

Étude de *Mademoiselle Katy*, une nouvelle de Mitra Elyati du point de vue de la narratologie textuelle

Javad SHOKRIAN

Maître-assistant, Université d'Ispahan
hokrianSjavad@yahoo.fr

Fatemeh SOKOUT

MA ès-Lettres, Université d'Ispahan
Fatemeh.sokut@yahoo.com

Résumé

Dans le domaine d'études littéraires, la critique interprétative est toujours mise en avant dans l'analyse des œuvres. Cependant, au XX^e siècle, la forme d'expression et celle de narration deviennent plus complexes qu'avant. Ce changement de la structure attire l'attention des critiques vers l'étude du mécanisme du récit, surtout celui de la narratologie. Gérard Genette, est l'un des critiques qui, dans le domaine de la narratologie textuelle se donne à l'étude du mécanisme narratif par le biais de la notion du temps et de l'anachronie. Mais une question se pose toujours : Est-ce que l'adoption d'une approche formelle ignore totalement la thématique de l'œuvre.

Dans cet article, nous avons essayé d'étudier une nouvelle de Mitra Elyati, *Mademoiselle Katy*, de point de vue de la narratologie textuelle genettienne concernant le temps du récit et l'anachronie. Ce faisant, nous avons pu dégager le schéma de l'ordre temporel qui existe entre les éléments constitutifs du récit et aussi celui de l'anachronie. De plus, en vérifiant la narratologie formelle de ce récit, nous avons pu atteindre à une certaine thématique de l'œuvre, ce qui peut être considéré comme la réponse à la première question.

Mots clés: Narratologie textuelle, anachronie, Gérard Genette, Mitra Elyati, *Mademoiselle Katy*.

Introduction

Le comportement narratif adopté par le texte littéraire est à étudier sous le signe d'une voix; celle d'un narrateur. La détermination des lois générales du fonctionnement du récit relève de la tâche de la poétique. Comment raconte-t-on? A quelle loi obéit-on quand on raconte? Voilà en gros, les questions que se pose la narratologie.

La narratologie actantielle montre comment les actions s'enchaînent les unes aux autres, pour construire un récit tandis que la narratologie textuelle traite de la structure du récit. Elle tente de prendre en compte l'épaisseur du texte -contrairement à la narratologie actantielle- et montre comment la présentation du texte va modifier les actions elles-mêmes. Cette approche critique, considérée comme une analyse moderne du récit, est proposée au XX^e siècle d'abord par Émile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*, chapitre 19, reprise et développée ensuite par Gérard Genette dans *Figure III*, chapitre Ordre.

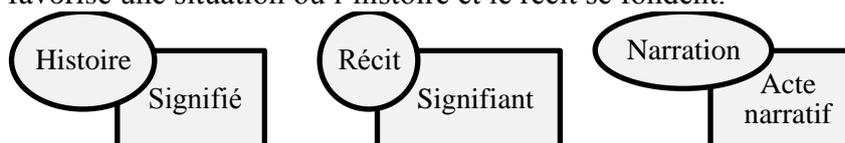
En adoptant la grille d'analyse proposée par Genette, nous examinerons une nouvelle de Mitra Elyati, *Mademoiselle Katy* qui mérite une attention particulière, vu son originalité et sa complexité sur le plan narratif. Dans un recueil intitulé *Mademoiselle Katy et autres histoires* qui englobe au total sept nouvelles, notre texte d'étude est la première et la plus longue. En 1380 (2001), cette œuvre est couronnée par le prix du Fondement de Golshiri et celui de la Maison d'histoire.

En nous basant sur la narratologie textuelle genettienne, nous allons nous interroger dans ce travail sur l'ordre narratif du récit en question. En effet, nous tenterons de comprendre comment l'auteur s'est servi de la forme narrative pour raconter son histoire. Nous aurons également à préciser si cette étude formelle est susceptible de nous conduire à la profondeur de la nouvelle ou non.

1. Récit/ Histoire

En adoptant la méthode d'analyse proposée par Genette, dans son «discours du récit», nous nous sommes tout d'abord intéressés à la distinction qu'il fait entre trois termes: histoire, récit et narration. Chez Genette, «l'histoire» désigne le signifié, c'est-à-dire ce qui est considéré comme le contenu narratif. Elle est incluse dans une forme

dite «récit». Donc le récit, c'est un texte narratif considéré comme le signifiant. Enfin, «la narration» est envisagée comme l'acte narratif qui favorise une situation où l'histoire et le récit se fondent.



Mademoiselle Katy, c'est «l'histoire» d'un garçon iranien, Hadi, immigré en Italie pour faire ses études en aéronautique. Là-bas, il fait de la peinture mais ses tableaux ne se vendent pas. Devenu nostalgique à cause de l'immigration, il abandonne ses études. Il se rappelle constamment les événements de son passé; les inquiétudes de sa mère, la désobéissance de son frère et la sévérité de son père. Ce sont les souvenirs dont il vérifie les conséquences implicites dans le présent et dans son état actuel.

Mademoiselle Katy est un personnage dont le nom est adopté à la fois comme titre pour la nouvelle et pour le recueil. Elle est propriétaire d'une auberge où elle accueille Hadi. C'est à elle que Hadi fait ses confidences. Lorsqu'il parle, les réactions affectives, les sourires ainsi que les larmes de Katy le consolent. Celle-ci part un jour sans prévenir Hadi. Son auberge est désormais fermée. Malgré son départ, les souvenirs de Mademoiselle Katy sillonnent le récit; sa présence semble même frappante, d'autant plus que la mémoire de Hadi la fait intervenir incessamment dans l'histoire. En fait, c'est un réconfort et un refuge pour celui-ci, car Mademoiselle Katy possédait de grandes qualités.

Je dois chercher Mademoiselle Katy partout. Je ne dois pas pleurer. Mon père disait toujours: «Pleurer, c'est l'affaire des femmes».

Mademoiselle Katy serait là, tu te serais mis à la terrasse. Alors, il serait possible d'aborder les il faudrait, il ne faudrait pas du père.

- Il aurait aimé m'élever comme un vrai homme, contrairement à ma mère qui aurait aimé que je sois né une fille (Elyati, 1381, 11).

On dirait que le souvenir de Mademoiselle Katy est l'annonciateur d'une résurrection, celle de la sérénité perdue. Elle s'avère dans «le

«récit» par le monologue intérieur de Hadi et par ses souvenirs concernant leurs conversations dans le passé. Parallèlement, elle joue un rôle très important dans la totalité de l'intrigue. En effet, l'auteur peut juxtaposer le passé et le présent de Hadi par le biais de ce personnage qui appartient lui-aussi au passé. Autrement dit, les scènes issues du passé de Hadi et celles de son présent se superposent toujours par l'évocation de Mademoiselle Katy.

Il faut dire que dans le récit, Hadi est à la fois le narrateur et le personnage focal. Ce qui signifie que les actions du récit sont relatées à travers son point de vue. «Le récit» de *Mademoiselle Katy* et sa «narration» sont intimement liés. Le passé intervient sans cesse dans le présent par l'intermédiaire des procédés narratifs. Bien que le récit apparaisse comme une tranche de vie se déroulant pendant quelques heures, l'évocation du passé agrandit l'étendue du temps des événements racontés. Dans ce récit, malgré la simplicité du champ lexical, l'emploi du monologue intérieur, le rappel des faits du passé et la description des impressions immédiates donnent une certaine complexité à sa narration aussi bien qu'à l'étude du temps dans le récit.

2. Temps du récit

Suivant la définition donnée et la distinction faite plus haut entre les termes «histoire» et «récit», nous pouvons dire que «le temps de l'histoire» renvoie au temps du signifié, tandis que «le temps du récit» correspond à celui du signifiant:

Temps de l'histoire	Temps du récit
• Temps du signifié	• Temps du signifiant

Le mélange de ces deux temps, temps de l'histoire et temps du récit, et leur présence simultanée font produire «les distorsions temporelles» dans le récit (Metz, 1968, 27).

Dans *Mademoiselle Katy*, toute la vie du personnage principal, notamment son passé, est présentée en une trentaine de pages du recueil. En fait, le temps de l'histoire y est de quelques heures durant lesquelles Hadi est assis sur un banc qui fait face à l'auberge de

Mademoiselle Katy, mais le rappel du souvenir fait éveiller tous les événements vécus du héros. Le temps du récit, intitulé également le pseudo-temps, c'est le temps de la chose racontée et des événements racontés. Ainsi, selon Genette, il faut reconnaître qu'il y a des «rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit» (Genette, 1972, 78).

La disposition des événements temporels du récit ne suivant pas l'ordre de ces mêmes événements dans l'histoire, il nous faudra d'abord procéder à une étude de l'ordre temporel dans *Mademoiselle Katy*. Ce traitement implique une comparaison de l'ordre de distribution des événements racontés dans le récit avec l'enchaînement de ces mêmes événements s'étant déroulés dans la diégèse. Selon Genette, la diégèse, c'est l'univers où se passe l'histoire.

Cela veut dire que dans un récit, on constate parfois que la narration des événements n'est pas exposée conformément à leur ordre chronologique. Cela se réalise par le recours à deux procédés narratifs: «l'analepse» et «la prolepse». L'analepse désigne le retour en arrière afin de narrer un événement qui est antérieur par rapport à l'histoire qui est en train d'être racontée. La prolepse indique l'évocation par avance d'un événement postérieur par rapport à l'histoire où l'on est. Cette dissonance entre ces deux ordres temporels se caractérise ainsi:



Concernant notre nouvelle, *Mademoiselle Katy*, il n'y est presque pas question de prolepse. En revanche, il existe des passages analeptiques qui ralentissent la progression du mouvement linéaire du récit. Le déchiffrement du mécanisme de cet anachronie consiste principalement dans un repérage de ces passages ainsi que leurs intérêts. Pour ce faire, on aborde en premier lieu la citation déjà mentionnée en la divisant en cinq parties. Chaque partie fait référence à un élément constitutif du récit à savoir le héros, ses parents et mademoiselle Katy. Ensuite, nous avons nommé chaque segment A, B, C, D, E selon l'ordre de leur apparition dans le récit. Nous avons également utilisé les chiffres 1, 2, 3, 4, 5 pour montrer leur position

chronologique dans le temps de l'histoire, autrement dit dans le temps de la diégèse:

Je dois chercher Mademoiselle Katy partout. Je ne dois pas pleurer (A). Mon père disait toujours: «Pleurer, c'est l'affaire des femmes (B).

Mademoiselle Katy serait là, tu te serais mis à la terrasse. Alors, il serait possible d'aborder les il faudrait, il ne faudrait pas du père (C).

- Il aurait aimé m'élever comme un vrai homme, contrairement à ma mère qui aurait aimé que je sois né une fille. En un mot, elle s'opposait toujours à mon père sur la manière de mon éducation (D).

Mademoiselle Katy éclate de rire alors même qu'elle se dessine la croix sur la poitrine (E) (Elyati, 1381, 11).

Les segments A et C se rattachent au présent et les segments B, D et E sont en rapport avec le passé. Ces segments-ci (B, D, E) se caractérisent par leur aspect rétrospectif; ce qui montre que le narrateur a plutôt le regard en arrière dans le temps.

L'analyse temporelle montre que le segment A est sur position 5 («Je dois chercher Mademoiselle Katy partout. Je ne dois pas pleurer»), le segment B sur position 1 («Mon père disait toujours: «Pleurer, c'est l'affaire des femmes.»), C sur la 4 («Mademoiselle Katy serait là, tu te serais mis à la terrasse. Alors, il serait possible d'aborder les il faudrait, il ne faudrait pas du père.»), D sur la 2 («-Il aurait aimé m'élever comme un vrai homme, contrairement à ma mère qui aurait aimé que je sois né une fille. En un mot, elle s'opposait toujours à mon père sur la manière de mon éducation.»), E sur la 3 («Mademoiselle Katy éclate de rire alors même qu'elle se dessine la croix sur la poitrine.»). Donc la formule des positions temporelles dans le récit est la suivante:

A5, B1, C4, D2,

Cette formule figure bien le rapport entre les segments du récit avec la position temporelle de ces mêmes événements dans le temps de l'histoire. En outre, la position temporelle des segments dans le récit et leur changement par rapport au temps de l'histoire devraient être corrélativement expliqués afin de saisir les singularités temporelles de

ce texte. Pour cela, nous allons situer les cinq segments mentionnés sur deux positions temporelles, celles qui sont relatives au temps de l'histoire. Dans cette optique, le passé est désigné par position 1 et le présent par position 2.

Dans ce fragment, le segment A est sur position 2, car il englobe l'explication de la décision immédiate de Hadi («Je dois...»). Le segment B porte sur position 1, car cette partie remonte au passé et l'attitude de son père à l'égard de Hadi (« Mon père disait... »). Le segment C est sur position 2 étant donné que cela exprime le souhait de Hadi dans le temps présent («Mademoiselle Katy serait là...»). Le segment D se trouve sur position 1, car il s'agit de conflits des parents («-Il aurait aimé m'élever comme un vrai homme, contrairement à ma mère ...»). Enfin, le segment E est sur position 1 («Mademoiselle Katy éclate de rire...»). La formule suivante récapitule davantage la position temporelle dans le temps de l'histoire:

A2, B1, C2, D1,

Dans ce stade, on se rend compte de l'absence des points de repère temporels. Comme si les adverbes du temps avaient été éliminés du fait que le lecteur ne pouvait pas facilement distinguer les actes du présent de ceux du passé ou qu'il ne pouvait pas les dénombrer. Ce qui rend plus difficile cette distinction, c'est que la conjugaison des verbes n'est plus conforme à l'ordre temporel de l'histoire. Il y a des verbes conjugués au présent de l'indicatif qui devraient être conjugués au passé simple, au passé composé ou à l'imparfait selon le cas, du point de vue grammatical. En voici un dans cette phrase: «Mademoiselle Katy éclate de rire alors même qu'elle se dessine la croix sur la poitrine.» On sait pourtant que mademoiselle Katy n'est pas là et que cette phrase relate ce qui s'est passé autrefois. Les verbes conjugués sont néanmoins mis au présent.

L'analyse temporelle ne s'arrête pas à ce déchiffrement déterminant la position chronologique de chaque segment. Aussi, faut-il retrouver les relations qui associent l'un à l'autre les segments:

Le simple relevé des positions n'épuise pas l'analyse temporelle, même réduite aux questions d'ordre et ne permet

pas de déterminer le statut des anachronies: il faut encore définir les segments entre eux (Genette, 1972, 81).

Comme le propose Genette lui-même, si l'on considère le segment A, comme le point de départ dans le mouvement narratif, le segment B en devient précisément le retour et le regard en arrière à tel point qu'on peut le considérer comme rétrospectif. C'est également une rétrospection subjective, car le héros lui-même en tant que narrateur relate ses pensées et ses réflexions intimes. Donc le segment B dépend du segment A et d'une optique temporelle, c'est un regard en arrière par rapport au segment A. En outre, le segment (B) marque la cause du segment (A), ce qui explique le refus de Hadi de pleurer, et de s'extérioriser. Ensuite, le segment C se définit indépendamment et le héros-narrateur y exprime son souhait concernant le retour de mademoiselle Katy à son auberge. Le segment D forme une rétrospection par rapport au segment C tout en restant la suite du segment B qui en marque la cause. Le segment D commençant par un tiret, reprend la parole prononcée par le narrateur pendant sa conversation précédente avec mademoiselle Katy. Le segment E se réfère au passé et il est subordonné au segment D. Il représente la réaction affective de mademoiselle Katy devant la parole de Hadi.

L'étude des liens et des dépendances entre les segments a permis jusqu'ici de déceler un ordre de subordination. Le résultat que nous allons tirer de cette analyse va compléter davantage la formule précédente (A2, B1, C2, D1, E1): cette modification qui vise à réaliser une formule plus complète que cette dernière, serait en état de démontrer les emboîtements. Ce qui revient à dire que le passé et le présent s'emboîtent dans le récit:

A2 [B1] C2 [D1

Dans cette formule-ci, les propositions subordonnées sont mises entre crochets. L'ouverture de crochets ([) est le signe d'une analepse, ce qui manifeste le retour au passé et l'évocation des souvenirs. Au même titre, la fermeture de crochets (]) montre le retour au présent.

Par conséquent, ce récit de courte durée d'existence de Hadi est continuellement interrompu par l'apparition soudaine voire inéluctable des émotions et des événements rétrospectifs. Un bon nombre

d'anachronies et plus particulièrement les analepses en sont des preuves.

3. Analepsies

En comparant le temps du récit avec celui de l'histoire, nous avons vu que le passé s'introduit par intervalles dans le présent. Cette intrusion du passé constitue un autre récit qui est subordonné au récit principal. Le récit principal se caractérise par son niveau temporel, celui qui se définit à son tour par rapport à l'apparition des anachronies dans le récit. On peut donc dire que le niveau temporel de récit précise le récit principal, dit «le récit premier», selon Genette.

Dans *Mademoiselle Katy*, on peut déclarer que «le récit premier» est au présent comme le montre l'incipit de la nouvelle: «Il pleut. Il a plu toute la journée. Il n'y a personne sur la plage » (Elyati, 1381, 9). Le récit subordonné qui va s'ensuivre par l'analepse dans le récit premier est envisagé comme «le récit second». Le voici: «Le père était parti à l'improviste tout comme à son arrivée» (*Ibid.*, 27).

A cet endroit, Hadi se souvient du moment où son père était venu lui rendre visite en Italie. Aussitôt, après une dispute éclatée entre eux, il est reparti inopinément. Donc, ce fragment qui se rapporte au passé, appartient au récit temporellement second. Comme le suggère d'ailleurs Genette:

Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère – sur lequel elle se greffe – un récit temporellement second, subordonné au premier dans cette sorte de syntaxe narrative (1972, 90).

Dans ce récit, les analepses représentent en conséquence «le récit second». Le récit de l'enfance de Hadi, de son adolescence et de tous ses souvenirs constituent les péripéties du récit second qui sont à l'évidence antérieures à l'épisode du récit premier: celui montrant Hadi, assis sur un banc devant l'auberge de mademoiselle Katy.

Aussi dans *Mademoiselle Katy*, le récit second englobe-t-il les événements qui sont plus proches ou plus éloignés du moment présent. On entend par le moment présent: «Le moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour faire place à une anachronie» (*Ibid.*,

89). Donc, le moment présent, c'est-à-dire le moment où le récit premier s'arrête pour que le récit second puisse commencer. La distance temporelle suscitée entre les deux récits, récit premier et récit second s'appelle «la portée de l'anachronie» (*Ibid.*).

Dans *Mademoiselle Katy*, il existe des épisodes évoqués par l'analepse qui font partie du récit second. Ces analepses ont de «portées» différentes concernant leur distance temporelle avec le récit premier. Par exemple, dans ce fragment, l'analepse a une portée d'une journée:

Les feuilles tombent. J'ai froid. Le matin, Roberto m'a dit: «Il me semble que tu ne vas pas bien. Tu es pâle comme un linge, gars! Pourquoi tu ne rentres pas?» (Elyati, 1381, 9).

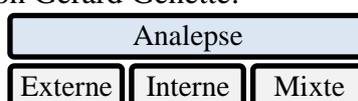
On peut donc constater que ce segment forme un récit premier. Il permet au narrateur de commencer le récit second qui est une analepse, car il renvoie à un passé récent: «Le matin, Roberto m'a dit...». Donc, cette analepse a une portée d'une journée. Autrement dit, il existe à peu près une journée de distance entre le récit premier et le récit second.

Parallèlement, cette analepse dispose un espace de temps de l'histoire, intitulé «l'amplitude de l'anachronie» (Genette, 1972, 89). Cette analepse qui occupe deux lignes et qui concerne les propos de Roberto, a une amplitude de quelques minutes.

4. Analepses diverses

Les notions de récit premier et de récit second, celles de portée et d'amplitude que nous venons d'évoquer, qualifieront trois sortes d'analepses: analepse externe, analepse interne et analepse mixte. «L'analepse externe» se dit d'une analepse dont l'amplitude, c'est-à-dire la durée couvrant le temps de l'histoire, est extérieure à l'amplitude du récit premier. Autrement dit, l'analepse externe fait relater les informations sur un événement qui sont extérieures au mouvement narratif du récit premier. Cela signifie qu'il a pour but d'informer le lecteur sur un élément isolé en dehors du récit premier et qui ne sert qu'à donner au lecteur une information secondaire et supplémentaire. Au contraire, «l'analepse interne» fonde un récit second dans lequel

les informations données portent sur le personnage ou sur l'événement du récit premier qui est en train d'être narré. C'est-à-dire que le champ temporel de l'analepse interne est compris dans celui du récit premier. Dans «l'analepse mixte», le point de portée est antérieur au récit premier mais son point d'amplitude est postérieur au début du récit premier (*Ibid.*, 91). Le schéma suivant récapitule la division des analepses établie selon Gérard Genette:



4.1 Analepses internes

Dans *Mademoiselle Katy*, il ne s'agit ni d'analepse externe ni d'analepse mixte. Ce sont des analepses internes qui informent le lecteur du personnage principal, de son milieu familial et finalement de sa déception à cause des amours passagers.

Concernant les analepses de ce récit, il est facile de reconnaître le prénom du protagoniste dans la quatrième page de la nouvelle comme une analepse interne, car elle remonte au héros du récit premier. Elle intervient par le fait que le narrateur-personnage se souvient de son enfance lorsqu'il était tombé malade et que sa mère l'avait transporté à l'hôpital:

[Le médecin] : Tu t'appelles comment, mon garçon?
Ma mère dit: «Hadi; il s'appelle Hadi, monsieur le docteur»
(Elyati, 1381, 12).

De plus, il existe une subdivision dans l'analepse interne dont la première est nommée «l'analepse hétérodiégétique». Elle pèse sur la ligne de l'histoire et rapporte une teneur qui appartient à l'histoire mais qui est différente de celle du récit premier. Genette appelle la teneur de chaque récit son «contenu diégétique» (1972, 91). Donc, on peut dire que l'analepse hétérodiégétique porte en soi un contenu diégétique différent de celui du récit premier.

Cette analepse hétérodiégétique se produit lorsqu'un nouveau personnage apparaît dans l'histoire. Dans cette condition, le narrateur est obligé de renseigner le lecteur sur la vie, les actes appartenant au

passé et des antécédents du personnage nouvellement introduit dans l'histoire: Zarrineh qui est un personnage perdu de vue depuis des années et à la suite de l'émigration de Hadi, en fournit un cas de figure significatif.

Le nom de Zarrineh, jadis copine de Hadi, s'insère dans le récit quand Mademoiselle Katy vient de faire le marc de café de Hadi:

Elle [M^{lle} Katy] enleva les yeux de la tasse: «Je vois que tu as une lettre».

- C'est une lettre d'amour?

- Peut-être. Je ne sais pas...

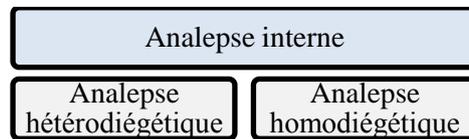
Zarrineh avait écrit [...] (Elyati, 1381, 18).

Les explications qui suivent cette phrase déclarative comme «Zarrineh avait écrit», élucident le statut de ce personnage dans le récit: elles entraînent une analepse interne hétérodiégétique, car ce développement diverge par rapport au sujet du récit premier. En fait, c'est une digression rétrospective qui met le lecteur au courant de ce qu'est Zarrineh. Cette fonction est celle la plus traditionnelle de l'analepse qui renseigne sur un nouveau personnage dans le récit second. Pourtant, grâce aux explications, Zarrineh rejoint elle aussi peu à peu, l'axe principal de l'histoire.

La deuxième subdivision de l'analepse interne, c'est l'analepse homodiégétique qui «porte sur la même ligne d'action que le récit premier» (Genette, 1972, 92). C'est-à-dire que le contenu diégétique de l'analepse homodiégétique ne diffère pas de celui du récit premier. Par exemple, ce fragment du récit :

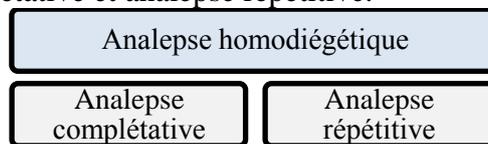
Je m'appuie contre mon sac à dos. A l'autre bout de la place, l'auberge de mademoiselle Katy est fermée. Le matin lorsque je suis arrivé, elle n'était pas là. Personne ne sait où elle est. J'entends la voix de la mer (Elyati, 1381, 9)

repose sur la description d'un temps présent du narrateur dans lequel glisse une simple reconstruction rétrospective. Elle relate l'événement du matin qui est un passé récent: «Le matin où je suis arrivé [...]». Cette analepse, lorsqu'elle enveloppe une explication correspondante au récit premier, est envisagée comme l'analepse homodiégétique.



4.2 Analepse homodiégétique

L'analepse homodiégétique se divise elle aussi dans deux catégories: analepse complétative et analepse répétitive.



Si le narrateur ajourne les explications, il sera inévitable d'avoir un texte lacunaire. Pour éviter l'incompréhension totale des trous inexprimés, la fonction de «l'analepse complétative» est de remplir une lacune précédente du récit. Cela veut dire que le récit ressemble à un puzzle tout au long du texte et que l'analepse complétative a pour rôle de le reconstituer par des éclaircissements tardifs:

Les analepses complétatives, ou «renvois», comprennent les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit (Genette, 1972, 92).

Ainsi, au fil des pages 20 à 24 de notre récit, le héros-narrateur met son lecteur au courant de ses aventures avec Zarrineh par le biais d'une analepse homodiégétique, car Zarrineh a déjà rejoint le récit premier et on sait qui elle est. Donc, par l'intermédiaire de l'analepse homodiégétique, Hadi relate comment ils se sont connus quand il était lycéen: «Je la guettais. Il y avait une année que je la suivais comme son ombre» (Elyati, 1381, 20).

Cette allusion rétrospective paraît une analepse complétative. Car dans l'univers diégétique, cette partie se situe évidemment avant la réception de la lettre de Zarrineh par Hadi en Italie, indiquée à la page 18. Cette reconstruction rétrospective comble une lacune en répondant à cette question: comment ont-ils réussi à se tisser le lien d'amitié?

L'analepse homodiégétique comprend en outre, une analepse dite «répétitive», celle qui consiste à répéter les mêmes événements du passé déjà racontés et soulignés par le narrateur:

Nous n'échapperons plus à la redondance, car le récit y revient ouvertement, parfois explicitement, sur ses propres traces (Genette, 1972, 95).

Par exemple dans notre récit, le narrateur raconte qu'il avait un chat quand il était petit. Mais attrapé par la typhoïde, son père éloigna son chat de lui. Et pour l'empêcher de devenir nostalgique, il lui acheta une boîte de crayons de couleur et ce dans l'espoir que la peinture va le consoler et qu'elle lui fait oublier son affection pour le chat:

Je dis: «Je veux mon chat»
Mon père venait de m'acheter une boîte de crayons de couleur et un cahier. Je n'ai pas dit que je voulais mon chat. Je ne devais pas pleurer. Il dit: «Allons! Fais-moi un joli dessin, mon garçon!» (Elyati, 1381, 13-14).

En bas de la page 14, on découvre de nouveau ce même événement évoqué à travers la comparaison de deux chats:

Elle [M^{lle} Katy] sécha ses yeux mouillés. Son chat tournait autour de moi. Il sentait la même odeur que le mien, celui que mon père mit un jour dans un carton et l'emporta. Je ne devais pas pleurer. Mon père disait toujours: «Les hommes ne pleurent jamais » (*Ibid.*, 14-15).

Plus loin, à la page 30, pendant une conversation avec une touriste nommé Jina, Hadi parle encore une fois de cet événement comme si c'était un fait marquant dans sa vie:

Le hasard a voulu que je devienne peintre. Dès la disparition de mon chat, mon père me donna des crayons de couleur et me dit: «Dessine- le afin qu'il ne te manque pas» (*Ibid.*, 30-31).

On constate que, dans son souvenir domine une tonalité affective: le souvenir de la perte de son chat est toujours accompagné de tristesse et l'influence de son père est mentionnée chaque fois sur cette consigne qu'il ne faut pas pleurer. En fait, ces réminiscences tiennent de la mémoire involontaire du narrateur. La mémoire involontaire déjà présente chez Proust se définit ainsi:

Celle-ci [la mémoire involontaire] est soudain réveillée, quand l'auteur ne s'y attend pas, par un goût, par un parfum, un bruit qui lui permettent d'abandonner la dimension spatio-temporelle du temps chronologique pour rejoindre la dimension du temps de la conscience (Parodie, 2008, 21).

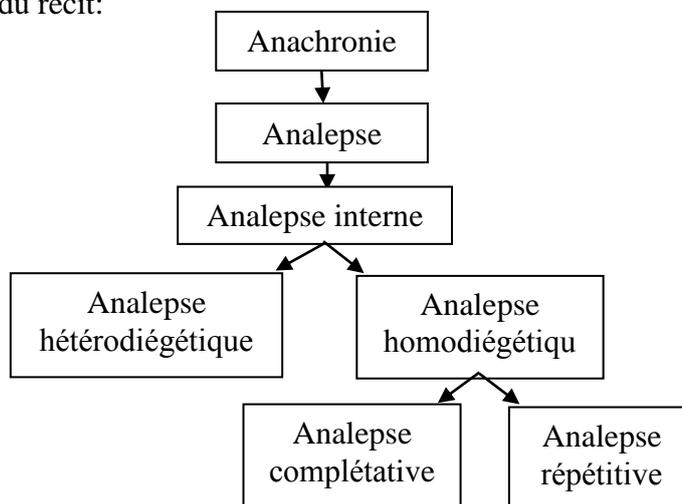
Dans *Mademoiselle Katy*, la mémoire involontaire du narrateur revient plusieurs fois sur son passé et surtout sur un seul événement. En d'autres termes, on peut dire que l'étude de l'analepse répétitive fait comprendre le mouvement du sens dans la nouvelle. L'efficacité de cette analyse définit ainsi une certaine thématique.

Conclusion

La narratologie textuelle tentant de mettre en rapport le fond et la forme, il en résulte que les mêmes actions peuvent être racontées de manières différentes. La structure du récit est donc variable. Cette approche met l'accent sur l'ordre; c'est-à-dire l'étude de l'anachronie, de l'analepse et de la prolepse.

L'analyse de *Mademoiselle Katy* nous a ainsi permis de dégager le

schéma global du récit:



Ainsi, l'usage récurrent des analepses dans ce récit n'est pas un phénomène dû au hasard: il est voulu à telle enseigne qu'elles participent au processus de signification. L'étude de la forme du récit nous a conduit ainsi vers la découverte du fond et des thématiques de l'œuvre, celles que nous avons passées en revues et celles qui restent encore à éclairer.

Bibliographie

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Edition du Seuil, 1972.

- *Nouveau discours du récit*, Paris, Edition du Seuil, 1983.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.

PARODIE, Lidia et VALLACCO, Marrina, *Littérama XX^e siècle*, Paris, CIDEB, 2008.

الیاتی میترا، مادموازل کتی و چند داستان دیگر، تهران، نشر چشمه، ۱۳۸۱.

