. Paris, 1980.

1. Verginia Woolf*, l’art du roman*. Paris, le Seuil. 1962. p 43 [↑](#footnote-ref-1)
2. Philippe Hamon, *pour un statut sémiotique du personnage, in poétique du récit*. Paris, le Seuil. Coll. point, 1977. p126 [↑](#footnote-ref-2)
3. Alexandre Kojeve, *le concept, le temps et le discours ; introduction au système du savoir*. Paris. Edition Gallimard. Coll. Bibliothèque de philosophie, 1990.p.35 [↑](#footnote-ref-3)
4. Malongi F. Y. Musambi, *conception du temps et développement intégré ; la conception du temps chez saint Augustin*. Paris. Edition l’Harmattan. 1996, p.52-54 [↑](#footnote-ref-4)
5. Yves Reuter, *introduction à l’analyse du roman*. Paris. Ed. Dumont. 1998. p.7 [↑](#footnote-ref-5)
6. Roland BARTHES, *par où commencer* ?  Poétique, N°1,1970. Reprit dans Nouveaux essais critiques, LE SEUIL-POINT. N°35. Dans « Convergences critique 2 », (clefs pour la lecture des récits) de Christiane Achour et Amina Bekkat. Paris. Ed. Tell. 1999 p. 41. [↑](#footnote-ref-6)
7. Yves REUTER, *Introduction à l’analyse du roman.*  Paris. Ed : Dumont. 1998. p 47. [↑](#footnote-ref-7)
8. Paul Larivaille, *Analyse morphologique du récit*. Poétique N°19. 1974. p 368 [↑](#footnote-ref-8)
9. Bernard Valette, *Le roman*. Paris. Ed. Nathan -Collection N°128. 1995, p83-85. [↑](#footnote-ref-9)
10. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*. Paris. P.U.F. 1966. p 262 [↑](#footnote-ref-10)
11. Jean Michael Adam, *les textes, types et prototypes*, Récit, description, argumentation, explication et dialogues. Paris. Ed, Nathan. 1997, p 188 [↑](#footnote-ref-11)
12. C. Bremond, *Le schéma de la séquence élémentaire*, dans « la logique des possibles narratifs »; dans convergence critique 2 (clefs pour la lecture des récits). De C. Achour et A. Bekkat. Ed. Du Tell. 1999, p 44. [↑](#footnote-ref-12)
13. Boris Tomachevski, *Théorie de la littérature*, Txt (les formalistes russes) traduit par Tzvetan Todorov. Paris. Ed. Le Seuil, 1965. Mai 2001, p 300. [↑](#footnote-ref-13)
14. Cf. Émile BENVENISTE, Problèmes de linguistique générale, Paris, Éditions Gallimard. 1964, p 72. [↑](#footnote-ref-14)
15. E. Benveniste*, problème de linguistique générale*. Paris. 1974 tome2, p 70 [↑](#footnote-ref-15)
16. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris. Ed. Anne Carrière. 2000, p 20 [↑](#footnote-ref-16)
17. Marc Levy, Sept jours pour une éternité. Paris, Robert Laffont. 2002, p 169 [↑](#footnote-ref-17)
18. Ibid. p149 [↑](#footnote-ref-18)
19. Benveniste cité par Marie Anne Paveau, *parcours de lecture*, Bertrand Lacoste, la peste de camus, 1996, p736. [↑](#footnote-ref-19)
20. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris. Ed. Anne Carrière. 2000, p 11 [↑](#footnote-ref-20)
21. Ibid. p49 [↑](#footnote-ref-21)
22. Marc Levy, Sept jours pour une éternité. Paris, Robert Laffont. 2002, p 85/ 134/ 188/ 300/ 308. (La même expression est utilisée pour annoncer le changement des jours.) [↑](#footnote-ref-22)
23. Ibid. p138 [↑](#footnote-ref-23)
24. Ibid. p290 [↑](#footnote-ref-24)
25. Benveniste cité par Marie Anne Paveau, *parcours de lecture*, Bertrand Lacoste, la peste de camus. 1996, p 73 [↑](#footnote-ref-25)
26. Roland Barthes, *Poétique du récit*. Paris, Ed. Seuil. 1979, p 27 [↑](#footnote-ref-26)
27. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris, Anne Carrière. 2000, p 232 [↑](#footnote-ref-27)
28. Ibid. p233 [↑](#footnote-ref-28)
29. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont.2002, p42. [↑](#footnote-ref-29)
30. Ibid. p53. [↑](#footnote-ref-30)
31. Revue, *L'Afrique littéraire et artistique***,** no 12, août 1970. p13. [↑](#footnote-ref-31)
32. Jean Yves TADIE, *Le récit poétique*. In (convergences critiques 2) de C. Achour et A. Bekkat.

    Ed : PUF, écriture. 1979, p51. [↑](#footnote-ref-32)
33. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris, Anne Carrière. 2000, p23 [↑](#footnote-ref-33)
34. Ibid. p26 [↑](#footnote-ref-34)
35. Ibid. p50 [↑](#footnote-ref-35)
36. Ibid. p64 [↑](#footnote-ref-36)
37. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont. 202, p11 [↑](#footnote-ref-37)
38. Ibid. p12 [↑](#footnote-ref-38)
39. Ibid. p16 [↑](#footnote-ref-39)
40. Ibid. p20 [↑](#footnote-ref-40)
41. Ibid. p28 [↑](#footnote-ref-41)
42. Ibid. p110 [↑](#footnote-ref-42)
43. Ibid. p100 [↑](#footnote-ref-43)
44. Ibid. p134 [↑](#footnote-ref-44)
45. Ibid. p95 [↑](#footnote-ref-45)
46. Ibid. p29 [↑](#footnote-ref-46)
47. Philippe Hamon*, imagerie, littérature et image au XIXe siècle*. José Corti. Coll. « Les essais », Paris. 2001, p 131 [↑](#footnote-ref-47)
48. Jean-Paul Bronckart, *le fonctionnement des discours*, avec la collaboration de D. Bain, B. Schneuwly, C. Davaud et A. Pasquier. Delachaux & Niestlé S.A., (Swizerland), Paris. 1985, p 30-31 [↑](#footnote-ref-48)
49. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris, Anne Carrière. 2000, p 11 [↑](#footnote-ref-49)
50. Ibid. p25 [↑](#footnote-ref-50)
51. Ibid. p218 [↑](#footnote-ref-51)
52. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont. 2002, p67 [↑](#footnote-ref-52)
53. Ibid. p25 [↑](#footnote-ref-53)
54. Ibid. p62 [↑](#footnote-ref-54)
55. Ibid. p63 [↑](#footnote-ref-55)
56. Ibid. p120 [↑](#footnote-ref-56)
57. Ibid. p135 [↑](#footnote-ref-57)
58. Ibid. p127 [↑](#footnote-ref-58)
59. Yves Reuter, *introduction à l’analyse du roman*. Paris, Ed. Dunod. 1996, p3 [↑](#footnote-ref-59)
60. Yves Reuter*, introduction à l’analyse du roman*. Paris, Dunod. 1996, p43. [↑](#footnote-ref-60)
61. Thierry Aubert, *le surréaliste et la mort*. Paris, Edition : L’âge D’homme. 2001, p84 [↑](#footnote-ref-61)
62. Le petit Larousse, Dictionnaire encyclopédique. Paris, 1980, p265 [↑](#footnote-ref-62)
63. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris, Anne Carrière. 2000, p66 [↑](#footnote-ref-63)
64. Ibid. p19 [↑](#footnote-ref-64)
65. Ibid. p62 [↑](#footnote-ref-65)
66. Ibid. p168 [↑](#footnote-ref-66)
67. Ibid. p106 [↑](#footnote-ref-67)
68. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont. 2002, p53 [↑](#footnote-ref-68)
69. Ibid. p90-91 [↑](#footnote-ref-69)
70. Ibid. p101 [↑](#footnote-ref-70)
71. Cf. Jean-Michel Adam, « De la théorie linguistique au texte littéraire : relecture de *Demain dès l’aube* de Victor Hugo », *Français Moderne*. Paris, 1973, n° 41, p268-283. [↑](#footnote-ref-71)
72. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris, Anne Carrière. 2000, p11-24 [↑](#footnote-ref-72)
73. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont. 2002, p72-73 [↑](#footnote-ref-73)
74. Ibid. p291 [↑](#footnote-ref-74)
75. Ibid. p291 [↑](#footnote-ref-75)
76. Ibid. p300 [↑](#footnote-ref-76)
77. Vladimir Jankélévitch, *l’irréversible et la nostalgie*. Paris. Ed. Flammarion. 1983, p372 [↑](#footnote-ref-77)
78. Ibid. p376 [↑](#footnote-ref-78)
79. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris, Anne Carrière. 2000, p88 [↑](#footnote-ref-79)
80. Ibid. p97-98 [↑](#footnote-ref-80)
81. Ibid. p135 [↑](#footnote-ref-81)
82. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont. 2002, p237 [↑](#footnote-ref-82)
83. Ibid. p248 [↑](#footnote-ref-83)
84. Gérard Genette, *Frontières du récit* in Figures II. Paris, Ed. Point/ Seuil. 1969, p88. [↑](#footnote-ref-84)
85. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris, Anne Carrière. 2000, p103-104 [↑](#footnote-ref-85)
86. Ibid. p93 [↑](#footnote-ref-86)
87. Ibid. p157 [↑](#footnote-ref-87)
88. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont. 2002, p17 [↑](#footnote-ref-88)
89. Ibid. p30 [↑](#footnote-ref-89)
90. Ibid. p100 [↑](#footnote-ref-90)
91. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris, Anne Carrière. 2000, p183 [↑](#footnote-ref-91)
92. Ibid. p137 [↑](#footnote-ref-92)
93. Ibid. p204 [↑](#footnote-ref-93)
94. Ibid. p218 [↑](#footnote-ref-94)
95. Ibid. p205 [↑](#footnote-ref-95)
96. Ibid. p184-188 [↑](#footnote-ref-96)
97. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont. 2002, p169 [↑](#footnote-ref-97)
98. Ibid. p61 [↑](#footnote-ref-98)
99. Cf. Baudelaire, *à une passante* in  *les fleurs du Mal 2eme* édition*,* 1961. Vers 6 et 10. [↑](#footnote-ref-99)
100. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont. 2002, p 79 [↑](#footnote-ref-100)
101. Ibid. p148-152 [↑](#footnote-ref-101)
102. Dictionnaire d’analyse du discours, P. Charaudeau et D. Maingueneau. Ed. Seuil, 2002, p15 [↑](#footnote-ref-102)
103. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris, Anne Carrière. 2000, p66 [↑](#footnote-ref-103)
104. Ibid. p141 [↑](#footnote-ref-104)
105. Emile Zola, Deux définitions du roman, Œuvres complètes, Tome XI, Ed. Nouveau Monde, 2002. p281. [↑](#footnote-ref-105)
106. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris, Anne Carrière. 2000, p11 [↑](#footnote-ref-106)
107. Ibid. p24 [↑](#footnote-ref-107)
108. Ibid. p37 [↑](#footnote-ref-108)
109. Ibid. p141 [↑](#footnote-ref-109)
110. Roland Barthes, S-Z. Paris, Ed. Seuil, 1970. p26 [↑](#footnote-ref-110)
111. Michel Raimond, La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt. Paris, Ed. José Corti. 1966, p.185 [↑](#footnote-ref-111)
112. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont. 2002, p41 [↑](#footnote-ref-112)
113. Ibid. p226 [↑](#footnote-ref-113)
114. Mikhaïl Bakhtine, *esthétique et théorie du roman*. Traduit par D. Olivier. Paris, Ed. Gallimard. 1978, p251 [↑](#footnote-ref-114)
115. Jean-Pierre Dubost, *topographie de la rencontre dans le roman européen*. Paris, Ed. Pu Blaise Pascal. 2008, p299 [↑](#footnote-ref-115)
116. «Le chronotope ou « temps-espace » est une catégorie de forme et de contenu basée sur la solidarité du temps et de l’espace dans le monde réel comme dans la fiction romanesque. » Cf. Joëlle Gardes Tamine, Marie Claude Hubert, Dictionnaire de critique littéraire. Paris, édition : Armand colin. 1993, p35-36 [↑](#footnote-ref-116)
117. Jean Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*. Liège, Mardaga, 1994, p81. [↑](#footnote-ref-117)
118. Jean Ricardou*, le nouveau roman.* Paris, Seuil. 1973, p28 [↑](#footnote-ref-118)
119. Ibid. p28. [↑](#footnote-ref-119)
120. Ibid. p29 [↑](#footnote-ref-120)
121. Ibid, p30. [↑](#footnote-ref-121)
122. Jean Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège. Mardaga, 1994, p92 [↑](#footnote-ref-122)
123. Ibid. p93 [↑](#footnote-ref-123)
124. Kâte Hamburger, *logique des genres littéraires*. Paris, Seuil. 1986, p126. [↑](#footnote-ref-124)
125. Dictionnaire culturel en langue Française, sous la direction d’A. Rey, le robert 2005, p212 [↑](#footnote-ref-125)
126. Communication 8 : Claude Bremond, La Logique des possibles narratifs. Paris, Seuil : coll. Points. 1981, p77 [↑](#footnote-ref-126)
127. Philippe Hamon, *le personnel du roman*. Le système de personnages dans les Rougon –Macquart d’Emile Zola. Genève, Droz. 1983, p99 [↑](#footnote-ref-127)
128. Idem. p105 [↑](#footnote-ref-128)
129. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont. 2002, p42. [↑](#footnote-ref-129)
130. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Anne Carrière. Paris, 2000, p151-152. [↑](#footnote-ref-130)
131. Yves Reuter, le Roman policier, Nathan Université. 1997, p81 [↑](#footnote-ref-131)
132. Idem. p110 [↑](#footnote-ref-132)
133. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris, Anne Carrière. 2000, p19-20 [↑](#footnote-ref-133)
134. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont. 2002, p53 [↑](#footnote-ref-134)
135. Idem. p59-61 [↑](#footnote-ref-135)
136. Idem. p134-137 [↑](#footnote-ref-136)
137. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris, Anne Carrière. 2000, p31 [↑](#footnote-ref-137)
138. Idem. p276-277 [↑](#footnote-ref-138)
139. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Robert Laffont. Paris, 2002, p20 [↑](#footnote-ref-139)
140. Idem. p67-68 [↑](#footnote-ref-140)
141. Idem. p121 [↑](#footnote-ref-141)
142. Idem. p125 [↑](#footnote-ref-142)
143. Idem p147-148 [↑](#footnote-ref-143)
144. Idem. p169 [↑](#footnote-ref-144)
145. Amélie Nothomb, *le fait du prince*. Paris, éditeur Albin Michel. 2008. p10 [↑](#footnote-ref-145)
146. Nicolas Gueguen, *psychologie de la séduction*, pour mieux comprendre nos comportements amoureux. Coll. 100 petites expériences psychologiques. Paris. Dunod, 2009. p86 [↑](#footnote-ref-146)
147. Paulo Coelho, *Veronika décide de mourir*. Paris. Anne Carrière. p12-13 [↑](#footnote-ref-147)
148. Ibid. p104 [↑](#footnote-ref-148)
149. Ibid. p135 [↑](#footnote-ref-149)
150. Ibid. p268-269 [↑](#footnote-ref-150)
151. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Paris, Robert Laffont. 2002, p61-62 [↑](#footnote-ref-151)
152. Ibid. p62-66 [↑](#footnote-ref-152)
153. Ibid. p84 [↑](#footnote-ref-153)
154. Ibid. p124 [↑](#footnote-ref-154)
155. Ibid. p152 [↑](#footnote-ref-155)
156. Cf. F. Vanoye, *scénario model, modèles des scénarios*. Paris. Nathan 1991. p103 [↑](#footnote-ref-156)
157. Ibid. p. 89 [↑](#footnote-ref-157)
158. Ibid. p. 105 [↑](#footnote-ref-158)
159. Cf. Victor Hugo, *les contemplations*, In les fleurs du mal, 2eme édition. 1961 [↑](#footnote-ref-159)
160. Cf. Baudelaire, *à une passante*.1856 [↑](#footnote-ref-160)
161. Marc Levy, *Sept jours pour une éternité*. Robert Laffont. Paris. p20 [↑](#footnote-ref-161)
162. Jean Rousset, *leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*. Paris, José Corti. 1981. p8. [↑](#footnote-ref-162)
163. CF. Maurice Gross, *méthodes en syntaxe*. 1975. Ouvrage dans lequel, il a effectué une classification des verbes les plus courants de la langue française par leurs propriétés complétives. [↑](#footnote-ref-163)
164. CF. Maurice Gross, *méthodes en syntaxe*. 1975. [↑](#footnote-ref-164)
165. Paul Ricœur, *temps et récit 2*. Paris, le Seuil. 1984. P 190 [↑](#footnote-ref-165)
166. Idem. [↑](#footnote-ref-166)