La mémoire et la fiction dans les oeuvres romanesques de Patrick Modiano

Mariko Bando

▶ **To cite this version:**

Mariko Bando. La mémoire et la fiction dans les oeuvres romanesques de Patrick Modiano. Littératures. Université de Limoges, 2015. Français. NNT : 2015LIMO0090 . tel-01262194

HAL Id: tel-01262194
https://theses.hal.science/tel-01262194

Submitted on 26 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LIMOGES

ÉCOLE DOCTORALE 525 Lettres, Pensée, Arts et Histoire

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Équipe de recherche : FRED (EA6311)

Thèse N° [-----]

Thèse

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LIMOGES

Discipline / Spécialité : Littérature française

présentée et soutenue par

Mariko BANDO

le 11 décembre 2015

La mémoire et la fiction dans les œuvres romanesques de Patrick Modiano

Thèse dirigée par Monsieur Claude FILTEAU

JURY :

Rapporteurs

M. Susumu KUDO, Professeur émérite, Université de Meiji Gakuîn,

Docteur *honoris causa* de l'Université de Limoges

M. Antony SORON, Maître de conférences HDR, ESPE de Paris [CLARE]

Examinateurs

M. Claude FILTEAU, Professeur émérite, Université de Limoges [FRED]

M. Jean-Pierre LEVET, Professeur émérite, Université de Limoges [EHIC]

à mes parents

Remerciements

Je souhaite remercier en premier lieu mon directeur de thèse, Monsieur Claude Filteau, professeur de littérature française moderne à l'Université de Limoges, pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral. J'aimerais adresser mes remerciements à Monsieur Jean-Pierre Levet et Monsieur Susumu Kudô, liés d'une profonde amitié, favorisant les étudiants japonais, et par cela de m'avoir donné la possibilité de réaliser cette étude en France.

Je suis très honoré que Monsieur Antony Soron ait accepté de lire et de juger ce travail.

Mes remerciements vont aussi à Madame Dominique Gay-Sylvestre et Madame Bernadette Morin dont le soutien moral a été, tout au long de ces années, particulièrement important.

Je remercie très sincèrement mes amis des Lettres Classiques, Lettres modernes et Histoire de l'Université de Limoges, dont les présences me donnaient toujours du courage. Sans eux, ce travail aurait été plus difficile.

Merci à Cécile de la Fournière, Hugo Blanchet, Aliénor Leconet, Pierre Ventenat et Jacques, Frédérique De Conchat pour leurs aides durant mon séjour à Limoges.

Je remercie très affectueusement mes parents, toute ma famille ainsi que ma famille d'accueil, Bernard Mourier et Colette Mourier pour leur patience et leur soutien.

Je tiens à remercier Céline, Jean-Michel, Adrien Delvert, Anaïs Lacroix, Qiao Xi, Hélène Castagné, Takashi Yasukawa, Porcheron Claire, Bérangère Charles, Olivier Zamora, Nathalie Graille, Diane Fondaneiche, Guillaume Olivrin et Noémie Dauchart pour leur encouragement et pour leur accompagnement.
Je tiens à remercier profondément toutes les personnes qui m'ont témoigné de l'intérêt.

Sommaire

Introduction
Première partie : L'occurrence d'une mémoire intermittente dans un texte

Chapitre I. Figure de Patrick Modiano
1.1. Quelques pistes sur sa famille
1.1.1. La figure de sa mère
1.1.2. La rencontre avec la solitude
1.2. La jeunesse
1.2.1. La rencontre avec la littérature
1.2.2. De la réalité à la fiction
1.2.3. Superposition d'identités entre l'œuvre et l'auteur
1.2.4. La superposition de la mémoire de Modiano et de celle du narrateur

Chapitre II. Le dispositif narratif complexe chez Modiano
2.1. La richesse de la modalité narrative dans les œuvres de Modiano
2.1.1. Partie théorique: l'approche narratologique
2.1.2. Définition du type de narration
2.1.3. La typologie narrative
2.2. L'enchevêtrement de plusieurs modalités de la narration dans *Voyage de noces* ; Comment Modiano a-t-il créé l'histoire fictive dont les chapitres s'imbriquent les uns dans les autres ?
2.2.1. L'alternance temporelle dans le récit
2.2.2. Les deux instances narratives
2.2.2.1. Les déclencheurs de la mémoire
2.2.2.2. De la mémoire lointaine à la mémoire récente
2.2.2.3. L'oscillation entre les deux temporalités
2.2.3. Le changement de point de vue chez un même narrateur
2.2.3.1 L'univers mémoriel du passé
2.2.3.2. L'apparition du narrateur hétérodiégétique ; l'élargissement de l'optique narrative
2.2.3.3. La clôture dans le monde de la fiction et le retour vers le temps du récit principal
2.3. La figure du présent dans l'univers mémoriel
2.3.1. Du présent à l'univers mémoriel
2.3.2. Une mémoire récente
2.4. La narration hétérodiégétique
2.4.1. L'usage du passé simple
2.4.2. Le retour au temps présent
2.4.3. Les instances unifiées

Chapitre III. Le regard tourné vers le passé
3.1. Un « je » particulier dans l'univers mémoriel
3.1.1. La séparation entre un « je-narrant » et un « je-narré »
3.1.2. La dissonance temporelle dans la consonance des points de vue
3.1.3. Une question sur l'instance des narrateurs
3.1.4. La dissociation des points de vue

3.1.5. Les deux « moi »
3.1.6. L'alternance entre un « moi de l'action » et un « moi narrateur »
3.1.7. Une question de point de vue
3.1.8. L'utilisation de l'imparfait dans le monologue intérieur

Chapitre IV. Les traits de la narration mémorielle chez Modiano
4.1. Métalepse narrative ; la question du destinataire
4.1.1. Les instances narratives du récit ; « narrateur et narrataire »
4.1.2. Narrataire intradiégétique ou extradiégétique ?
4.1.3. Le croisement entre le monde romanesque et le monde réel
4.2. De l'autobiographie à l'autofiction
4.2.1. Un récit autobiographique
4.2.2. De l'autobiographie à l'autofiction
4.2.3. Mensonge dans l'autobiographie et vérité dans la fiction
4.3. L'autofiction et ses techniques chez Modiano
4.3.1. Orientation du lecteur
4.3.2. Le pacte référentiel
4.3.3. La description détaillée dans *Un pedigree*
4.3.4. La coïncidence entre le narrateur-personnage et l'auteur réel
4.3.5. Invention du narrateur

Chapitre V. La mémoire et l'oubli
5.1. L'alternance de deux personnalités dans *Rue des Boutiques obscures*
5.1.1. Première partie ; la mémoire et la personnalité : le « soi » et l'amnésie
5.1.1.1. L'image de soi dans l'inconscient du narrateur homodiégétique
5.1.1.2. Un souvenir vague du passé
5.1.1.3. Le moi et l'autre
5.1.1.4. Transgression de la personnalité originelle
5.2. Deuxième partie ; le recouvrement de la mémoire et l'apparition de la personnalité originelle
5.2.1. La double identité
5.2.2. L'intervention des narrateurs hétérodiégétiques
5.2.3. L'intégralité des deux personnalités
5.2.4. La réapparition du soi amnésique du narrateur
5.2.5. La reprise de la mémoire
5.2.6. La découverte de la personnalité originelle

Chapitre VI. La mémoire des personnages
6.1. Les personnages et les narrateurs
6.1.1. Le narrateur-personnage dépourvu de l'image-personnage
6.1.2. Les identités « troubles », « labiles » des personnages pour le narrateur
6.1.3. Les personnages qui vivent dans un environnement bizarre et périphérique

Chapitre VII. La dimension spatio-temporelle de la remémoration
7.1. Le temps subjectif et objectif selon Ricœur
7.1.1. Le temps et la mémoire
7.1.2. La vitesse temporelle dans le monde mémoriel
7.1.3. Durée du temps d'un souvenir
7.2. L'intra-temporalité et la mémoire dans *Chien de printemps*

7.2.1. La construction narrative
7.2.1.1. La durée des événements
7.2.2. L'élargissement du temps à l'intérieur de l'esprit du narrateur
7.2.3. L'ordre-désordre des événements
7.2.3.1. L'insertion de la biographie
7.2.3.2. L'ellipse temporelle
7.2.3.3. Les photos et la mémoire
7.2.3.4. La mémoire tardive
7.2.3.5. La notion de continuité temporelle et l'espace-temps
7.2.3.6. Le dépassement de la frontière entre la mémoire et la réalité
7.2.3.7. Le retour au temps de mémoire
7.3. L'élasticité du temps
7.3.1. La différence temporelle entre les chapitres
7.3.2. La confusion des espaces-temps

Chapitre VIII. L'évocation du passé et l'ordre des événements
8.1. L'ordre et le désordre du récit
8.1.1. Le contrôle du niveau narratif par le temps
8.1.2. La notion de niveau narratif
8.1.3. Le déplacement entre les instances narratives
8.1.4. Manipulation du niveau narratif des narrateurs chez Modiano à travers le temps du récit
8.2. Le temps et la mémoire dans *La Petite Bijou* : les histoires racontées par « flash-back »
8.2.1. Du présent à la mémoire lointaine
8.2.2. La mémoire en flash-back et le désordre du temps des événements ; rencontre avec personnage, Badmaev
8.2.2.1. Un phénomène particulier du temps: l'homogénéité du temps grammatical
8.2.2.2. Double niveau d'énonciation ; le passé en progression
8.2.3. La deuxième visite à l'appartement de sa mère
8.2.4. La rencontre avec une pharmacienne
8.2.5. La mémoire en flash-back de l'enfance
8.2.6. L'échec d'une vie erratique

Chapitre IX. Le dysfonctionnement de la mémoire
9.1. Le dysfonctionnement de la mémoire et l'ordre et le désordre événementiel dans *Dans le café de la jeunesse perdue*

Conclusion intermédiaire :

Deuxième partie ; L'occurrence d'une mémoire intermittente et le procédé narratif

Chapitre X. Le style et la mémoire

10.1. La notion de distance
10.1.1. Le discours dans l'univers mémoriel
10.1.2. Le style de la narration ; la distinction entre le locuteur et l'énonciateur : hétérogénéité énonciative ; la question de la personne grammaticale
10.1.3. L'usage de style indirect libre dans la narration mémorielle ; la

représentation de la vie intérieure du narrateur
10.1.4. Le degré du champ de la conscience ; pré-réflexivité et réflexivité chez Rabatel
10.1.5. Le dialogue dans l'univers mémoriel ; la voix et la conscience

Conclusion intermédiaire

10.2. Le temps de la grammaire et la dimension de la mémoire
10.2.1. L'évocation de la mémoire ; Les enchaînements indicatifs présents+ indicatifs présents
10.2.2. L'usage de verbes de perception chez Modiano et la pensée passée
10.2.3. Les enchaînements de passé simple + passé simple
10.2.4. L'usage de l'imparfait ; « l'enchaînement (verbe de perception à l'imparfait) + (objet perçu à l'imparfait) »

Conclusion intermédiaire

10.3. De la description à la mémoire et le procédé de la reconnaissance du narrateur de ses souvenirs
10.3.1. La mémoire et la vérité
10.3.2. Les événements convertis en mémoire
10.3.3. L'intrication entre la parole, la perception et l'action
10.3.4. L'insertion de « me »
10.4. Le déclenchement de la mémoire ; la richesse de l'évocation de la mémoire ; dans *L'Herbe des nuits*
10.4.1. L'occurrence de la mémoire par des indices dans un carnet noir
10.4.2. La mémoire floue ; la mémoire et la rêverie
10.4.3. Des bribes des souvenirs de la première rencontre avec Dannie
10.4.4. Des souvenirs incertains au rêve
10.4.5. Une vérité du crime se révèle à travers un souvenir
Conclusion

Chapitre XI. La remémoration et la mise en intrigue
11. 1. L'approche théorique ; la théorie de Fludernik, *frame theory*
11.1.1. La notion de naturalité narrative
11.1.2. L'approche cognitiviste
11.2. Mode expérientiel
11.2.1. Conception d'*on-plotline* et *off-plotline*
11.2.2. La technique d'*off-plotline* chez Modiano
11.3. Le mode expérientiel et l'évocation des épisodes du passé ; mnémotechnique du narrateur
11.3.1. Comparaison entre deux extraits du point de vue de la mise en intrigue
11.3.2. Le lien avec les œuvres de Modiano
11.4. Richesse des paroles du « moi narrateur » dans un récit
11.4.1. Jeu narratif chez Modiano ; renversement du niveau narratif
Conclusion intermédiaire

11.5. Mémoire et mise en intrigue
11.5.1. La macro-construction et le mode expérientiel des œuvres romanesques de

Modiano
11.5.2. Mise en intrigue brisée
11.5.2.1. *Main plotline* et *subplotline*
11.5.2.2. Mode expérientiel et personnalité du narrateur
11.6. Narration et mémoire
11.6.1. L'élément oral dans les œuvres mémorielles de Modiano
11.6.2. La spontanéité
11.6.3. La posture du narrateur chez Modiano: l'influence de la littérature orale
11.6.4. Les marques du discours
Conclusion
Chapitre XII L'occurrence des intermittences de la mémoire dans l'esprit du narrateur
12.1. Une mémoire du néant dans la jeunesse ; *Accident nocturne*
12. 2. 1. L'accident nocturne ; un réveil à un souvenir passé
12. 2. 2. Une mémoire de la solitude et une vie erratique dans la jeunesse
12.2.2.1 Un souvenir étrange ; la rencontre avec le monde spirituel
12.2.2.2. La solitude profonde
12.2.3. Souvenir du père et celui d'un enfant abandonné
12.2.4. Reprise de la mémoire de l'accident grâce à la topographie
12.2.5. Recherche des bribes d'un souvenir heureux de l'enfance
12.2.6. Retrouvailles : d'un obstacle de la mémoire à un nouveau départ

Chapitre XIII. La poétique de Modiano: une mémoire tragique
13.1. Le rapport entre la psychologie et la situation familiale dans le deuxième chapitre de *Des inconnues*
13.1.1. Des souvenirs surgissent à l'esprit de la narratrice
13.1.2. Le souhait de la mort
13.1.3. Le souvenir d'une fuite de la réalité dans la jeunesse
13.1.4. Une mémoire de la vie désenchantée

Chapitre XIV. Modiano et ses thèmes de prédilection
14.1. La vie ruinée
14.1.1. La représentation du symptôme de la nervosité
14.2. Les thèmes de prédilection de Modiano
14.2.1. La tragédie moderne
14.2.2. La mémoire de la solitude ; la mort et la disparition
14.2.3. La séparation éternelle avec la famille
14.2.4. Les souffrances de la vie associées à la mémoire tragique

Conclusion

Introduction

La mémoire peut évoquer les événements du passé très lointain. Un souvenir joyeux, mais aussi un plus douloureux peuvent surgir dans notre esprit. Le surgissement d'un souvenir fait naître en nous une sensation complexe, soit douloureuse soit joyeuse, cela nous rend parfois triste, mélancolique, ou bien heureux. La mémoire nous rappelle la vie que nous avons vécue.

La mémoire de l'enfance et de la jeunesse est profondément gravée dans notre esprit. Avant d'atteindre l'âge de la majorité, les événements peuvent produire une plus forte impression sur nous.

Patrick Modiano écrit de nombreux romans dont le sujet principal est la mémoire. Tout d'abord, il présuppose que la destinée de chacun est toujours mystérieuse. En dépit de l'aspect banal, chacun suit un destin particulier quel que soit son métier, sa situation sociale. Comme la fille juive Dora Bruder, dans *Dora Bruder*, qui a été envoyée au camp et qui y est morte, une personne est parfois chargée de grands malheurs sans pouvoir les exprimer. Pour Modiano, la tâche d'un romancier est de représenter cette destinée personnelle insaisissable.

Patrick Modiano, l'auteur étudié dans notre thèse, a connu lui aussi des événements tragiques. Il a passé une enfance solitaire à Paris. Ses parents ont divorcé. Par ailleurs, son frère cadet est décédé à l'âge de neuf ans, et, jeune, Modiano passait beaucoup de temps tout seul dans son appartement.

En grandissant, il s'est aperçu que son enfance était singulière : la disparition du père, la séparation éternelle d'avec son frère, la vie solitaire à cause de l'absence de la famille, l'abandon des études ; ces événements importants lui semblaient naturels. En grandissant, Modiano a fouillé dans sa mémoire, et cela lui a révélé la réalité qu'il ne pouvait pas décrypter à ce moment-là, la cruauté du sort qu'il a subie. Pour lui, la mémoire sert toujours à dévoiler la réalité cachée. En y ajoutant son imagination, l'auteur peut appréhender sa vie d'un point vue différent.

Vu que Modiano est né en 1945, l'année de la fin de la Seconde Guerre mondiale, le sujet de la vie sous l'Occupation lui importe beaucoup. Il a été témoin d'événements cruciaux : une rafle, la disparition des gens, la déconstruction de la ville de Paris, la peur et le chagrin des gens abandonnés. Mais en même temps, il a vu la ville changer vite d'aspect après la guerre,

et on s'est mis à oublier cette expérience douloureuse et les gens disparus ; la ville s'est reconstruite, la vie a repris son cours… Malgré l'espérance de Modiano de laisser une trace de la vie des gens et de l'affligeante expérience, la ville et les survivants essaient de les oublier comme si cela n'était qu'un mauvais rêve. D'un côté, un souvenir effroyable revenait répétitivement à l'esprit, de l'autre côté, tout le monde espérait l'oublier. À ce moment-là, Modiano a commencé à prendre position contre l'oubli. Comment peut-on obtenir la preuve d'une vie disparue sans laisser des traces ? Ce thème occupe une place importante dans son esprit, et il est sensible à la question de la mémoire et de l'oubli. Retrouver une trace des disparus est vraiment capital pour lui.

Selon Modiano, le souvenir d'un événement triste est un thème majeur. Quelle que soit la raison, le mauvais souvenir d'une enfance abandonnée, la perte d'un proche à cause de la guerre, ou la destinée malheureuse des gens disparus.

La vérité et le sens des expériences tragiques se révèlent grâce à un souvenir.

Modiano cherche des souvenirs de sa jeunesse et des gens disparus qui ont subi une fatalité malheureuse, à travers un indice laissé. Quand il était jeune, il cherchait les noms et les rues disparus dans un vieil annuaire, et en suivant ces petites pistes, il imaginait la vie des gens inconnus. L'identité surgit à travers ces renseignements. Dans ses romans, les narrateurs enquêtent souvent sur les disparus à travers des renseignements laissés. Les noms d'hôtels, un numéro de téléphone, une adresse les aident à rappeler un souvenir.

Dans *Accident nocturne*, le narrateur essaie de retrouver une personne qu'il a rencontrée dans son enfance à travers ces indices : « Et j'avais fouillé dans ma mémoire, cela ne pouvait être qu'à Fossombronne-la-Forêt, là où se trouvaient l'école, la maison des bonnes sœurs et un certain docteur Divoire dont on m'avait indiqué aux Renseignements qu'il ne figurait plus dans l'annuaire »[1].

D'ailleurs, pour Modiano, la topographie possède une grande importance pour se mettre sur la piste d'un souvenir. Comme il l'affirme dans son discours : « chaque quartier, chaque rue

[1] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2005, p. 123.

d'une ville, évoque un souvenir, une rencontre, un moment du bonheur »[2] ; en passant dans un endroit précis, un souvenir passé revient à notre esprit, une trace de chacun surgit à travers un endroit où il vivait. Il croit fortement au pouvoir d'un lieu de dévoiler un souvenir du passé. Il ajoute que « grâce à la topographie d'une ville, c'est toute votre vie qui vous revient à la mémoire par couches successives comme si vous pouviez déchiffrer les écritures superposées d'un palimpseste »[3].

Pour Modiano, la mémoire est très importante pour retrouver l'identité des gens disparus et la sienne. Cependant, elle côtoie toujours l'oubli. Un souvenir est habituellement noyé dans la nappe de l'oubli. Comme Modiano emploie le mot « kaléidoscope », afin d'évoquer les bribes d'un souvenir qui éclatent à la conscience, la mémoire est morcelée, se trouve dans l'inconscient. Les bribes de mémoire reviennent à l'esprit à l'occasion de la manifestation d'indices du passé. Des noms, des phrases, un lieu, une scène nous aident à fouiller dans la mémoire.

Dans les romans de Modiano, la mémoire est un thème fondamental, car l'occurrence du mot « mémoire » y apparaît souvent. Les narrateurs se rappellent fréquemment leur jeunesse en ayant recours à un indice topographique. Dans *L'Herbe des nuits*, le narrateur se remémore sa jeunesse, trente ans avant, qu'il passait avec son ancienne amie : « Je me souviens de chiffre 5, moi qui ai toujours oublié le numéro des chambres d'hôtels, les couleurs de leurs murs, de leurs meubles et de leurs rideaux, comme s'il était préférable que ma vie de cette époque-là s'efface au fur et à mesure. Pourtant, les murs de la chambre 5 me sont restés en mémoire, les rideaux aussi »[4] ; « Pourtant, un après-midi, nous revenions d'une promenade sur le chemin du Moulin d'Étrelles – les noms que l'on croit avoir oubliés ou que l'on ne prononce pas de peur d'être émus, surgissent dans notre mémoire, et ce n'est pas si douloureux que ça »[5].

L'évocation du souvenir d'un lieu précis permet de rappeler la jeunesse du narrateur. La topographie est essentielle pour qu'il trouve un point de repère dans sa mémoire vague.

Modiano se rappelle les gens disparus ou sa propre enfance, au recours d'un lieu. Celui-ci

---

[2] *Le Monde*, *Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano*, Paris, http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#sUZL3O3UOzV0uBR8.99

[3] *Ibid* .

[4] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p.35.

[5] *Ibid*, p.48.

évoque à son esprit une scène passée.

Dans ses romans, comment ces thèmes apparaissent-ils ? La quête des gens disparus et sont des motifs fréquents chez Modiano. Par exemple, dans *Chien de printemps*, le narrateur rencontre le photographe Jansen, et répertorie ses photos de gens disparus dans la confusion de la guerre. Dans *Voyage de noces*, le narrateur écrit la biographie d'Ingrid pour lui rendre hommage. Dans *Chien de printemps*, le narrateur regarde une photo de Colette, une femme disparue avec laquelle il a passé du temps dans son enfance, et cela lui serre le cœur : « Aujourd'hui, il me cause une drôle de sensation lorsque j'en feuillette les pages : celle de consulter un catalogue très détaillé de photos imaginaires. Quel a été leur sort, si l'on n'est même pas certain de celui de leur auteur ? »[6], « Chaque fois que je regarde cette photo, j'éprouve une sensation douloureuse. Le matin, vous essayez de vous rappeler le rêve de nuit, et il ne vous en reste que des lambeaux que vous voudriez rassembler mais qui se volatilisent »[7]. Dans ces passages, à travers les indices, les photos, le narrateur songe aux gens disparus et à leur destinée malheureuse, la tristesse envahissant son esprit. Dans *Voyage de noces*, le souvenir de son amie Ingrid, suicidée à l'âge de quarante-cinq ans, l'afflige profondément. Ayant perdu son père au moment de la guerre, Ingrid vivait sous l'Occupation avec son mari. Après la séparation d'avec ce dernier, elle choisit de se suicider. Le regret du narrateur, impuissant à la sauver, s'exprime ainsi : « Le souvenir d'Ingrid m'occupait l'esprit de manière lancinante, et j'avais passé les journées précédant mon départ à noter tout ce que je savais d'elle, c'est-à-dire pas grand-chose… »[8].

Plus tard, les expériences de Modiano sont devenues une matrice de ses romans. Dans *Accident nocturne*, le narrateur rappelle sa jeunesse durant laquelle il a été tourmenté par le néant des origines. L'absence d'une identité précise l'affectait beaucoup. Soulignons le parallélisme avec la jeunesse de Modiano, qui s'exprime ainsi dans *Un pedigree* :

Je me souviens d'un prospectus qu'un type en gabardine grise et collier de barbe distribuait un après-midi de pluie au Quartier latin. Il s'agissait d'un questionnaire pour une enquête sur la jeunesse. Les questions m'avaient semblé étranges : Quelle structure familiale avez-vous connue ? J'avais répondu : aucune. Gardez-vous une image forte de votre père et de votre mère ? J'avais répondu :

[6] Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1992, p. 33.
[7] *Ibid.*, p. 43.
[8] *Ibid.*, p. 51.

nébuleuse. Vous jugez-vous comme un bon fils (ou une fille) ? Je n'ai jamais été un fils. Dans les études que vous avez entreprises, cherchez-vous à conserver l'estime de vos parents et à vous conformer à votre milieu social ? Pas de parents. Pas de milieu social. […] Dans cette chambre de l'hôtel Fremiet, je me demandais si je ne cherchais pas à découvrir, malgré le néant de mes origines et le désordre de mon enfance, un point fixe, quelque chose de rassurant, un paysage, justement, qui m'aiderait à reprendre pied.[9]

Le personnage-narrateur, qui mène une vie erratique, ressemble à Modiano jeune. En se rappelant son propre passé, il s'aperçoit que sa jeunesse a été malheureuse à cause de sa famille malveillante. Plus tard, il se rend compte qu'il a longtemps été tourmenté par sa situation familiale. Il était un enfant abandonné. En atteignant l'âge de la majorité, il s'en est sorti. La vérité se révèle avec le temps par le biais de la mémoire :

Je me souviens que nous avons fait quelques pas dans les allées du jardin, autour de l'Aquarium. J'avais besoin de respirer à l'air libre. D'ordinaire, je vivais dans une sorte d'asphyxie contrôlée – ou plutôt je m'étais habitué à respirer à petits coups, comme s'il fallait économiser l'oxygène. Surtout, ne pas se laisser aller à la panique qui vous prend quand vous avez peur d'étouffer. Non, continuer de respirer à petits coups réguliers et attendre que l'on vous enlève cette camisole de force qui vous comprime les poumons. Ou bien qu'elle tombe peu à peu d'elle-même en poussière.[10]

Dans ce passage, est exprimée la jouissance d'être délivré de la souffrance due à une situation familiale difficile.

Les études de la mémoire chez Modiano

Nombre de chercheurs et Modiano lui-même font remarquer le caractère autobiographique de ses romans : « La part autobiographique est immédiatement perceptible dans l'œuvre de Patrick Modiano »[11]. Surtout, ils insistent sur l'enfance solitaire en tant que matrice de ses textes. Aliette Armel ajoute que :

Les romans de Modiano sont hantés par l'absence, l'effacement, mais aussi par « le thème de la survie des personnes disparues – développé par le narrateur de *Vestiaire de l'enfance* –, l'espoir de

[9] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2005, p. 141.

[10] *Ibid.*, p. 175.

[11] Aliette ARMEL, « **MODIANO** PATRICK (1945-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 octobre 2015. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/patrick-modiano/

retrouver un jour ceux qu'on a perdus dans le passé » et de revenir à l'enfance trop vite effacée : dans *Remise de peine*, le narrateur, « Patoche », vit avec son frère, loin de leurs parents partis en Afrique ou dans des tournées théâtrales lointaines, dans une maison de la banlieue parisienne, au milieu de femmes du monde du spectacle et d'hommes un peu évanescents et aux activités mystérieuses, sur fond de souvenirs liés à l'Occupation. Le jeu de miroirs est continuel entre réalité et fiction, entre les différents moments d'un passé qui vient, par bribes, à la lumière.[12]

Armel tire de nombreuses questions des romans de Modiano. L'espérance de revenir à une enfance effacée est le point de départ de l'écriture de la mémoire chez Modiano. L'absence, l'effacement, le retour à l'enfance, la quête des gens disparus sont des thèmes majeurs. Ils sont plutôt multiformes.

Bruno Blanckeman observe le fait que les traumatismes de l'enfance sont mis en relation avec un problème d'identité de la jeunesse chez Modiano. Les personnages-narrateurs sont tourmentés par « l'anxiété existentielle »[13] et « la mélancolie obsessionnelle »[14]. Ils s'engagent à rechercher une identité dans un souvenir morcelé. Par ailleurs, Thierry Laurent déclare que : l'expression « état civil » est omniprésente dans la plupart des récits de Patrick Modiano et le dispositif de la quête est devenu progressivement dans cette œuvre un véritable leitmotiv romanesque au moins autant, sans doute, que la mise en valeur de la solitude des personnages. Nous avons affaire à des êtres abandonnés sans passé, ou à d'autres qui, saisis comme instables, ont besoin de repères pour se rassurer ; plus généralement, il y a, chez beaucoup d'entre eux, cette volonté de lutter contre l'oubli ou de recréer une mémoire et une identité, voire un faux état civil.[15]

Thierry Laurent ajoute que « trouver une identité, telle est l'autre motivation essentielle de la quête. L'une des pathologies dont souffrent le plus communément les personnages modianiens est l'impression de se sentir inexistant et d'avoir constamment des doutes sur soi-même »[16].

La peur d'être noyé dans l'oubli est présente chez les personnages-narrateurs.

Les circonstances difficiles pour un enfant provoquent un problème d'identité en attendant l'âge de la majorité. Les parents vivent souvent dans un endroit périphérique, ou en

---

[12] *Ibid.*

[13] Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, A. Colin, 2009, p. 71.

[14] *Ibid.*

[15] Anne-Yvonne Julien, *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions Hermann, 2010, p. 165.

[16] *Ibid.*, p. 168.

banlieue parisienne. Né de parents malveillants et détachés de la société, un personnage ou un narrateur vit sans travailler et sans faire d'études. La souffrance de vivre due à l'absence d'une vraie identité sociale et à des origines problématiques réduit un narrateur à néant. Nous avons constaté que ce thème est commun dans nombre des romans de Modiano, par exemple *Accident nocturne* : « découvrir, malgré le néant de mes origines et le désordre de mon enfance, un point fixe, quelque chose de rassurant, un paysage, justement, qui m'aiderait à reprendre pied »[17].

La mémoire du vide et du néant des origines sont communs pour les narrateurs. Dans *Le café de la jeunesse perdue* aussi, la narratrice fouille dans la mémoire de sa jeunesse et de son enfance, dans laquelle les expériences tristes se sont multipliées : un père inconnu, l'absence de la mère les soirs, la vie ruinée de la mère et la fille… Elle s'aperçoit de la cruauté de son sort en rappelant le passé. Une expérience traumatisante dans la jeunesse jette une ombre sur l'avenir.

Bruno Blanckeman remarque aussi que les souvenirs d'enfance de Modiano resurgissent dans ses romans. Par ailleurs, sa critique relève une relation psychanalytique avec l'écriture de la mémoire chez Modiano :

> L'œuvre de Patrick Modiano entretient avec la psychanalyse une relation manifeste. Rares sont les récits dans lesquels une voix, parlant au présent de circonstances passées, ne tente pas d'élucider des événements qui résistent à la compréhension. Des souvenirs oubliés resurgissent, accompagnant un malaise qui voue l'être à vivre en porte-à-faux avec lui-même. […] Il serait toutefois hasardeux d'assimiler la structure récurrente des récits à celle d'une cure, orientée vers la mise à jour d'un traumatisme hérité de l'enfance.[18]

Afin d'appréhender un passé mystérieux, les narrateurs s'obstinent à le rappeler. La sensation douloureuse revit dans son esprit en même temps que le souvenir. Surtout, Blanckeman observe que la manifestation d'un « traumatisme hérité de l'enfance » perturbe la structure des récits. Il approfondit cette idée ainsi :

> Si les figures structurantes de l'œuvre renvoient à des événements d'ordre intime, elles recoupent aussi certains archétypes du discours psychanalytique. Tout se joue dans un psychodrame familial, tout

[17] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2005, p. 141.
[18] Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, A. Colin, 2009, p. 144.

se noue autour de la question douloureuse des origines. Le père fourbe, la mère absente, le frère mort constituent les figures dynamiques d'une œuvre qui se construit le noyau obsessionnel. Sismographique, l'écriture détecte les failles de la personnalité résultant de certains événements de l'enfance. Elle en diffère la représentation, en varie les versions, rendant ainsi sensible un phénomène de résurgence complexe.[19]

Les mauvais souvenirs de l'enfance reviennent à l'esprit du narrateur obsessionnellement, ce qui engendre une écriture particulière.

Modiano essaie de retracer la destinée des gens qui ont disparu ou qui ont subi un événement crucial, par le biais de la mémoire. Nous considérons qu'il ne s'agit pas forcément d'un souvenir joyeux. Comme en témoignent les remarques des recherches précédentes, les événements choquants ou traumatisants gravés profondément dans l'esprit du narrateur se manifestent. Ils reviennent répétitivement. Parfois, ils se convertissent en cauchemars, ce qui tourmente le narrateur même si de nombreuses années ont passé. Les traumatismes de l'enfance ou de la jeunesse persistent, et jettent une ombre sur l'esprit.

Comme la solitude profonde, la séparation éternelle avec une famille, une disparition des amis, l'absence de souvenirs heureux de jeunesse est aussi un thème important : un enfant maltraité, un adolescent abandonné, une vie solitaire. Ces souvenirs nous tourmentent longtemps et ont une influence sur le présent. À cause d'eux, nous ne pouvons pas vivre joyeusement, et nous perdons tout repère. Un enfant qui a grandi dans une famille malveillante ne peut pas apprendre à vivre correctement. Souvent, il n'arrive pas à s'intégrer à la société et mène une vie précaire. Chez Modiano, nous remarquons les difficultés d'un personnage ou d'un narrateur de vivre avec le souvenir du vide. Cela est une 'tragédie moderne'.

Patrick Modiano est né en 1945, l'année de la fin de la Seconde Guerre mondiale, à Boulogne-Billancourt, d'un père italien d'origine juive et d'une mère belge. Son identité complexe et la situation sociale de cette année révèlent qu'il a passé une enfance difficile. Son père se livrait au trafic noir et vivait avec une fausse pièce d'identité sous l'Occupation. Par

[19] *Ibid.*, p. 145.

ailleurs, la séparation de ses parents, la disparition de son père, la mort de son frère Rudy à l'âge de neuf ans, ont jeté une ombre sur la vie de Modiano. Sa jeunesse se caractérise par l'abandon des études, une vie erratique, le rêve de devenir écrivain, ainsi que par le désenchantement face à la réalité, et l'unique espoir placé dans la littérature. À l'âge de vingt-trois ans, son premier roman *La Place de l'Étoile* remporte un franc succès, et, jusqu'à ce qu'il reçoive le Prix Nobel de littérature en 2014, il produit incessamment de nombreuses œuvres.

À l'exception des trois dernières œuvres, *L'Horizon*, *L'Herbe des nuits*, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, les narrateurs racontent principalement leurs souvenirs de jeunesse et d'enfance. Les récits avancent à travers la rétrospection de l'enfance et de la jeunesse des narrateurs, qui insèrent leurs commentaires. C'est la psychologie des narrateurs qui prime tout.

Le narrateur expérimente souvent des événements étranges, ou bien difficiles. Ils reviennent plus tard à son esprit, l'obligeant à faire un retour sur son passé. La plupart des narrateurs sont nés dans une famille défavorisée et modeste, et ont connu une enfance rude. Même lorsque le souvenir s'avère triste, le narrateur cherche à le faire revivre en détail. Les thèmes principaux sont la séparation éternelle avec la famille, le décès prématuré des proches, l'enfance durant laquelle a lieu l'abandon par les parents, la rencontre avec un ami et l'adieu… Il s'agit souvent d'événements tragiques et mystérieux qui revivent dans la mémoire du narrateur. Même si cela s'est passé vingt ou trente ans avant, il ne cesse pas de se rappeler son passé. Comme si le narrateur espère se plonger dans les souvenirs nostalgiques afin de ne pas oublier les épisodes importants de sa vie.

En comparaison avec les narrateurs à la première personne chez les autres écrivains, la richesse de la psychologie des narrateurs chez Modiano est remarquable. Ils peuvent réfléchir et se rappeler leurs souvenirs lointains comme s'ils étaient récents. D'ailleurs, ils les reconsidèrent, les estiment de nouveau au présent. Les événements mystérieux observés par l'enfant ou par le jeune sont éclairés grâce à la rétrospection du narrateur, qui est devenu adulte. Certains restent énigmatiques, ou revêtent un autre aspect, certains sont élucidés à l'aide de la mémoire. Comme le remarque Laurent, des souvenirs traumatisants surgissent dans l'esprit du narrateur, cela engendre une mémoire déformée.

La richesse de la psychologie des narrateurs se manifeste également au cours de la remémoration d'un épisode, où un autre souvenir émerge. Du souvenir d'un événement en

découle un autre, ils s'enchaînent l'un à l'autre… Les narrateurs, comme nous, possèdent cette capacité de se souvenir simultanément de plusieurs histoires.

La fonction mémorielle chez les narrateurs ne se borne pas à la simple remémoration du passé. L'amnésie, l'hallucination auditive, la mémoire en « flash-back », les thèmes concernant l'oubli et la reprise de la mémoire occupent une place importante.

Dans notre thèse, nous nommons les narrateurs « psycho-dominants ». Contrairement aux narrateurs habituels, ils savent penser, réfléchir, se souvenir, et retrouver la mémoire. Leur pensée vive, les scènes remémorées, les expériences passées, leur réflexion arrivent de façon répétée à l'esprit. Le premier objectif de notre thèse est de démontrer que ces narrateurs particuliers sont dotés d'une grande psychologie. Pour l'auteur, l'importance des souvenirs dépasse celle des événements du présent. Pourquoi s'y attache-t-il à ce point ? Cette question est un des sujets fondamentaux de notre thèse.

Les objectifs de la thèse

La représentation fidèle de la mémoire

Comme nous l'avons évoqué, Modiano représente fidèlement la mémoire du narrateur. Dans l'univers mémoriel, la scène est subtilement décrite, les narrateurs rappellent l'événement du passé en détail. Pour fouiller dans la mémoire, ils cherchent fréquemment les indices qui permettent d'ébaucher une vue d'ensemble. Dans *Chien de printemps*, le narrateur se souvient de sa rencontre, dans sa jeunesse, avec Jansen, qui a disparu pour partir définitivement au Mexique.

Cependant, chez Modiano, la mémoire recherchée ne revient souvent que partiellement. Même avec les indices des épisodes, les narrateurs ne peuvent pas se rappeler l'ensemble complètement. Plusieurs restent obscures, les détails se dissimulent derrière la conscience. Il existe toujours un trou de mémoire, des bribes de souvenirs, le mouvement de la mémoire est instable. Dans le discours de la cérémonie de remise du prix Nobel, Modiano fait allusion à la mémoire étendue du narrateur dans *À la recherche du temps perdu* de Proust, une mémoire très stable ; tandis que chez Modiano, la mémoire est plus fluctuante, morcelée et racontée dans le désordre :

Il me semble, malheureusement, que la recherche du temps perdu ne peut plus se faire avec la force et la franchise de Marcel Proust. La société qu'il décrivait était encore stable, une société du

XIX[e] siècle. La mémoire de Proust fait ressurgir le passé dans ses moindres détails, comme un tableau vivant. J'ai l'impression qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli. À cause de cette couche, de cette masse d'oubli qui recouvre tout, on ne parvient à capter que des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables.[20]

En d'autres termes, les narrateurs ne peuvent plus se souvenir de leur passé à long terme, à chaque fois qu'ils essaient, la pensée du « moi présent » interrompt leur rétrospection. Par conséquent, ils ne savent se rappeler le passé que d'une façon discontinue. Il est certain que l'auteur appréhende le changement de la qualité de la mémoire au fil du temps. Il remarque plutôt l'aspect imparfait de la mémoire. Avec l'oubli et les bribes de souvenirs, le dysfonctionnement de la mémoire est un thème central. C'est la psychologie du narrateur qui lui permet de rappeler le passé, de songer aux événements antérieurs. Cependant, sa fonction n'est jamais parfaite, la lacune des souvenirs est toujours inévitable.

Cela suscite plusieurs questionnements, surtout sur la technique de la représentation ; comment l'auteur l'exprime-t-il dans les récits ? Pourquoi arrive-t-il à représenter la mémoire imparfaite dans l'univers fictionnel ? Elle est une des parties les plus intimes de l'individu ; d'ailleurs, la mémoire est la fonction mentale qui se déroule à l'intérieur de la conscience. Comment la mémoire « réelle » se représente-t-elle dans le monde romanesque ? Ces questions établissent les axes de la thèse.

L'originalité de la thèse

Notre thèse est consacrée à deux points. Le premier consiste à approfondir les remarques des recherches précédentes. Nous étudions surtout les sujets suivants : le souvenir des difficultés dans la jeunesse, la vie erratique, le traumatisme dû à une famille malveillante, la quête sur l'identité, la recherche d'une piste pour les personnes décédées. Comment sont-ils représentés dans un roman ?

Le deuxième point concerne l'analyse de l'occurrence de la mémoire dans un texte. Les bribes des souvenirs qui surgissent à l'esprit du narrateur, une mémoire en flash-back, la psychologie instable du narrateur sont représentées par un morcèlement. La psychanalyse et le

[20] *Le Monde*, « *Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano* » http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#U2dFAXWmOrezVl7b.99

dysfonctionnement de la mémoire sont liés l'un à l'autre. Nous considérons que la poétique des romans s'établit sur la représentation d'une mémoire morcelée. Elle est une base de la poétique chez Modiano.

Dans les recherches précédentes, pour comprendre la poétique de Modiano, apparaît une mise en rapport de la vie de l'auteur avec ses œuvres romanesques. Vu que sa naissance a lieu l'année de la fin de la Seconde Guerre mondiale, nombre d'études supposent l'influence de cette époque sur ses récits. La question du judaïsme, la vie sous l'Occupation, ces problématiques ont déjà été beaucoup abordées par de nombreux chercheurs.

De plus, il existe déjà quelques études qui mentionnent la dimension particulière de la narration chez Modiano. Certaines recherches précédentes font allusion à la structure spécifique des romans de Modiano ; Blanckeman, par exemple, a parlé de la déconstruction du récit par les souvenirs qui surgissent dans l'esprit du narrateur. La représentation de la psychologie perturbe le dispositif narratif.

En envisageant d'analyser le mécanisme de la mémoire chez Modiano, nous avons entrepris la lecture de ses œuvres en prenant en compte la narration afin d'étudier l'occurrence de la mémoire. Au fur et à mesure, nous avons constaté qu'il existait plusieurs règles narratives spécifiques de la représentation de la mémoire. La narration contribue-t-elle à la fabrication de la mémoire dans l'univers fictionnel ? Notre recherche commence par cette interrogation. En fait, pour retracer les souvenirs imparfaits, est-il nécessaire d'utiliser plusieurs dispositifs narratifs particuliers ?

Ces questionnements nous ont donné de nombreuses pistes pour notre méthode de recherche. L'étude de la narration ne se borne pas à savoir qui raconte le récit. La personne du sujet, le point de vue du narrateur, le temps du récit, le style de la narration, le procédé de la mise en intrigue, l'effet thymique, tous ces éléments constituent le dispositif narratif pour représenter la mémoire vive. En se fondant sur les remarques des études précédentes, nous tentons de les approfondir et d'élucider systématiquement le dispositif narratif qui crée la mémoire du narrateur vivant dans l'univers fictionnel. La psychologie du narrateur a la supériorité sur la construction du récit, l'histoire est racontée au gré de la pensée. Nous avons pour but d'illustrer le mécanisme de la mémoire chez Modiano.

La poétique de Modiano

Les caractéristiques des œuvres de Modiano ne se limitent pas au mécanisme complexe de la mémoire. Chaque œuvre possède une thématique importante et fait état d'une poétique riche. Dans *Rue des Boutiques obscures*, le narrateur, amnésique à cause d'un accident dix ans auparavant, se met à retrouver ses souvenirs au fur et à mesure grâce aux indices du passé. Cependant, la reprise de la mémoire lui fait rappeler un accident dans lequel il a perdu son ancienne petite amie. La tristesse profonde due à la séparation éternelle avec elle ressurgit, la mémoire oubliée est ressuscitée. Les narrateurs évoquent avec émotion les souvenirs du passé, cela fait revivre le sentiment oublié.

Le deuxième objectif de notre thèse est de comprendre la poétique de Modiano. Pourquoi un mécanisme complexe est-il nécessaire pour lui ? À travers la mémoire, qu'espère-t-il représenter ? Quelle poétique développe-t-il au-delà de la description de la mémoire ? Plus essentiellement, pourquoi a-t-il choisi la mémoire en tant que moyen de représentation littéraire ? Ces questions sont traitées principalement dans la deuxième partie de la thèse.

La méthode de lecture

Nous analysons donc le mécanisme et l'occurrence de la mémoire chez Modiano par l'approche narratologique. La richesse des techniques narratives est une des caractéristiques de l'écriture modianienne. Tout d'abord, il est nécessaire de renouveler les théories littéraires qu'on y applique. L'étude de la narration ne cesse pas de faire des progrès, de nouvelles théories sont rendues publiques successivement.

Nous essayons de classer les œuvres selon le style de la narration. Parmi la quarantaine d'œuvres de Modiano, il existe majoritairement des narrateurs à la première personne ; toutefois, apparaît le mélange de la narration à la troisième personne et de celle à la première personne ; enfin, les trois dernières œuvres sont racontées par des narrateurs à la troisième personne. Dans la narration à la première personne, il s'agit de la mémoire imparfaite du narrateur, il se souvient de son passé avec ambigüité. En ce qui concerne les deux styles mélangés, les narrateurs à la troisième personne se manifestent fréquemment pour combler la lacune de la narration à la première personne. Le dysfonctionnement de la mémoire est souvent camouflé, les informations manquantes sont données par ces derniers. Dans la narration à la troisième personne, un narrateur anonyme raconte les souvenirs d'un personnage principal, comme si le point de vue du narrateur concordait avec celui du

personnage.

Dans notre thèse, nous avons choisi principalement les récits racontés par des narrateurs à la première personne pour illustrer le mécanisme de la mémoire. Par ailleurs, les récits racontés par les deux types de narration, à la première personne et à la troisième personne, le mélange de la narration à la troisième personne et de celle à la première personne, révèle le dispositif narratif complexe chez Modiano. Notre travail s'attache également à ce type de récit afin de démontrer l'art de la narration chez Modiano.

Nous limitons donc le terrain de notre recherche à ces deux types de narration ; les récits où il s'agit de la mémoire d'un personnage principal racontée par une narration à la troisième personne ne sont pas compris dans le corpus retenu, afin d'éviter la complication de l'analyse. Notre travail est consacré à l'analyse du mécanisme de la mémoire à la première personne, et à la démonstration de la particularité des narrateurs chez Modiano, les narrateurs psycho-dominants.

La psycho-narration

Dans la narration modianienne, nommée dans notre thèse « psycho-narration », nous avons constaté que plusieurs caractéristiques narratives apparaissent pour représenter la psychologie du narrateur. Nous nous sommes aperçue que ce procédé se manifeste sur plusieurs niveaux.

La phénoménologie du temps

Nous avons constaté que le cours du temps propre au récit s'écoule différemment de celui du monde réel. Car, la mémoire fonctionne dans notre esprit come une machine à remonter le temps. Chez Modiano, les narrateurs psycho-dominants sont dotés de la compétence de faire remonter le temps arbitrairement dans leur conscience.

Ensuite, nous avons analysé comment la conscience du narrateur influe sur la construction temporelle du récit. Comme Gérard Genette l'évoque au sujet des œuvres de Proust, dans le monde de la mémoire chez Modiano, la progression du temps devient-elle irrégulière par la remémoration ? L'ordre événementiel est-il perturbé ? Le temps avance-t-il donc différemment de celui de l'univers réel ?

Quoi qu'il en soit, la séparation entre le « moi actuel », qui raconte ses souvenirs, et le « moi ancien », qui vit dans l'univers mémoriel, complique la construction temporelle des récits. Les narrateurs psycho-dominants sont capables de se remémorer les épisodes du passé, mais en même temps, ils peuvent estimer le passé au moment présent. Non seulement la chronologie des événements n'est pas respectée, mais aussi la rétrospection adressée au passé

au « présent » crée un temps particulier. L'univers romanesque est donc composé de deux temporalités, le passé subjectif et le présent du narrateur.

Le rapport entre les styles de la narration

Ensuite, nous avons fait remarquer le style spécifique dans la psycho-narration chez Modiano. Non seulement les narrateurs se souviennent des événements passés, mais parfois la mémoire aléatoire est remplacée par l'illusion, l'imagination du narrateur. La mémoire est parfois claire, parfois ambiguë, les bribes des souvenirs se dissimulent dans l'inconscient… Modiano représente le degré de la clarté de la conscience qui se lie à la mémoire imparfaite dans ses récits.

La fonction psychologique des narrateurs revêt des styles particuliers. Alain Rabatel, dans sa théorie, explique le rapport étroit entre le style de la narration et la représentation de la clarté de la conscience du locuteur ; ses idées nous aident à élucider la psychologie des narrateurs rendue par les styles de la narration. Nous avons entrepris la lecture de Modiano pour savoir comment il représente la clarté de la conscience.

Le rapport entre la mise en intrigue et les narrateurs psycho-dominants

Les narrateurs psycho-dominants prennent-ils l'avantage sur la mise en intrigue du récit ? Nous avons constaté que dans les récits narrés par le biais de la psychologie des narrateurs chez Modiano, le procédé de la mise en intrigue est différent des types de narration chez d'autres auteurs. En effet, comme nous l'avons supposé, le désordre événementiel brise la ligne de la mise en intrigue.

Notre recherche se met donc en place par ces questions : comment la mémoire du narrateur concerne la mise en intrigue ? Pourquoi la mémoire personnelle peut-elle devenir un récit ? Quelle influence les narrateurs psycho-dominants exercent-ils sur la mise en intrigue ? Pour répondre à ces interrogations, nous avons entrepris la lecture des œuvres en envisageant la mise en intrigue. Pour clarifier la méthode de la lecture, nous avons travaillé sur l'étude narratologique qui traite de l'analyse de la mise en intrigue. Notamment, nous avons fait remarquer l'étude anglo-saxonne de la narratologie. La théorie de Monika Fludernik, qui analyse la narration pour exprimer les expériences personnelles du passé, le mode de la narration pour représenter la mémoire, à savoir la « naturalité narrative », a aidé à faire avancer notre réflexion.

Sa théorie permet d'illustrer la mise en intrigue particulière des récits racontés par les

narrateurs psycho-dominants.

Cette recherche sur le mécanisme de la mémoire chez Modiano favorise la mise en évidence de la psychologie du narrateur. Les intermittences de la mémoire expriment l'anxiété et la peur, l'émotion négative chez le narrateur. En nous fondant sur ce point, pour comprendre la poétique de Modiano. Plusieurs thèmes communs apparaissent dans les récits répétitivement. En les étudiant, nous nous sommes aperçue que Modiano s'emploie à décrire les difficultés de la vie, surtout dans la jeunesse, des gens nés dans une famille défavorisée, en utilisant la forme de la mémoire comme si elle suivait la mémoire de l'auteur même. La solitude profonde dans la jeunesse, la séparation définitive avec les parents, la peur et l'inquiétude face à l'avenir, la vie erratique et l'angoisse, la souffrance de vivre avec de graves problèmes, ces sujets figurent particulièrement chez Modiano et sont représentés par une mémoire décousue.

L'hommage rendu aux gens disparus est aussi un thème important chez Modiano. Souvent, un personnage a perdu sa famille pendant la guerre et est profondément tourmenté par la séparation éternelle. Un narrateur retrace la vie de ces gens à travers son propre souvenir. Nous nous donnons pour but de savoir comment l'auteur décrit les destinées personnelles.

Le choix du corpus

Parmi les quarante œuvres, nous en avons choisi neuf majeures, qui révèlent un trait caractéristique de l'écriture de Modiano. Voici le corpus retenu pour notre thèse et qui correspond à nos objectifs : *Voyage de noces*, *Un pedigree*, *Rue des Boutiques obscures*, *Chien de printemps*, *La Petite Bijou*, *Dans le café de la jeunesse perdue*, *L'Herbe des nuits*, *Des inconnues*, *Accident nocturne*.

Concernant *Voyage de noces*, nous analysons le mode narratif complexe chez Modiano. Dans ce récit, la narration à la troisième personne et celle à la première personne s'imbriquent l'une dans l'autre.

Ensuite, notre travail illustre la question de la richesse de la fonction psychologique du narrateur. Pour cela, nous choisissons *Rue des Boutiques obscures*. Cette œuvre s'interroge sur la mémoire et la personnalité. Est-ce que la mémoire forme la personnalité ? La personnalité originelle qui se dissimule derrière l'amnésie commence à apparaître à l'intérieur du deuxième soi amnésique avec la reprise de la mémoire. Il s'agit du processus de la

renaissance du soi original.

En ce qui concerne une des caractéristiques de Modiano, la projection de ses propres expériences dans ses textes, le caractère autobiographique, nous choisissons *Un pedigree*. D'un côté, ses œuvres romanesques sont le fruit de son imagination, mais de l'autre côté, il est certain que celles-ci s'imprègnent de son existence.

Pour illustrer une des spécificités des narrateurs psycho-dominants, le phénomène du temps, les trois récits *Chien de printemps*, *Dans le café de la jeunesse perdue*, *La Petite Bijou* conviennent à nos questionnements. Pour élucider le style de la psycho-narration, nous sélectionnons *L'Herbe des nuits*. En effet, la mémoire et l'illusion, la riche fonction psychologique du narrateur s'expriment en accompagnant le style particulier de la narration.

Afin d'identifier la manière dont ses thèmes de prédilection apparaissent chez Modiano et sa poétique, *Des inconnues* et *Accident nocturne* sont pertinents. Les destinées malheureuses des individus y sont particulièrement dépeintes, la recherche sur ces œuvres permet de comprendre la tristesse profonde des gens, véritables jouets du sort.

Le plan de la thèse

Il convient enfin de préciser la structure de notre thèse. Notre travail s'articule en deux parties.

La première partie est consacrée à l'analyse technique de la psycho-narration dans laquelle la mémoire se déroule.

Tout d'abord, comme première démarche, nous nous efforçons d'ébaucher la vie personnelle de Modiano. Le reflet de la mémoire de l'auteur émerge dans ses récits, et cette approche rend possible de préciser le point de départ de sa thématique. Par ailleurs, il est indispensable de traiter les problèmes vraiment de la mémoire, l'amnésie et les faux souvenirs. Ces problématiques figurent notamment dans *Un pedigree* et *Rue des Boutiques obscures*.

Après, nous abordons l'analyse de la technique narrative. Elle s'appuie sur différents théoriciens, Gérard Genette, Paul Ricœur, Dorrit Cohn. Notamment, nous nous penchons sur le phénomène du temps dans les récits racontés par les narrateurs psycho-dominants. Par ailleurs, nous entreprenons de comprendre la poétique des œuvres *La Petite Bijou*, *Chien de printemps*, *Dans le café de la jeunesse perdue*.

La deuxième partie se donne comme tâche d'étudier le mécanisme de la mémoire. Cette analyse se fondera de manière rigoureuse sur les méthodes formulées par les théoriciens de la narratologie Alain Rabatel et Monika Fludernik. Nous essayons d'élucider le style spécial de la psycho-narration et le procédé de la mise en intrigue chez Modiano.

À la fin de cette partie, nous considérons la poétique de Modiano de façon plus synthétique en étudiant *Accident nocturne* et *Des inconnues*, où il s'agit de sa philosophie, qui paraît dans ses œuvres.

Première partie : L'occurrence d'une mémoire intermittente dans un texte

Avant d'entrer dans l'investigation fondamentale des traits de la narration chez Modiano, nous proposons d'examiner dans ce chapitre la vie personnelle de l'auteur. Il est certain que sa propre mémoire émerge fréquemment dans ses œuvres ; les souvenirs des narrateurs et ceux de Modiano se superposent.

Dans ce chapitre, nous entreprenons l'analyse de l'entrecroisement de l'univers fictionnel de Modiano et de sa mémoire réelle dans ses œuvres romanesques.

Chapitre I. Figure de Patrick Modiano

1.1. Quelques pistes sur sa famille

Le trait majeur des romans de Modiano tient au fait qu'ils se focalisent sur la représentation de la mémoire du narrateur. Le récit s'organise ainsi le plus souvent autour d'un personnage-narrateur, qui fait revivre sa propre mémoire.

Nous constatons que l'attachement à la production des souvenirs qu'évoque Modiano est étroitement lié à sa propre vie. La mémoire de Modiano que lui-même revit se retrouve dans celle du narrateur. Tandis que la quête sur la vie de Modiano nous permet de retrouver le jalon de ses romans, l'univers romanesque pour Modiano est un lieu où les expériences de l'auteur et l'imagination se mêlent, et elles sont également engendrées par son introspection. Nous entreprendrons ultérieurement l'analyse des techniques narratives de Modiano, mais tout d'abord, dans ce chapitre, nous nous focalisons sur la recherche de l'origine de son regard adressé à la rétrospection.

Comme Blanckeman le note :

> Les commentaires que porte rétrospectivement l'écrivain sur certains événements de sa vie rejoignent partiellement le plan des événements narrés, tous semblant frappés d'un identique principe d'incertitude, ou d'évidence stupéfaite, qui porte à la fois sur le sens de la vie vécue et celui de la démarche littéraire entreprise. [21]

Les expériences personnelles apparaissent ; la mémoire de l'auteur se reflète sur celle du narrateur. Ce reflet de sa propre vie laisse la distinction du genre littéraire dans le vague ; nous nous adonnons à ébaucher le fait que les œuvres de Modiano ne sont ni totalement fictionnelles, ni autobiographiques, mais plutôt, selon le terme de Blanckeman, « autofictionnelles », les souvenirs de l'auteur de sa propre expérience se mélangeant à son imagination. Nous choisissons les deux œuvres autofictionnelles *Un Pedigree* et *Livret de famille* pour approfondir ce sujet, mais dans ce chapitre nous étudions l'aspect général des textes de Modiano, l'ombre de l'auteur sur ses œuvres romanesques.

Les thèmes de la solitude et de l'errance dans la jeunesse apparaissent dans nombre des œuvres de Modiano comme s'ils étaient sa principale rumination. D'ailleurs, l'auteur

[21] Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, A. Colin, 2009, p. 25.

reconnaît la présence de motifs récurrents et le reflet de sa propre existence dans plusieurs romans. Citons alors Modiano au moment de la cérémonie de remise du prix Nobel :

[…] Mais en lisant la biographie d'un écrivain, on découvre parfois un événement marquant de son enfance qui a été comme une matrice de son œuvre future et sans qu'il en ait eu toujours une claire conscience, cet événement marquant est revenu, sous diverses formes, hanter ses livres. [22]

L'expérience sentimentale de l'auteur revit à travers le narrateur. Dans les œuvres romanesques de Modiano, l'expérience de l'auteur se manifeste en tant que mémoire du narrateur. Tout d'abord, nous entreprenons de jeter un regard sur le passé de Patrick Modiano, car dans la vie de l'auteur, il existe toujours des événements définitifs, comme le mot « matrice » qu'il a employé le démontre.

Il est important de savoir que Modiano est né en 1945 à Boulogne-Billancourt, en tant que premier fils d'un père italien d'origine juive et d'une mère belge. Pour tirer des indices de sa propre mémoire, en premier lieu nous entreprenons la quête biographique de ses parents. Le père de Patrick Modiano, Albert Modiano, mort en 1978, était un Juif italien. Dans *Dans la peau de Patrick Modiano*, Denis Cosnard présente l'étude de la généalogie paternelle de Modiano. Selon cette étude, son origine juive remonte jusqu'à l'Italie ; « Une dynastie originelle d'Italie… et installée à Salonique – aujourd'hui Thessalonique, en Grèce »[23]. Cette ville Thessalonique avait accueilli de nombreux Juifs à ce moment-là, si bien qu'on l'a nommée la « Jérusalem des Balkans ». Parmi les aïeux juifs de Patrick Modiano, il y avait quelques rabbins, Joseph Samuel Modiano et Jacob Modiano, qui dirigeaient l'une des synagogues. Dans quelques-unes de ses œuvres, Modiano utilise des motifs qui s'appuient sur son origine réelle ; son grand-père, Jacques Modiano, qui habitait à Alexandrie, est parti pour Caracas, au Venezuela, au début de 1890, avant son arrivée à Paris en 1903… Ce fait coïncide avec le témoignage généalogique du personnage Schlemilovitch dans *La Place de l'étoile*.

En ce qui concerne la personnalité du père de Modiano, nombre de recherches démontrent sa dimension mystérieuse. Durant toute sa vie, son métier n'a jamais été fixe, surtout avant la naissance de Patrick Modiano, période où demeurent beaucoup d'ambigüités. Nettelbeck et

[22] *Le Monde*, « Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano », Paris, http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#sUZL3O3UOzV0uBR8.99.

[23] Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2010, p. 15.

Hueston insistent sur le fait qu'il vivait en clandestin tout en trafiquant du côté du Marché noir[24] pendant l'Occupation. Par ailleurs, Thierry Laurent explique les affaires que le père de Modiano exerçait comme « import-export de marchandises en tous genres, prospection et vente de minerais »[25]. En échappant aux convocations, afin de vivre il pactisait avec des gens louches ; l'expérience d'avoir été arrêté par la police et d'avoir eu une vie cachée en utilisant une pièce d'identité avec un pseudonyme nous laisse imaginer une vie suspecte.

Il est évident que le père de Modiano a mené une vie difficile en France en raison de son origine juive ; il vivait dans la crainte d'être pris dans une rafle et d'être envoyé au camp d'extermination. L'épisode de son arrestation par la Gestapo avec le risque d'être transféré à Drancy représente l'une des situations les plus tragiques de cette époque. En outre, la figure du père de Modiano semble se dédoubler ; il est parfois menacé en tant que Juif en France, mais en même temps il commet d'importantes malversations en profitant de la confusion sociale.

L'aspect sombre du père transparaît chez de nombreux personnages des récits de Modiano. Dans *Des inconnues*, un des personnages, Guy Vincent, et la mère de la narratrice dans *La Petite Bijou* ont une personnalité mystérieuse qui se superpose à celle du père de Modiano.

Après la naissance de Patrick Modiano, le père commença à délaisser sa famille. En coïncidence avec quelques phrases dans *Livret de famille*, au début des années soixante, Albert Modiano quitte sa famille avant qu'il ne se volatilise définitivement en 1968. Ce délaissement et l'absence du père conduisent Patrick Modiano à mener une vie modeste ; ce thème devient prédominant dans ses récits, notamment dans *Accident nocturne*. « Je me suis souvenu de ces dernières rencontres, vers dix-sept ans, avec mon père au cours desquelles je n'osais pas lui demander un peu d'argent. »[26]

Pour Modiano, l'affection de et pour son père est quasi inexistante. La dimension fantomatique de la figure paternelle est transcrite dans ses œuvres par le biais du père du personnage-narrateur dans *La Place de l'étoile*.

1.1.1. La figure de sa mère

Afin de retrouver la matrice des œuvres de Modiano, il est nécessaire de connaître également la biographie de sa mère. Luisa Colpeyn est née à Anvers en Belgique, en 1918.

[24] C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano pièce d'identité*, Paris, Lettres Modernes, 1986, p. 5.

[25] Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, 1997, p. 94.

[26] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2005, p. 31.

Comme le mentionne *Un Pedigree*, son grand-père maternel était docker, son père était ouvrier et aide-géomètre[27]. Elle était issue d'une famille modeste. Comme Thierry Laurent l'indique dans *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, elle était comédienne et actrice. Sa carrière professionnelle a commencé vers 1938 à Anvers.

Ses débuts professionnels ont échoué à cause de la guerre ; l'invasion par la Wehrmacht en mai 1940 a fait immigrer Luisa en France. Après cette rupture, à Paris, elle a trouvé du travail comme traductrice de films allemands en néerlandais à la Continental[28]. Même si elle travaillait dans le domaine du cinéma, elle accordait sa préférence au théâtre. Après la guerre, elle a repris son travail de comédienne et actrice à Paris ; dans des pièces théâtrales, et également dans des films, *La Mort de Belle* de Molinaro, *Rendez-vous de juillet* de Becker et *Méfiez-vous des blondes* de Hunebelle, on peut la trouver dans des seconds rôles. Dans la lettre que Modiano adresse à Thierry Laurent pour lui donner son avis après la lecture de *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, il témoigne que sa mère n'était pas vraiment attirée par le théâtre : « Je crois qu'elle a exercé ce métier de manière un peu casanière, sans ambition dévorante »[29]. Cependant, il est certain que le métier de sa mère a influencé Modiano, le théâtre attirant profondément son attention : « j'ai toujours été sensible au monde des comédiens, des coulisses de théâtres et des loges, où ma mère m'a introduit dès mon enfance »[30]. Parfois, les personnages secondaires apparaissent dans ses récits, comme dans *De si braves garçons* et *Quartier perdu*.

En ce qui concerne la vie conjugale des parents de Modiano, Luisa Colpeyn a rencontré Albert Modiano vers 1942[31]. Plusieurs documents montrent qu'ils se sont installés ensemble vers 1942-1943 au quai Conti. Colpeyn l'a épousé en 1944 à Megève, juste un an avant la naissance de Patrick Modiano. Cependant, ce mariage commence à échouer très vite ; avec l'absence du père, leur vie conjugale est malmenée. Cette recherche permet d'imaginer l'enfance isolée de Modiano ; sa mère le laisse fréquemment tout seul : « la mère voyage, le fils ignore où elle est et il se sent terriblement seul. […] Du fait de ses déplacements professionnels incessants, la mère de Modiano ne revoyait pas souvent son fils durant des

[27] Patrick Modiano, *Un Pedigree*, Paris, Gallimard, 2006, p. 7.

[28] Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 108.

[29] *Ibid.*, p. 6.

[30] *Ibid.*, p. 9.

[31] *Ibid.*, p. 108.

semaines ou même quelquefois des mois »[32]. Dans *Lectures de Modiano*, Stéphane Chaudier remarque également l'enfance malheureuse d'un être « mal-aimé », celle de Modiano, qui connaît ainsi « les affres des affections non réciproques »[33]. C'était les grands-parents maternels qui soutenaient Modiano au niveau financier et qui lui donnaient de l'affection.

1.1.2. La rencontre avec la solitude

Cosnard met en évidence un espace particulier, 15 quai Conti, à Paris, adresse où se trouvait l'appartement d'Albert Modiano et Luisa Colpeyn. Patrick Modiano y a passé son enfance et son adolescence, malgré de nombreux déménagements. Dans la chambre de cet appartement, Modiano a appris la solitude à travers le délaissement de ses parents et la séparation définitive d'avec son frère Rudy, en février 1957, quand il avait neuf ans. Il apparaît que l'existence de Modiano était faite de solitude à cause du délaissement parental ; aussi mentionne-t-il dans l'entretien avec P. Assouline : « Le choc de sa mort (de Rudy) a été déterminant. Ma recherche perpétuelle de quelque chose de perdu, la quête d'un passé brouillé qu'on ne peut élucider. L'enfance brusquement casse, tout cela participe d'une même névrose qui est devenue mon état d'esprit »[34].

Jeune, Modiano a passé beaucoup de temps tout seul dans cet appartement. Son état névrotique, le vide sombre dans son esprit, ces dures expériences conduisent Modiano à ruminer son passé. Ces moments difficiles de sa jeunesse sont à l'origine de la naissance de sa rétrospection ; l'intensité de la solitude et le chagrin pèsent lourdement sur son cœur, et les douloureux souvenirs s'obstinent dans sa conscience. L'attachement à son propre passé fait naître une division entre le « moi actuel » et le « moi passé », et cette dissociation du « moi » dans sa conscience se lie à son style d'écriture. La narration à la première personne dans laquelle un narrateur raconte sa propre mémoire est similaire à la réflexion de l'auteur adressée à son soi passé. La remémoration des lieux de son enfance paraît souvent dans ses récits, cette relation entre l'espace physique et l'espace mental caractérisant les œuvres de Modiano, notamment pour ce qui est de l'errance mentale dans les souvenirs et de l'attachement à la mémoire douloureuse.

---

[32] *Ibid.*, p. 111.

[33] Stéphane Chaudier, « MODIANO BELGE », *in* ROCHE Roger-Yves, *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009, p. 67.

[34] Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, 1997, p. 47.

Modiano poursuit la question du judaïsme dans de nombreuses œuvres, et surtout celle de l'identité judaïque du narrateur qui s'appuie sur la généalogie paternelle.

Dans la période trouble de la Guerre mondiale, la mère de Modiano a été impliquée dans la confusion sociale ; son exil de la Belgique à Paris sous la pression allemande en 1942, le mariage avec un Juif en France dans l'époque de l'Occupation… Ce fait nous révèle la perte de son identité nationale. En ce qui la concerne, Chaudier explique la réversibilité étrangère de sa situation : « au printemps, la nationalité belge de la mère servait de paravent protecteur au père juif ; en automne, c'est cette judéité qui tente de dissimuler la qualité d'étrangère de la mère, devenue suspecte : elle n'est plus ni belge ni flamande, mais "arrivée en 1942 sous la protection des Allemands" »[35].

La situation autour de Colpeyn change souvent. Par le biais de ce changement social et politique, la perte de la nationalité belge a conduit Colpeyn à se glisser dans un autre mode de vie et à se considérer tout autre dans cette nouvelle condition sociale. Son destin erratique a également placé Modiano dans la difficulté d'identification de son origine. Comment peut-on identifier un fils entre un juif et une réfugiée belge en France ? Ce fait perturbe nécessairement Modiano. Sa mère n'arrive pas à devenir un soutien à cause de la perte de sa nationalité belge. Nous observons le malaise et le complexe de Modiano dans les paroles de ses narrateurs et les thématiques de ses récits. Comme Schlemilovitch, qui représente la judaïté dans *La Place de l'étoile*, Modiano a eu du mal à se sentir assimilé en France. Dans cette œuvre, Modiano s'obstine à poursuivre la question du judaïsme, ce qui nous permet de trouver des traces de la confusion au niveau de l'identité chez le jeune Modiano. Dans *La Ronde de nuit*, Modiano décrit un narrateur-personnage juif qui appartient à la Gestapo française.

Sur le silence de la question flamande, Chaudier fait remarquer que « si l'identité juive est, on le comprend, superlativement problématique et douloureuse, l'identité flamande, elle, est curieusement non interrogée »[36]. Modiano ne considère pas l'identité flamande comme problématique. Pour Modiano, c'est la judaïté paternelle qui a déterminé sa conscience de soi, l'origine belge est plutôt un problème insensible et foncier. Nous observons le fait que la question flamande possède certaines affinités avec Modiano ; Chaudier fait remarquer que la langue maternelle de Modiano est flamande, et qu'il existe quelques indices flamands dans la dénomination des personnages, comme dans *Les Boulevards de ceinture*, où le nom

[35] *Ibid.*, p. 74.
[36] *Ibid.*, p. 67.

Deyckecaire s'inspire de l'homophone flamand.

1.2. La jeunesse

Liée à une situation familiale tourmentée, la jeunesse de Modiano a elle aussi été perturbée. À ce sujet, Thierry Laurent avance que « La scolarité du jeune Patrick fut particulièrement instable ; au gré des hasards ou de l'arbitraire des décisions paternelles, il changeait d'établissement. Une reconstitution est impossible, mais l'œuvre évoque pêle-mêle collèges et lycées de la rive gauche de la capitale, rigides "boîtes à sac" en banlieue, écoles d'Annecy »[37]. Modiano passait parfois sa scolarité loin de ses parents. Ses souvenirs d'auteur trouvent un écho dans ceux du narrateur dans ses récits : les séjours en l'absence de ses parents en 1949-1950 à Biarritz, et en 1952-1953 à Jouy-en-Josas, deviennent des thèmes importants dans *Remise de peine* et *Accident nocturne*.

Si Bruno Blanckeman définit les événements romanesques chez Modiano comme « des événements vécus sur ceux des situations imaginaires »[38], c'est parce que Modiano reproduit parfois ses propres expériences dans une situation fictionnelle. Certains détails changent, par exemple le lieu et l'âge, mais l'auteur crée un événement similaire à son enfance, comme s'il l'inventait en s'appuyant sur sa mémoire. L'expérience d'être pensionnaire dans divers établissements pendant 1956-1962 transforme en motifs des récits.

1.2.1. La rencontre avec la littérature

Dans les fondements de sa réminiscence enfantine, comment Modiano a-t-il comblé intérieurement le vide insensible ? À côté de l'histoire familiale, le jeune Modiano rencontre la littérature ; la bibliothèque de son père lui donne accès à de nombreux livres. L'engouement de Modiano pour la littérature se manifeste dans de nombreuses œuvres, et il mentionne son expérience littéraire dans *Un Pedigree* : « Parmi toutes les lectures que j'ai faites en ce temps-là (Jules Verne, Alexandre Dumas…) »[39]. Selon Cosnard, Modiano a commencé à rédiger des poèmes dès l'âge de neuf ans, et le romancier revient sur ce point dans son discours à Stockholm, en 2014. D'après les textes qu'il rédige, c'est un garçon doué en

[37] Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, 1997, p. 162.
[38] Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, A. Colin, 2009, p. 83.
[39] Patrick Modiano, *Un Pedigree*, Paris, Gallimard, 2006, p. 40.

littérature, il dévoile un aspect impétueux dans *La Place de l'Étoile*. Avant la publication officielle de ses œuvres, Modiano avait déjà essayé d'écrire quelques récits et quelques chansons. La fuite de la réalité pactise avec celle de la littérature, ces précédents essais d'écriture l'ont aidé dans l'épanouissement de ses dispositions littéraires.

Le fait que Modiano soit devenu écrivain émerge dans plusieurs œuvres. Parfois, le « je-narrant » lui-même est écrivain ; dans *Chien de printemps*, le « je-narrant » raconte un épisode dans lequel il publie son premier livre : « Et aujourd'hui, on m'avait donné l'assurance que mon livre paraîtrait bientôt. J'étais enfin sorti de cette période de flou et d'incertitude pendant laquelle je vivais en fraude »[40]. Également dans *Dora Bruder*, le « je-narrant » annonce qu'il écrit son œuvre : « Mais une coïncidence m'avait frappé, ce soir-là : j'avais apporté au docteur Ferdière un exemplaire de mon premier livre, *La Place de l'Étoile*, et il avait été surpris du titre »[41].

1.2.2. De la réalité à la fiction

Ces faits biographiques nous donnent des indices pour comprendre les œuvres de Modiano, comme lui-même témoigne qu'il s'est appuyé sur ses propres expériences pour écrire un roman : « Certes, je suis condamné à me servir d'un matériau personnel […] »[42]. Modiano avoue que l'élément autobiographique n'est qu'un des motifs, et il souligne également que ses œuvres sont compensées par la fiction : « j'ai toujours pensé que les données autobiographiques devenaient intéressantes si on y injectait de la fiction »[43] et « On ne peut être tout à fait honnête avec soi-même, et il est aisé d'oublier ou de gommer des choses de sa propre vie. […] l'injection de fiction permet de s'adresser aux autres, de communiquer avec le lecteur, de rendre les choses plus frappantes pour quelqu'un d'extérieur »[44]. La mémoire du narrateur est une fabrication appuyée sur celle de l'auteur, cependant, les bribes de la mémoire de l'auteur-même s'assimilent à la conscience du narrateur. La mémoire réelle de l'auteur se mélange avec celle de la fiction, et le mélange forme la personnalité du narrateur, mais il efface la frontière entre les deux subtilement.

---

[40] Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Édition du Seuil, 1993, p. 108.

[41] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1999, (1997), p. 100.

[42] *Le Magazine Littéraire Hors-série*, Paris, octobre 2014, p. 37.

[43] *Ibid.*

[44] *Ibid.*

1.2.3. Superposition d'identités entre l'œuvre et l'auteur

Le procédé du rebondissement des souvenirs de l'auteur dans la conscience du « je-narrant » rend confuse l'identité entre les deux. Vu que les souvenirs du « je-narrant » lui donnent une identité et forgent sa personnalité, la coexistence des bribes de souvenirs entremêle l'identité de ce dernier et celle de l'auteur.

L'errance dans la jeunesse est un des motifs principaux chez Modiano. Au premier chapitre de *Des inconnues*, dans la mémoire de la narratrice nous observons la superposition de la « trace amnésique » de l'auteur et de celle de la narratrice. Les thèmes importants dans ce récit est l'inquiétude sur l'avenir, l'angoisse provenant de l'incertitude de sa propre identité dans la jeunesse, et nous pouvons facilement suggérer que l'auteur ressent le même malaise que lorsqu'il était jeune. Avant de connaître le succès en tant qu'écrivain en 1968 avec la publication de *La Place de l'étoile*, Modiano a traversé une période d'incertitude envers l'avenir ; l'abandon de ses études et son statut socialement instable au cours de sa jeunesse l'ont fait souffrir. Blanckeman considère la crise de solitude lors de l'adolescence de Modiano comme une « mélancolie obsessionnelle »[45], et déclare que « Cette période de la vie décisive est aussi celle de toutes les indécisions »[46].

Cette expérience de l'auteur se retrouve dans *Des inconnues* ; Modiano crée une narratrice menant une vie malheureuse, faite de l'éloignement de sa famille, d'isolement et d'anxiété. Ce sont les raisons de la transgression de la norme sociale. Celles-ci ne s'inscrivent dans aucun établissement social, leur séparation d'avec la société réelle les désenchante. Sans travail et sans famille, sa fréquentation avec des personnages suspects l'amène à utiliser un faux nom comme son père a su le faire pendant l'occupation. On observe la transposition de beaucoup de faits déjà vécus dans sa vie et celles de son entourage.

L'angoisse éprouvée dans la jeunesse et renforcée par la solitude est aussi l'un des principaux motifs. Modiano lui-même est sensible à la solitude. La souffrance de Modiano jeune revit dans la mémoire de la narratrice qui erre dans la ville. Parfois, une crise de panique frappe la narratrice, et nous trouvons les descriptions de son déséquilibre psychologique : « Quelquefois, elle revenait vers sept heures du soir et moi je restais seule tout

[45] Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, A. Colin, 2009, p. 71.
[46] *Ibid.*

l'après-midi »[47] ; « Une vague inquiétude me prenait à la pensée de l'avenir »[48]. Ces paroles de la narratrice font allusion à la vie isolée de Modiano. Dans ce récit, la narratrice essaie de fréquenter Guy Vincent afin de combler sa solitude, cependant, cette démarche pour chercher du secours ne marche pas ; il se volatilise à la fin du récit – comme le père de Modiano –, ce qui aggrave la solitude de la narratrice, et le récit se termine par une crise de folie de celle-ci. Les bribes de la mémoire de Modiano s'assimilent à celles de la narratrice, dans ce contexte les souvenirs deviennent sa propriété, tout en lui créant une nouvelle personnalité. Les sentiments que l'auteur a éprouvé revivent chez la narratrice, et cette transgression consciente entre les deux, les sentiments de l'auteur dans ceux de la narratrice est la particularité de Modiano.

1.2.4. La superposition de la mémoire de Modiano et de celle du narrateur

L'Occupation : dans les œuvres de Modiano, la période de l'Occupation occupe parfois une place importante. Le fait qu'il soit né l'année de la fin de la Seconde Guerre mondiale a eu une influence sur le choix des motifs du récit. De surcroît, le fait que ses parents aient vécu en France pendant la guerre avec la nationalité étrangère, et l'origine juive de son père ont placé la famille de Modiano dans une situation des plus complexes. Le contexte historique est également une source de malaise dans sa jeunesse ; même s'il obtient la nationalité française, sa judaïté et l'antisémitisme du gouvernement de Vichy l'empêchent de s'approprier vraiment son identité française.

Quand on évoque la question de l'Occupation chez Modiano, il est nécessaire de comprendre que lui-même n'expérimente pas la guerre ; il s'agit de l'expérience de ses parents, et son attitude envers les guerres s'assimile à celle des gens qui entendent parler d'elles ultérieurement[49]. L'atmosphère de l'Occupation a poussé Modiano à écrire contre l'oubli des gens qui ont vécu à cette époque, et il en explique la raison dans son discours à Stockholm en 2014 :

Je suis comme toutes celles et ceux nés en 1945, un enfant de la guerre, et plus précisément, puisque je suis né à Paris, un enfant qui a dû sa naissance au Paris de l'Occupation. Les personnes qui ont vécu dans ce Paris-là ont voulu très vite l'oublier, ou bien ne se souvenir que de détails quotidiens, de ceux

[47] Patrick Modiano, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 2000, p. 19.

[48] *Ibid.*

[49] Dominique Viart, *L'impossible narration de l'Histoire* dans *Modiano ou les Intermittences de la mémoire sous la direction d*'Anne-Yvonne Julien, Paris, Éditions Hermann, 2010, p.47.

qui donnaient l'illusion qu'après tout la vie de chaque jour n'avait pas été si différente de celle qu'ils menaient en temps normal. Un mauvais rêve et aussi une vague de remords d'avoir été en quelque sorte des survivants. Et lorsque leurs enfants les interrogeaient plus tard sur cette période et sur ce Paris-là, leurs réponses étaient évasives. Ou bien ils gardaient le silence comme s'ils voulaient rayer de leur mémoire ces années sombres et nous cacher quelques choses. Mais devant les silences de nos parents, nous avons tout deviné, comme si nous l'avions vécu.[50]

Les vies broyées par l'histoire mènent Modiano à adopter le point de vue des plus faibles. Il décrit souvent la vie des gens sous l'Occupation, surtout dans *La Ronde de nuit*, en inventant un narrateur-personnage juif qui fait partie de la Gestapo française, et en racontant la vie soumise à la surveillance des Allemands. Dans *Voyage de noces*, Ingrid, qui se suicide à Milan, a elle aussi passé sa jeunesse pendant la guerre. Modiano crée très souvent des personnages dont l'existence a été perturbée par la guerre. La vie de Jansen, dans *Chien de printemps*, dépend également de l'Occupation : « À la déclaration de guerre, Capa lui proposa de partir pour les États-Unis, et obtint deux visas. Jansen, au dernier moment, décida de rester en France. Il passa les deux premières années de l'Occupation à Paris »[51]. Dans *Dora Bruder*, Modiano décrit l'existence d'une fille juive qui a été envoyée à la prison des Tourelles en 1943.

Dans les œuvres de Modiano, la liste des noms des disparus qui ont vécu à l'époque des guerres apparaît dans *Chien de printemps*, *Villa Triste*, *Dora Bruder*. Ce procédé sert à honorer la mémoire des gens disparus. Il s'agit parfois de listes véritables, et à ce sujet, Dominique Viart mentionne que « (Le trajet de Modiano) qui mêle délibérément la fiction à la remémoration, s'empare d'archives dont on ne sait si l'accumulation ne finit pas par être mensongère, s'inquiète des disparus, dresse dans *Villa Triste*, des *listes* de noms »[52], grâce auxquelles il essaie de laisser les traces des gens disparus dans notre mémoire.

Ces sujets importants chez Modiano sont abordés par l'intermédiaire de la mémoire. Les dures expériences du passé le conduisent à effectuer une rétrospection. Notons son point de vue sur la mémoire dans le discours à Stockholm :

---

[50] *Le Monde*, *Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano*, Paris, http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#sUZL3O3UOzV0uBR8.99.

[51] Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 19.

[52] Dominique Viart, « L'impossible narration de l'Histoire », dans *Modiano ou Les Intermittences de la mémoire / sous la direction de Anne-Yvonne Julien*, Paris, Hermann, 2010, p. 50.

Il me semble, malheureusement, que la recherche du temps perdu ne peut plus se faire avec la force et la franchise de Marcel Proust. La société qu'il décrivait était encore stable, une société du XIX[e] siècle. La mémoire de Proust fait ressurgir le passé dans ses moindres détails, comme un tableau vivant. J'ai l'impression qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli. À cause de cette couche, de cette masse d'oubli qui recouvre tout, on ne parvient à capter que des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables.[53]

La mémoire est décousue et morcelée pour Modiano, elle équivaut à retenir les épisodes qui sont en train de s'effacer dans l'oubli. Parfois, la notion de point de repère, c'est-à-dire un mot ou un lieu clé qui aide la remémoration, apparaît souvent, et elle contraste avec l'oubli, qui tente d'effacer les souvenirs importants. Par exemple, à la page vingt-sept de *L'Herbe des nuits*, le « moi narrateur » essaie de se souvenir de son ancienne amie disparue trente ans avant ; à l'aide d'un carnet noir où sont consignées des informations, il arrive à fouiller dans sa mémoire. Ainsi, il estime que « Sans doute, pour avoir un point de repère plus tard - le plus de petits détails possible concernant cette courte et trouble période de (sa) vie »[54], les indices laissés aident la remémoration et se dressent contre l'oubli.

Dans ce chapitre, nous avons ébauché le lien entre la vie de Modiano même et celle des narrateurs de ses œuvres. Cela constitue la base de notre recherche, et cette entreprise nous aidera à comprendre la poétique. Au chapitre suivant, nous entamons l'analyse de la construction complexe de la narration. Il s'agit de notre première démarche pour étudier le mécanisme de mémoire chez Modiano.

---

[53] *Le Monde*, *Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano*, Paris, http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#sUZL3O3UOzV0uBR8.99.

[54] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012.

Chapitre II. Le dispositif narratif complexe chez Modiano

2.1. La richesse de la modalité narrative dans les œuvres de Modiano

La richesse de la technique narrative est une des caractéristiques des œuvres de Modiano. Non seulement alternent la narration à la troisième personne et celle à la première personne, mais le point de vue du narrateur change très souvent, et décrit très finement. Nous pourrions considérer l'un des mérites de l'œuvre de Modiano comme « l'art de la narration » ; le point de vue du narrateur se diversifie, la mémoire est racontée suivant un dispositif narratif complexe. Dans ce chapitre, nous travaillons sur la technique narrative chez Modiano, notamment sur la fréquence de changement de perspectives du narrateur dans l'un de ses principaux textes, *Voyage de noces*.

L'un des procédés de la narration chez Modiano est d'enchevêtrer plusieurs types de narration dans une œuvre, à la troisième personne et à la première personne ; par exemple, dans *Dans le café de la jeunesse perdue*, il existe quatre narrateurs, chacun racontant alternativement la mémoire d'une jeune femme suicidée, et l'un des narrateurs n'est autre que cette femme qui se suicide à la fin. Chacun des narrateurs, successivement personnages, prend la parole pour évoquer les souvenirs qu'il a d'une seule et même personne, à savoir cette mystérieuse jeune femme. Ce n'est que par des allusions que l'on apprend le nom des différents narrateurs. Dans cette histoire, chaque chapitre garde son indépendance tout en ayant une relation avec les autres. La narratrice apparaît donc dans les autres chapitres en tant que personnage, et ce dispositif narratif complexe caractérise les œuvres de Modiano.

Nous constatons la présence de ce dispositif narratif, l'enchevêtrement des narrateurs à la première personne et à la troisième personne, surtout dans *Voyage de noces*. L'alternance des deux apporte une construction complexe au récit. En outre, non seulement cette combinaison se manifeste régulièrement, mais le narrateur à la première personne modifie fréquemment sa perspective. Le narrateur à la première personne et celui à la troisième personne coexistent, et l'histoire avance par le biais de l'alternance de ces narrateurs différents. Qu'apporte ce

procédé narratif ?

D'abord, nous entreprenons la présentation de la théorie narrative, et plus précisément celle de la typologie narrative, notamment selon Genette et Reuter.

2.1.1. Partie théorique: l'approche narratologique

Au niveau narratif, il existe une distinction essentielle entre la troisième personne et la première personne. Ce signe grammatical est un point de repère pour connaître la nature du narrateur.

2.1.2. Définition du type de narration

En premier lieu, nous avons consulté le classement initialement élaboré par Genette dans *Figures III*. Sa définition de l'instance narrative s'attache à la relation entre l'histoire et le narrateur. Il distingue ainsi deux grands types de narrateur :

> On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, […], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. […] Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique et le second homodiégétique.[55]

Dans cette définition, Genette distingue également deux mondes : d'une part, une diégésis, c'est-à-dire un lieu où l'histoire se déroule, qu'il désigne comme étant au « premier degré », d'autre part, un univers diégétique, c'est-à-dire un lieu situé hors de l'histoire, qu'il désigne comme étant au « second degré ».

Si le narrateur se trouve dans le même espace-temps de l'histoire, il est homodiégétique, ce type de narration prend souvent la forme de la première personne. S'il se trouve en dehors de l'histoire, il est hétérodiégétique et raconte normalement son histoire à la troisième personne.

Suite à ces définitions fondamentales, les travaux sur la narratologie se sont progressivement développés. C'est ainsi que Reuter a enrichi la théorie, en s'intéressant à la question de l'optique du narrateur. Non seulement il tente de combler la distinction entre hétérodiégétique et homodiégétique, mais il ajoute un classement pour la perspective. Dans *L'analyse du récit*, il définit l'instance narrative en classant plusieurs catégories.

[55] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 252.

En premier, Reuter classe le narrateur hétérodiégétique en trois catégories. Dans ce chapitre, nous montrons quelques catégories concernant les œuvres de Modiano.

2.1.3. La typologie narrative

Le narrateur hétérodiégétique et la perspective passant par le narrateur

Reuter définit ce type de narrateur ainsi : « Le narrateur est omniscient, sa vision et sa perspective ne sont pas limitées par la perspective d'un personnage »[56] ; « le narrateur peut maîtriser tout le savoir, (il est omniscient) et tout dire. Tel Dieu par rapport à sa création, il en sait plus que tous les personnages. Il connaît les comportements mais aussi ce que pensent et ressentent les différents acteurs, il peut sans problème passer tous les lieux et il a la maîtrise du temps ; le passé mais aussi […] l'avenir »[57].

Ce narrateur se trouve hors du récit. Nous devons remarquer un point, il est présent dans tous les lieux et possède la maîtrise du temps, c'est-à-dire que son point de vue n'est limité par aucun objet. En conséquence, « il n'est lui-même l'objet d'aucun récit »[58]. Il sait contrôler les personnages, les autres narrateurs qui apparaissent dans l'histoire. Dans les récits de Modiano, il est rare que ce type de narrateur intervienne.

Le narrateur hétérodiégétique et la perspective passant par le personnage

Yves Reuter définit le narrateur qui raconte l'histoire comme étant un personnage dont la vision serait extérieure au récit. Nous avons déjà signalé que le narrateur hétérodiégétique a une perspective passant par le narrateur, il est omniscient. Par contre, pour ce qui est de ce type de narrateur, son opinion et sa perception sont limitées par la perspective d'un personnage, c'est-à-dire qu'« On ne sait donc pas ce qui se passe dans la tête des autres acteurs »[59]. Ce narrateur ne maîtrise rien de ce qui se passe hors du récit. Cependant, selon Reuter, quand le narrateur change l'objet de sa narration pour un autre personnage, il sait obtenir la dimension de sa vision, le point de vue du narrateur devient ainsi *polyscopique*. L'alternance des perspectives d'un personnage lui permet de donner d'autres points de vue. Grâce à ce fonctionnement, le narrateur obtient le point de vue des autres personnages. Donc,

[56] Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 50.
[57] *Ibid.*, p. 51.
[58] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 28.
[59] Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 51.

dans la mesure où des changements de perspectives se produisent dans le récit, le narrateur peut obtenir la compétence qui ressemble au narrateur hétérodiégétique et la perspective passant par le narrateur. Autrement dit, ce type de narrateur peut se focaliser à l'intérieur d'un personnage, de plus, ce point de vue du narrateur est efficace pour créer un effet psychanalytique. Nous pouvons savoir ce qui se passe à l'intérieur d'un personnage, nous pouvons analyser l'état psychologique d'un personnage. « Elle (cette instance narrative) permet encore de ménager des effets de surprise puisque l'on ne sait pas ce que les autres personnages peuvent ou préparent »[60]. Dans les œuvres de Modiano, par exemple *Rue des Boutiques obscures*, *Dans le café de la jeunesse perdue*, *Voyage de noces*, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* et *L'Horizon*, ce type de narrateur apparaît.

Citons une phrase de *Rue des Boutiques obscures*. Dans ce paragraphe, un narrateur hétérodiégétique raconte l'histoire de Pedro, qui est devenu amnésique et qui intervient également dans les autres chapitres en tant que narrateur : « L'homme était allongé sur le lit, une cigarette aux lèvres. Il n'avalait pas la fumée et la rejetait nerveusement en nuages compacts. Un grand brun, qui s'était présenté la veille, avenue Hoche, comme "ancien attaché commercial d'une légation d'Amérique du Sud". Il ne lui avait indiqué que son prénom : Pedro »[61]. Ce type de narrateur ne peut pas savoir ce que le personnage pense ; sa narration se borne à raconter l'aspect du personnage. Ce sont les caractéristiques du narrateur hétérodiégétique et de la perspective par le personnage, dont l'optique est similaire à celle des humains.

À la fin du classement, Reuter ajoute la catégorie du narrateur hétérodiégétique et la perspective « neutre », dont l'optique est « objective », « neutralisée » et impersonnelle. Ce type de narration particulier apparaît dans les œuvres romanesques du vingtième siècle, notamment dans celles du Nouveau Roman. Ce procédé de la narration impersonnelle est peu présent dans les œuvres de Modiano, car ce dernier préfère faire raconter une histoire à travers l'optique personnelle.

Ces trois critères sont essentiels pour classer les fonctions des narrateurs hétérodiégétiques. Chez Modiano, les narrateurs hétérodiégétiques apparaissent souvent dans les histoires racontées par les narrateurs homodiégétiques. Dans ce cas, le rôle des narrateurs hétérodiégétiques est de compenser le manque d'informations rapportées par les narrateurs homodiégétiques.

---

[60] *Ibid.*, p. 51.

[61] Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, 1982, p. 171.

Nous tenons à entreprendre le classement du narrateur homodiégétique. Quand les narrateurs chez Modiano racontent les souvenirs, leurs perspectives changent très souvent, tantôt ils le font rétrospectivement, tantôt ils parlent de la pensée « présente ». Le narrateur à la première personne modifie son point de vue fréquemment. Dans la typologie de Reuter, il existe deux types de perspectives du narrateur homodiégétique. Le premier sert à raconter l'expérience du passé, et le deuxième permet de transmettre l'état actuel.

Narrateur homodiégétique et perspective passant par le narrateur

Cette modalité est importante pour notre étude, notre hypothèse vérifiant la variation de l'instance narrative dans la description des souvenirs. Selon Yves Reuter, cette combinaison du narrateur homodiégétique et de la perspective passant par le narrateur est très utilisée pour « des autobiographies, des confessions, des récits où le narrateur raconte sa vie rétrospectivement »[62]. Reuter affirme qu'il est nécessaire que, dans une œuvre classique, le narrateur raconte son histoire, et qu'il ne s'agisse pas d'explications d'autres personnages. Ce narrateur doit faire coïncider son regard avec son passé, il lui est impossible de cesser de narrer ce passé. Parallèlement, il ne peut pas savoir, d'après Reuter, « ce qui se passe dans la tête des autres personnages et restreint les changements de lieux ou le trajet du personnage-narrateur »[63].

Dans les récits de Modiano, ce type de narration apparaît très fréquemment. Quand le narrateur raconte son propre passé rétrospectivement, son point de vue est similaire à celui du narrateur ; autrement dit, même s'il raconte sa propre histoire, il devient quasiment un des personnages et son moi ancien devient autre.

Comme Reuter le déclare, « Il possède, en conséquence, un savoir plus important qu'à chacune des étapes antérieures de sa vie et il peut donc prédire, lorsqu'il parle de lui âgé de cinq, dix ou quinze ans, ce qu'il deviendra plus tard. Il peut aussi avoir réuni des connaissances sur des gens qu'il a rencontrés antérieurement et il n'hésite pas à intervenir dans son récit pour expliquer ou commenter sa vie […] »[64] ; ce type de narration fait intervenir un commentaire sur le passé, au présent, et les narrateurs chez Modiano racontent souvent leur passé par le biais de cette perspective rétrospective.

---

[62] Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 53.

[63] *Ibid.*

[64] *Ibid.*, p. 53.

Citons deux extraits de *Remise de peine*, qui montrent que le narrateur intervient dans le récit, et plus exactement que le narrateur homodiégétique raconte son enfance rétrospectivement : « C'était l'époque où les tournées théâtrales ne parcouraient pas seulement la France, la Suisse et la Belgique, mais aussi l'Afrique du Nord. J'avais dix ans. Ma mère était partie jouer une pièce en tournée et nous habitions, mon frère et moi, chez des amies à elle, dans un village des environs de Paris »[65] et « […] Chaque fois que Mathilde s'adressait à moi, elle m'appelait : l'"imbécile heureux". Un matin que je descendais de ma chambre pour prendre le petit déjeuner, elle m'avait dit comme d'habitude : […] »[66].

Dans ce passage, l'enfant narrateur est considéré comme un des personnages. Par le point de vue du narrateur adulte, son moi ancien est presque autre. Ce point de vue rétrospectif est capital pour la narration de la mémoire.

Narrateur homodiégétique et perspective passant par le personnage

La richesse de la technique de la narration chez Modiano provient du fait qu'un seul narrateur change de perspective dans le récit. En racontant ses souvenirs, parfois, il revient à soi, se met à parler de sa pensée actuelle. Quand il parle de son soi actuel, son point de vue n'est plus rétrospectif. Cette perspective est donc limitée par le présent « et non de façon rétrospective »[67]. D'après la définition de Reuter, « Cette combinaison se différencie de la précédente par une réduction des possibles dans la mesure où le narrateur raconte ce qui lui arrive *au moment où cela lui arrive*. […] Il narre au présent ce qui donne une impression de simultanéité entre ce qu'il perçoit et ce qu'il dit […] »[68]. Selon Yves Reuter, le narrateur est « au plus proche de ses sensations et de ses pensées, dès qu'elles se forment »[69]. Avec ce mode de narration, le narrateur transmet ce qu'il pense et ressent au lecteur tout de suite. Son optique est limitée, il ne peut pas intervenir dans l'esprit des autres personnages, parce qu'il ne porte son regard que sur lui-même.

Ce procédé est donc utilisé pour « l'expression la plus intime de la vie psychologique »[70], et ce type de narration apparaît dans les œuvres de Modiano quand le narrateur transmet sa pensée au présent, quand il quitte sa rétrospection et que son intention s'adresse à son soi

[65] Patrick Modiano, *Remise de peine*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 11.
[66] *Ibid.*, p. 16.
[67] Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 59.
[68] *Ibid.*, p. 54.
[69] *Ibid.*
[70] *Ibid.*

actuel. Citons une phrase de *L'Herbe des nuits* : « Et aujourd'hui encore, la rue Cuvier me semble détachée de Paris, dans une ville de province inconnue, et j'ai peine à croire que cet homme qui marchait à côté de moi ait vraiment existé. J'entends ma voix dans un écho lointain »[71] ; Modiano attribue les deux perspectives à un seul narrateur homodiégétique. Cela lui permet à la fois de raconter son expérience passée et d'évoquer ce qu'il ressent au présent.

Dans cette théorie des narrateurs homodiégétiques, la définition de l'instance du narrateur ne peut pas être séparée de la question temporelle, car la fonction et le point de vue du narrateur changent sans cesse selon la temporalité et dans le processus de l'histoire. Cependant, pour distinguer la perspective du narrateur, le temps grammatical n'est pas un indice suffisant. Dans le temps du récit, il faut aussi tenir compte de la position relative du temps, car celle-ci détermine également le point de vue du narrateur.

La théorie enrichie par Reuter démontre la richesse de la perspective des narrateurs. Dans les œuvres de Modiano, l'abondance des variations de points de vue du narrateur est particulièrement présente.

2.2. L'enchevêtrement de plusieurs modalités de la narration dans *Voyage de noces* ; Comment Modiano a-t-il créé l'histoire fictive dont les chapitres s'imbriquent les uns dans les autres ?

Le dispositif narratif de *Voyage de noces* est complexe en raison de deux causes majeures ; premièrement, comme nous l'avons fait remarquer, la narration à la première personne et celle à la troisième personne sont enchevêtrées au niveau de la modalité narrative, et deuxièmement, dans la narration à la première personne, la perspective du narrateur change souvent. Effectivement, tantôt le narrateur à la première personne raconte rétrospectivement, tantôt il transmet ce qu'il ressent au moment présent.

2.2.1. L'alternance temporelle dans le récit

Afin de définir la fréquence de l'alternance du narrateur et du changement de la perspective

[71] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 87.

du narrateur dans les œuvres de Modiano, l'alternance de temporalités est l'une des caractéristiques importantes : il faut en effet tenir compte de la notion temporelle pour définir le narrateur.

Afin d'appréhender les différents niveaux narratifs et l'enchevêtrement des diverses modalités narratives, nous analysons une des œuvres principales de Modiano, *Voyage de noces*. Comme dans les autres textes majeurs, le narrateur de ce récit intervient également dans l'histoire en tant que personnage-narrateur. Il poursuit les traces d'une femme qui s'est suicidée et il reconstruit son image, dans un récit qui invente en tissant sa propre histoire. Il convient de noter que la perspective narrative diffère fréquemment au fil des chapitres. La fonction du narrateur est donc instable. Observons les alternances de l'optique narrative : le narrateur est tantôt hétérodiégétique, tantôt homodiégétique. D'ailleurs, le narrateur homodiégétique modifie régulièrement sa perspective. Il laisse au lecteur le soin de l'identifier. Par exemple, chez un même protagoniste, alors que c'est le narrateur homodiégétique qui raconte l'histoire, le point de vue peut varier insensiblement, et révéler la présence d'un narrateur hétérodiégétique. Il est donc nécessaire d'étudier *Voyage de noces* selon ces deux instances narratives.

Reprenons les principales notions ; le récit se compose de suites de séquences argumentatives ; les modalités de la narration changent également fréquemment. La diversité de l'instance narrative est une des caractéristiques des œuvres de Modiano (nous pourrions dire qu'elle est sa marque de fabrique). C'est bien l'alternance séquentielle des fonctions du narrateur qui caractérise la description dans le récit. Afin de suivre les paliers de ces conversions narratives, nous pouvons consulter l'étude des instances du narrateur, dans *L'analyse du récit*. Ainsi, Reuter souligne qu'« il n'existe pas dans les récits de relation mécanique entre raconter et percevoir »[72]. De plus, dans les œuvres de Modiano, la classification de la fonction du narrateur n'est pas constante. Si tout récit avance vers sa conclusion en suivant une visée centrale, le fonctionnement du narrateur se modifie, selon l'intrigue. Nous ne pouvons donc pas établir une dichotomie entre ces deux éléments, à savoir l'histoire et le narrateur.

[72] Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 47.

2.2.2. Les deux instances narratives

Dans la narration de *Voyage de noces*, nous pouvons distinguer deux temporalités majeures ; l'une est le temps « vécu » qui est filtré par le narrateur, autrement dit le temps réinscrit dans sa perception, et l'autre est le temps du récit fictif, la représentation du temps imaginaire. Ces deux temporalités hétérogènes s'intriquent l'une dans l'autre, elles influencent la décision de la fonction narrative. Modiano a essayé d'effacer la frontière entre les deux temporalités, en conséquence, l'alternance des deux se déroule discrètement. Mais d'où proviennent la ressemblance et l'hétérogénéité entre les deux ? Il importe que la différence des deux temporalités hétérogènes ait rapport à la modalité narrative. À mesure que la nature du temps du récit change, allant du temps « vécu » du narrateur à celui de la fiction, la modalité de la narration change elle aussi, passant de la première personne à la troisième personne. Nous présentons cette œuvre comme un exemple afin de constater la transfiguration de la fonction du narrateur selon le déroulement du récit.

Dans *Voyage de noces*, la structure temporelle répète les deux grands processus cycliques suivants : en premier, le narrateur raconte une scène dont la temporalité devient le point de repère du récit, et ensuite, il raconte son vécu de manière rétrospective. En allant et venant dans ces deux mondes, la temporalité du récit s'éloigne de son point de repère initial, elle transfigure le temps irréel à travers l'insertion de l'histoire imaginaire. Par la suite, le récit revient vers le temps du narrateur, et ainsi le premier cycle se termine. Le deuxième cycle suit le même processus.

L'histoire commence par la rétrospection du narrateur sur une ancienne amie, Ingrid, qui s'est suicidée dans un hôtel à Milan. Cet ancien souvenir occupe depuis longtemps sa mémoire. Le souvenir de son passage à l'hôtel aussitôt après le suicide d'Ingrid, et celui de sa première rencontre avec elle et de leurs retrouvailles à Paris plusieurs années après, reviennent à l'esprit du narrateur.

En se rappelant les épisodes passés, le narrateur homodiégétique, qui vit à Paris avec sa femme « au présent », projette de faire un aller-retour entre Milan et Paris en avion, et dès son arrivée à Paris, il séjourne dans des hôtels pour écrire la biographie d'Ingrid.

Les événements du présent et les souvenirs du passé sont enchevêtrés et tissent l'histoire.

À la fin de ce premier cycle, le narrateur à la troisième personne qui raconte cette biographie apparaît ; parallèlement à cette transfiguration, la temporalité du récit change,

passant du temps « vécu » du narrateur à la première personne à celui de la fiction racontée par le narrateur à la troisième personne.

2.2.2.1. Les déclencheurs de la mémoire

Nous démontrons la transfiguration du mode narratif en suivant le cours du récit. Au début, le narrateur apparaît à titre de narrateur homodiégétique ; il est le narrateur de ce récit et, en même temps, un personnage. Dans ce chapitre, il s'agit de la narration rétrospective, selon le classement de Reuter, car l'histoire est racontée à partir de la perspective passant par le narrateur. Il commence à raconter rétrospectivement ses souvenirs d'il y a dix-huit ans, lorsqu'il est parti en voyage en Italie tout seul. Quand il est arrivé à Milan, il a appris le décès d'une dame qu'il connaissait depuis longtemps, Ingrid, ce qui l'a incité à se rendre à l'hôtel où elle s'est suicidée. Nous citons un passage de l'incipit :

> Les jours d'été reviendront encore mais la chaleur ne sera plus jamais si lourde ni les rues aussi vides qu'à Milan ; ce mardi-là. C'était le lendemain du 15 août. J'avais déposé ma valise à la consigne et quand j'étais sorti de la gare j'avais hésité à l'instant : […] J'écoutais le barman dont le visage s'est effacé de ma mémoire. Il parlait à un autre client, et je serais bien incapable de décrire l'aspect et le vêtement de cet homme.[73]

Cette scène se déroule après que le narrateur a accouru à l'hôtel de Milan pour suivre la trace d'Ingrid, et c'est le lendemain du 15 août. Le narrateur regrette de ne pas être arrivé plus tôt, car ils auraient pu se croiser : « Le barman expliquait qu'on avait appelé une ambulance mais que cela n'avait servi à rien. Dans l'après-midi, il avait vu cette femme. Elle était venue au bar. Elle était seule. Après ce suicide, la police l'avait interrogé, lui, le barman »[74].

Le narrateur fait allusion à la solitude d'Ingrid dans cette phrase. Mais à travers le témoignage du barman, on ne peut découvrir la raison exacte de son suicide. En laissant plusieurs questions sans réponse, les souvenirs quittent l'esprit du narrateur. Dans ce chapitre, le narrateur homodiégétique raconte rétrospectivement à travers la perspective du narrateur.

---

[73] Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 11.

[74] *Ibid*, p. 12.

2.2.2.2. De la mémoire lointaine à la mémoire récente

Au chapitre suivant, à la page seize, le temps du récit nous ramène dix-huit ans en arrière, où ce narrateur homodiégétique raconte sa propre histoire récente. Avec ce déplacement temporel, sa perspective n'est plus rétrospective, il se met à raconter l'histoire « quasi présente », un événement datant d'une semaine seulement.

L'histoire commence par la disparition déguisée du narrateur homodiégétique. Pour écrire la biographie d'Ingrid, disparue sans proclamer le malheur de son destin, il décide de se cacher à Paris pour retracer la vie d'Ingrid.

Parallèlement au souvenir d'Ingrid, l'histoire de la fuite déguisée et la rédaction de la biographie progressent. Le suicide de cette femme a brisé le cœur du narrateur, le choc et le sentiment de perte continuent à vivre dans son esprit à travers la mémoire, même si dix-huit ans se sont écoulés.

Ce chapitre de *Voyage de noces* commence par la remémoration présente du narrateur de son retour de Milan il y a une semaine. Il évoque son passage en Italie, sans jamais sortir de l'aéroport, juste pour déguiser son départ : « Milan, j'y suis revenu la semaine dernière mais je n'ai pas quitté l'aéroport. Ce n'était plus comme il y a dix-huit ans. Oui ; dix-huit ans, j'ai compté les années sur les doigts de ma main. Cette fois-ci, je n'ai pas pris de taxi jaune pour me conduire place du Dôme, et sous la galerie Victor-Emmanuel »[75].

Après que le narrateur a parlé de son court séjour à Milan, sa mémoire remonte le temps, jusqu'avant le départ pour Milan, la scène de l'aéroport. Dans cette scène, sa femme et ses amis l'accompagnent. Il leur a faussement annoncé qu'il partait à Rio de Janeiro. Voici le paragraphe dans lequel il dévoile son plan minutieux : « Le billet d'avion pour Milan aller-retour, je l'avais acheté au hasard, la veille, dans une agence de voyages de la rue Jouffroy. Chez moi, je l'avais dissimulé au fond de l'une de mes valises, à cause d'Annette, ma femme. […] Le seul problème, c'était que l'avion parte à la même heure que celui que je

[75] *Ibid.*, p. 16.

devais prendre pour Rio de Janeiro »[76].

Sa femme et ses amis croient complètement au départ du narrateur pour Rio de Janeiro. Le narrateur les quitte pour prendre l'avion à destination de Milan, sans jamais annoncer son vrai but.

En suivant le fil des événements, le temps du récit retourne au présent du narrateur. Après le retour de Milan, le narrateur continue sa fuite déguisée ; il ne rentre pas chez lui, il se met à séjourner à l'hôtel, comme il l'explique : « Je connais de nombreux hôtels dans les quartiers périphériques de Paris, et j'avais décidé d'en changer régulièrement. Le premier où j'ai loué une chambre a été l'hôtel Dodds, porte Dorée. Là, je ne risquais pas de rencontrer Annette »[77].

Il a choisi l'hôtel Dodds, où il a logé avec sa femme quand ils se sont mariés. Il réussit ainsi à rester à l'hôtel secrètement. La démarche mise en place pour Ingrid se déroule donc sans que son entourage soit au courant, le narrateur lui-même mettant en scène sa disparition déguisée en anticipant la réaction des autres : « Et puis, au bout de quelques jours de leur lune de miel, elle (Annette, la femme du narrateur) avait bien fini par faire un saut cité Véron, où un télégramme – je suppose – l'attendait : "Équipe Rio très inquiète. Absence Jean à l'avion du 18. Téléphonez d'urgence hôtel Souza". Et Cavanaugh était venu la rejoindre, cité Véron, pour partager son angoisse »[78] ; « D'ici quelques semaines, il y aura bien un petit article dans un journal quelconque, annonçant la disparition de Jean B. Annette suivra mes instructions et leur fera croire que je me suis évanoui dans la nature au cours de mon dernier voyage au Brésil »[79].

Après la remémoration de son départ déguisé une semaine avant, le temps revient au présent, dans lequel le narrateur raconte son histoire actuelle. Il est à Paris, s'y promène comme s'il était assuré de la réussite de sa disparition : « Il fait beau, aujourd'hui, porte Dorée. Mais la chaleur n'est aussi lourde ni les rues aussi vides qu'à Milan, au cours de cette journée d'il y a dix-huit ans »[80].

En faisant la comparaison avec l'ancien souvenir de Milan, le narrateur transmet ce qu'il ressent au présent. Dans ce chapitre, est remarquable le changement de perspective du

[76] *Ibid.*, p. 16-17.
[77] *Ibid.*, p. 19.
[78] *Ibid.*
[79] *Ibid.*, p. 21.
[80] *Ibid.*, p. 20.

narrateur, par rapport au chapitre dernier. L'histoire est racontée à travers le personnage-narrateur, qui est en train d'expérimenter progressivement les événements.

2.2.2.3. L'oscillation entre les deux temporalités

À la page vingt-et-un de *Voyage de noces*, le narrateur homodiégétique retourne provisoirement aux événements d'il y a dix-huit ans, quand il a appris le suicide d'Ingrid. Ce décrochage temporel par le biais de la remémoration du narrateur d'un autre épisode donne des informations détaillées au lecteur. La perspective du narrateur redevient rétrospective.

Dans la remémoration du narrateur, sa perspective n'est pas stable, elle oscille entre le monde mémoriel et le monde « réel ». Cette instabilité est remarquable dans la narration de la mémoire chez Modiano.

Quand le narrateur imaginait la réaction de sa femme envers sa fuite déguisée, et que son nom serait apparu dans un article nécrologique d'un journal, il se rappelait qu'il avait appris pour la première fois le suicide d'Ingrid dans un article de *Corriere della Sera*, qu'il avait acheté par hasard au moment du voyage en Italie il y a dix-huit ans. Immédiatement après cela, il était parti à l'hôtel où avait eu lieu le suicide. Citons un paragraphe où la perspective devient rétrospective de nouveau :

> Il y a dix-huit ans, j'étais allongé sur ma couchette de train quand j'ai lu l'entrefilet du *Corriere della Sera*. J'ai eu un coup au cœur : cette femme dont il était question et qui avait mis fin à ses jours – selon l'expression du barman –, je l'avais connue, moi. Le train est resté longtemps en gare de Milan, et j'étais si bouleversé que je me demandais si je ne devais pas quitter le wagon et retourner à l'hôtel, comme si j'avais encore une chance de la revoir.[81]

À mesure que les détails des souvenirs reviennent à l'esprit du narrateur, des renseignements sur Ingrid apparaissent : son âge au moment du suicide et le fait qu'elle était mariée avec un homme français, Rigaud : « Dans le *Corriere della Sera*, ils s'étaient trompés sur son âge. Elle avait quarante-cinq ans. Ils l'appelaient par son nom de jeune fille, bien qu'elle fût toujours mariée avec Rigaud […] »[82].

[81] *Ibid.*, p. 21.
[82] *Ibid.*, p. 21-22.

Après que le narrateur s'est rappelé avoir appris le décès d'Ingrid, d'autres souvenirs lui reviennent à l'esprit : le fait qu'il avait vu Ingrid entre-temps sans Rigaud, et le fait qu'il essayait de prendre contact avec Rigaud à Paris après la mort d'Ingrid :

À mon retour de Milan, cet été-là, j'ai voulu en savoir plus long sur le suicide d'Ingrid. Le numéro de téléphone qu'elle m'avait donné lorsque je l'avais vue seule à Paris pour la première fois ne répondait pas. Et de toute manière, elle m'avait dit qu'elle ne vivait plus avec Rigaud. J'ai retrouvé un autre numéro, celui que Rigaud avait écrit à la hâte, quand ils m'avaient accompagné tous les deux, six ans auparavant, à la gare de Saint-Raphaël, KLEBER 83-85.[83]

Ingrid et le narrateur, après leur première rencontre, se sont vus une fois à Paris. Par ailleurs, Ingrid et Rigaud n'étaient plus ensemble quand le narrateur a revu Ingrid la dernière fois. Il a compris qu'elle mène une vie solitaire et que sa séparation avec Rigaud l'afflige.

Quand le narrateur appelait Rigaud plusieurs fois pour combler sa propre solitude et obtenir des informations sur Ingrid, ce dernier ne décrochait pas et le narrateur perdit le contact avec lui. Une téléphoniste répondit sèchement au narrateur qu'il n'était pas rentré depuis longtemps chez lui à Paris : « Une voix de femme m'a dit "qu'on n'avait pas vu M. Rigaud depuis longtemps." […] Alors, je lui ai demandé l'adresse de KLEBER 83-85 »[84].

Cet extrait démontre que Rigaud a disparu sans laisser de traces. Quand le narrateur a essayé de le contacter, son numéro ne marchait plus.

Le narrateur ressent de la solitude à cause de cette perte de contact et de cette disparition. La chaleur de l'été le conduit à se souvenir : « Le soir où j'avais essayé une dernière fois de téléphoner à Rigaud était un soir d'été comme aujourd'hui : la même chaleur, et une sensation d'étrangeté et de solitude, mais si diluée en comparaison de celle que j'éprouve maintenant… »[85].

Le narrateur ignore pourquoi Rigaud a disparu sans laisser ses nouvelles coordonnées, et a la certitude que celui-ci est vivant. Ces épisodes font allusion à la vie isolée et mystérieuse d'Ingrid et de Rigaud.

Le narrateur possède une conscience de soi ; une capacité d'oubli, ainsi que des souvenirs.

[83] *Ibid.*, p. 23.
[84] *Ibid.*, p. 23.
[85] *Ibid.*, p. 24.

Il sait décrire un personnage avec sa vision mémorielle, en faisant allusion à la distance temporelle. Avec le développement du discours sous forme de monologue intérieur, comment Modiano a-t-il introduit le procédé d'une narration plurielle au sein d'un même narrateur homodiégétique ? Nous analysons ici cette question en renvoyant au classement des perspectives narratives ; cette notion de la conscience de soi, présente à l'intérieur du narrateur homodiégétique, provoque l'instabilité du point de vue et pose la question de l'introduction du focalisateur. La poursuite de l'effet de réel (du point de vue de la vraisemblance psychologique), qui est effectuée par Modiano dans ce récit, suscite également la variabilité de l'optique *selon la pensée du narrateur*. L'effet de ce procédé est d'apporter de la profondeur temporelle dans le récit ; les paroles du narrateur guident le point de vue des lecteurs à l'intérieur de sa vision mémorielle. Le narrateur clôt la perspective des lecteurs dans sa pensée, sa vision rétrospective, la conscience est toujours concentrée sur les événements qui concernent l'« intérêt » du narrateur.

2.2.3. Le changement de point de vue chez un même narrateur

La première étape du récit, le souvenir du passage à Milan d'il y a dix-huit ans, la deuxième étape correspondant au retour de Milan, permettait d'aller et venir entre ses deux temporalités, puis le point de vue du premier narrateur devient rétrospectif, et s'éloigne de la temporalité du chapitre précédent.

Nous allons démontrer comment ce décrochage narratif se déclenche. Jusqu'au chapitre précédent, la conscience du narrateur oscille entre les deux temporalités, et la remémoration des épisodes est morcelée, mais dans ce chapitre le narrateur se met à se rappeler l'épisode de sa rencontre avec Ingrid. Pour que la remémoration du narrateur se déplace totalement dans l'univers mémoriel, comment Modiano conduit-il la conscience du narrateur ?

À la page vingt-six, le narrateur commence à repenser à l'été qu'il passait avec Ingrid dans la chambre d'hôtel Dodds, au présent du narrateur : « Dans ma chambre de l'hôtel Dodds, je pensais que les étés se ressemblent. Les pluies de juin, les jours de canicule, les soirs de 14 juillet où nous recevions nos amis, Annette et moi […] »[86].

Son évocation passe du présent au passé, et elle concerne l'été où il a rencontré la première fois Ingrid et Rigaud :

[86] *Ibid.*, p. 26.

Mais l'été où j'ai rencontré Ingrid et Rigaud était vraiment d'une autre sorte. Il y avait encore de la légèreté dans l'air. À partir de quel moment de ma vie les étés m'ont-ils soudain paru différents de ceux que j'avais connus jusque-là ? Ce serait difficile à déterminer. Pas de frontière précise. L'été du suicide d'Ingrid à Milan ? […] C'est en me souvenant aujourd'hui des rues désertes sous le soleil et de cette chaleur étouffante dans le taxi jaune que j'éprouve le même malaise qu'aujourd'hui à Paris, en juillet.[87]

À partir de ce paragraphe, la remémoration du narrateur commence à remonter le temps. L'atmosphère lourde de l'été à Paris lui fait penser au même été que celui passé à Milan ; la chaleur étouffante désespère les gens, la mélancolie du narrateur propre à l'été lui rappelle celle d'Ingrid, qui l'a conduite à se suicider. Comme le narrateur le souligne, la saison estivale peut conduire à la dépression :« l'été est une saison qui provoque chez moi une sensation de vide et d'absence et me ramène au passé »[88].

À mesure que le narrateur médite sur l'été, la frontière temporelle entre chaque été se met à se dissiper : « Le passé et le présent se mêlent dans mon esprit par un phénomène de surimpression »[89]. Le narrateur perd la conscience précise du temps : ainsi, le narrateur commence à penser à l'été de la première rencontre avec Ingrid et Rigaud.

2.2.3.1 L'univers mémoriel du passé

À la page vingt-sept, le narrateur se met à pénétrer dans le monde de ses souvenirs à travers cette phrase : « Cet été-là, le malaise n'existe pas, ni cette surimpression étrange du passé sur le présent. J'avais vingt ans. Je revenais de Vienne, en Autriche, par le train, et j'étais descendu à la gare de Saint-Raphaël… »[90]. Dans ce passage, l'indication temporelle subjective « j'avais vingt ans » garantit l'aspect remémoratif de sa mémoire. À partir de cette séquence, il faut remarquer le changement de perspective de la narration. L'optique du narrateur est orientée vers ses souvenirs rétrospectifs ; il raconte ce récit en passant par son point de vue. La concordance entre le propriétaire de la mémoire et le narrateur décide de l'instance narrative : « Maintenant que je m'en souviens »[91]. Nous considérons ce narrateur

[87] *Ibid.*
[88] *Ibid.*
[89] *Ibid.*
[90] *Ibid.*, p. 27.
[91] *Ibid.*, p. 34.

comme étant homodiégétique.

Dans ce monde du souvenir, nous apprenons que la rencontre du narrateur avec le couple Ingrid-Rigaud est liée au vol dont le narrateur a été victime dans le train. Il a perdu son portefeuille et son argent, par conséquent, il s'est vu obligé de faire de l'auto-stop : « Je me suis aperçu, en fouillant l'une des poches de ma veste, qu'on m'avait volé tout l'argent qui me restait : trois cents francs. […] Je m'étais posté à la sortie de Saint-Raphaël pour faire de l'auto-stop sur la route du bord de mer »[92].

Parmi les gens qui sont passés devant lui, Rigaud et Ingrid, âgée de trente-neuf ans, se sont arrêtés les premiers : « J'ai attendu environ une demi-heure avant qu'une voiture noire ne s'arrête. La première chose qui m'a frappé : c'était la femme qui conduisait »[93]. Ainsi, ils commencent à voyager ensemble.

Dans ce chapitre, le narrateur raconte ses souvenirs à la première personne, en participant à son propre récit à titre de narrateur homodiégétique. Le narrateur consacre la description de son souvenir aux autres personnages, Ingrid née à Vienne, et Rigaud, son mari. Autrement dit, le narrateur est homodiégétique comme dans le chapitre précédent, mais son optique est différente ; il rejette la narration qui s'appuie sur sa perception, et il commence à regarder lui-même à travers le point de vue du narrateur ; il se considère lui-même comme l'un des personnages.

Nous allons citer un paragraphe dans lequel le narrateur et Ingrid se parlent. Cette citation est pertinente pour désigner le changement du point de vue dans la même narration à la première personne : « Elle conduisait lentement et j'avais du mal à garder les yeux ouverts. " vous êtes en vacances ? " m'a-t-elle demandé. Je craignais qu'ils me posent d'autres questions plus précises : Quelle est votre adresse ? Vous faites des études ? »[94]. Ici, le comportement de son ancien soi est raconté par le point de vue du narrateur homodiégétique, passant par la perspective du narrateur.

Il faut remarquer l'alternance des désignateurs ; au premier chapitre, le personnage d'Ingrid est désigné de manière périphrastique et anonyme, « une femme », tandis que dans ce passage le désignateur devient nominal. Cette acquisition du nom propre permet de faire revivre Ingrid

[92] *Ibid.*, p. 27.
[93] *Ibid.*
[94] *Ibid.*, p. 30.

dans le monde mémoriel. Ce procédé nous montre les deux aspects d'un personnage, Ingrid. Au premier chapitre, elle restait dans l'anonymat et son côté sombre était souligné, venue à Milan toute seule pour se suicider, mais dans le monde mémoriel elle semble toujours vivante.

Dans ce chapitre, le narrateur raconte des événements de façon linéaire tandis qu'au dernier chapitre les souvenirs étaient plus morcelés. Le cours du temps chronologique y est garanti, le narrateur n'ose pas détruire l'ordre des événements. Le but du narrateur est de raconter sa rencontre avec Ingrid jusqu'à la fin de leur premier voyage. La période de la narration est démarcative.

Cependant, parfois, le narrateur insère les paroles du présent dans sa rétrospection : « Maintenant que je m'en souviens, il me semble que c'est l'un des rares moments de ma vie où j'ai éprouvé une sensation de bien-être »[95]. Le moment qu'il a passé avec Ingrid et Rigaud reste un souvenir heureux.

Dans cet univers mémoriel, Ingrid et Rigaud, déjà retraité à l'époque, invitent le narrateur chez eux, à Tahiti-Moorea. Ils passent quelques jours ensemble, vont au restaurant et à la plage. Cette période avait comblé de joie le narrateur, et c'est la raison pour laquelle la rencontre avec Ingrid et Rigaud demeure importante à ses yeux ; il se remémore ce moment agréable. Plus tard, le narrateur visite cet endroit de nouveau avec sa femme et ses amis, et les souvenirs d'Ingrid et Rigaud reviennent à son esprit, la mémoire liée à cette époque ne s'atténuant pas :

> Je suis revenu dans cet endroit, au cours des années suivantes, j'ai marché le long du port et des mêmes petites rues en compagnie d'Annette, de Wetzel, de Cavanaugh. C'était plus fort que moi, je ne pouvais pas tout à fait partager leur insouciance et leur joie de vivre. J'étais ailleurs, dans un autre été, de plus en plus lointain, et la lumière de cet été-là a subi une curieuse transformation avec le temps : loin de pâlir, comme les vieilles photos surexposées, les contrastes d'ombre et de soleil se sont accentués au point que je revois tout en noir et blanc.[96]

Lors de cette première rencontre, Ingrid et Rigaud aident le narrateur qui a perdu son argent et son billet de train pour rentrer à Paris ; ils lui offrent le billet et lui donnent un peu d'argent. Pour lui, Ingrid était la première personne à l'avoir protégé et à lui avoir appris la chaleur humaine : « Le contact de son bras et de son épaule me donnait une impression que je n'avais

[95] *Ibid.*, p. 34.
[96] *Ibid.*, p. 38.

jamais ressentie encore, celle de me trouver sous la protection de quelqu'un. Elle serait la première personne qui pourrait m'aider »[97].

En quittant le narrateur, Rigaud lui donne son numéro de téléphone à Paris, celui qui est mentionné au chapitre précédent : « […] il y a écrit son nom et le numéro de téléphone. Puis il a plié la page et me l'a donnée »[98]. Ils l'accompagnent jusqu'à la gare de Saint-Raphaël, et se séparent. Ici, la rétrospection du narrateur se termine.

Après cette description mémorielle du « vécu » chez le narrateur, à la page quarante-six, la scène reprend la suite de l'histoire de sa fuite déguisée. En même temps, dans son instance narrative, il redevient le narrateur homodiégétique et sa perspective passe par celle du personnage. En conséquence, son optique n'est plus rétrospective. Dans ce chapitre, le narrateur essaie de pénétrer dans son appartement, sans avoir prévenu sa femme de son départ, déguisé :

> J'ai profité du 14 juillet pour me glisser dans notre appartement de la cité Véron sans attirer l'attention de personne. J'ai emprunté l'escalier qu'on n'emploie plus, derrière le Moulin-Rouge. Au troisième étage, la porte donne accès à un cagibi. Avant mon faux départ pour Rio de Janeiro, j'avais pris la clé de cette porte – une vieille clé Bricard dont Annette ne soupçonne pas l'existence – et laissé ostensiblement sur ma table de nuit la seule clé qu'elle connaisse, celle de la porte principale de l'appartement.[99]

C'est ainsi que le narrateur peut entrer dans son appartement par la porte du cagibi, dont il avait pris la clé avant son départ pour Milan.

Par ailleurs, le narrateur suppose que sa femme amène un homme dans la chambre. Dans une scène que nous allons citer, le « je-narré » s'approche de la chambre pour surveiller le comportement de sa femme pendant son absence : « Pas de lumière dans le cagibi. À tâtons, j'ai trouvé le bouton de la porte qui s'ouvre sur une chambre […] Je marchais sur la pointe des pieds, mais je ne risquais rien. Ils étaient tous là-haut, sur la terrasse. J'entendais le murmure de leur conversation. La vie continuait sans moi »[100].

À travers cette conversation, le narrateur apprend que la personne qui vivait dans son

[97] *Ibid.*, p. 39.
[98] *Ibid.*
[99] *Ibid.*, p. 46.
[100] *Ibid.*, p. 47.

appartement avec sa femme était Ben Smidane, un jeune homme, un ami de son meilleur ami Cavanaugh.

Même quand le narrateur s'approche de sa femme et Ben Smidane, ils ne s'aperçoivent de rien. Après cette visite à l'improviste à son appartement, pour récupérer ses vêtements d'été, le narrateur reprend son chemin pour rentrer à l'hôtel Dodds.

2.2.3.2. L'apparition du narrateur hétérodiégétique ; l'élargissement de l'optique narrative

Au chapitre suivant, à la page cinquante, le narrateur poursuit d'emblée le chapitre précédent ; nous pouvons distinguer cette continuité à travers cette phrase : « À mon retour, vers minuit, les fontaines de la place étaient toujours illuminées et quelques groupes, parmi lesquels je remarquais des enfants, se dirigeaient vers l'entrée du zoo… »[101]. Dans ce chapitre également, le narrateur pénètre dans ses pensées, il commence à raconter son introspection. Dans cette séquence, jusqu'à la page cinquante-cinq, le narrateur apparaît en utilisant le pronom « je » : « Mais j'ai préféré rentrer à l'hôtel Dodds et m'allonger sur le petit lit… J'ai relu les feuilles que contenait la chemise vert sombre. Des notes et même de courts chapitres que j'avais rédigés il y a dix ans, l'ébauche d'un projet caressé à cette époque-là : écrire une biographie d'Ingrid »[102].

Dans ce passage, le narrateur retrouve les notes qu'il avait écrites dix ans auparavant, pour faire la biographie d'Ingrid. Mais les informations qu'il avait obtenues étaient fragmentaires :

> Le souvenir d'Ingrid m'occupait l'esprit de manière lancinante, et j'avais passé les journées précédant mon départ à noter tout ce que je savais d'elle, c'est-à-dire pas grand-chose… Après la guerre, pendant cinq ou six ans, Rigaud et Ingrid avaient vécu dans le Midi, mais je ne possédais aucun renseignement sur cette période. Puis Ingrid était partie en Amérique sans Rigaud. Elle y avait suivi un producteur de cinéma. Là-bas, ce producteur avait voulu lui faire jouer quelques rôles de figuration dans des films sans importance. Rigaud était venu la rejoindre, elle avait abandonné le producteur et le cinéma. Elle s'était de nouveau séparée de Rigaud qui était retourné en France et elle était restée encore de longues années en Amérique – années dont j'ignorais tout. Puis elle avait retrouvé la France et Paris. Et, quelque temps plus tard, Rigaud. Et nous en arrivions à l'époque où je les avais rencontrés sur la route de Saint-Raphaël.[103]

[101] *Ibid.*, p. 50.
[102] *Ibid.*, p. 50.
[103] *Ibid.*, p. 51.

Le seul indice est la photo d'Ingrid prise en 1951 quand elle travaillait aux États-Unis avant de rentrer en France. Le manque d'informations sur Ingrid nous amène à nous demander comment le narrateur peut écrire la biographie de celle-ci. Cette contradiction nous conduit à formuler des hypothèses, notamment celle selon laquelle cette biographie supposerait un mélange de vérité et d'imagination.

Il s'agit d'une translation de la diégésis et en instance narrative. Dans le paragraphe cité, nous observons une digression de l'autonomie narrative. Le narrateur déclare son identification à l'auteur de la biographie d'Ingrid. Quant à l'identification entre ce narrateur-personnage, l'auteur et le narrateur de la biographie, pouvons-nous considérer que les trois portent la même fonction narrative ?

Nous citons un paragraphe dans lequel le narrateur à la première personne qui se remémore son propre passé se convertit en narrateur à la troisième personne dans la biographie d'Ingrid. Au début, le récit prend la forme de la remémoration du narrateur au présent, mais la scène commence à se déplacer dans celle de la fiction, dans laquelle Ingrid et Rigaud se réfugient à Saint-Raphaël en faisant croire qu'ils sont venus au voyage de noces :

Je n'ai pas besoin de consulter mes notes, ce soir, dans la chambre de l'hôtel Dodds. Je me souviens de tout comme si c'était hier… Ils étaient arrivés sur la Côte d'Azur, au printemps de 1942. Elle avait seize ans et lui vingt et un. Ils ne sont pas descendus, comme moi, à la gare de Saint-Raphaël, mais à celle de Juan-les-Pins. Ils venaient de Paris et ils avaient franchi la ligne de démarcation en fraude. Ingrid portait sur elle une fausse carte d'identité au nom de Teyrsen Ingrid, épouse Rigaud, qui la vieillissait de trois ans. Rigaud avait caché dans les doublures de ses vestes et au fond de sa valise plusieurs centaines de milliers de francs.[104]

Dans cette biographie insérée, le narrateur possède plus d'informations que le premier narrateur ; son point de vue est omniscient. Dans la description précédente, le narrateur fait allusion au manque d'informations sur Ingrid. Il est impossible que ce premier narrateur possède une connaissance omnisciente d'Ingrid. Dans la description de la « biographie »

[104] *Ibid.*, p. 56.

d'Ingrid, Modiano donne l'impression que le premier narrateur raconte ce récit biographique, mais il n'y a pas d'adéquation complète entre lui et le narrateur de la biographie d'Ingrid. Apparemment, il existe une superposition entre les souvenirs d'Ingrid chez le premier narrateur et l'histoire inventée ; ces deux partagent la même connaissance d'Ingrid. L'identité ambiguë du narrateur nous conduit à identifier sa nature. Mais il est clair que cette hétérogénéité du narrateur est vérifiée par l'utilisation des sujets ; dans le chapitre précédent, le narrateur narre en utilisant la première personne, cependant, dans ce passage, l'utilisation de la première personne a disparu. Le narrateur raconte à la troisième personne seulement, l'instance narrative se déplace vers l'hétérodiégétique. L'effet de réel, dû au fait que le narrateur raconte son expérience vécue, est dissipé. Cette contradiction nous montre la transgression de la fonction narrative dans un seul récit. Voici un passage qui démontre clairement le changement de la fonction narrative :

On faisait, à Juan-les-Pins, comme si la guerre n'existait pas. Les hommes portaient des pantalons de plage et les femmes des paréos aux couleurs claires. Tous les gens avaient une vingtaine d'années de plus qu'Ingrid et Rigaud, mais cela se remarquait à peine. […] Là-bas, on serait à l'abri. Une angoisse fictive se lisait sous le hâle des visages : dire qu'il faudrait sans trêve partir à la recherche d'un endroit que la guerre avait épargné et que ces oasis deviendraient de plus en plus rares…[105]

Cette phrase exprime l'hétérogénéité de la narration par rapport aux chapitres précédents. Nous remarquons que l'optique de la narration devient objective, le ton rétrospectif se dissipe.

De surcroît, dans cette partie, le point de vue du narrateur hétérodiégétique devient plus vaste ; il peut se focaliser sur le monde intérieur de Rigaud et Ingrid. Souvent, l'angoisse et l'inquiétude les étreignent, à cause de leur vie passée dans un lieu inconnu au moment de la guerre ; leur désarroi s'exprime par le biais de l'optique omnisciente du narrateur :

Ils retournaient à l'hôtel, et les nuits sans lune l'inquiétude les envahissait tous les deux. Pas un lampadaire, ni une fenêtre allumée. Le restaurant de la princesse de Bourbon brillait encore comme si elle restait la dernière à oser braver le couvre-feu. Mais au bout de quelques pas, cette lumière disparaissait et ils marchaient dans le noir. Le murmure des conversations s'éteignait, lui aussi. Tous ces gens, dont la présence les rassurait autour des tables et qu'ils voyaient à la plage pendant la journée, leur semblaient irréels […] Et chaque fois qu'ils traversaient cette pinède obscure, Ingrid était secouée d'une crise de larmes.[106]

[105] *Ibid.*, p. 58.
[106] *Ibid.*, p. 81.

Dans ce paragraphe, rien n'empêche d'accéder à la vie intérieure du couple. Le narrateur transmet leur inquiétude telle qu'elle se manifeste. La route qui permet d'accéder au domicile de Rigaud et Ingrid est sombre à cause du couvre-feu, et l'obscurité funèbre perturbe cette dernière.

Dans ce paragraphe, la vie d'Ingrid et de Rigaud à l'époque de la Seconde Guerre mondiale est racontée. Ils se réfugient à Juan-les-Pins, où Rigaud a passé son enfance avec sa mère froide. En entremêlant les durs souvenirs d'enfance de Rigaud, le narrateur hétérodiégétique raconte l'histoire du couple. Celui-ci rencontre des difficultés : à cause des faux papiers d'Ingrid, ils sont surveillés par la police et vivent constamment dans la peur. Pour échapper à la police, ils errent et changent souvent de logement à Juan-les-Pins, à l'aide du concierge de l'hôtel qui était l'ancien ami de la mère de Rigaud. Dans ce chapitre, ils se marient religieusement à l'église de Juan-les-Pins : « Pour plus de prudence, il avait décidé de se marier religieusement avec Ingrid. La seule preuve de leur mariage civil était les faux papiers d'Ingrid au nom de "Madame Rigaud". Mais il n'y avait jamais eu de mariage civil. Le mariage religieux fut célébré un samedi d'hiver dans l'église de Juan-les-Pins »[107]. Ils attendent la fin de la guerre en se cachant, mais ce chapitre se termine sur l'arrivée des bersagliers et puis sur celle, quelques mois plus tard, des Allemands. Ce chapitre finit par cette phrase : « Il fallait éteindre les lumières et faire semblant d'être mort »[108]. La ville a été assiégée par les Allemands, Ingrid et Rigaud doivent vivre sous l'Occupation.

2.2.3.3. La clôture dans le monde de la fiction et le retour vers le temps du récit principal

Afin de démontrer qu'une biographie insérée est racontée par le narrateur hétérodiégétique, distinct du narrateur homodiégétique à la première personne, nous pouvons commenter un ultime exemple ; à la page soixante-quatre, le passé simple apparaît, et le mode de la narration change subitement. En ce qui concerne l'utilisation du passé simple dans le récit, nous nous référons à la théorie de Reuter : « Si l'imparfait n'implique pas de "bornes" quant au procès mentionné par le verbe, le passé simple en revanche le délimite tendanciellement, le clôt. Le

[107] *Ibid.*, p. 83.
[108] *Ibid.*, p. 85.

passé simple est donc fréquemment employé pour les événements principaux »[109]. Autrement dit, le passé simple crée une diégésis distincte du récit premier. Dans ce récit, le monde que le passé simple ébauche est irréel et détaché du cours temporel connu.

Nous citons le passage dans lequel le passé simple apparaît pour la première fois. Dans cette scène, Rigaud s'aperçoit qu'Ingrid et lui sont poursuivis par un homme inconnu : « Jusque-là, ils ne distinguaient pas très bien les traits de son visage. Ce fut le même soir, dans le restaurant de la Princesse de Bourbon, qu'il eut tout loisir de le faire. L'homme était assis à une table voisine de la leur, au fond de la salle. Un visage osseux. Des cheveux blonds aux reflets roux ramenés en arrière »[110].

Les lecteurs sont confrontés à une diégésis imaginaire et ne retrouvent pas le reflet temporel du monde « réel ». Le temps se déroule linéairement, la chronologie des événements est garantie. Dans ce monde clos, le narrateur doit raconter les événements linéairement, l'autorité de la narration dépend de l'ordre syntaxique.

L'éloignement de l'instance narrative initiale (celle du récit principal) permet-il d'insérer un autre narrateur dans le récit, ou le même narrateur dépourvu de recul sur ses pensées ? En principe, nous ne pouvons pas identifier ce narrateur hétérodiégétique au narrateur homodiégétique qui apparaît dans le récit. Cependant, dans cette relation interactive entre les deux instances narratives, le narrateur homodiégétique reflète le narrateur hétérodiégétique ; il provoque une illusion, comme si ces deux narrateurs étaient le même. Citons l'incipit de ce chapitre encore une fois : « Je n'ai pas besoin de consulter mes notes, ce soir, dans la chambre de l'hôtel Dodds. Je me souviens de tout comme si c'était hier… Ils étaient arrivés sur la Côte d'Azur, au printemps de 1942 »[111]. Au tout début de ce chapitre, le narrateur homodiégétique se met à raconter l'histoire d'Ingrid et Rigaud. Le déplacement de la narration à la première personne vers la narration à la troisième personne s'est fait discrètement. La formule d'incipit « Je me souviens de » démontre le désaccord narratif, car même si le mariage de Rigaud et Ingrid a eu lieu avant la naissance du narrateur homodiégétique, celui-ci est au courant de ce qui s'est passé à ce moment-là. Cela fait croire que les deux narrateurs ne font qu'un. À travers ce brouillage des repères dans la description fictionnelle, nous sommes renvoyée à un problème de contrat et à la question de la vraisemblance dans la rédaction de la biographie.

---

[109] Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 66.

[110] Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 64.

[111] *Ibid.*, p. 56.

Après l'insertion du récit de la biographie d'Ingrid, le narrateur, revenu de cette rétrospection, reprend la narration et réapparaît à titre de narrateur homodiégétique. C'est l'accomplissement du premier cycle. En suivant la trace vécue d'Ingrid et Rigaud, ce récit répète la même procédure constructive à des temporalités différentes. À vrai dire, en répétant les allées et venues entre le monde de la mémoire et le monde « réel » du narrateur homodiégétique, la temporalité du récit s'éloigne de nouveau de son temps « vécu ».

À mesure qu'il se met à raconter la biographie d'Ingrid encore une fois, le narrateur hétérodiégétique réapparaît. Cela coïncide avec le changement de la temporalité, passant de « réelle » à fictionnelle.

Analysons le deuxième cycle ; à la page quatre-vingt-six, le narrateur homodiégétique reprend la narration, le temps du récit redevient identique à celui de la page cinquante-six, à la suite de la quête sur Ingrid à Paris. Dans ce deuxième cycle, comment le décrochage narratif se produit-il ?

2.3. La figure du présent dans l'univers mémoriel

Au début de ce deuxième cycle, le narrateur erre encore dans Paris ; il passe par le bois de Vincennes, jusqu'à ce qu'il arrive au zoo : « De nouveau, je suis allé contempler les éléphants dont on ne se lasse jamais »[112]. Il se met à repenser à l'été où il a rencontré Rigaud et Ingrid : « Juan-les-Pins. Moi aussi, je m'étais retrouvé dans cet endroit, il y a longtemps, l'été de mes vingt et un ans. Mais j'ignorais encore qu'Ingrid et que Rigaud y avaient vécu. J'avais fait leur connaissance l'été précédent et comme je ne les avais plus revus depuis, je les avais oubliés »[113].

Dans cette instance également, le narrateur se rappelle souvent Juan-les-Pins, ville où il a rencontré Ingrid. Ici, la mémoire se déplace vers le moment de sa deuxième visite à Juan-les-Pins avec Cavanaugh : « C'était Cavanaugh qui m'avait entraîné à Juan-les-Pins à cause d'un festival de jazz »[114]. En marchant dans le zoo, le narrateur pense toujours à Ingrid et Rigaud. Il cherche leur trace sans arrêt : « Je voudrais que ce pin parasol, à la lisière du zoo

[112] *Ibid.*, p. 86.
[113] *Ibid.*
[114] *Ibid.*, p. 87.

et de Saint-Mandé, soit mon intercesseur et me transmette quelque chose du Juan-les-Pins de cet été-là, où je marchais, sans le savoir, sur les traces d'Ingrid et Rigaud »[115].

La fuite du narrateur continue également lorsqu'il change d'hôtel : « J'avais donc prévu de changer d'hôtel tous les huit jours et de les choisir dans ces quartiers périphériques de Paris »[116]. De plus, dans ce chapitre, les événements de cette instance expliquent comment sa fuite s'est réalisée. Ainsi, nous en apprenons davantage ; la veille, le narrateur a croisé à la sortie de l'ancien musée des Colonies Ben Smidane, qui était à son appartement avec sa femme quand il y est retourné secrètement un autre jour. Ce personnage était déjà au courant que son départ était déguisé. En effet, sa femme avait trouvé une feuille de papier dans le bureau du narrateur sur laquelle était notée la liste des hôtels où il pensait séjourner pendant sa fuite déguisée. Immédiatement, elle avait compris l'intention du narrateur ; il n'était pas parti à Rio de Janeiro et il était encore vivant, à Paris. Elle avait demandé à Ben Smidane de chercher son mari en faisant le tour des hôtels et de lui donner une lettre en cachette. Ce personnage avait accompli son devoir d'intermédiaire entre le narrateur et sa femme.

2.3.1. Du présent à l'univers mémoriel

Dans ce cycle, en continuant sa fuite déguisée, pour écrire une biographie d'Ingrid, le narrateur se met en quête de l'ancien appartement de Rigaud avant que lui et Ingrid partent à Juan-les-Pins. Il retrouve l'ancienne adresse dans l'annuaire d'un café et se rend à cet appartement :

> Après le dîner, je suis allé consulter dans la cabine téléphonique de la brasserie l'annuaire de Paris. Il datait de huit ans. J'ai relu avec une plus grande attention que je ne l'avais fait la première fois la longue liste des Rigaud. Je me suis arrêté sur un Rigaud dont le prénom n'était pas mentionné. 20, boulevard Soult, 307-75-28. Le numéro de téléphone, cette année-là, ne comportait encore que sept chiffres. 307, […]. J'ai noté l'adresse et le numéro.[117]

En se rendant à cette adresse, le narrateur rencontre le concierge de cet appartement qui connaît Rigaud depuis 1942. Le concierge annonce que Rigaud habitait avec une jeune fille à

[115] *Ibid.*
[116] *Ibid.*, p. 88.
[117] *Ibid.*, p. 100.

l'époque et que l'appartement que le narrateur espérait visiter est le même que l'ancien appartement de Rigaud. Le concierge accepte de le lui louer, ce qui lui permet de se trouver dans le même espace dans lequel Rigaud a vécu :

> Le bruit des voitures sur le boulevard et les rayons de soleil qui illuminaient la chambre ont projeté cet appartement dans le présent. […] Un boulevard Soult différent de celui que Rigaud et Ingrid avaient connu, et pourtant le même, les soirs d'été ou les dimanches quand il était désert. Mais oui, j'avais la certitude qu'ils avaient habité là pendant quelque temps, avant leur départ pour Juan-les-Pins. Ingrid y avait fait allusion la dernière fois que je l'avais vue toute seule à Paris.[118]

À travers la découverte de l'ancien appartement où Ingrid et Rigaud habitaient, le narrateur et eux se situent dans le même espace mais dans une temporalité différente. Pour trouver les objets laissés par Rigaud, le narrateur se met à fouiller un tiroir et une armoire. Il y découvre une enveloppe sur laquelle figure l'adresse de cet appartement. Elle contient un avis aux locataires de l'ancien appartement de Rigaud, 3, rue de Tilsitt, qui annonce la vente de cet appartement. Cela a obligé Rigaud à déménager et à s'installer rue de Soult.

La jouissance de retrouver la trace de Rigaud transparaît dans les propos du narrateur ; il a l'impression qu'il est dans un rêve, il n'arrive pas à croire qu'il a pu retrouver cette trace réellement : « De nouveau, j'avais l'impression d'être dans un rêve. Je tâtais l'enveloppe, je relisais l'adresse, je demeurais un long moment les yeux fixés sur le nom : Rigaud, dont les lettres restaient les mêmes »[119] ; « Ainsi, cette enveloppe. Avait-elle existé dans la réalité ? Ou n'était-ce qu'un objet qui faisait partie de mon rêve ? »[120]. L'enveloppe est une preuve réelle, et permet de servir de pont entre la réalité et l'imagination.

Au moyen des indices laissés dans le logement, le narrateur commence à imaginer la vie de Rigaud pendant qu'il y vivait. C'était à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, et plus exactement sous l'Occupation. Ingrid et Rigaud y vivaient en se dissimulant pour ne pas être trouvés par les Allemands : « Dans le salon, ils n'avaient pas allumé la lumière, à cause du couvre-feu. Ils étaient restés quelques instants devant l'une des portes-fenêtres à regarder la grande tache de l'Arc de Triomphe, plus sombre que la nuit, et la place que la neige rendait

[118] *Ibid.*, p. 106.
[119] *Ibid.*, p. 107.
[120] *Ibid.*, p. 108.

phosphorescente »[121]. Ces paroles nous font pressentir la disparition de la narration à la première personne, comme dans le premier cycle grâce à la richesse de l'imagination du narrateur. Nous avons l'impression que l'histoire remplace celle du « vécu » du narrateur par la biographie d'Ingrid. Le concierge lui apporte aussi un témoignage sur la vie du couple à l'époque, ce qui permet au narrateur de reproduire l'existence de Rigaud et Ingrid dans son esprit. Le concierge témoigne en ces termes : « Oui. Je me souviens qu'ils habitaient là quand il y a eu le premier bombardement sur Paris… Tous les deux, ils ne voulaient pas descendre à la cave… »[122]. Ainsi, le narrateur commence à obtenir des informations sur la vie de Rigaud.

2.3.2. Une mémoire récente

Dans ce deuxième cycle, le point de vue du narrateur correspond à des allées et venues entre le monde mémoriel et le monde présent. Comme dans le premier cycle, à la fin le narrateur hétérodiégétique apparaît, le temps du « vécu » du narrateur se modifie en temps de l'imagination.

Dans ce chapitre, le point de vue du narrateur redevient rétrospectif. Il commence à reconstruire la figure d'Ingrid, en comblant le manque d'informations par son imagination et son « expérience ».

De la page cent onze à la page cent vingt, le narrateur raconte rétrospectivement un épisode où il a revu Ingrid par hasard trois ans après leur première rencontre, en utilisant la première personne. La fonction narrative est homodiégétique et l'identification entre la personne qui possède les souvenirs et le narrateur est garantie : « C'est la même année, un soir de la fin de juillet, que j'ai rencontré Ingrid pour la dernière fois. J'avais accompagné Cavanaugh à la gare des Invalides. Il s'envolait pour le Brésil où je devais le rejoindre un mois plus tard »[123].

Cette phrase introductive nous signale le changement du point de vue, et nous pouvons nous apercevoir que nous sommes dans le monde de la mémoire du narrateur. Il regarde son ancien soi passant par la perspective du narrateur, son soi ancien n'est qu'un des personnages.

Dans cette scène remémorée, le narrateur rapporte qu'il a aperçu quelques changements chez Ingrid ; il a notamment constaté l'impact de la solitude sur elle.

---

[121] *Ibid.*

[122] *Ibid.*, p. 109.

[123] *Ibid.*, p. 111.

Le narrateur essaie de se rappeler les détails de ses retrouvailles avec Ingrid. Après qu'il a accompagné Cavanaugh à la gare, le narrateur marche dans un quartier à Paris sans savoir très bien où : « Je marchais au hasard dans un quartier que je connaissais mal. Je ferme les yeux et je tente de reconstituer mon itinéraire. J'ai traversé l'Esplanade et contourné les Invalides pour atteindre une zone qui me semble, avec le recul des années, encore plus déserte que le boulevard Soult, dimanche dernier. De larges avenues ombragées […] »[124].

À ce moment-là, le narrateur s'aperçoit qu'une dame marche devant lui, en titubant. Cette femme n'est autre qu'Ingrid, qui erre en état d'ébriété dans un quartier. Nous notons un passage qui dévoile l'aspect anormal d'Ingrid : « Quelqu'un marche à une dizaine de mètres devant moi. Il n'y a personne d'autre sur le trottoir de cette avenue qui borde l'École militaire. Les murs de celle-ci donnent au quartier l'apparence d'une très lointaine et très ancienne ville de garnison à travers laquelle cette silhouette de femme avance d'un pas hésitant, comme si elle était ivre… »[125].

Au début, le narrateur n'arrive pas à reconnaître cette personne, mais en s'approchant d'elle, il se rend compte qu'il s'agit d'Ingrid. Il comprend tout de suite qu'elle mène une vie dissolue, étant devenue alcoolique, et ce changement bouleverse. Il espère quand même discuter avec elle, et décide de la suivre pour tenter de lui parler. Voici un extrait dans lequel il retrouve Ingrid :

> Elle ne m'a pas prêté la moindre attention. Elle continuait de marcher, le regard absent, la démarche incertaine et je me suis demandé si elle savait vraiment où elle allait. […] Nous avons marché côte à côte quelques instants sans que j'ose lui adresser la parole. Elle a fini par tourner la tête vers moi. "Je crois que nous nous connaissons", ai-je dit. […] "Nous nous connaissons ?" Elle fronçait les sourcils et me considérait de ses yeux gris. "Vous m'avez pris sur la route de Saint-Raphaël… Je faisais de l'auto-stop… - La route de Saint-Raphaël… ?" C'était comme si, des profondeurs, elle remontait peu à peu à la surface. "Mais oui… Je m'en souviens…"[126]

C'est ainsi qu'ils se sont retrouvés, trois ans après leur première rencontre. Ils se sont installés dans un café pour discuter. Le narrateur a alors appris qu'elle ne vivait plus avec Rigaud.

Nous citons les propos d'Ingrid qui sous-entendent sa séparation d'avec Rigaud : « "Comment va votre mari ?" À peine l'avais-je formulée, que cette phrase m'a paru

[124] *Ibid.*, p. 112.
[125] *Ibid.*
[126] *Ibid.*, p. 113.

saugrenue. “Il est en voyage…” Elle m’avait répondu d’un ton sec, et j’ai compris que je ne devais plus aborder ce sujet. “J’ai quitté le Midi… J’habite depuis quelques mois dans ce quartier…”»[127].

Le fait qu’elle a quitté le Midi et qu’elle habite toute seule à Paris lève le voile sur sa vie perturbée et solitaire ; le narrateur le déduit, et ne l’interroge plus sur ce sujet.

Il accompagne Ingrid jusqu’à son appartement, qui se trouve dans une petite rue sombre à Paris. Au moment de la séparation, Ingrid donne son numéro au narrateur, mais plus tard il lui a été impossible de la joindre, ce qui l’a profondément attristé.

Après la rétrospection de la scène des retrouvailles avec Ingrid, le temps revient au présent du narrateur, à la page cent vingt-et-un. Le narrateur se trouve dans l’ancien appartement de Rigaud au présent, sa perspective n’est plus rétrospective, il raconte ses pensées et son ressenti immédiats. Par ailleurs, il continue à chercher les objets laissés par Rigaud comme preuves de sa vie : « J’ai pris la lampe à huile sur la table de nuit et j’ai exploré encore une fois l’intérieur de l’armoire à glace. Rien. J’ai glissé dans ma poche l’enveloppe adressée à Rigaud, 3, rue de Tilsitt et qu’on avait fait suivre au 20, boulevard Soult. Puis, la lampe à la main, j’ai emprunté le couloir et je suis entré dans l’autre chambre de l’appartement »[128].

Dans un placard d’une autre chambre, le narrateur trouve une paire de skis de Rigaud, ses photos et un magazine : « Sur deux photos, j’ai reconnu Rigaud, à vingt ans. L’une le montrait au départ d’une piste, appuyé sur ses bâtons de ski, l’autre, au balcon d’un chalet en compagnie d’une dame et d’un homme qui portait de grosses lunettes de soleil »[129].

Ces objets excitent l’imagination du narrateur : « J’ai imaginé que de chez lui, rue de Tilsitt, il avait transporté, boulevard Soult, les skis, les chaussures et la page du magazine de luxe qui datait de la Drôle de Guerre »[130].

Cela lui donne l’envie de consulter les notes concernant la vie d’Ingrid qu’il a laissées à l’hôtel où il séjournait, et il y retourne pour les récupérer ; dans ces notes, il vérifie que l’appartement de la rue de Tilsitt était à la mère de Rigaud et que ce dernier a déménagé dans celui du boulevard de Soult avec Ingrid. Cela lui fait penser à la vie du couple à l’époque. À mesure qu’il l’imagine, la temporalité du récit s’éloigne de celle du « vécu » du narrateur.

[127] *Ibid.*, p. 114.
[128] *Ibid.*, p. 121.
[129] *Ibid.*, p. 122.
[130] *Ibid.*

2.4. La narration hétérodiégétique

À la page cent vingt-cinq, le narrateur homodiégétique redevient le narrateur hétérodiégétique afin de raconter l'enfance d'Ingrid. Comme pour la biographie d'Ingrid, la transition diégétique et celle de la fonction du narrateur suivent le même processus qu'aux chapitres précédents, de façon cyclique.

Nous relevons une phrase dans laquelle le narrateur homodiégétique est converti en narrateur hétérodiégétique. Ici, le narrateur suggère que ce narrateur à la troisième personne est son double, puis s'appuie sur le fruit de son imagination : « Les eaux des fontaines scintillent sous le soleil, et je n'éprouve aucune difficulté à me transporter, de ce paisible après-midi de juillet où je suis en ce moment, jusqu'à l'hiver lointain où Ingrid a rencontré Rigaud pour la première fois. Il n'existe plus de frontière entre les saisons, entre le passé et le présent »[131].

Le narrateur prévient que sa perspective homodiégétique devient hétérodiégétique. Ainsi, la temporalité du récit se déplace du présent, autrement dit du temps du « vécu » du narrateur, à l'époque de l'Occupation, où Ingrid avait seize ans et habitait avec Rigaud dans l'appartement de la mère de celui-ci, au 3 rue de Tilsitt. Comme nous l'avons constaté, cette temporalité est inappropriée au narrateur homodiégétique, car cet événement s'est passé avant sa naissance. Le changement de temporalité, passant du « vécu » du narrateur à l'imagination, correspond au changement de modalité narrative, passant du narrateur homodiégétique au narrateur hétérodiégétique. La narration à la troisième personne commence à l'endroit où l'histoire évoque la biographie d'Ingrid :

> C'était un des derniers jours de novembre. Elle avait quitté, comme d'habitude, le cours de l'école de danse du Châtelet en fin d'après-midi. Elle n'avait plus beaucoup de temps devant elle pour rejoindre son père dans l'hôtel du boulevard Ornano où ils habitaient depuis le début de l'automne : ce soir, le couvre-feu commencerait à six heures dans tout l'arrondissement, à cause de l'attentat de la veille, rue Championnet, contre des soldats allemands.[132]

Le paragraphe cité révèle qu'à cette époque Ingrid était danseuse. Elle habitait dans un

[131] *Ibid*, p. 125.
[132] *Ibid*, p. 125.

hôtel avec son père clandestinement à cause de leur nationalité autrichienne.

Dans le paragraphe suivant, nous découvrons les difficultés rencontrées par le père et sa fille sous l'Occupation. Le père d'Ingrid a été licencié d'une clinique où il travaillait en tant qu'employé en raison de sa nationalité autrichienne, risquant d'être considéré comme Juif et d'être arrêté par les Allemands. Le départ à Montpellier du docteur Jougan, patron du père d'Ingrid, pour lui permettre de travailler à la clinique clandestinement, inquiète Ingrid, et cela aggrave la situation :

> Pourquoi, ce soir-là, à la perspective de retrouver son père, se sentait-elle gagnée par le découragement ? Le docteur Jougan était parti s'installer à Montpellier et il ne pourrait plus aider son père, comme il l'avait fait jusque-là en l'employant dans sa clinique d'Auteuil. Il avait proposé à son père de venir le rejoindre à Montpellier, en zone libre, mais il fallait franchir en fraude la ligne de démarcation…[133]

À partir de ce paragraphe, nous pouvons comprendre la situation difficile de son père. Personne ne peut l'embaucher, avec la nationalité autrichienne il est donc quasi impossible de trouver du travail.

Dans cette biographie, la vie d'Ingrid sous l'Occupation est décrite en détail. Les gens de Paris aussi se fuyaient du couvre-feu, le métro qu'elle prend était plain de monde. D'ailleurs, ce refuge collectif, les soldats allemands surveillent les gens dans les rues de Paris : « Des groupes de soldats allemands et des policiers français se tenaient à l'entrée du boulevard Barbès comme à un poste frontière. Elle eut le pressentiment que si elle s'engageait sur le boulevard à la suite de ceux qui rentraient dans le dix-huitième, la frontière se refermerait sur elle pour toujours »[134].

À cause de la surveillance sur la route, elle ne parvient pas à rentrer. Elle erre toute seule dans les arrondissements de Paris. Même si elle arrive à rester provisoirement dans un salon de thé, elle ne réussit pas à trouver un endroit pour s'abriter après la fermeture ; à cause de l'inquiétude et de l'angoisse, des crises de panique l'assaillent plusieurs fois. C'est dans cet état qu'elle rencontre Rigaud, qui s'approche d'elle pour l'aider :

---

[133] *Ibid.*, p. 126.
[134] *Ibid.*, p. 127.

Autour d'elle, tout vacille. Elle essaye de réprimer un tremblement nerveux. Elle serre de ses doigts le rebord de la table et garde les yeux fixés sur la tasse de chocolat et le macaron qu'elle n'a pas mangé. Le brun s'est levé et s'est approché d'elle. « Vous n'avez pas l'air de vous sentir très bien… » Il l'aide à se lever. […] Elle se met brusquement à pleurer. Il lui serre le bras. « J'habite tout près… Vous allez venir chez moi… » Ils suivent la courbe de la rue.[135]

Cette scène relate la rencontre entre Ingrid et Rigaud ; celui-ci essaie de calmer l'inquiétude de la jeune femme, et cette gentillesse la rassure. Ils profitent de cette occasion pour commencer leur vie ensemble. Rigaud emmène Ingrid à son appartement pour qu'elle y séjourne, pour se protéger de la rafle allemande.

Au début, Ingrid n'arrive pas à confier son identité juive à Rigaud ; de surcroît, elle ment concernant le métier de son père, en disant qu'il est un médecin autrichien.

2.4.1. L'usage du passé simple

À la page cent trente-quatre, comme la réapparition de l'introduction du passé simple nous le désigne, le temps du récit s'est éloigné de la temporalité intériorisée par le narrateur homodiégétique. Nous citons un paragraphe où le passé simple apparaît pour la première fois dans le deuxième cycle :

Une autre journée est passée. Puis une autre. Ils ne sortaient plus de l'appartement, elle et Rigaud, sauf pour dîner dans un restaurant de marché noir, tout près, rue d'Armaillé. […] Décembre. L'hiver commençait. Il y eut de nouveaux attentats et cette fois-ci le couvre-feu fut imposé à partir de cinq heures et demie du soir pendant une semaine.[136]

Cet usage du passé simple annonce le changement de la temporalité où Ingrid vivait. Ingrid ne rentre plus à l'hôtel, et Rigaud et elle se mettent à habiter ensemble, dans l'appartement de ce dernier.

Dans l'univers dans lequel la réalité et la fiction s'entrecroisent, Modiano fait apparaître quelques objets qui servent d'intermédiaires entre ces deux mondes. À la fin de ce chapitre, Ingrid et Rigaud déménagent dans l'appartement du 20, boulevard Soult. Rigaud met une paire de skis pour y partir, et Ingrid se tient à ses épaules, ils se rendent à leur nouvel

[135] *Ibid.*, p. 131.
[136] *Ibid.*, p. 137.

appartement sous la neige. La paire de skis a été laissée dans un placard, et le narrateur homodiégétique, dans l'incipit du chapitre, confie qu'il la retrouve. Cette coïncidence permet de lier les deux mondes, et de mettre en scène l'univers fictionnel comme s'il était réel.

2.4.2. Le retour au temps présent

Après l'insertion de la « biographie » d'Ingrid, la narration hétérodiégétique dans le deuxième cycle se termine. À la page cent quarante-sept, le temps revient à celui du « vécu » du narrateur homodiégétique.

Dans le présent du narrateur, la fuite déguisée de celui-ci continue, ainsi que sa quête des indices de la vie d'Ingrid : « En fin de matinée, j'ai quitté ma chambre d'hôtel sans avoir reçu aucun message d'Annette, et je suis retourné à l'appartement »[137].

Le narrateur revient à l'appartement de Rigaud, et quand il arrive, le concierge se trouve dans la chambre pour changer les draps ; dans cette scène, ils parlent de la paire de skis utilisée par Rigaud pour déménager sous la neige au chapitre précédent : « Je vais vous débarrasser de cette paire de skis et de ces vieilles chaussures qui traînent dans le placard… - Non, il faut qu'elles restent à leur place »[138].

La découverte d'une paire de skis permet de lier les deux mondes hétérogènes, l'un étant celui de la « réalité » dans laquelle le narrateur homodiégétique vit, et l'autre étant l'univers fictionnel de la « biographie » d'Ingrid. La découverte de cette paire de skis peut briser la barrière entre les deux mondes.

À la fin de ce chapitre, la fuite du narrateur est interrompue par ses retrouvailles avec sa femme.

2.4.3. Les instances unifiées

Comment le deuxième cycle se termine-t-il ? Dans ce deuxième cycle, à la page cent cinquante-deux, le narrateur homodiégétique se met à repenser à Ingrid ; les souvenirs de plusieurs épisodes affluent à sa conscience. Par conséquent, le temps redevient celui du « vécu » du narrateur : « Dans ma chambre, j'ai de nouveau consulté mes notes. L'été qui avait précédé la guerre et quelquefois encore pendant la première année de l'Occupation,

[137] *Ibid.*, p. 147.
[138] *Ibid*.

Ingrid, à la sortie du lycée Jules-Ferry, prenait le métro jusqu'à l'église d'Auteuil et venait chercher son père à la clinique du docteur Jougan »[139].

Le narrateur se souvient également de la dernière rencontre avec Ingrid en raison d'une coupure de journal qu'elle lui avait donnée. Cette annonce de journal venait du père d'Ingrid, qui souhaitait retrouver sa fille, installée chez Rigaud sans le prévenir :

Je suis tombé sur la vieille coupure de journal qui datait de l'hiver où Ingrid me l'avait donnée la dernière fois que je l'avais vue. Pendant le dîner, elle avait commencé à me parler de toute cette époque, et elle avait sorti de son sac un portefeuille en crocodile, et de ce portefeuille la coupure de journal soigneusement pliée, qu'elle avait gardée sur elle pendant toutes ces années.[140]

Cette annonce permettait au père de rechercher Ingrid, car elle ne rentrait plus à l'hôtel du boulevard Ornano. Sur cette annonce étaient indiqués le nom, l'âge, la taille, la couleur des yeux d'Ingrid, et les coordonnées de son père… Cette coupure de journal renvoie le narrateur homodiégétique à la vie d'Ingrid à cette époque, à l'inquiétude du père, et à l'étonnement d'Ingrid quand elle a retrouvé cet article. À la page cent cinquante-quatre, l'imagination du passé d'Ingrid fait provisoirement intervenir le narrateur hétérodiégétique. Dans ce paragraphe, Ingrid retourne à l'hôtel dans lequel elle habitait avec son père immédiatement après qu'elle a appris que celui-ci la cherchait. Cependant, à son retour, elle découvre que son père a été arrêté par la police et emmené vers une destination inconnue, sûrement au camp. Le patron de l'hôtel lui annonce qu'ils sont partis très tôt un matin et qu'elle est arrivée trop tard : « Il lui a expliqué que des agents de police un matin, très tôt, vers le milieu du mois de décembre, étaient montés chercher son père dans sa chambre et l'avaient emmené pour une destination inconnue »[141].

Cet épisode fait comprendre la séparation définitive entre le père et la fille.

La dernière réapparition du narrateur hétérodiégétique est ainsi accomplie. Après le narrateur redevient homodiégétique, le temps n'est autre que le présent du narrateur, et le deuxième cycle achève son déroulement.

[139] *Ibid.*, p. 152.
[140] *Ibid.*, p. 153.
[141] *Ibid.*, p. 155.

À la fin du chapitre, le narrateur homodiégétique souhaite visiter l'hôtel où Ingrid et son père se trouvaient, mais il n'existe plus. Un sentiment de vide étreint le narrateur, et il imagine l'amertume d'Ingrid, son sentiment de vide quand elle a appris la mort de son père : « Un soir, elle était retournée elle aussi dans ce quartier et, pour la première fois, elle avait éprouvé un sentiment de vide. […] Ce sentiment de vide et de remords vous submerge, un jour. Puis, comme une marée il se retire et disparaît. Mais il finit par revenir en force et elle ne pouvait pas s'en débarrasser. Moi non plus »[142].

Nous comprenons qu'Ingrid ressentait une profonde tristesse face à sa propre vie. Les événements étaient blessants pour elle, et les souvenirs malheureux s'obstinaient.

Le pèlerinage du narrateur et la biographie permettent de graver la vie d'Ingrid dans la mémoire. Ingrid menait une vie solitaire et s'est suicidée dans sa solitude.

Dans ce chapitre, nous avons entrepris l'analyse d'un va-et-vient relativement linéaire entre la narration homodiégétique et la narration hétérodiégétique au gré de la mémoire de l'auteur. En suivant les deux cycles, le narrateur modifie souvent les modalités de la narration. Dans le temps « vécu » du narrateur, le narrateur homodiégétique apparaît, et dans le temps fictif, c'est le narrateur hétérodiégétique qui se manifeste. Par ailleurs, la perspective du narrateur homodiégétique change fréquemment. La temporalité et la modalité narrative ont un rapport étroit dans *Voyage de noces*.

Ce récit rend compte du chagrin du narrateur à cause de la disparition d'Ingrid, qui menait une vie ruinée et solitaire ; son enfance heureuse s'est envolée à cause de la guerre. La séparation définitive d'avec son père et la rupture avec Rigaud ont jeté une ombre sur l'existence d'Ingrid. À la fin de sa vie, elle s'est mise à errer dans la ville, puis elle a choisi le suicide. Le regret du narrateur de ne pas avoir pu sauver cette vie l'attriste ; son souhait de connaître la raison de ce suicide l'a conduit à écrire la biographie d'Ingrid, pour ne pas oublier leur existence, leur rencontre, leur amitié, et pour croire encore aux souvenirs agréables.

Au chapitre suivant, nous approfondissons la question de la narration homodiégétique dans la narration de la mémoire, surtout en remarquant la dissociation du *soi* du narrateur, laissant place à un moi qui vit dans l'univers « réel », nommé « moi narrateur », et à un moi qui vit

[142] *Ibid.*, p. 158.

dans l’univers de la mémoire, nommé « moi de l’action ».

Chapitre III. Le regard tourné vers le passé

3.1. Un « je » particulier dans l'univers mémoriel

Modiano souligne l'importance de la mémoire, qui est l'une des façons de lutter « contre l'oubli ». Le regard adressé à son propre passé, le point de vue rétrospectif engendrent le monde de la mémoire. Dans ce chapitre, nous traitons des questions majeures concernant la narration de la mémoire : le « je » dans l'univers mémoriel est-il le même que celui du présent ? Ou quand nous rappelons un souvenir, le « moi » dans l'univers mémoriel n'est-il pas coïncident au « moi » présent ?

3.1.1. La séparation entre un « je-narrant » et un « je-narré »

Dans notre étude, nous observons l'utilisation particulière de la première personne chez Modiano. Le classement classique de l'instance narrative par la personne du sujet n'est pas suffisant pour analyser la fonction du narrateur chez Modiano en détail. Le temps grammatical et la personne sont-ils les agents déterminants pour définir l'instance narrative ? Chez Modiano, la distance entre les deux est élastique et l'instance du narrateur homodiégétique ne se trouve pas toujours dans la même diégésis que le récit. Ce procédé crée une modalité exceptionnelle du narrateur homodiégétique.

Dans *La Transparence intérieure*[143], Dorrit Cohn élabore une problématique très importante en ce qui concerne la description du narrateur dans le récit à la première personne. Dans sa théorie, Cohn mentionne la particularité de la narration à la première personne. Selon elle, le narrateur joue deux rôles dans un récit : il est narrateur de sa propre histoire mais, en même temps, il est l'un des personnages ; le narrateur lui-même est l'objet de sa narration. La notion du narrateur se compose donc de deux identités : l'une est le « moi narrateur », et l'autre est le « moi de l'action »[144] ; afin d'expliquer cette notion, Jaap Lintvelt utilise les mots de « je-narrant » et de « je-narré » dans son *Essai de typologie narrative*[145]. Cohn et Lintvelt présentent cette double identité du narrateur à la première personne comme « le double

[143] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
[144] *Ibid.*, p. 171.
[145] Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*, Éditions José Corti, Paris.

privilège d'être sujet en même temps qu'objet »[146]. Cette nature est inhérente au narrateur homodiégétique.

Selon Dorrit Cohn, le rapport "objet - sujet", entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action » a une analogie avec celui du récit à la troisième personne entre le narrateur et le personnage : « La relation qui s'institue entre un narrateur à la première personne et son propre passé est parallèle à celle qui existe entre un narrateur et son propre héros dans un récit à la troisième personne »[147] ; même s'il est impossible que le narrateur homodiégétique puisse raconter lui-même « sa vie intérieure dans un stade inconscient et pré-linguistique »[148], dans un stade conscient et une mémoire, le « moi narrateur » à la première personne possède l'autonomie de la description sur son propre passé. Comme dans le récit à la troisième personne la question était de savoir comment le narrateur décrit son propre héros. Par exemple comment le narrateur se focalise à l'intérieur d'un personnage, ou bien le premier garde une distance envers son personnage et il ne se focalise pas à l'intérieur du personnage. En conséquence, il s'agit ici de la distance entre l'objet et le sujet. Cohn explique la principale caractéristique de la narration à la première personne ainsi : « ce mode narratif impose un écart et un délai entre les mouvements de la conscience et leur description »[149]. Ce décalage provoqué est inhérent au récit à la première personne, il s'étend sur plusieurs niveaux. Tout d'abord, nous traitons la question du détachement du « moi narrateur » et du « moi de l'action », qui provoque le décalage entre les mouvements de la conscience et leur description.

3.1.2. La dissonance temporelle dans la consonance des points de vue

La dissonance entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action » dans la narration à la première personne se comprend lorsque le narrateur raconte sa propre expérience ultérieurement. Nous montrons un exemple de cette dissonance qui s'appuie sur la postériorité narrative ; dans la description rétrospective de l'auto-récit, en ce qui concerne une vie

[146] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 169.

[147] *Ibid.*, p. 167.

[148] Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*, Éditions José Corti, Paris, p. 96.

[149] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 177.

intérieure, la conscience du narrateur se détache du moment expérimental. Cohn explique l'effet qui montre la différence entre le moi cognitif et le moi actionnel en ces termes : « […] toutes ces images font de l'activité narrative l'acte de connaissance rétrospective d'une vie intérieure qui ne prend pas conscience d'elle-même au moment de l'expérience »[150]. Dans ce cas, la distance temporelle entre la conscience et sa narration devient claire. Cette caractéristique provoque une dissociation consciente chez le narrateur. Cohn considère certains passages de *La Recherche* ainsi : « […] une subjectivité ancienne et aveugle se trouve "éclairée" par un narrateur à la compétence souveraine »[151]. Cohn insiste donc sur le « privilège cognitif »[152] de ce type de narrateur par rapport à son passé. Cette formule dévoile une des caractéristiques de la narration rétrospective : « le moi ancien est mis en évidence »[153], il a montré l'opposition entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action » dans la description souveraine chez Proust ; ainsi, « à "intelligence" et à "intellectualiser" s'oppose "éprouver" et "sentir". […] cette opposition terme à terme correspond à celle qu'on a déjà évoquée entre le "moi narrateur" et le "moi de l'action" »[154], et ce procédé de Proust provoque nécessairement une distance entre le narrateur et son « moi ancien » au niveau du temps dans sa conscience.

Cohn nous montre également une tentative de disparition du décalage entre la conscience du narrateur et son expérience en donnant des exemples. Afin de justifier cette coïncidence, Cohn cite une partie de *La Faim* de Knut Hamsun. Au contraire de la démonstration dans la narration de Proust, il s'agit de la conformité temporelle entre la conscience et sa description. Dans ce récit, le narrateur n'accorde aucun privilège sur son passé, il s'occupe de transmettre ce qu'il a pensé immédiatement. Ainsi, Cohn mentionne que « le narrateur n'attire jamais l'attention du lecteur sur son savoir ultérieur : s'abstenant de toute analyse et de toute généralisation, il se borne à enregistrer les événements de la vie intérieure… »[155]. Une tension simultanée domine l'intégralité de *La Faim*. Dans cette narration de Hamsun, Cohn fait remarquer l'importance du temps grammatical, de l'utilisation du présent et de l'imparfait : « il s'agit d'un présent dont la valeur est toute différente ; non pas un "vrai" présent, faisant référence au *hic et nunc* du locuteur, mais un présent historique qui fait référence au même

[150] *Ibid.*, p. 171.
[151] *Ibid.*, p. 172.
[152] *Ibid.*
[153] *Ibid.*
[154] *Ibid.*, p. 171.
[155] *Ibid.*, p. 180.

passé que l'imparfait utilisé par ailleurs »[156] ; dans ce cas, même si le narrateur raconte en utilisant l'imparfait, il dépeint le même moment qu'au présent historique. Cette technique littéraire donne l'impression de l'existence de la simultanéité.

Pour finir, Cohn fait remarquer l'existence d'un roman dont la distinction temporelle entre le « moi de l'action » et le « moi narrateur » est ambiguë, *L'Immoraliste* de Gide. Dans ce récit, l'obscurité consciente du narrateur sur son passé établit un rapport indéterminé entre le moi narrateur et le moi de l'action. Le narrateur ne peut pas bien définir son propre passé même s'il en est le propriétaire. L'ignorance sur son « moi ancien » conduit à un temps indéterminé. Son incompétence de regarder son passé rétrospectivement renvoie ce récit à l'ambigüité, et dans cette narration, le privilège du « moi narrateur » sur le « moi de l'action » disparaît, autrement dit, l'inconscience des mouvements du passé domine la description.

3.1.3. Une question sur l'instance des narrateurs

Dans la théorie de Cohn, il s'agit de la distance temporelle entre le narrateur et son propre passé. Citons la phrase : « Un narrateur souverain, passé maître dans l'analyse psychologique, va et vient le long de la chaîne temporelle, de l'effet à la cause capacité prolixe à détailler… »[157] ; comme le narrateur proustien continue d'établir le lien entre son propre passé et lui-même qui raconte l'histoire, même s'il existe un décalage temporel entre sa perception et sa narration, le « moi narrateur » et le « moi de l'action » s'identifient à une seule personne : le narrateur lui-même. Par conséquent, même si les mouvements de la conscience du narrateur et la description sont divisés, le point de vue du « moi narrateur » et le « moi de l'action » sont réunis à l'intérieur du narrateur. Cohn nous montre la dualité temporelle inhérente au narrateur à la première personne ; dans sa théorie, une distance temporelle entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action » se manifeste, cependant, il ne s'agit pas de la dissociation de la perspective dans un seul narrateur.

Jaap Lintvelt admet cette association entre les deux, du « moi narrateur » et le « moi de l'action », tout en insistant sur la possibilité du double point de vue du narrateur homodiégétique. Dans sa théorie, le narrateur à la première personne possède deux optiques dissociées, l'une est celle du narrateur, l'autre est celle du personnage. Il démontre cette fonction en utilisant *L'Étranger*, d'Albert Camus. Le point de vue du personnage-narrateur

[156] *Ibid.*, p. 181.
[157] *Ibid.*, p. 173.

Meursault se divise en deux, le « Meursault-narrateur » et le « Meursault-acteur », à travers la dualité exprimée par la formule « l'écart spirituel ». Lintvelt nomme le premier, qui s'appuie sur l'optique du narrateur, « type narratif auctoriel », et le deuxième, qui repose sur l'optique du personnage, « type narratif actoriel ». Il mentionne la possibilité que le narrateur raconte son propre récit en utilisant ces deux perspectives alternativement ; selon Lintvelt, il est possible que le narrateur juxtapose ses descriptions dans un même paragraphe. Dans le développement de sa théorie, nous faisons remarquer la description de l'analyse de *La vie de Marianne* de Marivaux. Dans cette partie, il met en avant une interprétation importante pour notre thèse ; après qu'il a souligné la possibilité de la juxtaposition des phrases racontées par l'optique auctorielle et par l'optique actorielle, il insiste sur l'existence de la double perspective dans une phrase de ce récit :

> Lorsque Marianne-narratrice de « cinquante ans passés » raconte comment le vieux M. de Climal faisait des charités à Marianne-actrice de « quinze ans et demi », la femme expérimentale sait bien qu'il voulait gagner ainsi son amour, alors que la jeune fille hésitait encore sur la nature véritable des sentiments de M. de Climal. […] le geste de M. de Climal est interprété dans une double perspective narrative auctorielle et actorielle : M. de Climal les regardait, les touchait avec passion ; mais cette passion, je la regardais comme un pur badinage.[158]

Comme Lintvelt le souligne, dans cette phrase il existe deux points de vue en même temps. Le sujet « je » du verbe « regarder » renvoie aux deux Marianne ; l'une est la narratrice qui se souvient de cette scène et l'interprète ultérieurement, et l'autre est un personnage qui l'expérimente dans cette période-là. À travers ce procédé, la narratrice-Marianne considère Marianne-actrice comme l'ancien soi dont le point de vue ne se superpose jamais au sien. Chez Modiano également, nous observons des passages racontés dans cette « double perspective ». Les optiques tantôt se superposent, tantôt se dissocient, selon l'intention arbitraire du narrateur. Ce double point de vue soulève une question importante en ce qui concerne l'instance du narrateur.

Dans des œuvres de Modiano l'utilisation du narrateur de la première personne s'enchevêtre dans ces styles dans lesquels le point de vue du « je-narrant » et le « je-narré » se dissocient de la narration. Tantôt il raconte sa propre histoire remémorative, tantôt elle

[158] Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*, Éditions José Corti, Paris, p. 89.

devient descriptive, et selon cette alternance, il change fréquemment la distance temporelle entre lui et son passé narré ; dans les œuvres de Modiano, la fonction du narrateur est instable et se transforme fréquemment. Dans ce chapitre, nous essayons d'analyser la fonction particulière du narrateur homodiégétique chez Modiano.

3.1.4. La dissociation des points de vue

Dans l'utilisation de la première personne de *Voyage de noces*, nous trouvons un narrateur dont la perspective et la conscience sont dissociées au niveau du temps. Dans la narration du narrateur homodiégétique, le récit se déroule sous la forme du monologue intérieur, et nous allons constater comment la question de la dissociation du « moi narrateur » et du « moi de l'action » apparaît dans le récit.

3.1.5. Les deux « moi »

La remémoration du narrateur chez Modiano suscite souvent la dissociation du « moi » ; cela permet que les deux types de « moi » existent dans un récit. L'un est celui du présent qui se remémore son propre passé, et l'autre est celui du monde mémoriel. Un « je » est donc parfois identifié par un « moi narrateur » ou par un « moi de l'action ». Chez Modiano, dans l'univers mémoriel, les deux apparaissent alternativement en fonction de la remémoration du narrateur. Cela demande au lecteur le soin de les identifier.

Nous prenons un exemple ; au début de ce récit, dans la description dont l'aspect est rétrospectif ; il raconte ses pensées de l'« ancien soi » en utilisant la première personne, mais cet ancien soi est détaché de l'intérieur du narrateur actuel, le narrateur n'essaie pas de chercher l'identification entre les deux. Lorsqu'il parle de ses sentiments et de ses pensées antérieurs, ils sont narrés à travers le ton objectif : « Pendant le trajet de retour, je me laissais gagner par un sentiment d'euphorie que je n'avais pas connu depuis mon premier voyage à vingt-cinq ans vers les îles du Pacifique »[159] et « Je me suis demandé si la femme dont ils parlaient tout à l'heure avait elle aussi traversé Milan dans un taxi jaune avant de rentrer à l'hôtel et de se tuer »[160]. Dans ces phrases, il est l'« ancien moi » qui pensait et ressentait, le « moi narrateur » transmet ses pensées et la perception du passé. Le narrateur lui-même n'est

[159] Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 19.
[160] *Ibid.*, p. 13.

pas sûr de son propre passé. Autrement dit, le « moi narrateur » rejette le « moi de l'action » de son identité, son moi actionnel se rapproche de l'altérité.

3.1.6. L'alternance entre un « moi de l'action » et un « moi narrateur »

Pour représenter la mémoire du narrateur, Modiano emploie souvent ce procédé de la narration. Afin de souligner la rupture entre l'intervention du « moi narrateur » dans l'instance du « moi de l'action », et le fait que le récit est la remémoration du narrateur, la parole du « moi narrateur » apparaît en utilisant le présent avec un adverbe temporel. Citons une phrase : « Aujourd'hui, ce bar m'évoque un puits et cet hôtel gigantesque blockhaus, mais, sur le moment, je me contentais de boire, à l'aide d'une paille, un mélange de grenadine et de jus d'orange »[161]. La première moitié de ce passage correspond à la parole du « moi narrateur » qui repense à son passé, tandis que dans la deuxième moitié le narrateur raconte son action du passé.

Ce narrateur souligne l'existence actuelle de son « moi de l'action » et, dans cette simultanéité, l'identification entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action » est garantie ; dans la narration du narrateur homodiégétique de son « ancien moi », la fonction de ce narrateur se rapproche donc de celle du narrateur hétérodiégétique. Il garde la forme à la première personne mais sa perspective considère son « ancien moi » objectivement. En ce qui concerne ce phénomène, Cohn fait remarquer dans son œuvre la description de Franz Kafka. Celui-ci a effacé le « je » en le remplaçant par « K. » dans *Le Château*.

Le narrateur homodiégétique de *Voyage de noces* apparaît en utilisant un mode narratif différent. Il s'agit d'un décalage temporel entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action », comme dans la description mémorielle chez Proust.

Dans la rétrospection de la scène de la première rencontre avec Ingrid et Rigaud, le « moi de l'action » avait vingt ans. Le « moi narrateur » raconte ses souvenirs d'il y a à peu près vingt ans : « Cet été-là, le malaise n'existait pas, ni cette surimpression étrange du passé sur le présent. Je revenais de Vienne, en Autriche, par le train, et j'étais descendu à la gare de

[161] *Ibid.*, p. 11.

Saint-Raphaël »[162]. Dans ce cas, même si le « moi de l'action » est l'ancien soi du narrateur, les deux ne désignent pas tout à fait la même personne ; le temps qui s'est écoulé entre les deux, le « moi » actuel ne peut pas revenir au passé. Il est à l'origine de la nostalgie et de la remémoration du passé.

3.1.7. Une question de point de vue

Dans la narration à la première personne, dans certains cas, la superposition de deux optiques provoque une ambigüité positionnelle du temps et de l'espace ; comme nous avons déjà traité une question sur la dissociation temporelle dans la description du narrateur, cette question du double point de vue détermine l'instance du narrateur. Au cas où le double point de vue existerait dans le récit, la détermination de l'instance des deux perspectives est-elle possible ?

Il est vrai que, parfois, la diégésis du narrateur auctoriel existe en dehors de celle du narrateur actoriel. Dans les propos du narrateur homodiégétique de *Voyage de noces*, nous trouvons des phrases dont les perspectives du narrateur auctoriel ont une instance indéterminée. Dans l'incipit du récit, quand le narrateur raconte l'épisode de sa deuxième visite à Milan rétrospectivement, nous ne parvenons pas à identifier l'instance utilisée : « Je ne crois pas avoir pensé, sur le moment, que le spectacle de cette ville déserte ait pu l'amener à prendre sa décision. Au contraire, si je cherche un terme qui traduise l'impression que me faisait Milan ce 16 août, il me vient aussitôt à l'esprit celui de : Ville ouverte »[163].

Dans cette citation, nous ne pouvons pas savoir exactement d'où le « moi narrateur » raconte. L'indétermination de l'instance est une des caractéristiques de la narration de la mémoire chez Modiano.

3.1.8. L'utilisation de l'imparfait dans le monologue intérieur

Relativement à l'indétermination de l'instance narrative du « moi narrateur », nous traitons la question de l'incertitude du temps de l'instance du « moi de l'action ». Dans une certaine partie de son discours, le « moi narrateur » raconte son histoire en utilisant l'imparfait, cela nous suggère sa fonction particulière ; la temporalité de sa narration évoque-t-elle le « vrai » passé ? Cette question renvoie à la détermination de l'instance narrative dans la séparation du

[162] *Ibid.*, p. 27.
[163] *Ibid.*, p. 13.

« moi narrateur » et du « moi de l'action ». Nous remarquons que quelques extraits de *Voyage de noces* sont racontés par le monologue intérieur du narrateur.

Cette utilisation particulière de l'imparfait qui surpasse la fonction grammaticale, comment la décrire ? Alors que Cohn a insisté sur l'utilisation de l'imparfait comme effet de simultanéité dans le monologue à la première personne, dans les œuvres de Modiano également nous trouvons cette fonction. Dans quelques passages de *Voyage de noces*, Modiano n'emploie pas l'imparfait seulement pour le mode rétrospectif. Dans les paragraphes de la rétrospection du narrateur, l'imparfait sert à la description des événements souverains, mais dans les propos du narrateur monologique, nous trouvons des phrases dont la frontière entre le passé et le présent est ambiguë. En ce qui concerne ce risque de simultanéité dans le monologue auto-rapporté, Cohn mentionne qu'« un narrateur qui cite ses pensées anciennes court le risque de laisser croire au lecteur qu'il s'agit de ses pensées présentes »[164].

Ce procédé de la narration nous donne donc l'impression que les événements se déroulent au présent.

Autrement dit, en suivant la théorie de Cohn, dans les paroles du narrateur homodiégétique, les lecteurs ne peuvent pas distinguer entre « les pensées actuelles » et « les pensées anciennes » à travers les signes grammaticaux. À la page quatre-vingt-six, citons les phrases : « Je me trompais. Hier, au début de l'après-midi, j'avais décidé de visiter l'ancien musée des Colonies »[165] et « Je me suis demandé si Annette, la semaine prochaine, accueillerait tous nos amis, ainsi que nous le faisions chaque année le 14 juillet… »[166]. Dans ce cas, même si une phrase est écrite au passé, il est difficile de distinguer si la pensée du narrateur appartient au passé ou pas. Le passé fonctionne comme le présent narratif.

Cohn insiste sur l'existence de « la fusion des pensées anciennes et présentes »[167], en citant un paragraphe du *Loup des Steppes*, de Hermann Hesse. Cohn explique cette œuvre ainsi : « Il y a en revanche des romanciers qui exploitent délibérément l'ambigüité inhérente à l'auto-citation […] en omettant tout signal de citation explicite, il superpose les pensées actuelles et les pensées anciennes de leur narrateur… »[168]. Dans *Voyage de noces*, en ce qui concerne cette ambigüité du temps, le narrateur homodiégétique lui-même déclare que « Le

---

[164] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 186.

[165] Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

[166] *Ibid.*, p. 25.

[167] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 189.

[168] *Ibid.*, p. 188.

passé et le présent se mêlent dans [son] esprit par un phénomène de surimpression »[169]. Après les retrouvailles avec sa connaissance Ben Smidane au cours de sa fuite, le narrateur fait part de son sentiment désagréable en ces termes : « J'éprouvais un dégoût soudain à entendre évoquer ma vie privée, et une gêne envers Ben Smidane de la voir mêlée à cela »[170]. Cette parole, contenant la double voix du « moi de l'action » et du « moi narrateur », nous renvoie à l'ambigüité temporelle ; le narrateur fait l'expérience de cet événement deux fois, au moment de cette expérience et dans sa rétrospection, mais l'ambivalence temporelle provoque l'illusion que ce sentiment se manifeste au présent et que le narrateur le transmet à ce moment-là. Dans cette utilisation du passé, la pensée du passé du « moi de l'action » donne un effet de simultanéité, et l'instance du « moi narrateur » reste en suspens ; si le double point de vue existe dans une phrase, le temps grammatical ne peut définir l'instance des deux points de vue ; à la page cinquante, le « moi narrateur » apporte une information sur l'espace-temps du « moi de l'action » ainsi : « À mon retour, vers minuit, les fontaines de la place étaient toujours illuminées et quelques groupes, parmi lesquels je remarquais des enfants, se dirigeaient vers l'entrée du zoo »[171] ; la phrase « Mais j'ai préféré rentrer à l'hôtel Dodds et m'allonger sur le petit lit en bois de merisier de ma chambre »[172] produit un effet de simultanéité avec la pensée passée du « moi de l'action », mais n'indique pas d'où ce « moi narrateur » raconte. Nous pouvons donc observer les deux fonctions particulières de cette phrase : l'une est l'effet de simultanéité avec le passé, et l'autre est l'incertitude de l'instance du « moi narrateur ». Le décalage entre le temps grammatical et le temps effectif dans un récit renvoie à la question de la dissociation entre la perspective du « moi narrateur » et celle du « moi de l'action » ; dans ce segment, l'instance du « moi narrateur » est poussée hors du temps de l'histoire, l'instance du « moi de l'action » s'occupe du temps de l'histoire.

L'utilisation du passé simple et de l'imparfait provoque un risque d'ambigüité temporelle chez les lecteurs, avec l'intervention du narrateur au présent, et ce procédé révèle l'indétermination de l'instance du narrateur auctoriel. Dans *Voyage de noces*, Modiano profite de l'effet de l'insertion de phrases au présent dans plusieurs buts ; afin de le constater, nous donnons quelques exemples où le narrateur homodiégétique raconte son état psychologique ou ses pensées au présent, et où il est difficile de distinguer sa position

[169] Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 26.
[170] *Ibid.*, p. 94.
[171] *Ibid.*
[172] *Ibid.*, p. 50.

spatio-temporelle. Voici un autre exemple, dans le paragraphe qui commence par cette phrase : « C'est en me souvenant aujourd'hui des rues désertes sous le soleil et de cette chaleur étouffante… »[173] ; l'instance du narrateur auctoriel n'est pas montrée explicitement, en conséquence, la distinction de la temporalité n'est pas claire. En ce qui concerne cette intervention, nous convoquons une idée importante de Cohn : dans *La Transparence intérieure*, elle mentionne le « présent atemporel » dans la description du discours et le monologue intérieur ; cette théorie dévoile une possibilité de comprendre l'indétermination diégétique du narrateur auctoriel au présent. Dans la description du monologue intérieur, lorsque les paroles prononcées par le narrateur ne participent pas à la temporalité du récit, elles appartiennent au temps atemporel, ce temps n'existant que dans la conscience du narrateur. Quant aux œuvres de Modiano, cette notion nous suggère que si des informations spatio-temporelles en ce qui concerne la diégèse du narrateur auctoriel sont montrées imparfaitement, cette diégèse est renvoyée à l'instance indéterminée et elle devient atemporelle ; l'espace-temps d'où la voix du narrateur vient n'appartient pas à celui du récit, cette temporalité permettant que le narrateur lui-même sorte de sa propre histoire provisoirement. L'utilisation du présent dans le monologue du narrateur de *Voyage de noces* indique que ce dernier sort de l'espace-temps de sa propre narration arbitrairement. Le paragraphe du monologue intérieur du narrateur commence par la phrase « Je connais de nombreux hôtels dans les quartiers périphériques de Paris… »[174], qui souligne que sa conscience est revenue de son introspection passée pour atteindre la perception présente.

De ces argumentations sur les phénomènes de la narration de la mémoire chez Modiano émergent plusieurs questionnements à élucider aux chapitres suivants. Premièrement, dans la dissociation entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action », le *soi* passé est-il presque un autre ? Le « moi passé » qui vit dans l'univers mémoriel n'est pas tout à fait semblable au « moi présent ». L'identification ambiguë du *soi* passé apparaît dans la narration, parfois le *soi* présent et le *soi* passé concordent, mais souvent le *soi* passé se rapproche d'un autre : l'identité du *soi* passé est parfois indéterminée.

Deuxièmement, il sera aussi nécessaire de poser la question du temps de la narration ; dans l'univers mémoriel, le temps rend le dispositif complexe à cause de la dissociation entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action ». L'instance du moi présent est souvent indéterminée, ce qui engendre un cours du temps particulier dans le récit.

[173] *Ibid.*, p. 26.
[174] *Ibid.*, p. 19.

En laissant les thèmes importants à développer ultérieurement, au chapitre suivant, nous abordons l'étude du destinataire de la narration mémorielle de Modiano. Cela nous donne des indices pour comprendre ses œuvres.

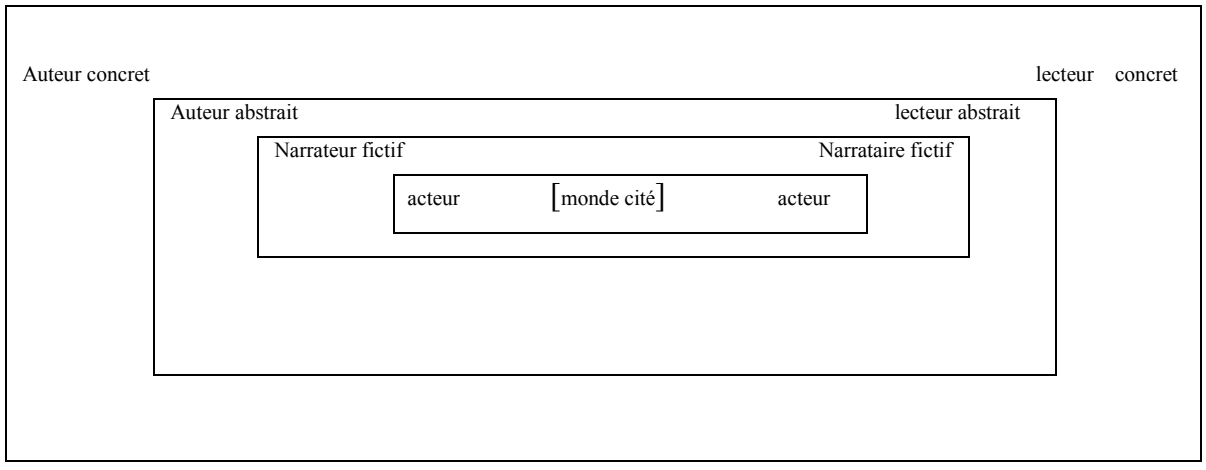
Chapitre IV. Les traits de la narration mémorielle chez Modiano

Au chapitre précédent, nous avons abordé la question de la dissociation entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action ». Elle est la base de notre argumentation pour analyser la narration de la mémoire. Dans ce chapitre, nous étudions la question du destinataire dans les œuvres de Modiano. Par la technique d'énonciation mémorielle, les souvenirs des narrateurs manipulent non seulement l'instance narrative du narrateur mais aussi celle de son destinataire. La richesse de la narration chez Modiano provient de la variabilité du changement de narrataire.

4.1. Métalepse narrative ; la question du destinataire

4.1.1. Les instances narratives du récit ; « narrateur et narrataire »

Afin de comprendre la notion de narrataire, il est tout d'abord nécessaire de comprendre les instances narratives. Dans *Essai de typologie narrative*, Lintvelt distingue chaque instance clairement, il schématise les instances du texte narratif littéraire. Il classe ces différentes instances en quatre plans selon leurs interactions dynamiques : 1. Auteur concret-Lecteur concret 2. Auteur abstrait-Lecteur abstrait 3. Narrateur-Narrataire 4. Acteur-Acteur.



En premier lieu, cette schématisation distingue les instances entre auteur et lecteur concrets et celles entre auteur et lecteur abstraits. Dans la théorie de Lintvelt, l'auteur concret est « le créateur de l'œuvre littéraire, adressant en tant que destinataire un message littéraire au

lecteur concret, qui fonctionne comme destinataire / récepteur »[175]. Le rapport entre auteur et lecteur est dialectique, cette instance d'auteur et lecteur concrets se trouve dans le monde réel, qui est distinct « du texte littéraire, une vie autonome »[176].

En ce qui concerne l'instance d'auteur et lecteur abstraits, la notion d'Auteur abstrait est le *second moi* de l'auteur réel dans la terminologie de Tillotson, il n'est qu'une « projection littéraire »[177] de l'auteur réel. Le lecteur abstrait est le lecteur supposé chez l'auteur réel, selon Lintvelt, il est « comme image du destinataire présupposé et postulé par l'œuvre littéraire et d'autre part comme image du récepteur idéal »[178]. Cette instance d'auteur-lecteur abstraits est l'intermédiaire entre le monde romanesque et celui du réel, elle s'inscrit dans le monde de « l'œuvre littéraire »[179].

L'instance des Narrateur-Narrataire s'inscrit dans le monde fictif, elle se distingue clairement du monde réel. Le narrateur est indispensable dans le monde romanesque, c'est lui qui raconte un récit, et Lintvelt détermine sa fonction comme « intermédiaire entre l'auteur et l'histoire romanesque »[180]. Nous précisons la notion de narrataire qui est définie dans *La Poétique du roman*. Jouve l'explique en citant la théorie de Todorov : « Dès l'instance où l'on identifie le narrateur (au sens large) d'un livre, il faut reconnaître aussi l'existence de son "partenaire", celui à qui s'adresse le discours énoncé et qu'on appelle aujourd'hui le *narrataire* »[181]. Il est donc nécessaire d'avoir l'existence d'un narrataire dans les œuvres romanesques. Cette notion de narrataire est distincte de celle de lecteur réel, et Jouve fait lui aussi remarquer cette différence : « Les théoriciens du récit distinguent les *personnes réelles* qui participent à la communication littéraire (l'auteur et le lecteur) des *instances fictives* qui les représentent dans le texte »[182].

Dans *Figures III*, Genette mentionne l'instance des narrateurs extradiégétique et intradiégétique, en même temps qu'il suggère la possibilité de transgression de l'instance du narrataire. Selon lui, l'instance du narrataire est aussi soit extradiégétique soit intradiégétique.

Dans *La Poétique du roman,* V. Jouve classe l'instance du narrataire dans le récit en trois

---

[175] Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*, Paris, Éditions José Corti, p. 16.

[176] *Ibid.*

[177] *Ibid.*, p. 17.

[178] *Ibid.*, p. 18.

[179] *Ibid.*, p. 17.

[180] *Ibid.*, p. 22.

[181] Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 24.

[182] *Ibid*.

catégories : le narrataire-personnage, le narrataire invoqué, et le narrataire effacé.

Premièrement, en ce qui concerne la notion de « narrataire-personnage », Jouve explique qu'un narrataire se trouve à l'intérieur du récit, il est un personnage du récit à qui le narrateur parle : « narrataire-personnage (celui qui joue un rôle dans l'histoire)… son rôle est d'accréditer la fiction, de la vraisemblabiliser »[183]. Autrement dit, ce narrataire-personnage est un protagoniste à qui le narrateur parle, cette notion équivalant à celle de narrataire intradiégétique dans la théorie de Lintvelt.

Deuxièmement, Jouve explique le *narrataire invoqué* : « il s'agit de ce lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit »[184] ; par ce procédé, le narrateur interpelle le lecteur directement dans le récit, comme dans les œuvres de Balzac notamment ; en fait, le narrateur s'adresse au lecteur abstrait dans un récit arbitrairement, autrement dit, le narrateur interpelle le narrataire extradiégétique qui se trouve hors du monde romanesque.

La troisième notion est le *narrataire effacé*, elle signifie que le narrataire n'est pas montré explicitement dans un récit. Jouve le définit comme « consubstantiel à l'acte d'énonciation »[185], « Le narrataire effacé n'est ni décrit ni nommé, mais implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte »[186]. De nombreux auteurs emploient cette technique, surtout dans les œuvres du XIXe siècle. Dans la théorie de Lintvelt, il s'agit de l'instance du narrataire supposé et de sa dissimulation. Dans *Vestiaire de l'enfance*, Modiano utilise ce procédé ; le locuteur raconte son histoire mémorielle à l'interlocuteur qui se trouve dans son esprit, cependant, son existence n'est pas montrée explicitement.

La schématisation chez Lintvelt présente la relation déictique entre le narrateur et le narrataire. Les paroles du narrateur s'adressent-elles toujours à quelqu'un ? Est-il possible qu'un narrateur se charge de ces deux rôles ?

Cohn traite la variabilité du destinataire du monologue intérieur dans *La Transparence intérieure* ; comme la théorie du *narrateur effacé* de Jouve, Cohn fait remarquer la dissimulation du narrataire dans le monologue intérieur : « Quand un texte à la première

[183] *Ibid.*, p. 181.
[184] *Ibid*.
[185] *Ibid*.
[186] *Ibid*.

personne ne manifeste aucune trace d'activité scripturale, ou de la présence en scène d'auditeurs fictifs, sans pour autant renoncer à la forme caractéristique de l'adresse orale, c'est le statut narratif lui-même qui est […] laissé dans l'ombre »[187]. Cohn admet également la possibilité de l'effacement du narrataire dans un récit, à l'instar de la théorie de Jouve.

Modiano adopte ces techniques dans certaines œuvres. Leurs narrations prennent la forme de monologue, les narrateurs racontent des histoires d'un souvenir comme si leurs destinataires étaient eux-mêmes ; leur ton nous donne l'impression qu'ils fouillent dans leur mémoire pour qu'ils aient la conscience souveraine plus claire ; leur voix intervient dans leur conscience, et nous écoutons cette voix interne afin de repérer leur subjectivité, distincte d'autrui. Nous citons une phrase de *Des inconnues* ; quand la narratrice remémore sa jeunesse solitaire, il n'y a pas de destinataire précis. Elle raconte les scènes revenues à son esprit au gré de la mémoire. Dans la scène que nous évoquons, la narratrice parle d'un des personnages, Guy Vincent, seule personne à faire partie de sa vie. Mais sa personnalité est mystérieuse, il emploie un faux nom, et exerce un métier suspect. Elle raconte le moment où il lui a confié que « Guy Vincent » était un faux nom :

> Je me souviens du soir où il m'a confié qu'il ne s'appelait pas Guy Vincent. Il m'avait emmenée dans un restaurant, tout près de son hôtel. Il ne quittait jamais le quartier. Il avait été surpris que je sois originaire de Lyon. Juste après la guerre, il avait passé trop peu de temps dans cette ville pour me dire où se trouvait exactement le pensionnat qui les avait recueillis, lui et ses camarades.[188]

Ces propos sont prononcés intérieurement dans l'esprit de la narratrice pour qu'elle fouille dans sa mémoire.

Afin de comprendre la dissimulation de l'interlocuteur et l'énonciation adressée au locuteur lui-même, nous consultons les œuvres d'autres écrivains pour comparer leurs narrataires. Au contraire de la narration souveraine chez Modiano, dans *La Folie du jour* de Maurice Blanchot, le narrateur raconte son histoire à travers la forme du monologue intérieur, en prenant conscience de l'existence du narrataire. Le narrateur parle de l'intérieur avec un ton emphatique à son narrataire et à lui-même. L'identité du narrataire n'est pas explicitement dévoilée, mais le narrataire existe clairement dans les paroles du narrateur. Dans *Du côté de chez Swann* de Proust également, le narrateur raconte ses souvenirs sous la forme du

[187] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 203.

[188] Patrick Modiano, *Des inconnues*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 37.

monologue ; mais la description de ces souvenirs s'adresse à son partenaire de la narration, à son narrataire, le destinataire de son énonciation n'est pas le narrateur lui-même. Nous relevons une phrase où il parle de son enfance avec le ton rétrospectif : « Et quand il n'y avait plus de monde là, maman qui savait que Françoise pleurait encore ses parents morts depuis des années, lui parlait d'eux avec douceur, lui demandait mille détails sur ce qu'avait été leur vie »[189].

4.1.2. Narrataire intradiégétique ou extradiégétique ?

La différence entre le narrataire de ces récits et celui de Modiano est « la vectorialité de la communication narrative »[190], autrement dit, la disparité de l'orientation de leurs narrataires. Dans la narration souveraine chez Modiano, il s'agit d'une voix prononcée à destination de soi, de l'existence du narrataire à l'intérieur du récit. Cette exclusion du monde extra-romanesque sert à distinguer l'intériorité et l'extériorité.

Cohn approfondit cette réflexion sur la question du narrataire en mentionnant la possibilité du soliloque du narrateur adressé à lui-même ; elle montre les exemples de Dostoïevski, Camus, Beckett et Butor. En ce qui concerne *La Chute* de Camus, elle considère le soliloque de Clamence ainsi : « à haute voix, un discours constamment adressé à soi-même et déguisé en confession adressée à l'autre »[191].

Dans le discours mémoriel chez Modiano, nous observons souvent que le narrateur parle à lui-même et qu'il dialogue avec lui-même. Tandis que Jouve met en évidence la fonction de narrataire-personnage, dans ce contexte un narrateur devient son narrataire. Ce rapport entre locuteurs-auditeurs dans un seul personnage-narrateur, Dominique Rabaté l'explique dans *Poétiques de la voix* en s'appuyant sur les « monologues dialogiques » dans l'œuvre de Dostoïevski *Notes d'un souterrain* : « L'homme du sous-sol est un homme de la polémique interne ; il dialogue sans arrêt avec lui-même, attaque son auditeur en lui prêtant voix »[192]. Chez Modiano aussi nous observons ce procédé pour créer le champ conscient du narrateur, et nous citons le passage *d'Accident nocturne* où le narrateur dialogue avec lui-même : « Je me

[189] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, tome 1 : Du côté de chez Swann*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Pléiade », 1987 (1913), p. 53.

[190] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 103.

[191] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 204.

[192] Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, Éditions José Corti, 1999, p. 232.

demande si c'était mon père qu'il voulait voir, le croyant encore de ce monde ; ou si c'était moi. Bientôt, je ne l'entendais plus »[193] ; les narrateurs s'interrogent et se répondent, le dialogue s'effectue tout seul dans le monde intérieur des narrateurs.

Par ailleurs, notons une phrase qui témoigne de l'autoréflexivité chez la narratrice de *La Petite Bijou* : « "Je ne sais pas exactement, lui ai-je dit. Je crois qu'elle (la mère) est partie avec quelqu'un." Oui, un homme l'avait emmenée là-bas ou lui avait demandé de le rejoindre. Jean Borand ? Je ne pense pas »[194].

Voici un autre exemple : dans l'incipit de *L'Herbe des nuits*, quand le « moi narrateur » se souvient des événements passés de la jeunesse, il se parle à lui-même pour vérifier que sa mémoire n'est pas un rêve :

> Pourtant je n'ai pas rêvé. Je me surprends quelquefois à dire cette phrase dans la rue, comme si j'entendais la voix d'un autre. Une voix blanche. Des noms me reviennent à l'esprit, certains visages, certains détails. Plus personne avec qui en parler. Il doit bien se trouver deux ou trois témoins encore vivants. Mais ils ont sans doute tout oublié. Et plus, on finit par se demander s'il y a eu vraiment des témoins. Non, je n'ai pas rêvé. La preuve, c'est qu'il me reste un carnet noir rempli de notes. Dans ce brouillard, j'ai besoin de mots précis et je consulte le dictionnaire.[195]

À travers cet échange de mots à l'intérieur du narrateur, nous écoutons sa voix comme si nous regardions un monologue théâtral. L'exclusion de la voix d'autrui met l'accent sur le monde individualisé et intériorisé du narrateur lui-même.

Dans la narration de Modiano, telle est la technique pour créer un narrateur qui raconte ses souvenirs. En dépit de son acte d'énonciation, l'orientation de son énonciation est lui-même, le narrateur cumule les deux rôles, le narrataire et le narrateur. Ce procédé donne l'impression qu'un récit se déroule tout seul à travers la confession mémorielle du narrateur ; ce dernier se rappelle ses souvenirs et les raconte au fur et à mesure.

4.1.3. Le croisement entre le monde romanesque et le monde réel

Dans la fermeture consciente de la narration souveraine chez Modiano, nous pouvons trouver quelques paragraphes où les narrateurs déconstruisent cette clôture momentanément

[193] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 73.
[194] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 140.
[195] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Éditions Gallimard, 2012, p. 11.

par le changement de leurs narrataires. À travers ce procédé, la frontière rigide entre l'intériorité et l'extériorité s'estompe provisoirement. La majorité des changements de narrataire se matérialise par l'insertion de « vous » et « nous » ; dans plusieurs œuvres, Modiano emploie cette technique, l'usage de la deuxième personne.

En ce qui concerne cette utilisation de la deuxième personne du narrateur chez Modiano, elle dévoile deux procédés selon le contexte. L'un concerne le narrataire intradiégétique, par exemple dans *Quartier perdu*, où le narrateur commence à parler à un personnage, Rocroy, en utilisant « vous ». Cette apparition du narrataire s'effectue dans la même diégèse du récit, elle sert à donner la vraisemblance existentielle au personnage désigné dans la conscience du narrateur.

L'autre procédé est l'usage de « vous » pour désigner le lecteur qui se trouve dans l'univers réel. Cela renvoie au passage du narrateur lui-même au narrataire extradiégétique ; Modiano introduit cette technique dans nombre de ses œuvres, et nous relevons une phrase dans *Accident nocturne* : « Seule l'odeur de l'éther me l'évoquait quelquefois, cette odeur noire et blanche qui vous entraîne jusqu'à un point d'équilibre fragile entre la vie et la mort »[196]. Dans *L'Herbe des nuits* également, nous observons l'usage de « vous » : « Le temps avait fait table rase. Le quartier était neuf, assaini, comme s'il avait été reconstruit sur l'emplacement d'un pilot insalubre. Et si la plupart des immeubles étaient les mêmes, ils vous donnaient l'impression de vous trouver en présence d'un chien empaillé, un chien qui avait été le vôtre et que vous aviez aimé de son vivant »[197]. Dans cette scène, le « moi narrateur » retrouve un quartier dans lequel il a passé sa jeunesse, et il ressent une drôle de sensation, car c'est comme si son « ancien soi » existait toujours dans ce quartier ; le « moi narrateur » interpelle son lecteur en utilisant « vous » pour partager ce sentiment singulier.

Voici un autre exemple, extrait de *La Petite Bijou* ; la narratrice raconte une scène dans laquelle ses douloureux souvenirs d'enfance lui reviennent en mémoire et a font souffrir. Pour transmettre sa souffrance et la partager avec le lecteur, la narratrice l'interpelle en employant « vous » :

Tout me paraissait si confondu depuis le début, depuis mes plus anciens souvenirs d'enfance… Parfois, ils me visitaient, vers 5 heures du matin, à l'heure dangereuse où vous ne pouvez plus vous rendormir. Alors, j'attendais, avant de sortir dans la rue, pour être sûre que les premiers cafés seraient ouverts. Je savais bien que, dès que j'aurais mis le pied dehors, ces souvenirs fondraient comme des

[196] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 101.
[197] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Éditions Gallimard, 2012, p. 13.

lambeaux de mauvais rêves.[198]

Quant à l'interprétation de cet usage de « vous », il permet au narrateur de sortir de son monde mémoriel, et de s'adresser au lecteur. Comme dans l'auto-dialogue du narrateur que nous avons étudié dans le chapitre précédent, dans le soliloque ci-dessus, la narratrice parle à elle-même ; mais cet usage de « vous » adressé au lecteur donne l'impression que le « moi narrateur » est au courant de l'existence du lecteur. Ici, le narrateur et le lecteur, l'un étant dans le monde romanesque, et l'autre étant hors-romanesque, peuvent être connectés grâce à l'interpellation du narrateur qui brise la frontière entre les deux mondes, l'univers romanesque et le monde réel. Le lecteur est mêlé à l'univers romanesque *et* le lecteur et le narrateur partagent le même sentiment. Genette lui aussi suggère le dépassement de la frontière entre les deux mondes.

La virtualité de l'amalgame entre le narrataire extradiégétique et le lecteur virtuel permet de lier le narrataire extradiégétique et le lecteur concret à travers l'acte de lecture. Les narrateurs chez Modiano profitent également de cette fonctionnalité pour sortir du monde mémoriel et communiquer avec le monde réel.

Ce procédé, l'intervention du narrateur dans le monde réel par le biais de la deuxième personne, d'autres auteurs l'adoptent aussi. Soulignons que la théorie de Genette mentionne que la technique de la *métalepse narrative* est « Le passage d'un niveau narratif à l'autre […] acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation »[199]. Genette fait remarquer la présence de ce procédé chez Sterne, dont le narrateur implique les lecteurs au moyen de la deuxième personne : « "Si cela vous fait plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-les aller et revenons à nos deux voyageurs." Sterne poussait la chose jusqu'à solliciter l'intervention du lecteur… »[200]. Grâce à cette technique, les lecteurs sont engagés dans le récit. La communication entre l'intérieur et l'extérieur du texte convertit momentanément l'extra-romanesque en romanesque comme le constate Genette. Dans la narration souveraine chez Modiano, le monde romanesque est lié directement à la conscience du narrateur.

Nous avons traité la question du destinataire des œuvres romanesques de Modiano. Au chapitre suivant, nous considérons leur caractère autobiographique. Les expériences

[198] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 35.
[199] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 243.
[200] *Ibid.*, p. 244.

personnelles figurent dans ces œuvres, mais comment ? Coïncident-elles totalement avec la vie de l'auteur ?

4.2. De l'autobiographie à l'autofiction

De nombreux critiques considèrent *Un pedigree* et *Livret de famille* comme autobiographiques. Cependant, le mot « autobiographique » est ambigu. Dans ce chapitre, nous analysons la complexité de la fonctionnalité de ces récits.

4.2.1. Un récit autobiographique

Afin de comprendre la définition de l'autobiographie, nous consultons *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune. Celui-ci la définit ainsi : « L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle »[201]. Dans l'autobiographie à la première personne, l'identité d'un personnage et narrateur est renvoyée à l'auteur qui se trouve hors-texte. Cette identité est établie à partir de deux procédés : l'un est l'identification explicite à travers la conformité du nom de couverture et du nom du personnage-narrateur, l'autre est le comportement du narrateur-auteur renvoyé au nom de l'auteur de la couverture explicitement, ou à la déclaration d'autobiographie de la couverture du texte. Symétriquement Lejeune définit le *pacte romanesque*. Selon Lejeune, ce pacte possède deux aspects, la « *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom) » et l'« *attestation de fictivité* (c'est en général le sous-titre du *roman* ; à noter que *roman*, dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque »[202]. Lejeune schématise ce critère avec le paramètre de l'identité de nom du personnage-narrateur et de l'auteur. Il tente le classement des œuvres littéraires par ces critères. De plus, il approfondit cette théorie du *pacte romanesque*, en posant la question de la ressemblance entre le *modèle* que l'autobiographie établit à travers l'identité entre auteur-narrateur-personnage, et la personne de l'auteur. Dans ce cas, il s'agit de la ressemblance entre les deux *modèles* hors-texte au moyen du texte. Dans l'autobiographie, les références que l'auteur peut donner

[201] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 24.
[202] *Ibid.*, p. 27.

aux lecteurs sont limitées par sa propre expérience.

4.2.2. De l'autobiographie à l'autofiction

Cependant, dans la littérature postmoderne, naissent de nombreuses œuvres que ce critère du *pacte romanesque* ne peut pas catégoriser. Le style de l'autobiographie change, les auteurs modernes projettent leur propre vécu par un procédé différent. Cet « avatar moderne de l'autobiographie »[203] suscite l'émergence d'un nouveau genre littéraire ; dans la terminologie de Doubrovsky, il s'agit de l'autofiction. Selon Joël Zufferey, ce mot vient d'« un double refus des catégories discursives »[204], de la fiction romanesque et de l'autobiographie, l'un et l'autre. Les auteurs modernes évitent la catégorisation limitée, ils introduisent de nouvelles techniques de représentation de vie authentique ; l'auteur reflète donc son expérience dans ses œuvres, mais il ne respecte plus les règles strictes de l'autobiographie classique. Avant l'apparition du terme « autofiction », la réflexion sur le vécu d'un auteur dans une œuvre était considérée comme un fantasme du roman ; Lejeune l'explique en définissant « le pacte fantasmatique » comme la « vérité personnelle, individuelle, intime »[205] qui apparaît dans un roman. Il ajoute que « Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement renvoyant à une vérité de la "nature humaine", mais aussi comme les fantasmes révélateurs d'un individu »[206]. Puis il conclut que « L'histoire de l'autobiographie, ce serait donc, avant tout, celle de son mode de lecture »[207]. Après l'apparition du mot « autofiction », l'interprétation de la réflexion sur la vérité de l'auteur change, on commence à la considérer comme un mélange d'autobiographie et de fiction. En conséquence, la frontière entre ces deux genres littéraires s'est effondrée. L'autofiction est un genre littéraire où l'auteur peut décrire sa propre expérience sous forme de fiction. L'autofiction possède donc une nature hybride, une double tension entre fiction et autobiographie apparaît dans les œuvres. En ce qui concerne cette nature double de l'autofiction, Zufferey déclare que « L'autofiction se distingue par conséquent de l'autobiographie et du roman, tout en conservant cependant certains aspects de ces deux genres que la formule tout de même intègre »[208].

---

[203] Joël Zufferey (dir.), *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, 2012, p. 5.

[204] *Ibid.*, p. 8.

[205] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 42.

[206] *Ibid.*

[207] *Ibid.,* p. 45.

[208] Joël Zufferey (dir.), *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, 2012, p. 8.

4.2.3. Mensonge dans l'autobiographie et vérité dans la fiction

Pourquoi les auteurs modernes choisissent-ils la forme de l'autofiction ? Afin de répondre à cette question, nous mettons en avant des problématiques de description autobiographique. Raphaël Baroni fait remarquer la fictionnalité dans les autobiographies, dans *Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie ?* Sa recherche traite de la difficulté de représentation de la vérité dans l'autobiographie, et il admet que la reproduction du vécu dans les œuvres littéraires possède plusieurs contradictions. Ce constat apparaît à plusieurs niveaux ; en premier lieu, il relève de la question de la véracité des propos autobiographiques. Comme Lejeune le souligne dans *Le Pacte autobiographique*, il est possible que l'énoncé du narrateur-personnage soit de la supercherie, inventé, il n'est pas forcément la parole sincère du narrateur-personnage. Cette question est traitée par d'autres théoriciens, et R. Baroni, notamment, tient à signaler : « Pour celui qui cherche à raconter fidèlement son propre vécu, il est évident qu'il y a une forme de tricherie à prétendre que le passé peut être parfaitement inventé »[209].

Les contradictions de la reproduction du passé ne se bornent pas à cette question ; concernant l'impossibilité de la possession mémorielle de tous les événements vécus, Baroni précise que « de reproduire une scène vécue dans tous les détails représente toujours un artifice »[210], et évoque le cas de Rousseau, « qui admettait qu'il lui était arrivé de remplir les lacunes de sa mémoire par des détails qu'il imaginait en supplément »[211]. Cette question est indispensable dans la réduction expérimentale. En ce qui concerne les œuvres de Modiano, l'auteur lui-même admet qu'« il mélangeait la vérité et la fiction »[212], et que « le cinquième chapitre de *Livret de famille* était son invention »[213], pour combler une lacune mémorielle.

---

[209] Raphaël Baroni, « *Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie ?* » dans *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Joël Zufferey (dir.), Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, p. 86.

[210] *Ibid.*, p. 87.

[211] *Ibid.*

[212] Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 21.

[213] *Ibid.*, p. 33.

4.3. L'autofiction et ses techniques chez Modiano

Dans un premier temps, nous entreprenons l'analyse d'*Un pedigree* afin de comprendre la technique d'autofiction de Modiano. Il introduit la procédure autofictionnelle pour décrire sa propre vie comme les autres auteurs modernes, cependant, sa technique est originale. Comment a-t-il introduit le procédé autofictionnel dans ses œuvres ? Tout d'abord, en partant de la nature hybride de l'autofiction, nous dévoilons le côté autobiographique d'*Un pedigree*.

4.3.1. Orientation du lecteur

Dans *Le Pacte autobiographique*, Lejeune insiste sur l'importance de la couverture pour distinguer le contenu de l'œuvre ; les jugements dépendent d'abord de l'existence des mots *roman*, *récit* ou *autobiographie* sur la couverture. Cette distinction est devenue un critère majeur pour orienter le « mode de la lecture » sur l'œuvre. Lejeune définit le genre autobiographique comme « un genre contractuel »[214] entre l'auteur et les lecteurs. De nombreuses recherches sur le genre autobiographique ont adopté ce critère.

Quant au pacte autobiographique d'*Un pedigree*, Modiano l'effectue en laissant une certaine ambigüité. Pour la catégorisation littéraire, les lecteurs consultent le plat verso de ce récit : « J'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne »[215]. Ne figurent ni le mot « roman » ni le mot « autobiographie », mais la phrase précédemment citée, et les termes « curriculum vitae » et « documentaire » soulignent le fait que l'écrivain raconte son propre vécu, dans une dimension autobiographique. Par ailleurs, il faut noter la présence des initiales de Modiano, « P. M. », qui témoignent de la véracité des paroles de l'auteur. En ce qui concerne l'identité du personnage-narrateur et celle de l'auteur réel, le prénom du narrateur n'est autre que « Patrick » dans une lettre de l'Abbé Pachaud : « Elle sera satisfaite de son Patrick si tu sais t'intriguer à lui faire plaisir. […] Adieu Mon Patrick »[216]. De plus, dans la dédicace de Chatillon, le prénom de Modiano apparaît également : « Pour Patrick […] »[217]. Cependant, en ce qui concerne le patronyme, celui du narrateur-personnage et celui de Modiano ne coïncident que d'une manière indirecte : par le nom de son père, Albert

[214] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 44.
[215] Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Éditions Gallimard, 2006.
[216] *Ibid.*, p. 38.
[217] *Ibid.*, p. 57.

Modiano, et par celui de son oncle. Nous citons la phrase : « Je lui avais demandé, quelques années plus tard, pourquoi ces établissements s'appelaient "Gérin" et non pas "Modiano", de son nom à lui »[218]. À travers ces coïncidences, Modiano passe un contrat imparfait avec les lecteurs.

4.3.2. Le pacte référentiel

À partir de la nature hybride – fictionnelle et autobiographique – de ce récit, nous faisons remarquer le caractère ambigu du pacte référentiel ; comme de nombreuses études sur Modiano en font la remarque, nous admettons la trace de l'expérience vécue de celui-ci. Dans *Un pedigree*, quelques paroles du narrateur coïncident avec le fait biographique de Modiano lui-même. Au début du récit, le narrateur-personnage parle de sa naissance : « Je suis né le 30 juillet, à Boulogne-Billancourt, […] d'un juif et d'une flamande qui s'étaient connus à Paris sous l'Occupation »[219]. Quant aux références concernant le frère Rudy, le narrateur précise : « En 1947, naissance de mon frère Rudy »[220], « En février 1957, j'ai perdu mon frère »[221]. Ces informations coïncident avec les repères biographiques de Modiano, dans *Cahier de L'Herne : Modiano*[222]. Lejeune appelle le procédé qui apporte l'information réelle « *pacte référentiel* », Modiano exécute ce contrat référentiel.

4.3.3. La description détaillée dans *Un pedigree*

Au contraire des références biographiques dont nous pouvons vérifier la véracité, dans *Un pedigree* il existe des détails événementiels dont nous ne pouvons pas déterminer s'ils sont le fruit d'expériences authentiques ou celui de l'imagination de Modiano. Par exemple, à la page 99, le narrateur raconte ainsi : « 1964. Je rencontre une fille qui s'appelle Catherine dans un café du boulevard de la gare… »[223], et « Ces années 1957-1958, apparaît un autre de ses comparses, un certain Jacques Chatillon »[224]. Pour ce qui est de la véracité de ces anecdotes, il n'y a aucun moyen de trouver une preuve réelle. Dans *Un pedigree*, entre les épisodes réels,

[218] *Ibid.*, p. 67.
[219] *Ibid.*, p. 7.
[220] *Ibid.*, p. 32.
[221] *Ibid.*, p. 44.
[222] *Cahier de L'Herne : Modiano*, Paris, Éditions de l'Herne, 2012, p. 273.
[223] Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 99.
[224] *Ibid.*, p. 54.

Modiano tisse des histoires dont les lecteurs ne peuvent pas déceler la véracité, et cette technique confère la fictionnalité à ce récit au contraire de la déclaration au recto verso, où figurent « curriculum vitae » et des informations authentiques. Pour démontrer la dimension fictionnelle de ce récit, nous choisissons une scène où le narrateur lui-même déclare l'incertitude de ses souvenirs en contraste avec les éléments autobiographiques du texte : « 1963. 1964. Les années se confondent. Jours de lenteur, jour de pluie… Pourtant je connaissais quelquefois un état second où j'échappe à cette grisaille, un mélange d'ivresse et de somnolence… »[225].

Selon Baroni, la reproduction détaillée du passé provoque une contradiction temporelle, cette contradiction temporelle provenant du fait « de demeurer fidèle aux traces du passé, et en même temps, de refonder ce passé dans l'actualité de la parole »[226]. Dans *Un pedigree*, le narrateur raconte souvent l'histoire au présent même si ce récit est autofictionnel, cette contradiction temporelle est au service de « la suture de l'écart temporel, d'un comblement des lacunes de la mémoire, voire de la recréation partielle du passé »[227], et apporte également la fictionnalité au texte.

4.3.4. La coïncidence entre le narrateur-personnage et l'auteur réel

Ce procédé autofictionnel pose la question de l'identité chez le narrateur, l'auteur et le personnage. Nous avons observé une coïncidence incomplète entre le nom de l'auteur réel et celui du personnage-narrateur, et un mélange de faits authentiques et imaginaires par l'auteur du récit. Dans ce chapitre, nous entreprenons d'analyser l'identité du narrateur et celle de Modiano lui-même dans ce récit autofictionnel. Dans *Un pedigree*, la coïncidence entre le prénom du personnage-narrateur et celui de l'auteur réel n'induit pas une identification complète entre les deux. Comme Joël Zufferey relève ce paradoxe de « l'identité onomastique »[228], dans *Fils* de Doubrovsky.

En ce qui concerne cette question de l'identité chez Modiano, en premier lieu, nous observons l'identité complète entre Modiano et le « je » qui apparaît dans sa correspondance, par exemple avec Klarsfeld : dans « Je voulais vous dire, en venant chercher le livre l'autre

---

[225] *Ibid.*, p. 99.

[226] Raphaël Baroni, « *Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie ?* » dans *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Joël Zufferey (dir.), Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, p. 87.

[227] *Ibid.*

[228] Joël Zufferey, « *Qu'est-ce que l'autofiction ?* » dans *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Joël Zufferey (dir.), Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, p. 8.

jour… »[229], le « je » correspond à Modiano sans doute, il est identifié par l'auteur réel. Cette relation personnelle engage l'énonciation de Modiano, comme la responsabilité sociale lui demande de la sincérité. Dans *Un pedigree*, la description détaille la chronologie de la vie de l'auteur, cache la frontière entre la vérité et l'invention, et il est impossible de juger et de distinguer cette frontière invisible aux lecteurs. À travers cet estompage entre l'expérience authentique et l'imagination, nous ne pouvons pas observer l'identité complète entre Modiano et le narrateur fictif ; autrement dit, le narrateur est identifié par ces deux personnes. Dans ce récit autofictionnel, quand le narrateur dit « Je me souviens », nous ne pouvons pas savoir si ce processus mental vient du narrateur ou de Modiano. Nous citons la phrase : « Un certain Ronnie, dont je ne me rappelle plus les traits du visage ni où nous l'avions connu »[230] ; à travers les pactes autobiographiques, Modiano donne l'illusion de la concordance des postures, et le serment autobiographique du recto verso camoufle la discordance entre le narrateur et Modiano.

4.3.5. Invention du narrateur

Pour Doubrovsky, l'autofiction est l'« œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son nom véritable) »[231], il s'agit d'une « invention de soi »[232] dans la description autofictionnelle. Cette procédure dépend de l'auteur ; dans le récit autofictionnel de Louis-Ferdinand Céline *Mort à crédit*, l'auteur a utilisé un pseudonyme. Dans *Un pedigree*, Modiano essaie d'inventer un narrateur qui ressemble à son *alter ego* et qui porte le même prénom que lui. Modiano fabrique un narrateur fictif qui partage sa mémoire avec lui, qui possède la même perspective que son « moi ancien », et qui connaît la souffrance d'une vie misérable avec sa mère dans l'adolescence, le chagrin de la séparation éternelle avec son frère, de la disparition de son propre père, l'abandon des études et le rêve de devenir écrivain. Modiano lui fait raconter ses propres souvenirs.

L'importance de cette technique réside dans le mélange de vérité et d'imagination.

---

[229] *Cahier de l'Herne : Modiano*, Paris, Éditions de l'Herne, 2012, p. 178.

[230] Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 41.

[231] Joël Zufferey, « *Qu'est-ce que l'autofiction ?* » dans *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Joël Zufferey (dir.), Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, p. 11.

[232] Christine Le Quellec Cottier, *Cendrars ses « écrits autobiographiques »*, dans *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Joël Zufferey (dir.), Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, p. 19.

L'enfance traumatisée, le divorce des parents, l'indigence financière, Modiano s'inspire de ses propres expériences. La souffrance de la jeunesse de Modiano apparaît en tant que celle du narrateur mais avec une modification des détails. Dans *La Petite Bijou*, la narratrice qui souffre de solitude et le néant des origines n'est pas le double de l'auteur. Mais la douleur de vivre exprimée à travers l'errance nous rappelle la souffrance de l'auteur durant sa jeunesse. Les peines de l'auteur jeune revivent chez les narrateurs ; ces derniers, qui vivent dans des circonstances différentes et qui n'ont pas les mêmes origines, expérimentent une souffrance similaire à celle de l'auteur. Les expériences réelles de Modiano deviennent les motifs des récits importants. La solitude dans la jeunesse est un des thèmes essentiels chez Modiano, elle figure dans nombre de ses œuvres.

Au chapitre suivant, nous traitons une question fondamentale, le rapport entre la personnalité et la mémoire. La mémoire forme-t-elle la personnalité ? Pourquoi Modiano s'attache-t-il à la mémoire ? Pour trouver la réponse à cette question, nous entreprenons l'analyse de l'une de ses œuvres principales, *Rue des Boutiques obscures*.

Chapitre V. La mémoire et l'oubli

La mémoire est un élément important pour donner une identité à une personne. Comme la mémoire de l'enfance et de la jeunesse de Modiano permet de l'identifier, les souvenirs personnels caractérisent-ils la personnalité ? Comme nous l'avons observé au premier chapitre, Modiano accorde beaucoup d'importance au passé et à ses souvenirs, dans ses œuvres il s'agit toujours du « soi » du sujet de remémoration identifié par son passé. La personnalité se forme à partir de l'accumulation d'expériences personnelles, et la remémoration prouve qu'elles ont réellement eu lieu. Dans la vie de Modiano, la perte d'un être cher, son frère Rudy, la mésentente dans sa famille, sont des souvenirs douloureux, mais ils façonnent l'identité de Modiano. Le rapport entre le passé et le présent définit-il la personnalité « actuelle » ?

5.1. L'alternance de deux personnalités dans *Rue des Boutiques obscures*

5.1.1. Première partie ; la mémoire et la personnalité : le « soi » et l'amnésie

L'auteur remarque toujours le rapport entre la mémoire du passé et la personnalité actuelle. Si le sujet de la remémoration est le narrateur, sa personnalité est-elle aussi formée par sa mémoire ? Dans notre hypothèse, le rôle du narrateur ne se borne plus à raconter une histoire, les souvenirs qu'il raconte forment sa personnalité. Ce sujet est constant dans les œuvres de Modiano ; dans *Rue des Boutiques obscures*, le narrateur est doté d'une nouvelle personnalité depuis qu'il est tombé dans l'état d'amnésie suite à son accident d'il y a dix ans. Cela pose la question de l'identité dédoublée du narrateur, au fur et à mesure que son ancien soi resurgit. L'amnésie est un sujet important chez Modiano, car il s'agit de l'oubli et de la mémoire.

Normalement, dans la dissociation du « moi narrateur » et du « moi de l'action », sous l'effet de la mémoire ils sont unis dans la conscience de soi du narrateur à titre d'une seule personnalité. Dans la définition du narrateur homodiégétique, « le personnage-narrateur et le personnage-acteur sont associés à l'intérieur d'un même personnage »[233], d'après Lintvelt.

[233] Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*, Éditions José Corti, Paris, p. 98.

Cependant, dans cette œuvre, l'état amnésique provoque une rupture particulière entre eux ; le narrateur a oublié son passé lointain lorsqu'il est devenu amnésique, il a perdu tous les souvenirs de sa vie ; par conséquent, le brouillage et le dysfonctionnement de la mémoire dissimulent sa personnalité originelle. En raison de la perte de mémoire, la deuxième personnalité se distingue de la première, elle ignore son passé, et commence à se substituer à la personnalité initiale.

Cependant, cet état amnésique n'est pas éternel ; à mesure que l'enquête sur son passé progresse, la mémoire oubliée du narrateur revient dans sa conscience. Avec le recouvrement de la mémoire, le rapport entre les deux personnalités commence à changer, la personnalité originelle commence à réapparaître. Il s'agit de l'entrecroisement de deux personnalités dans l'esprit d'une personne. Laquelle domine ? Le « je-narrant » retrouve la mémoire du passé et sa personnalité initiale revit. La personnalité issue de l'amnésie se dissipe-t-elle ?

En quête de son propre passé

La personnalité originelle du narrateur a été oubliée en raison de l'amnésie, elle se dissimule donc derrière le soi actuel. Son enquête (en tant que détective privé) sur son identité perdue correspond à la quête (en tant qu'individu) de son « moi ancien ». Le narrateur entreprend une quête sur son passé oublié en travaillant dans une agence de police privée. Il recherche son propre passé en collaboration avec ses collègues.

Avant que nous entreprenions la recherche du rapport entre la mémoire et la personnalité dans cette œuvre, nous tâchons d'ébaucher la construction de celle-ci. Le récit est constitué de quarante-huit chapitres ; la première moitié, jusqu'au chapitre XVIII, concerne l'enquête du narrateur sur son passé, jusqu'à ce que des bribes de mémoire reviennent dans sa conscience.

Ce récit utilise la technique du roman policier. Le narrateur fouille dans son passé à travers les indices donnés. Le narrateur qui travaille à la police privée fait une enquête sur son propre passé. Grâce aux gens qui offrent les informations nécessaires, le passé du narrateur est révélé. Tel est le procédé employé par Modiano dans ce récit, un indice apporte une information importante de laquelle découle la suite. Il importe de préciser préalablement l'année où le « moi narrateur » existe et où les événements se déroulent. Nous traiterons la biographie des personnages plus en détail ultérieurement, mais vu que le narrateur est né en 1912, que l'amnésie l'a atteint en 1940, et que cet événement s'est produit dix ans avant, nous pouvons déterminer que l'histoire se déroule à peu près vers 1950.

L'enquête se déroule ainsi : dans ce récit, il existe deux personnages principaux. L'un est Hutte, qui est le patron de l'agence de la police privée, et l'autre est le narrateur-personnage, Guy Roland, qui travaille dans l'agence de Hutte. Hutte collabore avec le « moi narrateur » amnésique pour retrouver la vraie identité du narrateur. Tout d'abord, Hutte mène une enquête sur les relations humaines de son passé, et arrive à trouver une personne qui peut reconnaître le visage du narrateur. Il s'agit de Paul Sonachitzé, qui a rencontré le narrateur il y a plus de dix ans, et qui lui donne des renseignements importants ; le narrateur était ami avec Stioppa de Djagoriew il y a dix ans. Grâce à ce témoignage, la recherche de l'ancien soi perdu commence. Dans un premier temps, le narrateur et Hutte prennent contact avec Stioppa de Djagoriew pour obtenir d'autres informations ; lors de leur entrevue, Stioppa ne parvient pas à se souvenir très bien du narrateur, mais il leur donne une vieille photo sur laquelle le narrateur figure avec Giorgiadzé et Gay Orlow, la petite-fille de Giorgiadzé.

Cela les conduit à suivre la piste de Gay Orlow qui devait être une amie du narrateur. Grâce à Hutte, il obtient des renseignements sur cette dame ; née à Moscou et réfugiée aux États-Unis, mariée avec Waldo Blunt, et divorcée plusieurs mois après, elle est retournée en France avec son ami français, puis elle est décédée en 1950 à Paris. Après qu'il a obtenu ces renseignements, le narrateur essaie de voir son ancien mari qui habite à Paris et qui travaille dans un bar en tant que pianiste.

Pendant l'entretien avec Blunt, le narrateur apprend le nom du français qui est rentré des États-Unis avec Gay Orlow. Il s'appelait Howard de Luz. Né dans une famille noble, il était à moitié anglais et à moitié français. Encore grâce à Hutte, le narrateur obtient l'adresse de ce dernier. Il réussit à voir l'un des membres de la famille, Claude Howard.

Ce personnage, Claude Howard, lui fournit des renseignements sur Howard de Luz ; la personne sur laquelle Hutte fait une enquête est le grand-père de Claude, et la personne qu'il cherche est son petit-fils, l'un des cousins de Claude, Freddie Howard de Luz.

Au début, le narrateur se méprend sur Freddie, il imagine qu'il s'agissait de son ancien soi. Pour s'assurer de l'identité de Freddie, le narrateur se rend à l'ancienne maison du grand-père de Freddie, à Valbreuse. Il rencontre un jardinier qui y travaille depuis l'époque de Howard de Luz, et qui lui donne des informations capitales : Freddie invitait ses amis ici, surtout un ami de Jocky, André Wildmer, ainsi que la femme de Freddie, Gay Orlow, et un couple composé d'un Dominicain et d'une Française. Grâce à la photo de Stioppa, sur laquelle se trouvent Gay Orlow, Giorgiadzé et l'ancien soi du narrateur, le narrateur comprend qu'il était un ami de Freddie et que le Dominicain s'appelait Pedro. En effet les noms des personnes étaient inscrits

derrière la photo. Freddie n'était donc pas le narrateur.

Les nombreux renseignements donnés par Hutte au narrateur sur les personnes qui s'appelaient Pedro lui permettent de comprendre que celui qui travaillait à la légation de la république Dominicaine était lui-même. Le narrateur fait une enquête sur son propre passé, et à travers les témoins, il apprend qu'il vivait avec une jeune femme, Denise, ancien mannequin. Au moment d'une visite du narrateur à l'ancien appartement de Pedro, 10 bis, rue Cambacérès, huitième arrondissement, Hélène Pilgram, l'habitante actuelle de cet appartement, donne des informations sur le narrateur et l'état civil de l'ancienne amie Denise à travers une lettre et un document. Le narrateur réussit à obtenir des informations, son nom de famille, McEvoy, et le nom de l'hôtel où il habitait avec Denise : l'hôtel Castille.

Au fur et à mesure que le narrateur reçoit les informations sur son passé oublié, il commence à retrouver ses souvenirs ; à partir du chapitre dix-huit, la mémoire lui revient peu à peu. Cependant, à ce stade, sa mémoire reste partielle. Au chapitre vint-cinq, les souvenirs du passé commencent à réapparaître plus clairement et, à partir de ce moment-là, le « moi » ancien commence à revenir dans l'esprit du « moi narrateur ». Le remplacement de la personnalité se produit ainsi.

5.1.1.1. L'image de soi dans l'inconscient du narrateur homodiégétique

Quant à *Rue des Boutiques obscures*, dans une première étape le narrateur homodiégétique établit sa personnalité particulière qui est dépourvue de son image de soi ; dans la confession de son ignorance sur son propre passé, c'est lui-même qui exprime son état amnésique : « Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café »[234]. Il ne possède aucun souvenir de son propre passé depuis qu'il a été « frappé d'amnésie » il y a dix ans, l'absence de mémoire étant signifiée par « Rien qu'une silhouette claire ».

Dans un autre passage, le « je-narrant » lui-même proclame qu'il vivait dans le brouillard de la mémoire : « Il [Hutte] est sorti du café d'une seule enjambée, en évitant de se retourner, et j'ai éprouvé une sensation de vide. Cet homme avait beaucoup compté pour moi. Sans lui, sans son aide, je me demande ce que je serais devenu, voilà dix ans, quand j'avais

[234] Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Éditions Gallimard, 1982, p. 11.

brusquement été frappé d'amnésie et que je tâtonnais dans le brouillard »[235].

Il a oublié son nom, dans sa conscience il n'existe pas de trace mémorielle qui permette de suivre son image rémanente. Ce narrateur perd toutes les identifications sociales également, elles sont données par Hutte. Sinon, le narrateur ne peut pas avoir conscience de son soi identifié. Hutte lui attribue un pseudonyme et prépare ses pièces d'identité, cela permet au narrateur de commencer une deuxième vie. Voici le paragraphe dans lequel Hutte donne un nouveau nom au narrateur : « Tenez, m'avait-il dit en ouvrant une grande enveloppe qui contenait une carte d'identité et un passeport. Vous vous appelez maintenant "Guy Roland" »[236]. Cette nomination par une tierce personne a donné naissance à la nouvelle personnalité du narrateur, Guy Roland, caractérisée par l'amnésie totale.

5.1.1.2. Un souvenir vague du passé

Modiano représente l'état amnésique dans cette œuvre avec finesse. Il exprime l'anxiété de vivre sans mémoire. Des bribes de souvenirs effleurent souvent l'esprit du narrateur, mais à chaque fois elles s'enfuient et il n'arrive pas à se rappeler son passé. Au chapitre II, avant un rendez-vous avec Paul Sonachitzé, un des personnages qui lui donne des informations importantes, le narrateur exprime son inquiétude d'avoir perdu la mémoire : « Pourquoi une chose aussi anodine que de composer sur un cadran un numéro de téléphone me cause, à moi, tant de peine et d'appréhension ? »[237].

Ce narrateur réussit à exprimer ses pensées mais il ne peut déterminer la raison de son anxiété. Lorsqu'une information lui évoque une bribe de souvenir dans sa conversation avec Blunt, il mentionne ainsi : « Oui, ces syllabes réveillaient quelque chose en moi, quelque chose d'aussi fugitif qu'un reflet de lune sur un objet »[238]. Mais, à ce moment-là, il ne parvient pas à fouiller dans sa mémoire au moyen de cet indice. Dans cette scène, l'amnésie est représentée implicitement.

---

[235] *Ibid.*, p. 15.
[236] *Ibid.*
[237] *Ibid.*, p. 17.
[238] *Ibid.*, p. 65.

5.1.1.3. Le moi et l'autre

Dans l'amnésie, le « moi ancien », dont le « moi présent » ne peut se rappeler, est un étranger pour le narrateur. À cause de l'amnésie, il a oublié son aspect même. Nous convoquons une scène où le « je-narrant » ne reconnaît pas son apparence dans le miroir ; ce narrateur a perdu sa conscience de soi, il ne peut donc plus qualifier son image comme étant lui-même. Dans la scène où il rencontre Stioppa, le miroir sert à refléter son ignorance sur son propre aspect, et c'est la parole de l'autre qui lui donne ses caractéristiques. Pour ce narrateur, l'aspect de son soi n'est que celui d'un étranger. Même le visage dans le miroir n'est que son *alter ego*, et il ne peut pas croire que celui-ci soit lui-même. Dans la conversation entre Stioppa et lui, l'adjectif « jeune » employé par Stioppa pour qualifier l'aspect du narrateur étonne ce dernier : « Mais pourtant, vous êtes encore jeune… Jeune ? Je n'avais jamais pensé que je pouvais être jeune. Un grand miroir avec un cadre doré était accroché au mur, tout près de moi. J'ai regardé mon visage. Jeune ? »[239]. L'intervention de la voix du narrateur souligne sa surprise. Son image le renvoie à une telle altérité qu'il n'a aucune certitude sur son identité. Ce narrateur homodiégétique ne possède aucune image du personnage qu'il est. Ce mot « jeune », qui s'appuie sur le point de vue de Stioppa, permet au narrateur de définir son apparence, qui est restée à un niveau inconscient pour lui.

L'incertitude de ce narrateur sur sa propre image est décrite également dans une autre scène. Normalement, dans la narration à la première personne, le narrateur est capable de décrire son propre aspect, et sa conscience de soi et son apparence coïncident dans son esprit. Cependant, dans ce récit, le narrateur interprète son visage comme celui d'un autre. Grâce à la photo de Stioppa, le narrateur connaît enfin son aspect, et comprend que la personne qui figure sur la photo est lui-même : « Il me passait les photos […] Et vers la gauche, le bras droit coupé de la jeune femme blonde, un homme très grand, […] environ trente ans, les cheveux noirs, une moustache fine. Je crois vraiment que c'était moi »[240]. L'absence de l'image de soi lui permet de compter sur cette information pour son identification. Cette photo lie la personne à sa propre apparence, l'image extérieure donne enfin une identification au narrateur.

L'incertitude cognitive est convertie en certitude sur son identité par cette photo qui représente le « moi ancien » du narrateur. Celui-ci emploie le « je » pour désigner la personne

[239] *Ibid.*, p. 41.
[240] *Ibid.*, p. 44.

qui figure sur la photo : « la photo où je figurais près de Gay Orlow et du vieux Giorgiadzé et celle de Gay Orlow enfant, à Yalta […] »[241]. La photo dans ce récit a servi à l'acquisition de l'identité et à la définition de son image par le narrateur lui-même.

Les épisodes relatifs à son image (le reflet dans le miroir et les photos) nous révèlent le questionnement sur « soi ». Le « moi passé » n'est pas tout à fait semblable au « moi présent ». L'existence du « moi présent » ne cesse de se modifier, au fur et à mesure que le « moi passé » est détaché du « moi présent ». D'un côté, l'ancien moi est identifié au moi présent, mais, de l'autre côté, il reste un autre pour le moi présent. Dans l'état d'amnésie, c'est-à-dire quand le soi ancien n'est plus déterminé, il est possible que le « moi présent » considère un autre comme son soi ancien. Dans ce récit, l'ambivalence du soi s'exprime à travers l'amnésie du narrateur.

Afin de montrer la proximité entre l'autre et le « moi ancien » dans l'amnésie, nous donnons un exemple : après l'acquisition de l'information en ce qui concerne Howard de Luz Freddie, disparu sans prévenir, le narrateur croit que cette personne est lui-même. Ce changement cognitif, c'est-à-dire dans la pensée du narrateur, apparaît après qu'il ait visité la maison de Howard de Luz, le grand-père de Freddie. Même si ce n'est qu'une présupposition, il commence à penser que Howard de Luz est son grand-père : « Mon grand-père Howard de Luz venait me chercher au train de Paris ou bien était-ce le contraire ? Les soirs d'été, j'allais l'attendre sur le quai de la gare en compagnie de ma grand-mère, née Mabel Donahue »[242]. Cette ambigüité apparaît dans la conversation avec un des membres de cette famille également : « J'avais lancé "Freddie" d'une voix altérée, comme si c'était mon prénom que je prononçais après des années d'oubli »[243]. Progressivement, le narrateur commence à avoir la fausse certitude qu'il est Howard de Luz Freddie lui-même. Notons son assertion : « Ainsi j'avais été élevé par mes grands-parents. Après la mort de mon grand-père, nous vivions seuls ici, avec ma grand-mère, née Mabel Donahue, et cet homme »[244]. Il considère ce Howard de Luz Freddie comme son « ancien moi ».

Cependant, cette certitude s'évanouit rapidement. En effet, quand le « je-narrant » montre la photo sur laquelle il figure à l'ancien jardinier de Valbreuse, celui-ci indique que la

[241] *Ibid.*, p. 46.
[242] *Ibid.*, p. 82.
[243] *Ibid.*, p. 84.
[244] *Ibid.*, p. 88.

personne photographiée était un ami de Howard de Luz. Finalement, le narrateur n'était pas Freddie. Citons un extrait où le narrateur demande à Claude Howard de l'identifier à son « ancien moi » sur la photo : « Mon cœur battait fort. – Mais oui… C'était un ami de Freddie… Il venait ici avec Freddie, avec la Russe et une autre fille… […] – Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ? – Oui… Pourquoi pas ? me dit-il sans conviction. Voilà, c'était clair, je ne m'appelais pas Freddie Howard de Luz »[245]. Dans ce chapitre, ce passage montre que la connaissance du narrateur sur son identification est incertaine et changeant. Dans son état amnésique elle provoque un quiproquo sur son identité.

À la fin de ce chapitre, le jardinier de l'ancienne maison de Freddie lui annonce que l'homme sur la photo venait d'Amérique du Sud et que son prénom était « Pedro ». Il était un ami d'enfance de Freddie. Le narrateur commence à croire que ce prénom était le sien. Nous voyons ainsi comment s'exprime cette labilité de la conscience du soi.

- Attendez… son prénom, c'était… Pedro… Nous restions debout au bord du talus. De nouveau, il avait sorti sa pipe, et la nettoyait à l'aide d'un petit instrument mystérieux. Je me répétais à moi-même ce prénom qu'on m'avait donné à ma naissance, ce prénom avec lequel on m'avait appelé pendant toute une partie de ma vie et qui avait évoqué mon visage pour quelques personnes. Pedro.[246]

Grâce aux renseignements de ce jardinier, le narrateur essaie de saisir sa mémoire dispersée dans son inconscient, et de considérer ce Pedro comme son ancien soi.

5.1.1.4. Transgression de la personnalité originelle

Notre conscience cherche toujours à être identifiée par des indices concrets. Si on ne savait pas qui on était, on plongerait dans la tristesse. Modiano exprime subtilement le désir d'être identifié du « je-narrant ». Dans la quête sur sa propre vie, le « je-narrant » arrive à retrouver le fait qu'il était un ami de Freddie. Au fur et à mesure qu'il réussit à obtenir des informations sur son passé et qu'il se rapproche des indices qui permettent de connaître sa vraie identité, le « je » commence à changer de posture.

Au chapitre douze, sachant qu'il se trouve sur la photo avec Freddie, le narrateur

[245] *Ibid.*, p. 92.
[246] *Ibid.*, p. 97.

commence à considérer son aspect comme son ancien soi. Le changement de la conscience de soi provient alors de la coïncidence des deux. Pour le démontrer, nous citons ce paragraphe :

Je figure sur deux d'entre elles. Aucun doute, c'est le même homme que celui que l'on voit à côté de Gay Orlow et du vieux Giorgiadzé. Un brun de haute taille, moi, à cette seule différence près que je n'ai pas de moustache. Sur l'une des photos, je me trouve en compagnie d'un autre homme aussi jeune que moi, aussi grand, mais aux cheveux plus clairs. Freddie ? Oui, car au dos de la photo quelqu'un a écrit au crayon : "Pedro-Freddie-La Baule." Nous sommes au bord de la mer et nous portons chacun un peignoir de plage. Une photo apparemment très ancienne.[247]

Guy Roland retrouve ainsi son nom passé, Pedro McEvoy. La personne sur les photos est convertie en « soi » du narrateur, et les deux se mettent à coïncider. Cependant, avant qu'il recouvre la mémoire, il n'arrive pas à se persuader définitivement que ce prénom était le sien. Sa conscience de soi oscille entre le soi et l'altérité, et quelques descriptions à la première personne apparaissent.

Tant que le narrateur s'imagine qu'il était Pedro, il désigne Pedro en disant tantôt « je » et tantôt « il ». Nous mettons en évidence une scène dans laquelle le narrateur évoque son ancien soi à la troisième personne. En dépit des documents donnés, il raconte son ancien soi en utilisant « il » : « Un homme dont le prénom était Pedro. ANJou 15-28. […] Il travaillait dans une légation d'Amérique du Sud paraît-il… »[248]. Sa façon de parler exprime sa conscience aléatoire. À cause d'une lacune mémorielle, il n'est pas encore totalement convaincu que son prénom était Pedro.

Cela prouve que la mémoire du narrateur forme un « soi » qui lui donne une identité. Modiano insiste sur le fait que la fonction mémorielle définit le narrateur. Afin de montrer l'importance de la mémoire pour créer la personnalité, nous citons une phrase de ce narrateur : « Vous aviez raison de me dire que dans la vie, ce n'est pas l'avenir qui compte, c'est le passé »[249].

À ce stade où le narrateur se prend pour Pedro, la transition de la personnalité de Guy Roland, qui vit dans l'amnésie, à la personnalité originelle, n'est pas encore accomplie

[247] *Ibid.*, p. 98.
[248] *Ibid.*, p. 104.
[249] *Ibid.*, p. 175.

totalement. Sa conscience est labile entre la mémoire et l'amnésie, cette ambigüité se reflétant dans ses paroles : « Un sentiment de désolation m'a envahi : je me trouvais peut-être devant le château où j'avais vécu mon enfance »[250] ; à la page cent six, le narrateur ignore qui il est : « Les lettres dansent. Qui suis-je ? »[251] ; au chapitre XI : « Alors une sorte de déclic s'est produit en moi. La vue qui s'offrait de cette chambre me causait un sentiment d'inquiétude, une appréhension que j'avais déjà connus »[252].

Nous faisons remarquer la particularité descriptive en comparant les chapitres où le narrateur ne se souvient de rien (jusqu'au chapitre XVII) aux chapitres où lui reviennent des bribes de souvenirs (du chapitre XVIII au chapitre XLVII). Jusqu'au chapitre XVIII, ce sont les autres personnages qui lui fournissent des informations identiques à travers un dialogue interrogatif ou à travers la recherche des données des documents. Cette technique narrative apparaît dans la deuxième partie également, à partir du chapitre XVIII, mais elle est plus fréquente dans la première partie. Afin de souligner le manque de compétence mémorielle de ce narrateur dans la première partie, nous voyons que le narrateur lui-même participe au discours comme un des personnages.

Voici une scène dans laquelle le « moi narrateur » interroge un personnage ; pour obtenir les informations sur son propre passé, Guy Roland interroge Hélène Pilgram au chapitre XV. Dans ce passage, il se rend à son ancien appartement et s'approche de ce personnage en cachant son ignorance sur son identité ; nous montrons sa conduite implicite. Dans cette scène, le narrateur participe à la conversation à titre de personnage : « Votre ancien numéro n'était pas ANJou 15-28 ? Elle a froncé les sourcils. – Si. Pourquoi ? Elle a ouvert la porte. […] – Pourquoi me demandez-vous ça ? – Parce que j'ai habité ici… […] Elle a écarquillé les yeux. – Mais… vous êtes… Monsieur McEvoy ? – Oui, lui dis-je à tout hasard. […] Elle paraissait vraiment émue. »[253]; ensuite, il l'interroge en ce qui concerne le départ ; « […] D'ailleurs elle m'avait dit, avant son départ, que je pouvais reprendre l'appartement… – Avant son départ ? – Mais oui… Avant que vous partiez à Megève… »[254]. Dans ce paragraphe, le narrateur sonde la réaction d'Hélène Pilgram pour obtenir l'information. Pour lui, la réaction d'autrui n'est que le reflet de son soi. À travers ce personnage, il essaie de construire sa propre image, les

[250] *Ibid*, p. 83.
[251] *Ibid.*
[252] *Ibid*, p. 122.
[253] *Ibid*, p. 108.
[254] *Ibid.*, p. 113.

autres ne sont qu'un miroir à qui il montre sa figure.

Grâce à Hélène Pilgram, le « moi narrateur » obtient des renseignements importants : son ancien nom de famille, McEvoy, et le fait que son « moi de l'action » oublié par l'amnésie habitait avec Denise Coudreuse dans le même appartement qu'Hélène. D'ailleurs, Hélène lui montre une carte envoyée par Denise à cette époque-là. Il s'agissait de ses dernières nouvelles et elle annonçait qu'elle passait la frontière à Megève avec Pedro McEvoy. L'adresse que Denise avait laissée à Hélène était AUTeuil 54-73, au nom de Oleg de Wrédé.

Le narrateur essaie de se souvenir de la vie dans son ancien appartement : « Du temps où je m'appelais Pedro McEvoy et où je rentrais ici chaque soir ? »[255].

Ce narrateur est homodiégétique car il participe lui-même au récit à titre de personnage, et la dissimulation intentionnelle de sa vraie nature dans l'oubli mémoriel construit la stratégie du récit ; cela provoque la curiosité du lecteur. En faisant croire à son ignorance aux lecteurs, il est présent aux conversations afin de retirer les témoignages sur son passé, et en même temps il oblige ses interlocuteurs à raconter le passé en faisant semblant de l'ignorer ; ainsi, ce narrateur contrôle les données de l'information qui induisent le dénouement du récit stratégiquement. Il connote l'autonymie énonciative implicitement.

5.2. Deuxième partie ; le recouvrement de la mémoire et l'apparition de la personnalité originelle

À partir du chapitre dix-huit, le « moi narrateur » se met à retrouver des bribes de sa mémoire. Les renseignements sur les photos et ses anciens amis donnent les indices pour une enquête. Après qu'il a appris qu'il habitait avec Denise et qu'elle était mannequin, le souvenir de sa première rencontre avec elle revient à son esprit. Il se met ensuite à se rappeler d'autres souvenirs : l'époque où il travaillait à la légation d'Amérique du Sud, une sortie avec Freddie, Denise et Gay Orlow.

En même temps, le « moi narrateur » continue à faire une enquête sur lui-même. Tout d'abord, il a une entrevue avec le photographe Jean-Michel Mansoure qui a pris Denise en photo pour un magazine. Par ce personnage, le « moi narrateur » apprend que Denise résidait dans l'appartement situé au 97, rue de Rome, quand elle était mannequin. Mansoure raconte un événement qui s'est passé dans le même logement : Alexandre Scouffi, ami grec de Denise

[255] *Ibid.*, p. 123.

et habitant dans cet appartement, a été assassiné par un inconnu.

En sentant qu'il a été impliqué dans un crime, le « moi narrateur » demande une enquête sur Alexandre et Oleg de Wrédé à Hutte et son ami Jean-Pierre Bernardy. Ce dernier demande à une dame qui connaît Wrédé d'écrire une lettre adressée au narrateur.

Dans ce chapitre, nous observons comment le retour de la mémoire change la personnalité du narrateur. Guy Roland est une personnalité fausse fabriquée par l'amnésie.

Modiano essaie de créer un narrateur homodiégétique qui construit deux personnalités. L'une correspond au narrateur dépourvu de la compétence mémorielle et nommé Guy Roland, l'autre est sa personnalité originelle dont le possesseur s'appelle Pedro. Nous observons l'apparition de la personnalité originelle à partir du recouvrement de la mémoire ; ce narrateur homodiégétique consacre sa narration à la description de son introspection souveraine. Au chapitre XVIII, après que sa mémoire est revenue de manière fragmentaire, il commence à raconter ses souvenirs. Dans ce cas, le « je » qui apparaît dans ses phrases diffère du « je » qui apparaît dans l'état amnésique.

Le narrateur du début, qui était dépourvu de tout pouvoir de narration sur son ancien soi, se transforme en un narrateur qui sait raconter de manière rétrospective son « ancien moi ». A partir de ce chapitre, avec la réapparition de sa mémoire par bribes, sa personnalité originelle revient également. Il reprend intérieurement et progressivement conscience de son passé. Citons ce paragraphe :

> Mais je crois que c'est dans un bar d'hôtel que nous nous sommes rencontrés pour la première fois, Denise et moi. Je me trouvais avec l'homme que l'on voit sur les photos, ce Freddie Howard de Luz, mon ami d'enfance, et avec Gay Orlow. Ils habitaient l'hôtel pour quelque temps car ils revenaient d'Amérique. Gay Orlow m'a dit qu'elle attendait une amie, une fille dont elle avait récemment fait la connaissance. Elle marchait vers nous et tout de suite son visage m'a frappé. Un visage d'Asiatique bien qu'elle fût presque blonde. Des yeux clairs et bridés. Elle portait un curieux petit chapeau qui rappelait la forme des chapeaux tyroliens et elle avait les cheveux assez courts.[256]

Dans cette citation, le retour de la mémoire change la figure du « je ». La personnalité originelle qui se dissimulait apparaît provisoirement.

[256] *Ibid.*, p. 134.

Au fur et à mesure, d'autres souvenirs arrivent à la conscience du narrateur. Ces épisodes sont fragmentaires, mais quand il se souvient de bribes de souvenirs, le narrateur devient son « soi » ancien.

Au chapitre vingt-et-un également, le narrateur se rappelle être arrivé dans un village de Seine-et-Oise avec son ancienne amie Denise. Quand ses souvenirs sont fragmentaires, dans l'univers de la mémoire seulement le narrateur peut devenir son ancien soi : « Nous étions partis très tôt, ce matin-là, dans la voiture décapotable de Denise et je crois que nous sommes passés par la porte de Saint-Cloud. Il y avait du soleil car Denise était coiffée d'un grand chapeau de paille »[257].

Par ailleurs, au chapitre vingt-quatre, ce narrateur commence à raconter les souvenirs qui affleurent à sa conscience. Alexandre Scouffi, qui habitait dans le même appartement que l'ancienne amie du narrateur, Denise, apparaît dans le récit :

> Mais pourquoi Scouffi, ce gros homme au visage de bouledogue, flotte-t-il dans ma mémoire embrumée plutôt qu'un autre ? Peut-être à cause du costume blanc. […] Je me souviens de la tache claire que faisait ce costume dans l'escalier et des coups sourds et réguliers de la canne à pommeau sur les marches. Il s'arrêtait à chaque palier. Je l'ai croisé plusieurs fois quand je montais à l'appartement de Denise. Je revois avec précision la rampe de cuivre, le mur beige, les doubles portes de bois foncé des appartements.[258]

Dans ce segment le narrateur signale qu'il est dans sa rétrospection, son point de vue est orienté dans sa vision mémorielle.

Au chapitre vingt-quatre, les souvenirs fragmentaires de la vie du narrateur commencent à lui revenir plus concrètement, surtout ceux ayant trait à sa relation avec Denise. En comptant sur les indices, le narrateur fouille dans sa mémoire. La remémoration concernant Scouffi, ancien voisin de Denise, évoque la vie avec elle en détail :

> […] Tout à coup, je l'aperçois qui traverse le boulevard. Il porte son costume blanc et tient dans sa main droite la canne à pommeau. Il boite légèrement. Il s'éloigne en direction de la place Clichy et je ne quitte pas des yeux cette silhouette blanche et raide sous les arbres du terre-plein. […] Souvent, Denise était en retard. Elle travaillait – tout me revient maintenant grâce à cette silhouette blanche qui s'éloigne le long du boulevard – elle travaillait chez un couturier, rue La Boétie, un type blond et

[257] *Ibid.*, p. 151.
[258] *Ibid.*, p. 158.

mince dont on a parlé par la suite et qui faisait alors ses débuts. Je me souviens de son prénom : Jacques, et si j'en ai la patience, je retrouverai bien son nom dans les vieux Bottins du bureau de Hutte. Rue La Boétie…[259]

L'évocation du « moi narrateur » se déplace au fur et à mesure vers la vie avec Denise à cette époque. Il ne cesse de se souvenir des jours passés avec elle :

Nous revenions par le même chemin. Souvent, nous allions au cinéma, dans une salle de quartier, que j'ai retrouvée : le Royal-Villiers, place de Lévis. […] Si je me souviens des films que nous avons vus, je situerais l'époque avec exactitude, mais d'eux, il ne me reste que des images vagues, […] des silhouettes qui dansent derrière une porte-fenêtre…[260]

Des souvenirs détaillés se mettent à arriver à la conscience du « moi narrateur » ; en tissant le fil de sa mémoire, il se rappelle qu'il travaillait à la légation d'Amérique du Sud, et qu'il était effrayé chaque soir pendant l'interrogatoire de police, à cause de son faux passeport : « De nouveau, me reprend, cette peur que j'éprouve chaque fois que je descends la rue Mirabeau, la peur que l'on me remarque, que l'on m'arrête, que l'on me demande mes papiers »[261]. Mais pourquoi possédait-il déjà une fausse identité ?

5.2.1. La double identité

La vraie identité est élucidée grâce aux renseignements de Hutte et son ami, et grâce au retour de la mémoire. À mesure que l'enquête de Hutte évolue, la vraie nature de l'« ancien moi » du narrateur se révèle aussi ; lui-même possédait une identité double, il vivait avec une fausse identité pendant la guerre. Le nom de son « ancien soi », Pedro McEvoy, était faux, il lui a été donné par Rubirosa, un diplomate dominicain qui était son collègue à la légation d'Amérique du Sud pour cacher sa vraie identité. Nous citons une partie du rapport de Hutte :

Objet : STERNE, Jimmy, Pedro. *Né à :* Salonique (Grèce), le 30 septembre 1912, de Georges STERNE et de Giuvia SARANO. *Nationalité :* grecque. Marié le 3 avril 1939 à la mairie du XVIIe arrondissement à Denise Yvette Coudreuse, de nationalité française. On ignore où M. Sterne résidait en France. Une seule fiche datant de février 1939 indique qu'un M. Jimmy Pedro Sterne habitait à

[259] *Ibid.*, p. 159.
[260] *Ibid.*, p. 162.
[261] *Ibid.*, p. 168.

cette époque : Hôtel Lincoln 24, rue Bayard, Paris 8e. C'est d'ailleurs l'adresse qui figure à la mairie du XVIIe arrondissement sur l'acte de mariage. L'hôtel Lincoln n'existe plus. La fiche de l'hôtel Lincoln portait la mention suivante :

Nom : STERNE, Jimmy, Pedro. Adresse : Rue des Boutiques Obscures, 2, Rome (Italie)
Profession : courtier. M. Jimmy Sterne aurait disparu en 1940.[262]

Le vrai nom du narrateur était Sterne, Jimmy Pedro. Selon le rapport de Hutte, il s'est marié avec Denise Coudreuse en 1939 et à l'époque il habitait à l'hôtel Lincoln à Paris. Cela est le seul indice pour retrouver sa trace, sur la fiche de cet hôtel, son adresse était notée ainsi : « Rue des Boutiques Obscures, 2, Rome (Italie) ». De plus, il est signalé qu'il a disparu en 1940.

Après la disparition de Sterne, Jimmy Pedro, à partir de 1940, sa deuxième personnalité apparaît, celle de Pedro McEvoy ; c'est ainsi que son identité est notée dans le rapport de Hutte :

Objet : McEvoy, Pedro. Il a été très difficile de recueillir des indications sur M. Pedro McEvoy, tant à la préfecture de Police qu'aux Renseignements généraux.On a signalé qu'un M. Pedro McEvoy, sujet dominicain et travaillant à la légation dominicaine à Paris, était domicilié, en décembre 1940, 9, boulevard Julien-Potin à Neuilly (Seine). Depuis, on perd ses traces. Selon toutes vraisemblances, M. Pedro McEvoy a quitté la France depuis la dernière guerre. Il peut s'agir d'un individu ayant usé d'un nom d'emprunt et de faux papiers, comme il était courant à l'époque.[263]

Selon le rapport de Hutte, il vivait sous une fausse identité, et ses traces sont perdues en 1940. Cette année coïncide avec l'année où le narrateur a perdu la mémoire.

Tel était le secret de sa vraie identité ; cette double identité de son ancien soi rend confus le narrateur. À mesure que les enquêtes évoluent, les souvenirs reviennent chez le « moi narrateur », mais il n'arrive que rarement à distinguer les bribes du passé, que ce soit l'époque où il se nommait Pedro McEvoy ou que ce soit l'époque où il se nommait Sterne Jimmy Pedro.

Nous relevons un paragraphe dans lequel le narrateur ne peut pas distinguer si ses souvenirs datent de l'époque de McEvoy ou de celle de Sterne ; le « moi narrateur » raconte un

[262] *Ibid.*, p. 180.
[263] *Ibid.*, p. 181.

événement du passé, l'épisode de l'anniversaire de Denise :

C'était l'anniversaire de Denise. Un soir d'hiver où la neige qui tombait sur Paris se transformait en boue. Les gens s'engouffraient dans les entrées du métro et marchaient en se hâtant. Les vitrines du faubourg Saint-Honoré brillaient. Noël approchait. Je suis entré chez un bijoutier, et je revois la tête de cet homme. […] J'ai acheté une bague pour Denise. Quand j'ai quitté le magasin, la neige tombait toujours. J'ai eu peur que Denise ne soit pas au rendez-vous et j'ai pensé pour la première fois que nous pouvions nous perdre dans cette ville, parmi toutes ces ombres qui marchaient d'un pas pressé. Et je ne me souviens plus si, ce soir-là, je m'appelais Jimmy ou Pedro, Sterne ou McEvoy.[264]

Comme la fin de cette citation le démontre, la complexité de ce récit est que le recouvrement de la mémoire n'est pas complet, il est fragmentaire. Les souvenirs du narrateur homodiégétique se restreignent à l'époque où il vivait avec Denise avant qu'il ne devienne amnésique.

Cette incomplétude du retour mémoriel est manifestée par le narrateur lui-même ; au chapitre XL, ce narrateur convertit en intra-diégétique une lettre adressée à Hutte, et sa confession montre qu'il est troublé par les bribes mémorielles. Dans cette lettre, le « moi narrateur » apprend à Hutte qu'il va partir pour une île du Pacifique afin de chercher des indices de son propre passé et afin de suivre la trace de son ami Freddie disparu dans le Pacifique :

Mon cher Hutte, je vais quitter Paris la semaine prochaine pour une île du Pacifique où j'ai quelque chance de retrouver un homme qui me donnera des renseignements sur ce qu'a été ma vie. Il s'agirait d'un ami de jeunesse. Jusque-là, tout m'a semblé si chaotique, si morcelé… Des lambeaux, des bribes de quelque chose, me revenaient brusquement au fil de mes recherches… Mais après tout, c'est peut-être ça, une vie… Est-ce qu'il s'agit bien de la mienne ? Ou de celle d'un autre dans laquelle je me suis glissé ? Je vous écrirai de là-bas. J'espère que tout va bien pour vous à Nice et que vous avez obtenu cette place de bibliothécaire que vous convoitiez, dans ce lieu qui vous rappelle votre enfance.[265]

Ses souvenirs sont déterminés, il ne possède ni les souvenirs de l'enfance ni ceux de l'adolescence. Ce manque de cohérence mémorielle en tant qu'ensemble de la personnalité donne au narrateur une identification spéciale.

[264] *Ibid.*, p. 182.
[265] *Ibid.*, p. 238.

5.2.2. L'intervention des narrateurs hétérodiégétiques

Dans ce chapitre, nous constatons comment la reprise mémorielle du narrateur est décrite par Modiano. Afin de soutenir la véracité de la mémoire du narrateur, Modiano introduit de nombreux témoignages par le biais de narrateurs hétérodiégétiques anonymes. Ils racontent son expérience à travers leurs points de vue, la coïncidence de leurs témoignages garantit la véridicité des souvenirs du narrateur.

Dans la première partie de ce récit, c'est-à-dire jusqu'à ce que le « moi narrateur » reprenne sa mémoire, le narrateur hétérodiégétique inséré est Hutte à titre d'expéditeur des lettres aux chapitres V et VI. Dans la seconde partie de ce récit, plusieurs narrateurs hétérodiégétiques apparaissent et racontent leurs histoires. Par exemple, au chapitre vingt-quatre, un narrateur hétérodiégétique anonyme apparaît et raconte une histoire dans laquelle il rencontre Pedro : « L'homme était allongé sur le lit, une cigarette aux lèvres. […] Un grand brun, qui s'était présenté la veille, avenue Hoche, comme l'ancien attaché commercial d'une légation d'Amérique du Sud. Il ne lui avait indiqué que son prénom : Pedro »[266]. Le témoignage coïncide avec l'identité du narrateur ; ce procédé permet de souligner les facettes de la personnalité du narrateur homodiégétique.

Au chapitre trente-deux, le narrateur hétérodiégétique anonyme réapparaît, pour raconter un souvenir de Denise d'une jeune dame émigrée à Valparaiso. Cette jeune dame se rappelle que Denise était sa marraine dans son enfance et venait souvent pour voir celle-là avec Pedro. Dans ce passage, Modiano suggère que Denise est identique à une fille qui était déjà apparue dans un autre chapitre, comme un des personnages présent dans la mémoire du narrateur homodiégétique, Pedro McEvoy :

Elle ne sait rien de cette femme, sauf son prénom : Denise. Elle avait une voiture décapotable. Ce dimanche-là, un homme brun l'accompagnait. Ils étaient allés manger une glace tous les trois et ils avaient fait du canot et le soir, en quittant Versailles pour la ramener à Jouy-en-Josas, ils s'étaient arrêtés devant une fête foraine. Elle était montée avec cette Denise, sa marraine, sur une auto-tamponneuse tandis que l'homme brun les regardait.

[266] *Ibid.*, p. 171.

Elle aurait voulu en savoir plus long. Comment s'appelaient-ils l'un et l'autre, exactement ?[267]

Dans ce chapitre, Pedro est qualifié d'« homme brun ». Ses propos prouvent que la remémoration du narrateur est correcte. Au chapitre quarante-trois, dans la description du souvenir d'un personnage anonyme également, Pedro, l'ancien soi du narrateur, apparaît en tant que personnage :

Une femme se tient à l'une des fenêtres d'un rez-de-chaussée, à l'angle de la rue Rude et de la rue de Saïgon. Il y a du soleil et des enfants jouent au ballon sur le trottoir. Sans cesse, on entend les enfants crier : « Pedro » car l'un d'eux porte ce prénom et les autres l'interpellent tout en continuant de jouer. […] De sa fenêtre, elle ne voit pas les enfants. Pedro. Elle a connu quelqu'un qui s'appelait comme ça, il y a longtemps. Elle essaie de se rappeler à quelle époque, tandis que lui parviennent les cris, les rires et le bruit mat du ballon qui rebondit contre un mur. Mais oui. C'était du temps où elle faisait le mannequin, chez Alex Maguy. Elle avait rencontré une certaine Denise, une blonde au visage un peu asiatique, qui travaillait elle aussi dans la couture. Elles avaient tout de suite sympathisé. Cette Denise vivait avec un homme qui s'appelait Pedro. Sans doute un Américaine du Sud. Elle se souvenait en effet que ce Pedro travaillait dans une légation. Un grand brun dont elle revoyait assez nettement le visage. Elle aurait pu le reconnaître encore aujourd'hui, mais il avait dû prendre un coup de vieux.[268]

Dans ce paragraphe également Pedro McEvoy, l'un des anciens sois du narrateur, est qualifié de « grand brun ». La coïncidence des témoignages entre les personnages prouve la fiabilité de la remémoration du narrateur et des renseignements de Hutte.

5.2.3. L'intégralité des deux personnalités

Nous avons déjà examiné l'incomplétude de la reprise mémorielle du narrateur homodiégétique. Cette reprise partielle des souvenirs, quelle influence exerce-t-elle sur l'ensemble des identités du narrateur ?

Ce « moi narrateur » est identifié de deux « moi de l'action », l'un est « Guy Roland » et l'autre est « Pedro McEvoy, Sterne, Jimmy Pedro ». Selon le mouvement de la mémoire arbitraire, la personnalité de « Guy » et celle de « Pedro » apparaissent alternativement. Après la reprise des bribes de mémoire, le « moi narrateur » se met à comprendre que « Pedro McEvoy » était sa deuxième identité et que « Sterne, Jimmy Pedro » était son vrai ancien soi.

[267] *Ibid.*, p. 184.
[268] *Ibid.*, p. 242-243.

Cependant, dans la brèche de la mémoire, le « soi » qui ignore son propre passé réapparaît. Ainsi, la personnalité de « Pedro » et celle de « Guy Roland » alternent. Le soi originel se dissimule de nouveau. Malgré la reprise mémorielle, les souvenirs incomplets ne règlent pas totalement la question de l'identification.

Comme nous l'avons mentionné, quand les souvenirs sont fragmentaires, l'ancien soi du narrateur peut revivre uniquement dans l'univers mémoriel. Quand les fragments de mémoire se dissipent, le « moi narrateur » perd la conscience du soi lorsqu'il était « Pedro ». L'intermittence mémorielle ne permet pas la fusion immédiate des deux personnalités, dans la conscience du narrateur homodiégétique, lui-même ne peut pas établir son image intégrée. Sa vision sur son propre passé est encore incomplète, l'oscillation cognitive du narrateur entre sa mémoire partielle et son ignorance sur son passé est projetée dans sa narration par le discours, cela continue jusqu'à la fin du récit.

Pour que le narrateur comprenne que ces deux personnalités appartiennent à la même personne, il est nécessaire qu'il sache pourquoi et quand il a perdu ses souvenirs. Quand il se rappelle le moment où il a perdu ses souvenirs, le narrateur peut comprendre que le « soi » dans l'univers de la mémoire est lui-même.

5.2.4. La réapparition du soi amnésique du narrateur

Au chapitre trente-trois, dans lequel le narrateur homodiégétique retrouve André Wildmer, qui est un ancien jockey et un ancien ami de Freddie et lui, le narrateur n'arrive pas à se remémorer qu'ils se connaissent. Dans ce cas, le dysfonctionnement de la mémoire fait apparaître son état amnésique :

> Ce soir-là, j'étais assis à l'une des tables du bar-épicerie-dégustations que Hutte m'avait fait connaître et qui se trouvait avenue Niel, juste en face de l'Agence. Un comptoir et des produits exotiques sur les étagères : […] L'endroit était fréquenté par d'anciens jockeys qui échangeaient leurs souvenirs en se montrant des photographies écornées de chevaux depuis longtemps équarris. Deux hommes, au bar, parlaient à voix basse. L'un d'eux portait un manteau de la couleur des feuilles mortes, qui lui arrivait presque aux chevilles. Il était de petite taille comme la plupart des clients. Il se tourna, sans doute pour regarder l'heure au cadran de l'horloge, au-dessus de la porte d'entrée, et ses yeux tombèrent sur moi.

Son visage devint très pâle. Il me fixait bouche bée, les yeux exorbités. Il s'approcha lentement de moi, en fronçant les sourcils. Il s'arrêta devant ma table. – Pedro… Il palpa l'étoffe de ma veste, à hauteur du biceps. – Pedro, c'est toi ? J'hésitais à lui répondre. Il parut décontenancé. – Excusez-moi, dit-il. Vous n'êtes pas Pedro McEvoy ? – Si, lui dis-je brusquement. Pourquoi ? Pedro, tu… tu ne me reconnais pas ? – Non. Il s'assit en face de moi. – Pedro… Je suis… André Wildmer… Il était bouleversé. Il me prit la main. – André Wildmer… Le jockey… Tu ne te souviens pas de moi ? – Excusez-moi, lui dis-je. J'ai des trous de mémoire.[269]

Dans ce paragraphe, le narrateur ne peut pas reconnaître Wildmer. Les propos de celui-ci donnent au narrateur de nouvelles informations importantes, notamment le fait qu'il a essayé de passer la frontière avec Denise. Cependant, à cause du dysfonctionnement de sa mémoire, le narrateur ne peut pas le reconnaître : « Pedro… Qu'est-ce qui s'est passé ? – Quand ? Il but son verre d'un trait. – Quand vous avez essayé de passer la frontière suisse avec Denise ?... Que pouvais-je lui répondre ? […] – Nous avons cru que vous vous étiez perdus dans cette neige… »[270].

Wildmer fournit des informations importantes au narrateur afin qu'il se rappelle ce qu'il faisait avant qu'il perde la mémoire. Ce personnage donne des indices pour comprendre pourquoi le narrateur était parti à la frontière suisse avec Denise. Ses propos suggèrent qu'ils ont été trompés par Bon Besson et Oleg de Wrédé au moment du départ vers la frontière : « Pedro… avant que vous partiez, je t'ai dit qu'il fallait se méfier de ce type… – Quel type ? – Le type qui voulait vous faire passer en Suisse… Le Russe à tête de gigolo… […] – Rappelle-toi… Je t'ai dit qu'il ne fallait pas écouter l'autre, non plus… Le moniteur de ski… […] Bob Besson… »[271]. Grâce à ce témoignage, au chapitre suivant, le « moi narrateur » se souvient de la scène où ce Bob Besson l'a emmené à la frontière suisse.

Par le biais de Wildmer, le narrateur obtient d'autres renseignements essentiels sur son passé : le fait que Freddie et Gay Orlow se sont mariés, le fait que Gay s'est suicidée à son domicile, et le fait que Pedro Sterne et Freddie étaient amis depuis le collège de Luisa.

D'ailleurs, Rubirosa était mort seul dans un accident de voiture. Il se révèle que Pedro Sterne, l'ancien soi du narrateur, s'est occupé du marché noir pendant la guerre, et a compté sur Rubirosa pour lui trouver une « planque ». Les circonstances de l'accident dans lequel le narrateur a perdu la mémoire s'élucident. Elles conduisent le narrateur à se rappeler la scène

[269] *Ibid.*, p. 187.
[270] *Ibid.*, p. 188.
[271] *Ibid.*, p. 196.

de l'accident. Au chapitre trente-six, en recevant une lettre de madame Kahan qui raconte un mauvais souvenir d'Oleg de Wrédé et de sa cruelle personnalité, le « moi narrateur » se met à se souvenir du moment de l'accident.

5.2.5. La reprise de la mémoire

Au chapitre trente-sept, au bout de son enquête sur son passé, le narrateur se rappelle la scène dans laquelle il a perdu la mémoire. Grâce aux données de Wildmer, il reçoit les informations nécessaires pour se souvenir de la situation de l'accident. La mémoire lui revient. Ce chapitre commence par cette phrase :

Maintenant, il suffit de fermer les yeux. Les événements qui précédèrent notre départ à tous pour Megève me reviennent, par bribes, à la mémoire. Ce sont les grandes fenêtres éclairées de l'ancien hôtel de Zaharoff, avenue Hoche, et les phrases décousues de Wildmer, et les noms, comme celui, pourpre et scintillant, de : « Rubirosa », et celui, blafard, d'« Oleg de Wrédé » et d'autres détails impalpables – la voix même de Wildmer, rauque et presque inaudible –, ce sont toutes ces choses qui me servent de fil d'Ariane.[272]

Dans ce chapitre, il se rappelle qu'il est parti à Megève avec Freddie, Orlow, Wildmer et son amie Denise. Il a rencontré là-bas Bob Besson et Wrédé qui ont rejoint au chalet de Megève Kyril. Ils ont proposé au narrateur de leur faire passer la frontière clandestinement pour 50000 francs. La scène du franchissement de la frontière revient à la conscience du narrateur clairement :

Il m'a dit qu'il fallait compter 50 000 francs par personne et que Besson était dans le coup. Besson et lui se chargent de nous conduire jusqu'à un point proche de la frontière où un passeur expérimenté de leurs amis les relaierait. […] Il me donnait un numéro à Paris : Auteuil 54-73, où je pourrais le joindre si je prenais une décision rapide.[273]

Finalement, le narrateur accepte leur offre :

C'est au moment où Wrédé a arrêté la voiture et m'a demandé l'argent que j'ai eu un vague

[272] *Ibid.*, p. 208.
[273] *Ibid.*, p. 228.

pressentiment. Je lui ai tendu les liasses de billets. Puis il s'est retourné vers nous et m'a souri. […] Il souriait toujours. Étrange sourire que je revois encore dans mes rêves.[274]

En dépit du pressentiment négatif, le narrateur et Denise acceptent la proposition de Wrédé et Bob Besson sans deviner leur but. Le narrateur et Denise partent avec eux pour la frontière suisse en voiture. En descendant de la voiture et en marchant vers la frontière, Bob Besson et Wrédé laissent le narrateur dans la neige. Le premier lui déclare brusquement qu'il part en éclaireur. Le « moi narrateur » se souvient du moment où il s'est égaré dans la neige :

J'ai commencé à marcher, derrière Besson. J'observais son dos et la trace de ses pas dans la neige. Brusquement, il m'a dit qu'il partait en éclaireur, car nous approchions de la frontière. Il me demandait de l'attendre. Au bout d'une dizaine de minutes, j'ai compris qu'il ne reviendrait pas. Pourquoi avais-je entraîné Denise dans ce guet-apens ? […] Il neigeait toujours. Je continuais de marcher, en cherchant vainement un point de repère. J'ai marché pendant des heures et des heures. Et puis, j'ai fini par me coucher dans la neige. Tout autour de moi, il n'y avait plus que du blanc.[275]

Peu à peu, le narrateur prend conscience des raisons de sa perte de mémoire : quand il a repris connaissance, ses souvenirs avaient disparu. Il est facile d'imaginer que Denise, laissée toute seule, a été tuée par Bob Besson et Wrédé. Le projet du narrateur de fuir à l'étranger a échoué. Avec la reprise de sa mémoire, sa conscience de soi change, par conséquent, le « je » qui apparaît n'est plus le même qu'au début du récit.

À travers le dénouement du récit, le narrateur homodiégétique commence à détruire sa première image de Guy Roland selon le dévoilement de sa mémoire, sa confession de la scène de l'accident dans laquelle il a perdu sa mémoire elle-même devient la négation définitive de sa première personnalité amnésique. Grâce à la reprise de la mémoire, la vérité se révèle, cette autodestruction amène la création d'une nouvelle figure du narrateur homodiégétique.

5.2.6. La découverte de la personnalité originelle

Après la révélation de la scène de l'accident, l'image du soi du narrateur se précise. La confusion mémorielle se convertit en identification. L'incomplétude et les troubles de la mémoire s'expriment dans les paroles du narrateur lui-même. Avec la mémoire, le chagrin lié

[274] *Ibid.*, p. 230.
[275] *Ibid.*, p. 231.

à la perte des proches se manifeste chez le « moi narrateur ». Plusieurs de ses meilleurs amis étant décédés, il éprouve un sentiment de néant et de solitude. Par ailleurs, sa personnalité originelle n'était pas innocente, il vivait avec une fausse identité et avec l'argent obtenu par le marché noir. Son passé louche pèse lourdement sur lui avec la reprise de sa mémoire.

Comme la confession de son passé, en profitant de son monologue intérieur, est devenue l'autodestruction de sa propre première image amnésique, sa poursuite de la reprise mémorielle nie l'immobilité de son image de soi ; dans le cours de conscience du narrateur, l'image de soi change jusqu'à la fin du récit.

À la fin du récit, le « moi narrateur » obtient des renseignements sur Freddie par Bernardy. Dans sa lettre, il est noté que Freddie est parti de France pour se fixer « en Polynésie sur l'île de Padipi »[276] en 1950. C'était juste après le suicide de sa femme Gay Orlow ; le chagrin a conduit Freddie à quitter la France comme s'il espérait oublier un événement triste. Pour revoir Freddie, en espérant que ce seul ami soit encore vivant, le « moi narrateur » se rend dans une île du Pacifique.

Nous citons une phrase dans laquelle il exprime un sentiment complexe avant le départ ; l'espérance de retrouver son ami et l'anxiété se mélangent dans son cœur. Sur le chemin vers l'île, il ressent de l'inquiétude en regardant la photo de ses amis : « J'ai regardé une à une les photos de nous tous, de Denise, de Freddie, de Gay Orlow, et ils perdaient peu à peu de leur réalité à mesure que le bateau poursuivait son périple. Avaient-ils jamais existé ? Me revenait en mémoire ce qu'on m'avait dit des activités de Freddie en Amérique »[277].

La joie d'avoir recouvré la mémoire est éphémère, l'absence de ses amis l'attriste et il doute de la fiabilité de ses souvenirs.

En arrivant sur l'île du Pacifique, le « moi narrateur » retrouve la chambre de Freddie. Il apprend que celui-ci a disparu seulement deux semaines avant son arrivée :

> Il y avait une quinzaine de jours, le schooner sur lequel Freddie voulait faire un tour jusqu'aux Marquises était revenu s'échouer contre les récifs de corail de l'île, et Freddie n'était plus à bord. Il nous a demandé si nous voulions voir le bateau et nous a emmenés au bord du lagon. Le bateau était là, le mât brisé, et sur ses flancs, pour les protéger, on avait accroché de vieux pneus de camion.[278]

[276] *Ibid.*, p. 237.
[277] *Ibid.*, p. 224.
[278] *Ibid.*, p. 250.

La référence au mât brisé rend compte de l'accident grave qui s'est produit pendant la croisière. La disparition de Freddie reste un mystère et personne ne connaît la vérité sur son décès en mer.

À cause du chagrin lié à la disparition de son meilleur ami et à cause du désespoir dû à l'absence d'indices pour le retrouver, le narrateur ressent un choc profond. Finalement, il décide de suivre la trace du disparu :

> Je ne sais pas combien de temps je suis resté au bord de ce lagon. Je pensais à Freddie. Non, il n'avait certainement pas disparu en mer. Il avait décidé, sans doute, de couper les dernières amarres et devait se cacher dans un atoll. Et puis, il me fallait tenter une dernière démarche : me rendre à mon ancienne adresse à Rome, rue des Boutiques Obscures, 2.[279]

Le narrateur refuse de croire au décès de son ami, l'idée lui vient que Freddie continue à vivre dans une petite île corallienne. En plein désarroi, en se raccrochant au faible espoir de retrouver la trace de son ami, il décide de se rendre à Rome, où il pourrait obtenir un dernier indice.

Étant en face de la dure réalité, le narrateur exprime sa tristesse en établissant une comparaison avec une petite fille qui fait l'enfant gâtée devant lui : « nos vies ne sont-elles pas aussi rapides à se dissiper dans le soir que ce chagrin d'enfant ? »[280].

La vie est éphémère, tous ses proches ont disparu devant lui pendant qu'il vivait sous l'autre personnalité. Finalement, en retrouvant la mémoire et sa personnalité originelle, l'affliction causée par la perte des proches revient chez le narrateur.

En laissant ouverte la possibilité que d'autres souvenirs refassent surface chez le narrateur, ce récit se termine sur quelques énigmes irrésolues, comme l'identité des narrateurs hétérodiégétiques. La reprise de la mémoire change la personnalité du narrateur. Le soi innocent de Guy Roland a disparu, la vraie personnalité de Pedro, qui vivait clandestinement en possédant une identité double se met à vivre dans son esprit. En suivant la trace de la mémoire du narrateur, la conscience de soi s'est modifiée. Nous tirons une conclusion : la mémoire du « moi de l'action » donne l'identification et la personnalité au « moi narrateur », la mémoire du passé forme la personnalité du narrateur. Dans les œuvres de Modiano, le

[279] *Ibid.*, p. 251.
[280] *Ibid*.

changement de soi est un des thèmes importants ; avec le cours du temps, le « moi » peut varier. Quand il recouvre la mémoire, il n'y a plus personne qui puisse partager la jouissance du « retour » du narrateur. Le chagrin de la perte des êtres chers et la désespérance de la vie l'affectent.

Conclusion

En profitant de la dissociation entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action », Modiano décrit finement l'état amnésique et la reprise de la mémoire. Avec le retour de la mémoire, la personnalité du narrateur change. La mémoire du passé crée la personnalité : l'amnésie a dissimulé sa personnalité originelle, et a créé une deuxième personnalité. Notre démonstration illustre le procédé de l'intégration des deux « moi » en une seule personne ; en oscillant entre les deux personnalités, le « moi narrateur » retrouve son nouveau soi, ni tout à fait identique à la personnalité originelle ni tout à fait identique à son soi amnésique. L'acceptation de son soi imparfait lui offre une nouvelle vie, et laisse suggérer que de nouvelles expériences changeront encore sa personnalité.

Au chapitre suivant, nous entreprenons l'analyse des personnages dans les œuvres romanesques de Modiano. Ils sont importants pour la mise en scène de la mémoire du narrateur.

Chapitre VI. La mémoire des personnages

6.1. Les personnages et les narrateurs

Dans ce chapitre, nous aborderons la question des personnages dans les œuvres de Patrick Modiano. La complexité de cette question dans la description de la mémoire du narrateur chez Modiano provient du fait que le « je-narré » prend en charge le rôle des personnages. Comment les personnages agissent-ils dans l'univers de la conscience du narrateur ? Dans le récit en mode remémoratif, le rapport entre les personnages et les narrateurs prend une forme particulière.

Dans les récits de Modiano, les personnages sont décrits à travers le point de vue du narrateur. Leur caractère est jugé par ce dernier, leur comportement est aussi décrit par lui.

6.1.1. Le narrateur-personnage dépourvu de l'image-personnage

La théorie de Jouve mentionne le rôle du lecteur afin de créer un personnage ; son existence est toujours constituée par deux composants ; le texte stimulant l'imagination du lecteur et sa « " recréation " imaginaire »[281] comme résultat. Autrement dit l'image produite sur un personnage est « dépourvue de présence matérielle »[282], un personnage n'existe que dans une « image mentale » du lecteur.

La notion de l'*image-personnage*, proposée par Vincent Jouve, provient d'un « mixte entre les données objectives du texte et l'apport subjectif du lecteur »[283]. Les lecteurs construisent l'image-personnage dans la description objective du roman, par exemple l'aspect du personnage, permet de faire des personnages en tant qu'être romanesque dans l'espace mental des lecteurs. En ce qui concerne la concrétisation de l'image objective du personnage, Jouve mentionne l'importance de la collaboration des expériences antérieures du lecteur et le texte ; les descriptions objectives du personnage sont concrétisées dans l'espace mental du lecteur en faisant référence à son expérience personnelle du monde extérieur. Jouve explique ainsi que « L'image du personnage que le lecteur construit à partir des stimuli textuels est, elle aussi, une synthèse issue des perceptions du monde extérieur »[284].

---

[281] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1998, p.40.
[282] *Ibid*, p.40.
[283] *Ibid*, p.52.
[284] *Ibid*, p.46.

Avant que nous commencions à entreprendre l'étude des personnages, il est nécessaire de relever ce point que dans les œuvres de Modiano, il s'agit d'exprimer le courant de conscience du narrateur. Ses souvenirs forment lui-même, l'ensemble du récit et expriment le monde intérieur du narrateur. Jouve fait remarquer que dans le récit à la première personne il s'agit de dissimuler cette *image-personnage* qui est celle du narrateur. Comme Jouve souligne ainsi que « L'indétermination du " moi " établit une relation privilégiée entre lecteur et narrateur. Le recours à la première personne permet […] de communiquer l'intimité inaccessible de son individu »[285], l'absence des données objectives sur le narrateur permet au lecteur de pénétrer dans le monde intérieur du narrateur.

Dans les récits de Modiano, les lecteurs ne peuvent connaître qu'à travers des indices l'aspect du narrateur. Son existence est une « conscience sans corps »[286], il est invisible pour les lecteurs. Exceptionnellement, dans les paroles des personnages il existe des mots donnant des informations objectives sur l'aspect du narrateur, mais ils ne sont pas suffisants pour établir une image-personnage concrète. Par exemple dans le premier chapitre de *Des inconnues*, ses données sont montrées à travers le mot d'un personnage « […] vous n'êtes qu'une jeune fille blonde NON IDENTIFIÉE »[287], par ce passage les lecteurs apprennent quelques indices sur l'aspect du « je-narré », jeune et blonde, mais ces informations limitées entravent l'établissement de l'image mentale objective, son indétermination d'*image-personnage* objectif permet la pénétration dans le monde intérieur.

En contraste avec ce procédé, la dissimulation d'image objective du narrateur lui-même, l'abondance de la qualification d'aspect des personnages est remarquable dans les œuvres de Modiano. Il nous montre le rapport entre l'objet-sujet du personnage-narrateur, cela permet de représenter la vision déformée du « je-narrant ». Ce procédé descriptif est à l'opposé de celui du narrateur homodiégétique ; tandis que l'existence du narrateur n'est qu'une conscience, l'aspect du personnage est décrit en détail. Cette représentation concernant le personnage bâtit une image mentale de son apparence à l'intérieur du lecteur, ce procédé permet au lecteur de s'assimiler à la conscience du narrateur. Les personnages vivent dans l'univers mémoriel du narrateur, sa « conscience sans corps » contraste avec le corps dépourvu de l'accessibilité à la conscience du personnage.

---

[285] *Ibid*, p.53.

[286] Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator : Théorie et analyse du récit,* Montréal, Leméac/Actes sud, 2003, p.169.

[287] Modiano Patrick, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p.51.

Ce procédé de Modiano est utile pour concrétiser l'image de « l'autre » ; la cognition du « je-narrant » sur des personnages distingués du narrateur lui-même, révèle implicitement un rapport entre le narrateur et des personnages, comme être *percevant* et *perçus*. Les personnages ne sont que des êtres *vus* et *conçus* ; la distinction entre *soi* et *l'autre* signifie la rupture du contacte intime. Le « je-narrant » et les personnages ne peuvent pas partager leur sensation. Dans les œuvres de Modiano, il est important que le « je-narrant » entraîne les lecteurs à partager sa vision du monde. Dans la même œuvre, l'aspect de Jean-Michel Mansour est aussi décrit en détail ; « un costume de velours vers sombre et que ces cheveux étaient blancs, très blancs et coupés en brosse. Cette coupe stricte tranchait avec ses longs cils noirs qui battaient sans cesse, ses yeux en amande et la forme féminine de sa bouche : lèvre supérieure sinueuse, lèvre inférieure tendue et impérative »[288]. Ce portrait ébauche l'aspect d'un personnage âgé ; le détail de la description du visage nous fait ressentir le caractère nerveux de ce personnage. Cette technique narrative chez Modiano de « différenciation » et « individuation »[289], autrement dit, le choix du vocabulaire relève des valeurs et de l'attitude du narrateur envers les personnages ; la qualification physique est un lieu de la manifestation de la subjectivité du narrateur.

À propos de cette personnification, dans le terme de Jouve l'*effet-personne*, Jouve note un critère important ; « L'effet-personne est donc fondé sur une conception cartésienne de l'individu »[290], autrement dit « L'être romanesque, à l'instar de l'être vivant, semble déterminé par une vie affective où se mêlent passions, désirs et sentiments »[291]. Dans le vocabulaire de Jouve, l'existence d'un « faisceau convergent »[292] du désir et du sentiment permet que l'être romanesque s'approche de l'être du réel. Afin d'analyser cette dimension psychologique du personnage, Jouve introduit la notion de modalité ; elle contient les trois modalités, un pouvoir, un vouloir et un savoir, qui déterminent la compétence psychologique à l'intérieur de l'être romanesque. « À partir du moment où l'être romanesque est reçu à travers un vouloir, un savoir et un pouvoir, il est clair que c'est toute la dimension

[288] Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, 1982, p.137.

[289] Eric Bordas, *Balzac, discours et détours : Pour une stylistique de l'énonciation romanesque,* Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.13.

[290] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1998, p.114.

[291] *Ibid*.

[292] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1998, p.112.

psychologique qui fait retour »[293]. Ces modalités « volitives » des personnages donnent l'effet de personnes à ceux-ci. Jouve note l'importance du « télescopage » de ces modalités ; « L'effet de vie n'est jamais aussi efficace que lorsque les différentes modalités viennent se télescoper dans une même occurrence d'un personnage »[294]. Cette « imbrication du désir »[295] donne la dimension psychologique au personnage.

6.1.2. Les identités « troubles », « labiles » des personnages pour le narrateur

Les difficultés de la vie dans la jeunesse du narrateur sont un des thèmes importants chez Modiano. Pour l'exprimer, l'existence des personnages changeants est très importante. Les identités « troubles », « labiles » des personnages pour le narrateur sont cardinaux pour représenter les expériences pénibles du narrateur. Non seulement les narrateurs, les personnages aussi ont des difficultés pour leur vie. Leur « apparaître » est toujours dans un environnement bizarre et périphérique, nombres des personnages vivent dans ces circonstance suspectes.

L'on constate que, Modiano souvent crée les personnages de ses œuvres en s'appuyant sur sa vraie vie ; ainsi, l'on trouve les personnages renvoyant aux modèles réels. Souvent, l'influence des parents de Modiano apparait en tant que prototype des personnages. La vie marginalisée, le délaissement dont un enfant est victime, surtout le père de Modiano vivait dans un milieu suspect. Les gens que le père fréquentait étaient des gens marginalisés. La contrefaçon d'une identité fausse, le marché noir, concernaient les affaires suspectes. D'ailleurs, comme la mère de Modiano, les personnages de comédiens apparaissent souvent dans ses romans. On constate l'existence de modèles réels des personnes réelles. Non seulement les personnages sont fonctionnalisés, comme dans *Dora Bruder* il a évoqué une fille juive disparue dans un camp au moment de la guerre mondiale et elle est devenue un modèle d'un personnage principal.

La plus grande partie, pour les narrateurs qui vivent dans une situation difficile, les personnages sont des existences qui secouent et font souffrir le narrateur. Les personnages dans *La Petite Bijou*, la mère de la narratrice née d'un père inconnu, abandonne son enfant et l'envoie chez une de ses amis, son comportement a blessé véritablement la narratrice. Sa

[293] *Ibid*, p.112.
[294] *Ibid*, p.112
[295] *Ibid*, p.112

froideur et l'égoïsme est remarquable dans son attitude contre sa propre fille ; le jour où la narratrice a trouvé sa mère dans le métro à Paris, la mère n'a jamais reconnu sa fille. D'ailleurs, la mère de la narratrice mène une vie désenchantée après l'échec de la carrière en tant que danseuse classique, elle vit au jour le jour en travaillant dans plusieurs cabarets de nuit. L'usage abusif de l'éther, la fréquentation avec nombreux d'hommes étrangers, surtout un homme nord-africain, le revenu mystérieux des gros billets, l'appartement dans la banlieue parisienne, ces éléments rendent sa vie suspecte et signifient qu'elle vit dans un milieu périphérique.

Cette personne bouleverse la jeune narratrice. La mère dépourvue de la discipline, elle n'arrive à donner aucune leçon de morale à sa propre fille, leur vie se met à se dégrader. Le rapport entre la mère et la fille est donc instable. La mère lunatique, depuis l'enfance de la narratrice. Elle la délaisse, parfois dépend de sa fille, comme elle lui demande de masser sa cheville, et à la fin l'abandon de la fille à la maison de la compagne, la mère a disparu, son attitude est toujours labile pour la narratrice.

Comme la mère de la narratrice, les Valadier, un jeune couple d'une trentaine d'années, la narratrice s'occupe de leur fille en tant que baby-sitter. Les trafiquants, leur attitude impérieuse et indifférente est blessante non seulement pour leur propre fille mais aussi pour la narratrice. Elle remarque la distance entre un enfant et les parents, comme si la petite n'était pas leur fille. Évoquant son enfance solitaire, la narratrice éprouve de la sympathie pour cette petite fille. La femme infidèle, qui amène un jeune homme dans l'appartement pendant l'absence de son mari, de même, le mari trafiquant les nombres du couple se trompent l'un l'autre. L'usage de faux nom et prénom, peut-être ils en emploient plusieurs, en trompant les gens, un jour ce couple et la petite disparaissent devant la narratrice sans prévenir. Cette conduite donne un choc à la narratrice et fait ressentir une forte solitude. Les personnages, ils sont troubles pour la narratrice comme sa mère.

Les personnages, les parents indifférents pour les narrateurs sont un des thèmes importants chez Modiano. Les pères absents à la maison, les mères indifférentes à l'enfant sont les motifs importants et apparaissent répétitivement. Dans *Dans le café de la jeunesse perdue*, dans la rétrospection de l'adolescence de la narratrice, sa mère était aussi négligeable auprès de sa fille. Née en Sologne, elle travaille en tant que danseuse au Moulin Rouge à Paris pendant la soirée, elle était souvent absente le soir en laissant la narratrice toute seule dans l'appartement. Le père de la narratrice est aussi inconnu sans aucune surveillance, la narratrice sortait

souvent le soir et elle a été arrêtée par la police plusieurs fois. Chaque fois la mère vient la chercher à la police, l'attitude de la mère n'est pas chaleureuse, toujours elle joue un rôle de la mère « de façade » seulement devant les autres. Elle ne s'intéresse qu'à elle-même comme la mère dans *La Petite Bijou*, elle traite sa fille avec négligence. D'ailleurs, son humeur changeant la bouleverse.

Dans ce récit, la mère décède quand la narratrice avait quinze ans. Sa mort signifie que finalement son existence est labile pour la narratrice. À cause de sa disparition soudaine, la narratrice devient plus en plus solitaire ; la souffrance de cette vie solitaire l'accule au suicide à l'âge de dix-neuf ans.

De même, le père dans *Accident nocturne* est négligeant envers son fils, et son attitude blesse le narrateur ; pour que le père se débarrasse de son fils, le narrateur a été envoyé d'un pensionnat à l'autre, ils n'habitent jamais ensemble après que le narrateur a atteint l'âge de raison. Les rencontres se passent toujours au café de Paris dans la banlieue parisienne en changeant de lieu. Il se rappelle qu'il n'y a jamais été par ses parents. « Mes parents eux-mêmes ne m'avaient été d'aucun recours et les rares rendez-vous que mon père me donnait dans les cafés s'achevaient toujours de la même façon : nous nous levions et nous nous serrions la main »[296]. Le père est un homme guindé, même froid contre son propre fils.

Son style de vie de bohème est remarquable ; il n'a pas de domicile fixe, jamais il ne paie le loyer et il erre dans les appartements à Paris de l'un à l'autre sans laisser la trace.

Son style vestimentaire est aussi représentatif de son identité trouble. Dans la remémoration des derniers rendez-vous avec son père, le « moi narrateur » le décrit ainsi : « le costume élimé, les boutons qui manquaient au pardessus bleu marine. Mais les chaussures étaient impeccablement cirées. Je ne dirais pas qu'il ressemblait à un musicien au chômage. Non, plutôt à l'un de ces « aventuriers » après un séjour en prison »[297]. Le contraste entre les vêtements abimés et les chaussures neuves souligne l'étrangeté de son personnage ; pourquoi met-il les chaussurs neuves même si son vêtement est élimé ? Cela fait allusion à la vie errante.

À cause de son métier instable, menant une vie modeste, le père lui-même avait des difficultés dans la vie. Pas d'études, comme le « moi narrateur » dit que « Mon père, plus aventureux et dont la seule école avait été celle de la rue »[298], lui-même n'avait pas été discipliné et n'avait reçu aucun éducation et il avait mené une vie nonchalante, finalement, lui

[296] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p.33.
[297] *Ibid*, p.51-52.
[298] *Ibid*, p.53.

non plus n'était pas capable d'élever et s'occuper de son enfant.

Le narrateur vivait difficilement dans ces circonstances ; à cause du manque affectif et d'une identité incertaine, il souffre toujours du néant de la vie. Un événement quand il avait dix-sept ans, dans lequel le père a appelé la police pour se débarrasser de lui, était plus blessant dans sa vie. À partir de ce jour-là, le narrateur a perdu la confiance envers son père totalement. À cause de l'absence du soutien, le narrateur lui-même erre dans la ville de Paris.

Le père du narrateur dans *La place de l'Étoile* n' était pas indifférent à l'égard de son fils, mais son étrangeté de comportement, son esprit morbide fait souffrir le narrateur sans que son fils en ait conscience. La figure du père est celle d'un « singulier personnage » ; il est juif immigré en France, il était marchand clandestin. Sous l'Occupation, il fait exprès d'habiter en face de la Gestapo. D'ailleurs, il récite souvent *Bagatelles pour un massacre* de Céline, en trouvant que cet ouvrage est très « intéressant ».

Son style vestimentaire aussi est curieux, il portait les vêtements de différents couleurs voyantes. Dans la citation qu'on va donner, l'on peut comprendre que cette personne est presque aliéné. « Mon père ne portait plus un complet vert pâle, une cravate de daim rose, une chemise écossaise, une chevalière en platine et ses chaussures à guêtres d'astrakan »[299].

Il s'habille différemment des Français, cela montre qu'il est étranger, et n'a pas la même culture. Il est mal intégré en France. Grâce aux ressources obtenues par la vente de la forêt de Fontainebleau aux Allemands, finalement il part définitivement aux États-Unis pour fonder une société anonyme la Kaléidoscope Ltd. Dans ce sens, il est aussi labile pour le narrateur ; sa curieuse pensée le bouleverse, et il s'en va devant son fils en le laissant tout seul.

Le motif du père juif correspond au vrai père du narrateur, cette coïncidence apparaît dans les autres œuvres. Le père du narrateur dans *Remise de peine* aussi est juif immigré en France, il a l'expérience d'être arrêté par la police sous l'Occupation. Il est libéré finalement grâce à son ami, cet épisode aussi est similaire de celui du père de Modiano.

Les nombres de familles qui apparaissent dans les œuvres de Modiano sont souvent labiles et troubles. Mais non seulement eux, mais les autres personnages aussi se caractérisent par ces qualificatifs.

Le premier chapitre de *Des inconnues*, un des personnages, Guy Vincent est aussi identifié par le mot « trouble » et « labile » par la narratrice. Dans ce récit, la narratrice raconte

[299] Patrick Modiano, *La place de l'Étoile*, Paris Gallimard, 1968 (1985), p.60.

l'histoire de sa jeunesse dans laquelle elle a quitté ses parents à Lyon. Un jour, quand elle cherchait un travail, elle trouve une demande de travail d'un mannequin par hasard. Mais l'entretien se passe très mal, le rêve de devenir un mannequin est brisé, d'ailleurs, la réaction froide du monsieur qui a discuté avec elle l'a blessée véritablement.

Pour aller à Paris à l'âge de dix-huit ans en comptant sur son amie Mireille Maximoff, que la narratrice avait rencontré à Torremolinos, au sud de l'Espagne. Mais elle n'arrive pas à trouver de travail, par conséquent elle reste toute seule dans l'appartement en ressentant une solitude profonde. Dans ces circonstances, la rencontre avec Guy Vincent fascine la narratrice et lui donne l'envie d'être avec lui pour qu'elle puisse sortir de la solitude. Ce personnage répond à la question de la narratrice qui demande son métier et dit qu'il s'occupe « des voyages d'affaires entre la France et la Suisse »[300], et « d'une "agence" à Paris »[301]. Mais son identité est mystérieuse, car la narratrice constatait plusieurs de ses comportements obscurs. L'on va citer la parole de la narratrice qui exprime son identité « trouble ». « Par la suite, chaque fois que nous étions dans un endroit public, j'avais l'impression qu'il s'y sentait mal à l'aise, comme s'il n'avait rien de commun avec personne. »[302].

La narratrice a un doute sur l'attitude évasive de Guy, mais elle n'arrive pas à deviner sa nature à ce moment-là. Le fait qu'il habite à l'hôtel, sans avoir de domicile fixe, et qu'il emploie de faux nom et prénom renvoie à son identité incertaine. Guy Vincent menait la vie solitaire comme la narratrice, l'enfant abandonné, car son père est parti au Pérou après la guerre en le laissant tout seul. La narratrice et Guy Vincent s'attirent l'un et l'autre à cause du vide dans la vie qu'ils ressentaient. Dans le paragraphe qu'on va citer, elle explique pourquoi ce personnage est attirant aux yeux de la narratrice. « Après tout, ses mensonges étaient une partie de lui-même. Tant pis s'ils ne cachaient que du vide. C'était le vide qui m'attirait aussi chez lui. Souvent, il avait le regard absent. J'aurais voulu savoir à quoi il pensait. J'essayais de le deviner. Je le trouvais mystérieux, insaisissable »[303]. L'intérieur sombre de Vincent était si charmant pour la narratrice, qu'ils se mettent à habiter ensemble à l'hôtel dans Paris.

Comme la mère de *La Petite Bijou*, Guy Vincent avait beaucoup de ressource grâce aux trafics mystérieux, il donne une « une liasse de billets de banque et il me la glissait dans la main. »[304] pour qu'elle fasse des courses dans un magasin de luxe. Cependant, la vie avec lui ne dure pas longtemps ; car un jour, quand elle rentre à l'hôtel, les policiers avaient installé les

[300] Patrick Modiano, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 2000, p.33.
[301] *Ibid*, p.33.
[302] *Ibid*, p.34.
[303] *Ibid*, p.45.
[304] *Ibid*, p.47.

barrières sur le passage et Guy Vincent avait disparu. Soit il a été arrêté par la police soit il est décédé, la vérité ne s'élucide jamais. Après sa disparition, la crise de panique arrive chez elle. Pour la narratrice ce personnage est toujours labile et trouble, comme les autres personnages des œuvres de Modiano.

6.1.3. Les personnages qui vivent dans un environnement bizarre et périphérique

Un des caractéristiques des œuvres de Modiano est que les personnages vivent souvent dans un environnement bizarre et périphérique. Cela est important à travers presque toutes ses œuvres. Souvent, les personnages clandestins ou des marchés noirs, du trafic douteux…Aux yeux des narrateurs, leur métier est entouré de mystère. Dans *Un cirque passe,* un personnage Gisèle, la jeune dame d'une vingtaine d'année que le narrateur a rencontrée dans la salle d'interrogatoire de la police, s'approche du narrateur qui a dix-huit ans à l'époque. Cette jeune dame fréquente les gens louches et mystérieux sans confier ses secrets. Le narrateur et Gisèle se mettent à être ensemble au bout de deux jours après la première rencontre.

Au fur et à mesure, il est mêlé à des affaires mystérieuses avec elle. Ont-elles concerné le meurtrier ou le trafique noir, le narrateur met souvent la conduit de Gisèle en doute. L'ancien mari de Gisèle aussi exerce un métier mystérieux, puis qu'elle évoque son métier comme « Ça dépend des jours… »[305]. Ses amis, Ansart et Jacques de Bavière aussi sont concernés par des trafics douteux. Un jour, un appel de la police élucide les vraies origines cachées de Gisèle ; son vrai nom était Suzanne Kraay, elle a déjà un casier judiciaire en raison de quelques délits. Elle était à la Petite-Roquette pendant plusieurs mois. Finalement ce personnage lui-même vivait dans un environnement bizarre. À la fin de récit, Elle a eu un accident de voiture juste avant le rendez-vous avec le narrateur ; la disparition soudaine lui donne un choc psychologique et le sentiment de perte qui reste très longtemps chez le narrateur.

Dans *L'Herbe des nuits*, il s'agit des personnages qui vivent dans de Cité l'université de Paris, Dannie et Aghamouri, après le déménagement à l'Unic hôtel, dans lequel les gens venus de Maroc se réunissent ; la vie en banlieue parisienne, un environnement périphérique, les gens qui vivent dans ces circonstances, sont des sujets importants chez Modiano.

Également, dans *Remise de peine* les personnages mènent la vie périphérique apparaissent. Les gens avec qui le narrateur a rencontrés quand il avait dix ans, quand il a passé les

[305] Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Paris, Gallimard, 1994, p.84.

vacances d'été avec son frère dans la maison d'une amie de la mère. Les habitants de cette maison, Hélène, trapéziste de cirque, Annie, vingt-six ans à l'époque et sa mère Mathilde. Leur ami Jean D, Eliot Salter, Andrée K, Roger Vincent, les gens « mystères » se mettent à fréquenter la maison. Le jeune narrateur s'aperçoit du fait qu'ils parlent de l'argent tout le temps, mais il ne peut pas savoir ce qu'ils faisaient exactement. À la fin du récit, ils disparaissent soudainement de la maison et le narrateur apprend qu'ils ont été amenés à la police de Versailles à cause d'une « chose très grave. ».

Les identités « trouble » et « labile » des personnages chez Modiano sont une de ses caractéristiques, il s'appuie sur son expérience personnelle ; on peut trouver le reflet de personnes réelles dans la vie de Modiano. La barrière entre la réalité et la fiction est ambiguë, cela est particulièrement net chez les personnages aussi. Ils jouent un rôle essentiel dans la mémoire des narrateurs, car ils concernent la mise en scène de la vie solitaire des narrateurs.

Au chapitre suivant, notre analyse se déplace vers la discussion de la question du temps dans l'univers mémoriel. Il est aussi important pour la représentation des souvenirs chez Modiano.

Chapitre VII. La dimension spatio-temporelle de la remémoration

Dans ce chapitre, nous entreprenons l'étude du phénomène du temps de la mémoire dans les œuvres de Patrick Modiano. Dans l'univers mémoriel, la temporalité du récit est-elle différente de celle de l'univers réel ? Le dysfonctionnement de la mémoire engendre un temps particulier, et dans l'univers de la mémoire chez Modiano, le temps se déroule différemment. Dans la représentation de la mémoire, le temps est un des facteurs les plus importants, parce que la remémoration insiste à remonter le temps dans notre conscience, et à « voyager mentalement dans le temps subjectif »[306].

7.1. Le temps subjectif et objectif selon Ricœur

Pour comprendre le phénomène du temps dans les romans de Modiano, il est important d'introduire la notion de « l'intra-temporalité »[307]. Ricœur, dans *Le temps raconté*, la définit comme « l'ensemble des expériences par lesquelles le temps est désigné comme ce "dans quoi" les événements arrivent »[308]. Le temps de la mémoire est cette *intra-temporalité*, le temps d'immanence du narrateur. La dissociation entre le « je-narrant » et le « je-narré » est à souligner, la conscience du « je-narrant » étant un moteur d'intra-temporalité. Le cours du temps s'y écoule irrégulièrement, et cela est indispensable pour la représentation de la mémoire. Comment apparaît-il dans un récit ? Dans ce chapitre, nous traitons la question du temps à l'intérieur du narrateur.

7.1.1. Le temps et la mémoire

Pour ébaucher la mémoire du narrateur, le temps est un élément important car le « je-narrant » possède une perception du temps, le cours du temps du récit est manipulé par sa perception temporelle. Selon Ricœur, il existe une âme qui crée l'intra-temporalité, sa

[306] Béatrice Desgranges, Francis Eustache, « Les conceptions de la mémoire déclarative d'Endel Tulving et leurs conséquences actuelles », *Revue de neuropsychologie 2011/2* (Volume 3), p. 94-103

[307] Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985, p. 146.

[308] *Ibid.* , p.148

capacité à reconnaître la séparation entre le « je-narrant » et le « je-narré » crée le temps spécifique de l'univers de la mémoire. La conscience du « je-narrant » dans cette division signifie que lui-même perçoit la temporalité. Ricœur définit l'âme comme une existence qui peut percevoir l'avant et l'après du temps, « à savoir la distinction par la pensée de deux extrémités et d'un intervalle »[309].

La remémoration du « je-narrant » provoque le désordre événementiel dans un récit, mais sa distinction cognitive sur l'*avant* et l'*après* des événements prouve la conscience du temps du narrateur. Ordinairement, le temps est un élément « cosmique »[310] pour Ricœur, le temps est une existence indépendante et se caractérise par le mouvement ; cependant, dans la narration mémorielle de Modiano, nous observons la mise en relation entre le temps et la conscience du narrateur, ce rapport étroit permet que le temps se convertisse en temps expérimenté.

La séparation entre le « je-narrant » et le « je-narré » est indispensable pour la représentation de la mémoire. Le « je-narrant » peut arbitrairement remonter le temps dans la mémoire grâce à la perception du temps. Ricœur distingue le temps qui simplement passe et le temps expérimenté, le temps qui s'écoule dans la conscience du narrateur est celui des expériences de ce dernier. La temporalité de la mémoire est le temps déformé dans la conscience, à cause de la remémoration, la linéarité du temps est brisée. Autrement dit, Modiano représente le « *temps qui simplement passe* » converti en temps défait par la cognition du narrateur.

Dans la remémoration, le « je-narrant » ne prend pas soin de l'ordre événementiel, en conséquence, elle apporte le désordre événementiel dans un récit, et cela rend possible la description de la mémoire. Dans ce chapitre, nous examinons une question de la temporalité dans les œuvres de Modiano : comment le narrateur perçoit-il et sent-il le temps objectif ?

Dans la remémoration du narrateur, il est important que nous partagions une sensibilité du temps avec lui. La représentation de la conscience intime du temps chez le narrateur nous permet de ressentir le temps comme lui. Le lecteur et le narrateur partagent la même sensation temporelle. La perception de la continuité du temps est capitale pour l'intra-temporalité ; dans son œuvre *Temps et récit III*, Ricœur remarque le signe grammatical du temps qui exprime la

[309] *Ibid.*, p. 29.
[310] *Ibid.*, p. 21.

continuité temporelle. Le cours du temps est représenté par les verbes « commencer », « continuer », « finir », « demeurer », et quelques « adverbes et conjonctions du temps »[311], « encore », « tant que », « maintenant », « pendant »[312], etc. Nous observons ce phénomène dans les œuvres de Modiano également ; parfois, le « je-narrant » insère ces mots afin de démontrer sa propre perception de la continuité du temps. Nous citons une phrase pour montrer le procédé : « J'ai connu Francis Jansen quand j'avais dix-huit ans, au printemps de 1964, et je veux dire aujourd'hui le peu de choses que je sais de lui »[313]. Dans cette phrase, est important le contraste entre le temps où le « je-narré » existait et celui où le « je-narrant » se trouve. Ce décalage entre « aujourd'hui » et « quand j'avais dix-huit ans, au printemps de 1964 » révèle que le temps s'est écoulé pour le narrateur. L'expérience du temps s'exprime par cette continuité temporelle entre le « je-narré » en 1964 et le « je-narrant » présent. Comme Ricœur mentionne que « tout être temporel 'apparaît' dans un certain mode d'écoulement continuellement changeant »[314], ce « moi » qui change dans le cours du temps est une preuve de son existence.

Voici un autre exemple pour démontrer la continuité temporelle dans la conscience du « je-narrant ». À la page dix-sept, celui-ci dévoile l'année où il existe clairement. En se rappelant Jansen, il affirme : « Il a quitté la France au mois de juin 1964, et j'écris ces lignes en avril 1992 »[315], cette parole prouve que le temps s'est écoulé dans la conscience du narrateur ; il est important que le « je-narrant » et le « je-narré » partagent le même corps. Le « je-narrant » est le résultat de la continuité existentielle du « je-narré ». Cette profondeur temporelle d'une seule personne certifie l'expérience du narrateur.

En ce qui concerne la continuité temporelle, Ricœur cite les propos de Husserl : « La discontinuité présupposée de la continuité, que ce soit sous la forme de la durée sans changement ou celle du changement continu »[316], quoi qu'il en soit, le laps de temps, la présupposition de continuité du temps dans une même personne rend possible la description de la mémoire.

Cette indication exacte des années permet de donner une identité objective à la mémoire. D'un côté, le temps est une existence absolue, et en même temps il est perçu par la conscience

311 *Ibid.*, p. 52.
312 *Ibid.*
313 Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 11.
314 Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1991, p. 54.
315 Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 17.
316 Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1991, p. 79.

humaine. Chez Modiano, il s'agit de l'interaction des deux temps, l'un est le temps absolu et cosmique, et l'autre est celui du narrateur, le temps perçu, expérimenté et subjectif. Dans sa remémoration, le « je-narrant » emploie parfois le mot « point de repère » pour indiquer l'année exacte d'un événement, et cet usage procure à sa mémoire une identité objective. Par cet usage, l'ampleur du temps est indiquée, est conduite la cognition du lecteur également, car ce procédé garantit la réalité historique des événements. L'introduction de l'année exacte permet de mettre en rapport le monde réel où le lecteur se trouve et celui du narrateur. À travers cette procédure, le lecteur appréhende le temps du récit comme un passé de son monde, le monde du réel. Cette manière de faire prouve que les événements remémorés se sont passés réellement, et que cette remémoration n'est ni illusion ni hallucination.

La temporalité des récits de Modiano représente le temps expérimenté. Parfois, Modiano souligne un décalage du temps entre le « présent » et le « passé ». Nous prenons un exemple dans *Chien de printemps* : « J'avais acheté deux cahiers rouges de marque Clairefontaine, l'un pour moi, l'autre pour Jansen, afin que le répertoire des photos fût établi en double exemplaire. […] Aujourd'hui, il me cause une drôle de sensation, lorsque j'en feuillette les pages : celle de consulter un catalogue très détaillé de photos imaginaires »[317]. Dans ce paragraphe, la première phrase correspond à un épisode d'il y a trente ans, tandis que la deuxième se situe dans le « présent ».

L'orientation cognitive du narrateur détourne de façon rétroactive le présent, ce mouvement conscient implique celui du lecteur. Comme Ricœur déclare que « le présent est à la fois ce que nous vivons et ce qui réalise les anticipations d'un passé remémoré »[318], l'assimilation du point de vue de la part du lecteur permet de partager la sensation du temps avec le narrateur.

Dans *Temps et récit III*, Ricœur considère l'intra-temporalité comme « la considération du laps de temps : de l'intervalle entre un "depuis que", et un "jusqu'à ce que", engendré par les rapports entre "maintenant" et "alors" »[319], cette nature durable étant une caractéristique du *temps intérieur* ; dans la remémoration du narrateur, Modiano souligne toujours ce caractère durable du temps ; dans les paroles du narrateur, nous observons très souvent des mots qui désignent l'intervalle temporel.

Nous citons un autre exemple dans lequel Modiano représente le laps de temps à l'intérieur

[317] Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 33.
[318] Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1991, p. 68.
[319] *Ibid.*, p. 152.

du narrateur. Dans cette scène de la première rencontre, Jansen prend une photo du « je-narré » et de son amie avec son appareil Rolleiflex. Après la remémoration de cette scène, le « je-narrant » regarde au présent cette photo prise par Jansen, et la commente rétrospectivement : « Il nous a fait asseoir sur un banc, et ensuite il nous a placés devant un mur qu'ombrageait une rangée d'arbres, avenue Denfert-Rochereau. J'ai gardé l'une des photos. Nous sommes assis sur le banc, mon amie et moi. J'ai l'impression qu'il s'agit d'autres personnes que nous, à cause du temps qui s'est écoulé ou bien de ce qu'avait vu Jansen dans son objectif […] »[320].

Le début décrit la scène du passé où Jansen a pris leur photo, et à la fin il s'agit de la rétrospection du narrateur sur cette photo que Jansen lui a laissée. Ce passage montre le temps écoulé à l'intérieur du narrateur ; entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action » il existe un laps de temps, mais tous les deux renvoient à une même personne, le narrateur. Le « moi narrateur » perçoit ce cours du temps, et cette continuité du temps à l'intérieur du narrateur garantit l'existence de celui-ci.

Comme Ricœur le mentionne, la mémoire est une « reconstruction du passé »[321]. Cette reconstruction du passé crée le temps subjectivisé.

Dans les œuvres de Modiano également, les souvenirs sont un *passé reconstruit* par l'esprit du narrateur. Autrement dit, quand le « je-narrant » raconte ses souvenirs, il s'agit d'un passé déformé et reconstruit par la subjectivité du narrateur. Afin de montrer ce passé déconstruit, nous évoquons une parole du narrateur dans *Remise de peine*. À la page soixante-sept, le « je-narrant » raconte un épisode de son enfance où il se rendait à Paris avec son frère et un des personnages, Annie. En se rappelant le trajet aboutissant à Paris, le « je-narrant » mentionne que son histoire est une reconstitution de la mémoire : « Le trajet était toujours le même et, grâce à quelques efforts de mémoire, j'ai réussi à le reconstituer »[322].

L'intra-temporalité produit d'autres phénomènes temporels dans un récit. La remémoration du narrateur engendre un cours du temps dépourvu d'uniformité. Nous nous focalisons sur une progression du temps dans le passé remémoré. Genette étudie les notions du temps « durée » et « vitesse » dans *Figures III*. Dans son œuvre, il distingue en premier le *temps de l'histoire* et le *temps du récit* en prenant un exemple de *La Recherche* de Proust. Genette

[320] Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 13.
[321] Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1991, p. 62.
[322] Patrick Modiano, *Remise de peine*, Paris, Éditions Points, p. 77.

définit le *temps de l'histoire* comme le temps qu'on peut mesurer objectivement, à la façon du monde réel, tandis que le *temps du récit* est le temps propre à l'univers romanesque. La remémoration arbitraire du « je-narrant » consiste à se souvenir d'un épisode. Une des caractéristiques de la remémoration est que le « je-narrant » contrôle le cours du temps arbitrairement. Quand le « je-narrant » plonge dans sa propre mémoire, la scène est décrite en détail, dans ce cas, la durée d'une scène se prolonge ; il s'adonne à se remémorer, une scène attirant son intérêt est racontée plus en détail. Le manque d'équilibre au niveau de la durée du temps est remarquable. Son attachement aux détails de l'histoire est une des caractéristiques des souvenirs.

7.1.2. La vitesse temporelle dans le monde mémoriel

Une différence entre le temps cosmique et celui de la conscience provient aussi du manque d'homogénéité de la vitesse du temps. Nous avons mentionné que quand le « je-narrant » raconte une scène en détail, la vitesse de la narration ralentit ; nous citons un exemple : « Blanche-Neige allait s'asseoir sur le banc, au pied des pins, à sa place habituelle. Mon père s'approchait du château, il contemplait la façade et les hautes fenêtres murées. Il poussait la porte d'entrée et nous pénétrions dans un hall dont le dallage disparaissait sous les graves et les feuilles mortes »[323]. Cependant, tandis que dans ces phrases, dont les descriptions détaillées représentent la vitesse du temps presque aussi rapidement que celle du « réel », nous pouvons nous apercevoir que le temps passe plus vite que dans les phrases suivantes : « En automne, nous ramassions les châtaignes. Le boulanger des Mets était le père de mon camarade de classe, et chaque fois que nous entrions dans sa boutique, la sœur de mon ami était là, et j'admirais ses cheveux blonds bouclés qui lui tombaient jusqu'aux chevilles »[324]. Ici, la description est *sommaire*, selon le terme de Genette. Le cours du temps n'est pas homogène, cette hétérogénéité de la vitesse du temps est masquée par le ton rétroactif. Dans l'univers mémoriel, le temps et l'espace peuvent se déplacer fréquemment, selon l'intérêt du « je-narrant », qui permet ce mouvement arbitraire.

[323] *Ibid.*, p. 37.
[324] *Ibid.*, p. 36.

7.1.3. Durée du temps d'un souvenir

Une des caractéristiques de la temporalité dans les œuvres de Modiano est « le symptôme de la discontinuité du temps »[325]. Chaque scène remémorée par le « je-narrant » possède une certaine durée, mais elle ne dure pas pendant tout le récit. Le temps de l'instance du « je-narré » est instable à cause de la fréquence de la transition des scènes remémorées. Parfois, Modiano indique l'indice du cours temporel dans l'univers mémoriel. Il est marqué par les mots qui désignent le temps concret. Nous citons un exemple pour montrer les différentes vitesses temporelles dans la même œuvre. Dans ce passage, le cours du temps est clairement signalé à travers la marque du temps concret. Dans ce cas, la vitesse temporelle ne ressemble pas à celle du précédent : « Le réveil de la cuisine marquait minuit moins vingt. Je rangeais dans le placard la torche électrique et nous montions l'escalier sur la pointe des pieds. […] Il était minuit passé, et là-bas, dans le hall, Gros Claude lui servait son souper »[326].

Le temps de la mémoire engendre un cours du temps irrégulier. Le temps dans l'univers du souvenir est toujours défini par la comparaison avec le temps cosmique. Le mouvement du temps de la conscience chez le narrateur révèle un mouvement impossible dans le temps cosmique. Par ailleurs, la notion d'ellipse est importante pour comprendre le temps particulier à la mémoire. Les sauts dans le temps sont particulièrement présents dans l'univers mémoriel, le « je-narrant » crée ce cours du temps particulier. Genette évoque l'ellipse temporelle dans *Figures III*. Dans *Remise de peine*, le « je-narrant » relate un épisode où il avait vingt ans, et après, le temps du récit revient à celui de l'enfance. Le laps de temps séparant les deux « je-narré » et l'ellipse temporelle sont des caractéristiques de la narration mémorielle.

La conscience du « je-narrant » déconstruit la continuité temporelle. Ricœur emploie l'expression « continuité dégradée »[327] ; dans la remémoration du narrateur, il s'agit de la continuité dégradée du temps. Par la remémoration arbitraire du narrateur, la linéarité du temps est brisée, l'ordre et le désordre temporels ne sont pas garantis. Le temps des récits de Modiano se caractérise par « le rapport entre le "maintenant" originaire et ses modifications »[328].

Ces caractéristiques du temps du récit chez Modiano, comment les reflète-t-il dans ses

[325] Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1991, p. 168.
[326] Patrick Modiano, *Remise de peine*, Paris, Éditions Points, p. 42.
[327] Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1991, p. 76.
[328] *Ibid.*, p. 77.

œuvres ? Afin d'approfondir la question du temps à l'intérieur du narrateur chez Modiano, nous prenons une de ses œuvres, *Chien de printemps*.

7.2. L'intra-temporalité et la mémoire dans *Chien de printemps*

Pour comprendre le phénomène du temps à l'intérieur de la conscience du narrateur dans l'univers mémoriel, nous prenons l'exemple d'une œuvre de Modiano. Dans *Chien de printemps*, Modiano écrit un épisode de la jeunesse du narrateur homodiégétique, celui où il a rencontré un photographe mystérieux, Francis Jansen, qui est parti au Mexique, quittant définitivement la France. Pendant la période au cours de laquelle il a fréquenté Jansen, à peine quelques semaines, il a rencontré plusieurs de ses amis. Le narrateur retrace la vie de ces gens, ayant été les jouets du destin et du malheur dans la confusion de la guerre, et qui ont disparu sans laisser de traces. La séparation avec son ancienne compagne, Colette Laurent, et avec ses amis, Robert Capa et les Meyendorff, a jeté une ombre sur la vie de Jansen.

En découvrant beaucoup de photos de ces gens dans son atelier, le narrateur commence à faire des répertoires des photos et à chercher des traces de leur existence. À travers les informations obtenues par les photos et le témoignage de Jansen lui-même, le narrateur écrit également la biographie de celui-ci, pour comprendre sa vie difficile et son caractère solitaire. Mais les informations biographiques sont racontées morceau par morceau, le lecteur ne peut les connaître que par bribes.

Dans ce récit, il s'agit également de la tristesse des gens abandonnés par les disparus. Jansen reste seul à cause de la mort de son amie Colette et de Robert Capa ; par ailleurs, le narrateur lui-même reste seul suite à la disparition soudaine de Jansen. Le narrateur poursuit la trace de Jansen qui a fui Paris. Pour combler la tristesse de leur disparition, le narrateur cherche leurs traces et la preuve de leur vie. Trente ans après, à l'aide de l'album des photos, le narrateur pense au sentiment du néant de Jansen qui menait une solitaire. Celui-ci était abandonné par la disparition de ses proches ; le narrateur aussi confronte son chagrin de la disparition de son ami Jansen. Le voyage mental dans le temps subjectif, comment retrace-t-il la vie de Jansen ?

7.2.1. La construction narrative

Ce voyage mental est rendu possible grâce à l'inter-temporalité dans la conscience du

narrateur. *Chien de printemps* consiste en la remémoration du « je-narrant » de sa jeunesse, dans laquelle il fréquentait Jansen jusqu'à ce que ce dernier parte définitivement au Mexique. En tissant les épisodes dont la temporalité est différente, le « je-narrant » se souvient souvent de la scène de l'atelier de Jansen, dans lequel le « je-narré » trouve des photos et crée deux répertoires des photos prises par Jansen, un pour lui, et l'autre pour Jansen, pour « un intérêt documentaire puisqu'elles témoignaient des gens et des choses disparus »[329]. Pendant qu'il se souvient de ces épisodes trente ans après, en consultant le répertoire, plusieurs autres épisodes dont l'espace-temps est différent du premier, concernant Jansen et ses amis, arrivent dans la conscience du « moi narrateur », par conséquent, plusieurs épisodes sont racontés alternativement.

7.2.1.1. La durée des événements

Pour comprendre la construction narrative de ce récit, il est nécessaire d'introduire la notion de *durée*, proposée par Genette. Ce récit est raconté d'une façon discontinue : 1, de la page 11 à la page 16, il s'agit de la rencontre entre Jansen et le narrateur, et son amie à l'époque ; 2, p. 17-20, avec une rupture temporelle et spatiale, le « moi narrateur » écrit la biographie de Jansen au « présent » ; 3, p. 20-27, après une rupture temporelle et spatiale, la scène revient à l'atelier de Jansen, le « moi de l'action » trouve des tas de photos et commence à créer des répertoires ; 4, p. 28-32, le « moi-narrateur » se rappelle un souvenir d'enfance, sa rencontre avec Colette Laurent ; 5, p. 33-37, l'espace-temps du récit revient à l'atelier de Jansen, le « moi de l'action » continue de faire des répertoires ; 6, p. 37-43, le « moi narrateur » se souvient des épisodes des gens disparus, figurant sur les photos ; 7, p. 44-63, à l'atelier de Jansen, une de ses amies, Nicole visite pendant l'absence de celui-là ; 8, p. 64-68, le narrateur et Jansen se promènent dans Paris, et ils croisent le mari de Nicole ; 9, p. 69-75, après l'ellipse temporelle, la scène se déplace au « pot d'adieu » de Jansen, avant son départ définitif se déroulent plusieurs scènes ; 10, p. 76-88, après la rupture temporelle et spatiale, le narrateur visite Fossombrone, où se situe la maison des Meyendorff, d'anciens amis de Jansen ; 11, p. 89-92, le « moi narrateur » se souvient des gens qu'il a rencontrés au pot d'adieu de Jansen ; 12, p. 93-107, avec l'ellipse temporelle et spatiale, la scène revient à l'atelier de Jansen, pour le dernier rendez-vous entre celui-ci et le narrateur ; 13, p. 108-112, le temps du récit se déplace trois ans après la disparition de Jansen. Le « moi narrateur »

[329] Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 25.

regarde un livre de photos de Jansen ; 14, p. 113-121, le « moi narrateur » se souvient au présent de l'épisode concernant Jansen.

Les épisodes de Jansen, surtout dans son atelier, se déroulent avec de nombreuses ellipses temporelles et s'étendent du début à la fin du récit ; entre-temps, le souvenir d'autres épisodes, dont la durée est courte, est inséré, ce qui tranche avec la durée chronologique du récit ; par exemple, de la page 11 à la page 16, est décrite la scène de la première rencontre entre le narrateur et Jansen, mais de la page 17 à la page 21, le temps du récit ne prend pas la suite de cette instance, et se déplace vers celle du « moi narrateur » qui se trouve au « présent ». Et à la page 21, la scène retourne à l'atelier de Jansen. Ce désordre temporel des événements représente le temps de l'intérieur, car dans le monde réel le temps court linéairement, il est impossible de le remonter. Par ailleurs, il s'agit de la reconstruction de la mémoire humaine. La représentation de la mémoire est rendue possible grâce à l'intra-temporalité dans la conscience du narrateur. Dans la conscience du narrateur, le temps passe différemment et de façon irrégulière par rapport au monde réel ; pour représenter la mémoire, il est nécessaire d'exprimer le temps inhérent au monde mémoriel.

7.2.2. L'élargissement du temps à l'intérieur de l'esprit du narrateur

Après avoir compris la structure globale du récit, nous démontrons comment le « moi narrateur » remonte le temps dans sa conscience. Pour retracer la vie solitaire de Jansen, le « moi narrateur » se rappelle de nombreux épisodes de différentes temporalités.

Au premier chapitre, le « moi narrateur » raconte la scène de sa rencontre avec Jansen il y a trente ans : « C'était tôt, le matin, dans un café de la place Denfert-Rochereau. Je m'y trouvais en compagnie d'une amie de mon âge, et Jansen occupait une table, en face de la nôtre »[330]. Cette scène, le « je-narrant » et son amie de l'époque sont entrés dans un café et ont rencontré Jansen par hasard.

Après la première rencontre au café, Jansen emmène le narrateur et son amie à son atelier. Dans cette scène, la vie solitaire de Jansen est devinée par le narrateur : « Nous l'avons raccompagné à son atelier tout près de là, rue Froidevaux. J'ai senti qu'il éprouvait de l'appréhension à se retrouver seul »[331]. De surcroît, il suppose que la vie de Jansen dans cet atelier est provisoire : « Les trois valises, dont le cuir reflétait les rayons du soleil, suggéraient

[330] *Ibid.*, p. 11.
[331] *Ibid.*, p. 13.

un départ imminent »[332]. En suivant le souvenir de la période où il fréquentait l'atelier de Jansen, il tisse les événements dont la temporalité est différente de celle de la scène de l'atelier.

7.2.3. L'ordre-désordre des événements

Après que le « moi narrateur » a raconté le souvenir de sa première rencontre avec Jansen, le temps rétroactif détourne du présent ; à la page dix-sept, le « moi narrateur » sort du souvenir d'il y a trente ans, et pense à la vie de Jansen rétrospectivement à partir du présent ; entre ce chapitre et le précédent, apparaît un décalage temporel d'à peu près trente ans. Mais cette discontinuité temporelle présuppose que les deux événements sont le fruit de la réflexion du « moi narrateur » et rend possible la description de la mémoire. Nous citons une phrase : « Il faut croire que parfois notre mémoire connaît un processus analogue à celui des photos Polaroid. Pendant trente ans, je n'ai guère pensé à Jansen. Nos rencontres avaient eu lieu dans un laps de temps très court. Il a quitté la France au mois de juin 1964, et j'écris ces lignes en avril 1992 »[333]. Nous apprenons que le temps est déplacé à l'année 1992, l'instance où le « moi narrateur » se trouve. Dans ce passage, celui-ci suggère que sa mémoire est revenue assez récemment et écrit une note en donnant l'indication précise de l'année. Ici également, la durée du temps exprime le temps à l'intérieur du narrateur. En se souvenant de Jansen, le narrateur décide de laisser les notes de ce dernier, qui a essayé de ne pas laisser de traces avant son départ définitif.

7.2.3.1. L'insertion de la biographie

Dans cette instance, en se rappelant son passé, le « moi narrateur » note la biographie de Jansen pour qu'il laisse des indices concrets de lui, de façon chronologique, en dépit de l'intention de Jansen :

> Il me semble nécessaire de noter ici les quelques indications biographiques que j'ai rassemblées sur lui : il était né en 1920 à Anvers, et il avait à peine connu son père. Sa mère et lui avaient la nationalité italienne. Après quelques années d'études à Bruxelles, il quitta la Belgique pour Paris en 1938. Là, il travailla comme assistant de plusieurs photographes. Il fit la connaissance de Robert Capa. […] À la

[332] *Ibid.*, p. 16.
[333] *Ibid.*, p. 17.

déclaration de guerre, Capa lui proposa de partir pour les États-Unis et obtint deux visas. Jansen, au dernier moment, décida de rester en France. Il passa les deux premières années de l'Occupation à Paris. Grâce à un journaliste italien, il travailla pour le service photographique du magazine *Tempo*. Mais cela ne lui évita pas d'être interpellé au cours d'une rafle et interné comme Juif au camp de Drancy. Il y resta jusqu'au jour où le consulat d'Italie réussit à faire libérer ses ressortissants.[334]

Le narrateur essaie d'écrire la note biographique de Jansen à l'aide d'indices des années exactes. Cela contraste avec le temps subjectif pour actionner l'intérieur de la conscience, et cela nous permet de connaître la vie de Jansen plus concrètement. Grâce à cette insertion de la biographie, nous comprenons que Jansen a vécu une enfance solitaire et a été mêlé à la confusion de la guerre. À l'intérieur de la conscience du « moi narrateur », grâce à la conscience du temps qui sait ressentir l'avant et l'après du temps, il est capable de remonter le temps, celui-ci devient rétrospectif. Le « moi narrateur » se souvient à nouveau d'un épisode de Jansen d'il y a trente ans, mais le temps exact n'est montré que par le terme « après-midi » : « Un après-midi je lui avais rendu visite et il m'avait donné la photo de mon amie et moi, sur le banc »[335].

7.2.3.2. L'ellipse temporelle

La perception temporelle du « moi narrateur » permet qu'il remonte le temps sans perdre l'axe temporel du « présent ». À la page vingt-deux, il raconte l'épisode de sa deuxième visite à l'atelier de Jansen, et nous pouvons savoir que dans la mémoire du « moi narrateur » succède la suite de la page seize d'il y a à peu près trente ans, grâce à l'apparition des photos de Jansen. En effet, lors de la première visite, le « moi de l'action » n'avait pas encore découvert les clichés : « Je l'avais questionné au sujet des photos qu'il avait prises depuis près de vingt-cinq ans »[336]. Le « moi de l'action » trouve de nombreuses photos prises par Jansen. Ici, le narrateur découvre trois valises remplies de photos. Le narrateur décide de ranger ces photos et de faire des répertoires par ordre chronologique afin qu'on puisse se souvenir des gens disparus : « Il s'était levé et, d'un geste nonchalant, il avait ouvert la valise du dessus. Elle était remplie à ras bord et quelques photos étaient tombées. Il ne les avait même pas ramassées »[337] ; « Je lui avais dit que c'était dommage de laisser tout en vrac, comme ça, et

[334] *Ibid.*, p. 18.
[335] *Ibid.*, p. 20.
[336] *Ibid.*, p. 22.
[337] *Ibid.*

qu'il aurait fallu classer et répertorier le contenu de ces trois valises »[338].

Dans cette scène, le « moi de l'action » permet d'apprendre que Jansen évite constamment d'accueillir les gens, même ses amis ; Nicole, les Meyendorff, Jacques Besse et Eugène Deckers essaient en vain de prendre contact avec lui. Le narrateur s'aperçoit finalement que la perte de ses amis proches a changé Jansen, et qu'il s'est éloigné de ses semblables : « J'avais fini par comprendre que la mort de Robert Capa et celle de Colette Laurent à quelque temps d'intervalle avaient produit une cassure dans sa vie »[339]. Cet épisode évoque bien la vie solitaire de Jansen.

7.2.3.3. Les photos et la mémoire

Dans ce récit, il existe des photos de chaque personnage prises par Jansen. Le trou de mémoire, le dysfonctionnement des souvenirs proviennent surtout de la perte du cours du temps linéaire comme du repère temporel ; l'année exacte des photos notée au verso permet de préciser quand elles ont été prises dans l'inter-temporalité du narrateur. Chaque fois que le narrateur trouve une photo, il essaie de savoir en quelle année elle a été prise, cela permet de fixer un point d'ancrage dans la mémoire. Par exemple, pendant la visite de l'atelier de Jansen, le « je-narré » retrouve les photos de gens inconnus, tout en lui demandant l'année exacte des photos collées au mur :

> La plus grande, celle d'une femme, une certaine Colette Laurent comme je devais l'apprendre par la suite. Sur l'autre, deux hommes – dont l'un était Jansen, plus jeune – étaient assis côte à côte, dans une baignoire éventrée, parmi des ruines. […] Il m'avait répondu que c'était lui, avec son ami Robert Capa, à Berlin en août 1945.[340]

Ici, le narrateur voit pour la première fois Colette Laurent et Robert Capa. Afin de marquer un point de repère dans le temps passé, Modiano désigne souvent l'année exacte de la photo. Nous pouvons apprendre que ces photos ont de l'importance pour Jansen car, pour lui, ce sont les uniques traces de ses amis. En ce qui concerne les autres photos prises par Jansen, le narrateur constate leur année, et les range par ordre chronologique dans le cahier rouge

[338] *Ibid.*, p. 23.
[339] *Ibid.*, p. 27.
[340] *Ibid.*, p. 14.

Clairefontaine : « *Docteur Tennent et sa femme. Jardin du Luxembourg. Avril 1938* »[341], « 325. *Palissade de la rue des Envierges*. 326. *Mur rue Gasnier-Guy*. 327. *Escalier de la rue Lauzin*. 328. *Passerelle de la Mare*. 329. *Garage de la rue Janssen* […] J'avais dressé la liste des noms de ceux dont Jansen avait fait les portraits »[342] ; et la seule photo de Colette Laurent que le « moi narrateur » possède : « *Colette. 12, hameau de Daube* »[343]. Comme le « je-narré » qualifie Jansen sur les photos de « blond, maigre, les yeux clairs, le sourire timide et mélancolique, ne semblait pas tout à fait à son aise »[344], sa parole exprime le caractère sombre de celui-ci.

Dans ce cahier rouge, le répertoire des photos est important ; même si dans l'univers mémoriel les événements sont racontés dans un désordre temporel, il est possible de les remettre en ordre grâce aux photos. Cela correspond au contraste entre le temps subjectif et le temps objectif. Parfois, dans la conscience du narrateur se perd la perception du temps, mais l'année exacte des photos permet de trouver un point d'ancrage, ce qui aide le « je-narrant » à percevoir le cours du temps. De plus, l'image claire de la photo contraste avec la mémoire, car l'image suscite l'immobilité et le découpage du cours du temps réel, il ne s'échappe pas dans l'oubli : « Si je m'étais engagé dans ce travail, c'est que je refusais que les gens et les choses disparaissent sans laisser de trace »[345].

7.2.3.4. La mémoire tardive

Grâce à la perception du temps, le narrateur peut distinguer l'avant et l'après des événements, donc il peut remonter le temps. À la page vingt-huit, nous observons un phénomène particulier de l'univers mémoriel. Colette Laurent, qui figure sur des photos de Jansen, et qui est décédée dans un accident de voiture à l'étranger, revient à l'esprit du « je-narrant ». Comme le narrateur le souligne, quand il a retrouvé cette photo dans l'atelier de Jansen, il n'a pas pu se souvenir de cette femme : « De Colette Laurent, je ne savais pas grand-chose. Elle figurait sur de nombreuses photos de Jansen et celui-ci ne l'évoquait qu'à demi-mot »[346].

[341] *Ibid.*, p. 95.
[342] *Ibid.*, p. 37.
[343] *Ibid.*, p. 42.
[344] *Ibid.*, p. 15.
[345] *Ibid.*, p. 35.
[346] *Ibid.*, p. 28.

Cependant, après qu'il a appris qu'il avait déjà rencontré Colette dans son enfance, des épisodes commencent à revenir à sa conscience plus clairement : « Vingt ans plus tard, j'ai appris que j'avais croisé cette femme dans mon enfance et que j'aurais pu en parler moi aussi à Jansen »[347]. Au début, ses souvenirs ne sont qu'une vague impression, mais au fur et à mesure, le narrateur retrouve un souvenir plus distinct d'elle. La mémoire ne revient que tardivement : « Un printemps plus lointain encore que celui où j'ai connu Jansen, j'avais une dizaine d'années et je marchais avec ma mère quand nous avions rencontré une femme, au coin de la rue Saint-Guillaume et du boulevard Saint-Germain. […] mais je m'étais souvenu du trottoir ensoleillé et de son prénom : Colette »[348]. Dans ce passage, le souvenir de Colette émerge plus clairement, tandis qu'à l'atelier de Jansen le narrateur n'a pas pu se souvenir d'elle. En même temps, dans ce passage, sa mémoire remonte vers un temps plus lointain que l'épisode de l'atelier de Jansen. D'ailleurs, le narrateur se souvient d'un autre épisode lié à Colette Laurent, lorsqu'il a passé des vacances avec elle : « Encore un souvenir qui remonte à mon enfance, concernant Colette Laurent. Mes parents louaient, l'été, un minuscule bungalow à Deauville, près de l'avenue de la République. Colette Laurent était arrivée un soir à l'improviste. Elle paraissait très fatiguée »[349]. Cela explique notre fonction de la mémoire ; comme après une amnésie, les souvenirs revivent et reviennent soudainement.

Cette reprise mémorielle de l'épisode de Colette renforce la tristesse du narrateur due à sa mort. Il regrette de ne pas l'avoir appelée et de ne pas avoir parlé d'elle avec Jansen : « Je regrette aujourd'hui de n'avoir pas pris quelques photos dans la valise. […] La seule photo que j'aie gardée, c'est justement une photo d'elle. […] La photo porte la mention : *Colette. 12, hameau du Danube* »[350]. Le « moi narrateur » ressent du chagrin en regardant la photo de Colette :

> Chaque fois que je regarde cette photo, j'éprouve une sensation douloureuse. Le matin, vous essayez de vous rappeler le rêve de la nuit, et il ne vous en reste que des lambeaux que vous voudriez rassembler mais qui se volatilisent. Moi, j'ai connu cette femme dans une autre vie et je fais des efforts pour m'en souvenir. Un jour, peut-être, parviendrai-je à briser cette couche de silence et d'amnésie.[351]

[347] *Ibid.*
[348] *Ibid.*, p. 29.
[349] *Ibid.*, p. 30.
[350] *Ibid.*, p. 42.
[351] *Ibid.*, p. 43.

7.2.3.5. La notion de continuité temporelle et l'espace-temps

À la page trente-trois, la conscience du « je-narrant » peut se déplacer de l'intérieur de la mémoire vers l'extérieur du monde de celle-ci. Elle sort de l'instance du « moi de l'action » pour se diriger vers celle du « moi narrateur » au « présent ». Nous citons un extrait dans lequel le « moi narrateur » regarde au présent le cahier rouge qu'il a fabriqué il y a trente ans : « J'ai acheté deux cahiers rouges de marque Clairefontaine […]. Aujourd'hui, il me cause une drôle de sensation lorsque j'en feuillette les pages »[352]. Dans la première phrase, la conscience du narrateur se trouve à l'intérieur du monde de la mémoire, et dans la deuxième phrase, elle se trouve à l'extérieur de l'univers de la mémoire. Cette continuité du temps entre le passé et le présent garantit l'existence du narrateur. Celui-ci opère un va-et-vient entre le monde des souvenirs et l'extérieur de la mémoire, et cette alternance dans la scène est montrée par le changement de temps verbal. Cette technique permet de distinguer la différence entre ces deux mondes.

7.2.3.6. Le dépassement de la frontière entre la mémoire et la réalité

Dans ce chapitre, nous observons un phénomène particulier à l'intra-temporalité. Dans l'univers mémoriel, le temps peut se déplacer du passé au présent, celui du « moi de l'action » à celui du « moi narrateur ». La conscience du narrateur sort de l'intérieur de la mémoire provisoirement, ce dernier raconte son histoire à l'extérieur de la mémoire au présent. Le « je-narrant » alterne les deux temporalités au gré du mouvement de sa conscience.

Nous allons citer la scène dans laquelle il quitte l'univers mémoriel momentané ; de nouveau, le « moi narrateur » reprend le cahier au présent : « La mienne, aujourd'hui, m'a entraîné jusqu'à l'orangerie du jardin du Luxembourg. J'ai traversé la zone d'ombre sous les marronniers, vers le tennis »[353]. Ici, le « moi narrateur » trouve une personne qui est représentée sur une des photos de Jansen dans le répertoire, intitulée « *Michel L. Quai de Passy. Date indéterminée* »[354], et que Jansen a prise pour son travail par la présentation de Robert Capa, son ami à l'époque : « Une photo de Jansen m'est revenue en mémoire, au dos de laquelle était écrite cette indication […] »[355]. Dans cette orangerie du jardin du Luxembourg, le narrateur constate que ce « Michel L. » est en train de jouer aux boules avec

[352] *Ibid.*, p. 33.
[353] *Ibid.*, p. 37.
[354] *Ibid.*, p. 38.
[355] *Ibid.*

ses amis. Ici, le monde passé et le présent se lient grâce à une photo : « Ce qui m'avait frappé sur la photo, c'étaient les yeux à fleur de peau et bridés vers les tempes, qui donnaient à "Michel L." […] Et cet homme, là, devant moi, avait les mêmes yeux bridés vers les tempes et la même silhouette que "Michel L." »[356]. Le souvenir de l'aspect du visage de « Michel L. » revient dans la conscience du narrateur. Agréablement étonné de rencontrer une personne qui doit connaître Jansen, le narrateur ose lui parler, pour lui demander s'il se souvient de Jansen : « – Vous avez connu le photographe Francis Jansen ? Ses yeux étranges semblaient fixer quelque chose à l'horizon. – Vous dites ? […] Maintenant j'avais l'impression qu'il regardait de côté et qu'il ne me voyait plus »[357]. Mais cette personne n'arrive à identifier ni le narrateur ni Jansen, à cause de sa perte de mémoire. Le narrateur ne peut pas partager sa tristesse due à la disparition de Jansen avec cette personne. En outre, cet épisode prouve que le narrateur passe du passé au présent.

7.2.3.7. Le retour au temps de mémoire

Dans la conscience du narrateur, grâce à la conscience du temps, « avant » et « après », celui-ci est capable de remonter le temps et de revenir au monde mémoriel du « présent ». À la page quarante-quatre, le « moi narrateur » se souvient de Jansen, qui habitait à l'hôtel du boulevard Raspail, il y a trente ans. Dans ce chapitre, la date exacte n'est pas indiquée, mais nous pouvons imaginer que cela s'est passé avant le départ définitif de Jansen : « Jansen était de moins en moins dans l'atelier. Vers sept heures du soir, il me téléphonait »[358]. Le « moi de l'action » recevait plusieurs appels de Jansen qui voulait savoir s'il y avait des visites de ses amis à son atelier. Finalement, Jansen n'y vint pas et ils ne s'étaient pas retrouvés ; ce soir-là, le « moi de l'action » rentra à son appartement.

À la page quarante-six, après une ellipse temporelle, le temps du monde mémoriel se déplace vers un autre jour ; mais il s'agit toujours de la mémoire de Jansen. Ici, Nicole, une de ses amies, arrive à son atelier, et le « moi de l'action » la reçoit même si Jansen ne l'a pas permis : « Un après-midi, elle est venue sonner à l'atelier en l'absence de Jansen et j'ai brusquement décidé de lui ouvrir. J'étais gêné de lui répondre toujours au téléphone que Jansen n'était pas là »[359]. Le « moi de l'action » et Nicole parlent de Jansen, de sa vie

[356] *Ibid.*, p. 39.
[357] *Ibid.*, p. 40.
[358] *Ibid.*, p. 44.
[359] *Ibid.*, p. 46.

mystérieuse. Ce personnage de Nicole constitue une des raisons qui donnent à Jansen l'envie de partir définitivement au Mexique ; en effet, son mari, Gil, éprouve de la rancune envers Jansen après avoir supposé que sa femme et lui étaient ensemble. Sa jalousie le poursuit obstinément, la pression et la peur de croiser Gil que Jansen ressent lui donnent envie de partir. Nicole évoque le jour où son mari a donné deux gifles à Jansen quand il les a trouvés au restaurant tous les deux. Telle est la cause de l'attitude évasive de Jansen à l'égard de Nicole et cet épisode représente le caractère jaloux de Gil ; à la fin de ce chapitre, le « moi de l'action » décide d'accompagner Nicole jusque chez elle, où son mari attend son arrivée.

7.3. L'élasticité du temps

La mélancolie de Jansen s'exprime à travers ses paroles : « Il est temps que je quitte Paris, a dit Jansen, car tout cela devient fatigant et ridicule »[360]. À cause du temps écoulé et de sa situation difficile, il commence à perdre l'envie d'habiter à Paris. Pour se souvenir des épisodes liés à Jansen, le narrateur remonte le temps dans sa conscience ; après que le « moi narrateur » s'est rappelé l'épisode de sa rencontre avec Nicole, il s'aperçoit que le temps passé modifie l'image du souvenir :

> À mesure que je me rappelle tous ces détails, je prends le point de vue de Jansen. Les quelques semaines où je l'ai fréquenté, il considérait les êtres et les choses de très loin et il ne restait plus pour lui que de vagues points de repère et de vagues silhouettes. Et, par un phénomène de réciprocité, ces êtres et ces choses, à son contact perdaient leur consistance.[361]

Dans ce récit, Modiano traite la question du temps écoulé à l'intérieur de la conscience du narrateur et de sa mémoire. Modiano décrit la mémoire et le phénomène de l'oubli provoqué par le temps passé à l'intérieur. Nous montrons un autre exemple de ce même phénomène, l'estompement de l'image par le temps passé à l'intérieur : le « moi narrateur » se souvient de la scène du « pot d'adieu » de Jansen, une curieuse soirée pour fêter son départ définitif au Mexique, pendant laquelle ses amis et le narrateur se réunissent. Jansen invite les amis « alors qu'il n'avait pas donné signe de vie depuis longtemps »[362]. Dans cette scène, le narrateur

[360] *Ibid.*, p. 68.
[361] *Ibid.*, p. 69.
[362] *Ibid.*, p. 70.

rencontre les Meyendorff, un couple d'une cinquantaine d'années, le mari est un ancien médecin, ami de Jansen depuis l'époque de l'Occupation :

> Au souvenir de cette soirée, j'éprouve le besoin de retenir des silhouettes qui m'échappent et de les fixer comme sur une photographie. Mais, après un si grand nombre d'années, les contours s'estompent, un doute de plus en plus insidieux corrode les visages. Trente ans suffisent pour que disparaissent les preuves et les témoins. Et puis, j'avais senti sur le moment que le contact s'était relâché entre Jansen et ses amis.[363]

Cette citation démontre que le temps qui s'écoule à l'intérieur suscite l'oubli, et que les images estompées contrastent avec la clarté de l'image d'une photographie. Nous relevons un autre exemple qui révèle que le temps qui passe rend la mémoire ambiguë : « Leurs voix se mêlaient maintenant dans le silence de la rue : celle, très douce et très lente, du docteur Meyendorff, la voix grave de la femme, celle, ponctuée de grands éclats de rire, de Deckers »[364]. La mémoire auditive devient floue à cause du temps écoulé.

7.3.1. La différence temporelle entre les chapitres

Après la remémoration et la scène du « pot d'adieu » de Jansen, le « moi narrateur » commence à repenser à l'épisode des Meyendorff au « présent » : « Jansen m'avait parlé à plusieurs reprises des Meyendorff. Il les avait beaucoup fréquentés après la disparition de Robert Capa et de Colette Laurent »[365]. La vie solitaire de Jansen est évoquée par la remémoration du narrateur. Le « moi narrateur » se souvient du fait que, après la disparition de ses amis, Jansen commence à s'intéresser au spiritisme, pour combler son chagrin et la solitude, et à comprendre pourquoi des événements douloureux ont lieu dans sa vie. La difficulté d'accepter la disparition des amis, la solitude arrivée soudainement le mènent vers un monde énigmatique : « Jansen avait assisté pendant quelques mois aux séances de spiritisme qu'organisait Mme Meyendorff. Il s'agissait de faire parler les morts. J'éprouve une méfiance instinctive et beaucoup de scepticisme vis-à-vis de ce genre de manifestation. Mais

[363] *Ibid.*
[364] *Ibid.*, p. 74.
[365] *Ibid.*, p. 76.

je comprends que Jansen, dans une période de grand désarroi, ait eu recours à cela »[366]. Le « moi narrateur » éprouve de la compassion envers la difficulté de la vie de Jansen en se remémorant ses propos du présent.

Le « moi narrateur » se souvient que la rencontre entre les Meyendorff et Jansen a eu lieu quand il avait dix-neuf ans : « D'après ce qu'il m'avait confié, il avait connu les Meyendorff bien avant l'époque où ils figuraient sur la photo, dans le jardin, avec Colette Laurent. Il les avait rencontrés à dix-neuf ans. Puis la guerre avait été déclarée »[367]. Ce couple louait son appartement à Jansen pendant les deux premières années de l'Occupation, car il avait déjà une maison en province. Le « moi narrateur » veut prendre contact avec les Meyendorff pour mieux comprendre la raison de la disparition de Jansen : « J'ai souvent pensé que les Meyendorff auraient été les personnes susceptibles de me donner le plus de renseignements sur Jansen »[368]. La tristesse et le choc dus à la disparition de Jansen restent longtemps dans son esprit, et lui donnent l'envie de discuter avec les Meyendorff pour partager le sentiment de néant causé par la perte d'un ami. Pourra-t-il les retrouver ?

7.3.2 La confusion des espaces-temps

Concernant le temps à l'intérieur du narrateur, la conscience de celui-ci peut remonter le temps arbitrairement grâce à sa perception temporelle. Dans ce chapitre, le « je-narrant » se remémore un autre épisode, mais dans une temporalité différente, quinze ans après la disparition de Jansen : le « moi narrateur » se souvient de sa visite rendue à Fossombrone. Son traumatisme intérieur conduit le « moi de l'action » à se rendre à l'adresse notée sur la carte des Meyendorff, mais pas tout de suite après la disparition de Jansen. Il y a une quinzaine d'années par rapport au présent du « moi narrateur », c'est-à-dire, quinzaine années après le départ de Jansen, le souvenir de Jansen et les Meyendorff reviennent chez le narrateur. Tout d'abord, il compose le numéro de téléphone de Paris. Pendant de nombreuses années, l'affliction liée à la disparition de Jansen subsistait chez le narrateur, et il la dissimulait au fond de lui-même ; mais, un jour, la mémoire lui revient et cela le conduit à se rendre à l'ancienne maison des Meyendorff. Dans le chapitre dernier, les Meyendorff lui avaient donné leur carte et noté leur adresse au moment du « pot d'adieu » : « *Docteur Henri de Meyendorff,*

[366] *Ibid.*, p. 77.
[367] *Ibid.*
[368] *Ibid.*, p. 78.

12 rue Ribera, Paris XVIe, Auteuil 28-15, et Le Moulin, à Fossombrone (Seine-et-Marne) »[369] ; ces coordonnées deviennent des indices pour suivre leur trace :

« Il y a une quinzaine d'années, je feuilletais le cahier rouge et, découvrant entre les pages la carte de visite du docteur de Meyendorff, je composai son numéro de téléphone, mais celui-ci n'était "plus attribué" »[370]. À cause du temps écoulé entre-temps, l'appartement à Paris est désert, les Meyendorff n'y sont plus. Le « moi de l'action » pense donc aller à Fossombrone : « Je décidai de me rendre à l'adresse de Seine-et-Marne indiquée sur la carte du docteur. Bien sûr, j'aurais pu savoir par les renseignements si un Meyendorff habitait encore à Fossombrone et, dans ce cas, lui téléphoner, mais je préférai vérifier moi-même, sur place »[371]. La volonté de trouver les témoins de la vie des gens disparus pousse le narrateur à agir.

Il arrive près de l'adresse, et grâce à une dame voisine de la maison, le « moi de l'action » apprend que les Meyendorff n'habitent plus là, qu'ils sont partis aux États-Unis, et que la maison est à vendre : « – Le Moulin n'est plus habité depuis longtemps, m'a-t-elle dit »[372], et « – Je crois qu'ils vivent en Amérique »[373].

En marchant autour de la maison, il découvre l'endroit où Jansen a pris la photo de Colette et des Meyendorff, intitulée « Photo des Meyendorff-Colette Laurent à Fossombrone. Ombrages. Printemps ou été. Puits. Date indéterminée »[374]. La photo prouve qu'ils sont venus ici, même si la date exacte n'est pas mentionnée. L'arrière-plan de la photo l'aide à reconnaître cet endroit : « C'était bien là que la photo de Colette Laurent et des Meyendorff avait été prise par Jansen. J'avais reconnu les platanes et vers la droite le puits à la margelle recouverte de lierre »[375]. La jouissance de l'identification du lieu donne l'impression au narrateur qu'il se trouve dans un rêve. Nous citons ses paroles : « Je croyais rêver »[376]. La description d'un même endroit dans une temporalité différente est une des techniques fondamentales de Modiano. Cette fixation sur un lieu permet de donner une dimension temporelle au récit. Grâce à ce procédé, on se représente clairement le déplacement du temps.

---

[369] *Ibid.*, p. 76.
[370] *Ibid.*, p. 79.
[371] *Ibid.*, p. 80.
[372] *Ibid.*, p. 84.
[373] *Ibid.*
[374] *Ibid.*, p. 87.
[375] *Ibid.*, p. 86.
[376] *Ibid.*, p. 85.

La notion de topographie est très importante, parce que le temps et l'espace sont étroitement liés.

D'ailleurs, en s'approchant de la maison, le narrateur regarde à l'intérieur et reconnaît le « portrait de Mme Meyendorff »[377] et les fauteuils que les Meyendorff utilisaient :

> Dans le coin de la pièce, un bureau d'acajou derrière lequel je distinguais un fauteuil de cuir. Deux autres fauteuils semblables, près de la fenêtre. […] Jansen avait dû s'asseoir souvent sur les fauteuils et je l'imaginais […]. Il était venu ici avec Colette Laurent. Et, plus tard, c'était sans doute dans ce bureau que Mme de Meyendorff faisait parler les morts.[378]

Cette redécouverte du lieu donne la sensation réelle de la vie de Jansen. Le « moi narrateur » imagine la scène qui s'est déroulée, cela lui permet de s'assurer que Jansen a sûrement vécu ici.

Après la remémoration de la scène de Fossombrone il y a une quinzaine d'années, le temps du récit revient au présent du « moi narrateur », le déplacement temporel se produit très souvent : « Je ne suis plus jamais revenu à Fossombrone. Et aujourd'hui, après quinze ans, je suppose que le Moulin a été vendu et que les Meyendorff finissent leur vie quelque part en Amérique »[379]. Dans ce chapitre, plusieurs épisodes arrivent dans la conscience du « moi narrateur », l'entrecroisement narratif se caractérise aussi par la description du souvenir. L'épisode du « pot d'adieu » de Jansen, le souvenir du jour de 1974 où il a croisé Jacques Besse qui avait participé à cette soirée, « Au mois de mai 1974, un après-midi, j'avais croisé Jacques Besse boulevard Bonne Nouvelle, à la hauteur du théâtre du Gymnase »[380], affleurent à la conscience du narrateur, mais ce ne sont que de « faibles échos dans [sa] mémoire »[381].

L'inter-temporalité dans la conscience du narrateur, qui peut considérer l'ordre temporel des événements, permet que le « moi narrateur » remonte le temps de nouveau. La mémoire du narrateur revient au souvenir de l'atelier de Jansen, avant son départ définitif : « La veille du jour où Jansen a quitté Paris, j'étais venu à midi à l'atelier pour ranger les photos dans les

---

377 *Ibid.*, p. 87.
378 *Ibid.*
379 *Ibid.*, p. 89.
380 *Ibid.*
381 *Ibid.*, p. 90.

valises. Rien ne me laissait prévoir son brusque départ »[382]. Jansen ne parlait pas du tout au narrateur de son départ, et le « moi de l'action » ignorait que Jansen avait l'intention de partir bientôt.

Après que le « moi de l'action » a fini de faire les répertoires des photos, Jansen lui propose d'aller se promener dans Paris sans but précis. Devant l'hôtel où Jansen vivait au moment de sa première arrivée à Paris, qui se trouve au coin de la rue Boissonade, celui-ci prend des photos : « Il a reculé jusqu'au bord du trottoir et il a pris plusieurs photos de la façade de cet hôtel »[383]. Il explique au « moi de l'action » qu'il a rencontré un médecin autrichien qui s'était réfugié en France pendant la guerre, et que cette personne, « un certain docteur Tennent », le soignait quand il était tombé malade. Dans le répertoire des photos, le « moi de l'action » trouve la photo du docteur Tennent parmi celles rangées par ordre chronologique le soir même. Elle est intitulée comme suit : « *1. Docteur Tennent et sa femme. Jardin du Luxembourg. Avril 1938* »[384] ; cette photo prouve l'exactitude des paroles de Jansen.

En faisant un tour dans Paris, parfois la mémoire de l'enfance du narrateur revient dans sa conscience :

> Il évoquait une époque si lointaine de ma vie que j'avais du mal à la relier au présent. Je finissais par me demander si c'était bien moi l'enfant qui venait ici avec mon père. Un engourdissement, une amnésie me gagnaient peu à peu, comme le sommeil le jour où j'avais été renversé par une camionnette et où l'on m'avait appliqué un tampon d'éther sur le visage. D'ici un moment, je ne saurais même plus qui j'étais et aucun de ces étrangers autour de moi ne pourrait me renseigner.[385]

« des trous noirs »[386]« la même lumière où nous marchons, ma mère et moi, dans mon souvenir, en compagnie de Colette Laurent. »[387]. En continuant la promenade dans Paris, ils arrivent au café de la rue Saint-Honoré, où Jansen a rencontré Colette Laurent : « – C'est dans ce café que j'ai connu Colette, m'a-t-il dit brusquement »[388]. Ce pèlerinage de Jansen, pour qu'il puisse graver les gens importants dans sa mémoire, s'achève à la page 102 par l'arrivée à son appartement.

---

[382] *Ibid.*, p. 93.
[383] *Ibid.*, p. 94.
[384] *Ibid.*, p. 95.
[385] *Ibid.*, p. 97.
[386] *Ibid.*, p. 98.
[387] *Ibid.*, p. 101.
[388] *Ibid.*, p. 100.

À la page 102, après l'ellipse temporelle, le narrateur se rend à l'atelier de Jansen, et s'aperçoit qu'il est définitivement parti sans laisser aucune trace de vie. Jansen disparaît brusquement, ce qui étonne le narrateur : « Je me suis demandé pourquoi il ne m'avait pas prévenu de son départ »[389]. Il est parti avec les doubles du cahier rouge Clairefontaine et les photos collées au mur, de Colette Laurent et Robert Capa. Pour lui, les photos sont importantes en tant que preuves des gens partis avant lui.

À la fin du récit, à la page 108, le « moi narrateur » se souvient d'un soir de juin, trois ans après le départ de Jansen, grâce à sa perception du temps, car l'anniversaire de ce départ tombait le jour même où un éditeur acceptait la publication de son livre ; les souvenirs de Jansen se superposent à ceux de la jeunesse du narrateur lui-même. Ce soir-là, le « moi de l'action » feuilletait *Neige et Soleil*, un recueil de photos dans lequel celles du jeune Jansen figuraient. Le « moi de l'action » trouve sa photo intitulée *Au 140*, sur laquelle on peut voir les « groupes d'immeubles de la périphérie parisienne, un jour d'été »[390], et le « moi narrateur » se souvient d'une histoire que Jansen lui a racontée concernant ces immeubles :

> Jansen m'avait expliqué que c'était là où avait habité un camarade de son âge qu'il avait connu au camp de Drancy. Celui-ci, quand le consulat d'Italie avait fait libérer Jansen du camp, lui avait demandé d'aller à cette adresse pour donner de ses nouvelles à des parents et à une amie. Jansen s'était rendu au « 140 » mais il n'y avait trouvé personne de ceux que lui avait indiqués son camarade.[391]

Cet épisode rappelle que Jansen a été amené à Drancy, qu'il a été libéré, mais qu'à ce moment-là, ceux de son caramade avaient déjà disparu à cause de la rafle pendant son absence, les retrouvailles n'ont donc pas eu lieu. Avec la photographie de la ville de Paris, Jansen cherchait-il une preuve de l'époque heureuse de son passé qu'il n'a jamais pu retrouver ? Pour lui, le bonheur était toujours fugace, la photographie permettait de rattraper les bribes de la mémoire heureuse qui s'échappe dans l'oubli. Cette parole du narrateur soutiendrait notre lecture : « Il était à la recherche d'une innocence perdue et de décors faits pour le bonheur et l'insouciance, mais où, désormais, on ne pouvait plus être heureux »[392]. À travers le voyage mental dans le temps subjectif, le « moi narrateur » remonte celui-ci librement, et se souvient de nombreux épisodes concernant Jansen ; cela permet de retracer la vie de Jansen, qui

[389] *Ibid.*, p. 105.
[390] *Ibid.*, p. 109.
[391] *Ibid.*, p. 110.
[392] *Ibid.*, p. 112.

souffrait de solitude et qui espérait disparaître non seulement de la ville de Paris, mais aussi de la mémoire des autres.

Conclusion

La mémoire se réalise grâce à l'inter-temporalité du sujet de la remémoration, le « moi narrateur ». Dans la conscience du narrateur, le temps se déplace arbitrairement au gré de sa mémoire. La tristesse de la disparition d'un ami et le néant qu'il ressent le conduisent vers une rétrospection. À travers les épisodes remémorés, Modiano décrit non seulement la vie de solitude et le désespoir profond et caché de Jansen, mais aussi le vide intérieur du « moi narrateur » confronté à la fuite de son ami. Étant le jouet d'une vie malheureuse, Jansen souffrait continuellement de sa solitude. La mémoire du « je-narrant » élucide le mystère de l'origine de Jansen, nous pouvons donc connaître les différentes facettes de son existence : son enfance, sa jeunesse, sa vie sous l'Occupation… En se déplaçant dans une temporalité différente, la mémoire du narrateur met en lumière le passé de Jansen. La théorie sert à illustrer la compétence à remonter arbitrairement dans le temps de la conscience, qui est l'origine de la remémoration. Au chapitre suivant, nous approfondissons la question de la temporalité de la mémoire, surtout en remarquant le phénomène de l'ordre et du désordre des événements.

Chapitre VIII. L'évocation du passé et l'ordre des événements

8.1. L’ordre et le désordre du récit

Une des raisons du phénomène particulier du temps dans les œuvres de Modiano provient de la mémoire du narrateur. Les bribes de cette mémoire réapparaissent dans son esprit, elles représentent des « flash-backs ». Mais l’écriture est caractérisée par le déplacement entre les diégèses, comme lorsque les frontières du temps de chaque scène deviennent floues ; c’est ce que Genette appelle le « camouflage de déplacement de chaque diégèse », Modiano essaie de ne pas souligner les frontières temporelles. Grâce à ce procédé, le narrateur peut se remémorer nombre d’épisodes du passé. Et en même temps, cela crée un cours du temps particulier. Dans la conscience du narrateur, les diégèses différentes s’unifient en tant que souvenirs.
Dans ce chapitre, nous démontrons le phénomène de la mémoire en flash-back dans l’œuvre de Modiano. Nous choisissons l’œuvre *La Petite Bijou,* parce qu’elle représente finement le mouvement du temps fondamental au monde de la mémoire.

8.1.1. Le contrôle du niveau narratif par le temps

Nous faisons ici remarquer la technique très subtile de Modiano concernant la description mémorielle surtout en « flash-back ». Afin de comprendre la technique de description mémorielle chez Modiano, nous reprenons la théorie de Genette dans *Figure III* qui montre la notion de *niveau narratif* et nous permet de comprendre la technique de la narration mémorielle. En premier, nous entreprenons la présentation de cette notion.

8.1.2. La notion de niveau narratif

Elle suppose l’existence de plusieurs espace-temps dans un récit, ceux-ci émergent progressivement dans le déroulement de ce dernier. Genette définit le rapport hiérarchique entre plusieurs instances, c’est-à-dire l’articulation de l’espace-temps et de l’instance narrative. En premier, Genette l’explique en utilisant l’exemple de *Manon Lescaut* ; selon lui, le récit insère une autre histoire enchâssée, par exemple la réduction d’un récit par un des personnages utilisé dans ce premier récit.

Il emploie un exemple de *Mémoire* ; « La réduction par M. de Renoncour de ses *Mémoires* fictifs est un acte (littéraire) accompli à un premier niveau, que l'on dira *extradiégétique ;* les

événements racontés dans ces Mémoires (dont l'acte narratif de des Grieux) sont dans ce premier récit, on les qualifiera donc de *diégétique,* ou *intradiégétique* »[393]. Dans sa théorie, il montre bien la hiérarchie et la dépendance entre ces deux diégéses.

Ensuite il définit la diégèse indépendante dans le récit, Genette la définit comme un récit *métadiégétique*. Cette terminologie de Genette est employée dans *Figure II* et *Figure III* : « Le préfixe méta-connote évidemment ici, comme dans « métalangage », le passage au second degré : le *métarécit* est un récit dans le récit, le métadiégèse est l'univers de ce récit second comme la diégèse désigne [...] l'univers du récit premier »[394]. Un récit méta-diégétique est un récit enchâssé dans un récit premier. En plus Genette classe ce récit mata-diégétique par sa fonctionnalité en trois types selon la relation entre ce récit enchâssé et le récit premier. « Le premier type est une causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse, qui confrère au récit second une fonction explicative »[395]. Et il définit le deuxième type ainsi « le deuxième type consiste en une relation *thématique,* qui n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse […] Le troisième type ne comporte aucune relation explicite entre les deux niveaux d'histoire : c'est l'acte de narration lui-même qui fonctionne dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique : fonction distraction et/ou d'obstruction ».[396] Modiano emploie cette technique subtilement dans plusieurs œuvres. Dans *Le café de la jeunesse perdue*, *Rue de la boutique obscure*, il introduit par cette technique plusieurs narrateurs pour montrer l'image d'un narrateur-personnage.

La notion du récit enchâssé nous montre une possibilité inhérente à l'univers romanesque ; le roman est capable de posséder plusieurs histoires. D'ailleurs, Genette a découvert qu'il existe des romans qui englobent plusieurs récits enchâssés, mais l'indépendance de chaque histoire se déforme. C'est-à-dire qu'entre le récit cardinal et le récit enchâssé, la frontière n'est pas claire, le passage de l'un à l'autre est assuré par la narration de façon discrète, même plutôt ambiguë.

[393] *Ibid.*, p. 238.
[394] *Ibid.*, p. 239.
[395] *Ibid.*, p. 242.
[396] *Ibid.*, p. 242-234.

8.1.3. Le déplacement entre les instances narratives

Ce qui suscite le déplacement d'instances ne se borne pas au déclenchement d'un nouvel épisode mais à l'imagination du narrateur. Non seulement la frontière s'articule entre des diégèses différentes, mais aussi entre les instances. Dans le cas des œuvres de Modiano, parfois le passage entre l'instance où le « moi narrateur » raconte et l'instance où le « moi de l'action » raconte, c'est-à-dire celle d'histoire racontée, n'est pas remarquable. Dans les œuvres de Modiano, le « moi narrateur » insère souvent ses paroles au présent. Genette fait remarquer l'usage de cette technique surtout dans la description mémorielle de *La Recherche du temps perdu* de Proust. Pour créer la mémoire du narrateur, le récit se transforme en expérience individuelle, les paroles du « moi narrateur » insérées, s'assimilent à l'histoire racontée. De plus, la réflexion du « moi narrateur » est capable d'ébaucher plusieurs épisodes en même temps, le passage d'un épisode à un autre est souvent masqué ; cette technique donne aux lecteurs une illusion narrative, comme si le récit se constituait en une seule instance narrative. « Des lecteurs ne remarquent pas le détour spatio-temporel qui lui avait donné naissance, et croient à un simple " retour en arrière " isodiégétique, sans changement de niveau narratif ».[397] Comme cette citation le démontre, la dissimulation du passage entre les instances différentes se caractérise par la description de la mémoire.

8.1.4. Manipulation du niveau narratif des narrateurs chez Modiano à travers le temps du récit

La théorie de Genette nous suggère une possibilité : dans les œuvres de Modiano, il est possible que le narrateur raconte plusieurs histoires dont l'espace-temps varie de l'une à l'autre. Dans sa théorie, il est important que puissent exister plusieurs histoires dont les diégèses différentes, grâce à la remémoration du narrateur. Celui-ci est capable de se rappeler plusieurs épisodes qui s'interpénètrent. En effet, il existe une histoire dans l'histoire, et dans l'univers de la mémoire, parfois la distinction entre chaque épisode est ambiguë et invisible, en conséquence, le déplacement entre chaque diégèse s'effectue discrètement. Nous avons donc l'impression que même le narrateur raconte une seule histoire, alors que plusieurs histoires sont racontées.

Dans les œuvres de Modiano, il existe de nombreux narrateurs qui possèdent une

[397] *Ibid.*, p. 249.

compétence mémorielle ; les uns ne connaissent que certaines bribes de mémoires sur leur propre vie, les autres savent se rappeler leur passé clairement ; la distribution de la compétence souveraine est différente pour chaque narrateur ; cette différenciation lui donne une identité et détermine la temporalité du récit.

8.2. Le temps et la mémoire dans *La Petite Bijou* : les histoires racontées par « flash-back »

La théorie de Genette nous donne un indice pour comprendre un récit raconté par le flash-back du narrateur. En rappelant l'histoire du passé, les bribes des souvenirs arrivent très souvent à sa conscience. Par conséquent, chaque histoire est racontée morceau par morceau, il existe plusieurs diégèses dans un seul récit. Dans la mémoire personnelle du narrateur, il y a un rapport entre elles. Le flash-back empêche l'avancement du récit, et engendre une construction compliquée, ainsi qu'un cours du temps complexe. L'expérience douloureuse du passé, l'événement traumatisant reviennent soudainement à l'esprit, au cours de la remémoration d'un autre épisode. Ainsi, plusieurs diégèses existent dans un seul récit, en plus des bribes de diégèses racontées dans le désordre. Nous prenons pour exemple *La Petite Bijou*, œuvre dans laquelle la mémoire de la narratrice a conservé le souvenir d'une jeunesse solitaire. Au début, elle raconte de mémoire la scène où elle a croisé une dame qui ressemble à sa mère, dont elle avait été séparée dans son enfance et qui devait sans doute être décédée au Maroc. Étonnée qu'elle soit vivante, la narratrice commence à poursuivre cette dame. En suivant sa trace, plusieurs souvenirs enfouis dans la mémoire de sa jeunesse et de son enfance reviennent dans son esprit, la souffrance passée qu'elle a expérimentée revit intérieurement, ce qui la plonge souvent dans un état névrotique.

Elle se souvient en même temps d'autres diégèses, par exemple, sa rencontre avec un jeune homme mystérieux qui s'appelle Moreau-Badmaev, et l'histoire de son travail de baby-sitting, au cours duquel elle a rencontré une petite fille laissée souvent toute seule, comme elle dans son enfance ; ces épisodes traversent sa conscience de narratrice, ils sont aussi racontés alternativement. Comme il existe de nombreuses diégèses dans son esprit, la narratrice les raconte les unes après les autres.

8.2.1. Du présent à la mémoire lointaine

La narratrice se souvient des épisodes de sa jeunesse, et sa narration fait des « aller-retour » dans ses souvenirs et dans le récit qu'elle raconte, technique également utilisée par le narrateur de Proust dans *Du côté de chez Swann*. Genette explique ce procédé dans *Figures III* : « le récit prend un départ difficile, comme hésitant, et coupe d'incessants aller-retour entre la position mémorielle du "sujet intermédiaire" et diverses positions diégétiques, parfois redoublées, avant la succession chronologique »[398]. Dans *La Petite Bijou*, Modiano introduit cette technique. La narratrice raconte les souvenirs de sa jeunesse, quand elle avait à peu près vingt ans. Au début du récit, elle confie : « Une dizaine d'années avait passé depuis que l'on ne m'appelait plus "la Petite Bijou" »[399], et : « "Quand j'avais sept ans, on m'appelait La Petite Bijou" »[400]. Dans la mesure où elle avait sept ans lorsqu'on l'appelait La Petite Bijou, nous pouvons aisément deviner son âge.

De plus, nous trouvons plusieurs phrases qui montrent que les histoires racontées proviennent de sa mémoire ; par exemple, à la page cent trente, quand la narratrice raconte une scène rétrospectivement, dans laquelle Badmaev écrit des poèmes sur un papier et le lui donne : « Badmaev m'a tendu le papier que j'ai gardé précieusement jusqu'à aujourd'hui »[401]. Le groupe de mots « jusqu'à aujourd'hui » révèle la distance temporelle entre l'instance où le « moi narrateur » se trouve et celle de l'histoire remémorée, il démontre que l'histoire racontée est tirée de sa mémoire. Voici un autre exemple : dans le passage que nous allons citer, la narratrice parle d'un épisode de son enfance, et grâce à la phrase insérée, nous pouvons nous apercevoir que cet épisode due à sa remémoration : « Un chien. Un caniche noir. Dès le début, il a dormi dans ma chambre. Ma mère ne s'occupait jamais de lui, et d'ailleurs, quand j'y pense aujourd'hui, elle aurait été incapable de s'occuper d'un chien, pas plus que d'un enfant »[402]. La bribe de phrase « quand j'y pense aujourd'hui » démontre que le « moi narrateur » se trouve dans une instance différente de celle de l'univers mémoriel, c'est-à-dire au présent, et qu'il raconte rétrospectivement.

Non seulement les douloureux souvenirs d'enfance éclatent dans la conscience, mais aussi la narratrice se souvient des épisodes qui se sont passés à la même période, la linéarité temporelle des événements est cassée. Par exemple, quand la narratrice se souvient de

[398] *Ibid.*, p. 179.

[399] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 9.

[400] *Ibid.*, p. 132.

[401]

[402] *Ibid.*, p. 125.

l'épisode où elle poursuivait sa mère, les souvenirs d'enfance traversent la conscience du « moi narrateur » provisoirement. La rétrospection s'interrompt à cause de l'insertion d'une diégèse différente. Cet aller-retour entre plusieurs positions d'instance et les différentes diégèses est une caractéristique de la description de la mémoire chez Modiano.

Nous montrons ici comment la mémoire en flash-back s'exprime dans l'œuvre. Le récit commence par les retrouvailles de la narratrice avec sa mère, à la station de métro Châtelet. À l'heure de pointe, elle croise une dame portant un manteau jaune, dont le visage lui rappelle celui de sa mère : « Une dizaine d'années avait passé depuis que l'on ne m'appelait plus "la Petite Bijou" et je me trouvais à la station de métro Châtelet à l'heure de pointe. […] La ressemblance de ce visage avec celui de ma mère était si frappante que j'ai pensé que c'était elle »[403]. Ses retrouvailles avec sa mère qu'elle croyait morte depuis longtemps provoquent un choc et de l'étonnement, et elle se met à poursuivre sa mère. La narratrice l'observe de loin en prenant le même métro qu'elle. En la suivant, elle plonge dans le désarroi ; au début, elle n'arrive pas à croire totalement qu'elle est encore vivante :

> Elle restait impassible, à se regarder dans le poudrier. […] Elle avait eu le temps de ranger son poudrier avant que les autres affluent dans le wagon. À quelle station allait-elle descendre ? La suivrais-je jusqu'au bout ? Était-ce vraiment nécessaire ? Il faudrait s'habituer à l'idée qu'elle habitait dans la même ville que moi. On m'avait dit qu'elle était morte, il y a longtemps, au Maroc, et je n'ai jamais essayé d'en savoir plus. "Elle était morte au Maroc", l'une de ces phrases qui datent de l'enfance, et dont on ne comprend pas tout à fait la signification. De ces phrases, seule leur sonorité vous reste dans la mémoire comme certaines paroles de chansons qui me faisaient peur.[404]

Dans cet extrait, la narratrice observe sa mère de loin ; l'étonnement, la peur l'empêchent de lui parler mais, en même temps, les souvenirs de son enfance traversent son esprit. À l'intérieur de la narratrice, le désarroi et l'envie de savoir la vérité se mélangent. Cette répétition dure dans le récit entier en insérant l'énonciation souveraine dans sa narration.

Ces retrouvailles imprévues avec sa mère conduisent la narratrice à la poursuivre pour connaître son adresse exacte, et elle retourne à la station de Châtelet pendant plusieurs

[403] *Ibid.*, p. 9.
[404] *Ibid.*, p. 12.

semaines. Au bout de la cinquième semaine, « la mère portant le manteau jaune » réapparaît devant elle, la narratrice recommence sa poursuite : « Et pourtant, elle a fini par réapparaître la cinquième semaine. Au moment où je sortais de la bouche du métro, je l'ai vue dans la cabine téléphonique »[405]. En la poursuivant, elle arrive à l'appartement près de la station de Château-de-Vincennes, cette fois-ci, avec l'aide du voisin, elle apprend qu'elle réside dans la rue de Quartier-de-Cavalerie, au quatrième étage, sous le nom de Boré. Constatant l'usage du faux nom de sa mère, en rentrant dans sa chambre, la narratrice commence à réfléchir à son enfance, en consultant les indices laissés, comme l'acte de naissance de sa mère, et les photos d'enfance dans la vieille boîte à biscuits, qu'elle a toujours gardée. Pour être sûre que c'est sa mère qui habite dans cet appartement, elle cherche son nom sur son acte de naissance : « Pourtant, le nom de famille de ma mère qui figurait sur mon acte de naissance était Cardères. Et O'Dauyé le nom qu'elle avait pris, son nom d'artiste en quelque sorte. Ça, c'était du temps où je m'appelais moi-même la Petite Bijou… »[406]. En fouillant dans la boîte, la narratrice trouve un morceau de papier sur lequel était noté le vrai nom de sa mère, « Sonia Cardères » ; finalement, elle s'aperçoit que le nom « Boré » est une invention de sa mère inspirée du nom de son oncle, Jean Borand.

En découvrant la vérité selon laquelle sa mère n'est ni décédée, ni partie définitivement au Maroc – ce n'était qu'un voyage –, la narratrice comprend la véritable intention de celle-ci : lui mentir pour la laisser dans la maison de campagne et s'en débarrasser ; les mystères passés s'élucident avec le temps. Le désarroi et la surprise réveillent le souvenir des épisodes traumatisants de l'enfance, cela suscite la mémoire en flash-back de la narratrice : « C'était depuis le soir où j'avais vu la femme en manteau jaune dans le métro. Avant, j'y pensais à peine »[407].

Avant que la narratrice commence à habiter toute seule à Paris, du côté de la place de Clichy, elle avait été amenée d'un endroit à l'autre depuis son enfance. Elle a été pensionnaire à l'âge de cinq ans, puis avec le déménagement de sa mère à l'appartement près du bois de Boulogne, elle s'est retrouvée au cours Saint-André, avant d'être envoyée dans la maison de Fossombronne-la-Forêt, où une amie de sa mère s'est occupée d'elle. Parmi les autres diégèses, nombre de scènes de l'enfance de la narratrice éclatent dans un désordre temporel ; par exemple, le passage suivant décrit le souvenir qu'a la narratrice de sa mère avant son

[405] *Ibid.*, p. 26.
[406] *Ibid.*, p. 29.
[407] *Ibid.*, p. 143.

départ définitif ; ce passage démontre la froideur et l'attitude désinvolte de cette dernière, ce qui permet de prévoir sa disparition : « Il ne restait d'elle que ce regard, le matin, et aussi le soir, quand j'étais malade. Au bout d'un moment, je m'apercevais que le regard n'était pas vraiment fixé sur moi, mais qu'il se perdait dans le vague »[408]. À quoi pensait-elle ? Non concentrée sur son enfant, la mère ne pouvait que penser à elle-même.

8.2.2. La mémoire en flash-back et le désordre du temps des événements ; rencontre avec personnage, Badmaev

À cause de la labilité consciente, le cours du temps n'est pas stable ; non seulement la narratrice insère les souvenirs d'enfance qui revivent dans sa conscience, mais aussi l'instance de la diégèse aussi se déplace fréquemment. En suivant la mémoire de la retrouvaille avec sa mère, la narratrice commence à songer à la rencontre avec un des personnages, Badmaev, qui travaille à l'émission de la radio en tant que traducteur. La narratrice et lui deviennent amis après cette rencontre, en associant avec sympathie la solitude qu'ils ressentaient. À la page trente-trois, la diégèse se déplace de l'histoire de la mère à celle de la première rencontre avec lui. « Le soir où j'ai cru avoir reconnu ma mère dans le métro, j'avais rentontré depuis quelque temps déjà celui qui s'appelait Moreau ou Badmaev »[409], « C'était à la librairie Mattei, boulevard de Clichy. Elle fermait très tard. Je cherchais un roman policier. À minuit, nous étions les deux seuls clients et il m'avait conseillé un titre de la Série Noire. […] »[410]. Par le groupe de mots « depuis quelque temps », on peut savoir que cette rencontre s'est passée avant la retrouvaille avec sa mère.

Cependant, les retrouvailles avec sa mère et la rencontre avec ce personnage se sont passées sur un court intervalle temporel, presque dans la même période car elle dit que « Quelque temps plus tard, quand j'ai suivi ma mère pour la première fois jusqu'à son domicile, j'étais sûre que, de sa chambre, la vue était la même que celle de chez Moreau-Badmaev. […] Oui, les blocs d'immeubles, à Vincennes et porte d'Orléans, étaient à peu près les mêmes. Son nom à lui : Moreau-Badmaev figurait dans la liste. C'était la preuve que je n'avais pas rêvé »[411]. Sans savoir que le domicile de sa mère se trouve dans le même quartier, la narratrice l'avait déjà visité. Il s'agit souvent de la coïncidence de l'espace dans les différents temps. Les deux

[408] *Ibid.*, p. 31.
[409] *Ibid.*, p. 34.
[410] *Ibid.*, p. 34.
[411] *Ibid.*, p. 42-43.

personnes importantes habitent dans le même quartier.

À la page quarante-six, le diégèse du récit se déplace de nouveau. Le temps exact n'est pas montré, mais on peut savoir vaguement qu'il se passe avant les retrouvailles avec sa mère. Car, plus tard, à la page quatre-vingt-cinq, la narratrice répond à la pharmacienne que depuis quelques mois elle habite son appartement actuel. « Elle m'a demandé si j'habitais depuis longtemps dans ce quartier. Non, quelques mois. Une chambre dans une petite rue. Un ancien hôtel »[412]. Donc dans cette diégèse, le temps remonte avant les deux épisodes précédents, celui de la retrouvaille avec sa mère et celui de la première rencontre avec Badmaev.

Dans cette diégèse, la narratrice raconte les circonstances lui ayant permis de trouver cet appartement. L'adresse de celui-ci est le même que celui qui figure sur son acte de naissance. « Je savais que ma mère avait habité dans cet hôtel. L'adresse figurait sur mon acte de naissance. Un jour que je consultais les petites annonces pour trouver une chambre à louer, j'avais été étonnée de tomber sur cette adresse à la rubrique " Locations studios" »[413]. L'ancien hôtel converti en appartement, la narratrice décide de louer tout de suite. « Et le premier soir, j'ai pensé que ma mère avait peut-être habité dans la chambre où je me trouvais. C'est donc le soir où je cherchais à louer une chambre et où j'ai vu l'adresse dans le journal, 11, rue Coustou, que le déclic s'est produit »[414]. Les retrouvailles avec sa mère par hasard étaient prévues ? Les indices du passé conduisent à retrouver son « point de départ », où sa mère habitait au moment de sa naissance.

La première rencontre avec les Valadier, dont la fille était gardée par la narratrice pendant l'absence des parents, est racontée après la remémoration de la scène de l'appartement. Comme la narratrice dit que « C'était deux ou trois semaines après que j'avais cru reconnaître ma mère dans les couloirs de la station Châtelet »[415], le temps avance irrégulièrement car, quand elle a retrouvé le domicile de sa mère, c'était cinq semaines après la première retrouvaille et donc, le récit remonte le temps en désordre. La froideur des parents vis-à-vis de leur petite fille ainsi que sa solitude sont similaires à l'expérience propre de la narratrice. Le souvenir de la rencontre des Valadier lui fait se rappeler d'expériences douloureuses de son enfance. Ces deux diegèses s'imbriquent l'une dans l'autre, elles créent l'avancement

[412] *Ibid.*, p. 95.
[413] *Ibid.*, p. 46.
[414] *Ibid.*, p. 47.
[415] *Ibid.*, p. 63.

complexe du temps.

Nous montrons ici la transition temporelle à travers la technique de l'estompage de la frontière entre les diégèses. Au début de chaque chapitre, la narratrice commence à raconter sa rétrospection pour reprendre la suite des chapitres précédents. Nous citons des phrases où le temps du récit glisse du passé au présent historique. A la page 51, elle commence à dire que « Je devais me rendre tous les jours de la semaine du côté du bois de Boulogne chez des gens riches dont je gardais la petite fille. J'avais trouvé ce travail un après-midi où je m'étais présentée en dernier recours dans une agence de placement que j'avais choisie au hasard sur les pages de l'annuaire. L'agence Taylor »[416], avec le ton rétrospectif. Après sa narration, elle se déplace à la description de la scène à l'agence Taylor, sa vision transite à la diégèse évoquée du début du chapitre. Avec cette transition, la temporalité recule antérieurement à cette énonciation. Nous citons la parole de la narratrice ; « Un homme roux qui portait des moustaches et un costume prince-de-galles m'avait reçue dans un bureau aux boiseries sombres »[417]. La diégèse commence à se déplacer graduellement vers l'autre diégèse, à la maison de Vera Valadier, où elle s'est occupée d'une petite fille. Ce paragraphe sert à la fonction explicative de faire connaître aux lecteurs la raison de son travail, mais la transition entre les diégèses est estompée. Dans ces passages diégétiques, la narratrice manifeste l'événement passé et le temps recule au passé, cependant sa narration se glisse dans son état actuel en gardant graduellement le ton rétrospectif.

8.2.2.1. Un phénomène particulier du temps: l'homogénéité du temps grammatical

Dans le discours de *La Petite Bijou*, cet aller-retour, la monotonie du temps grammatical au passé domine l'ensemble du récit. Ici, il s'agit de l'usage de l'imparfait comme du présent, plusieurs théoriciens l'ont fait remarquer ; la narratrice raconte son sentiment à l'imparfait.

L'histoire racontée de mémoire en flash-back, engendre le cours du temps particulier. Dans l'instance du présent où le « moi narrateur » se souvient de son propre passé, le temps ne s'avance pas, car même de nombreux épisodes du passé s'imbriquent l'un à l'autre, cela n'est que des insertions de paroles de « moi narrateur » du présent. Par conséquent, le présent se fige, mais le temps passé se met à s'écouler. Au gré de la lecture, le lecteur s'aperçoit que le passé progresse, on a l'illusion que le passé se convertit en présent ; le renversement du cours du temps permet d'exprimer la mémoire de la narratrice.

[416] *Ibid*, p. 51.
[417] *Ibid*, p. 51.

Même si on a l'impression que le personnage décrit son sentiment actuel d'angoisse dans sa narration, grâce au renversement du cours du temps, le temps grammatical ne change pas ; cela donne l'impression que sa pensée actuelle est décrite par le passé, même si elle transmet son épreuve immédiatement aux lecteurs. Dans cette succession événementielle la progression du temps est garantie. À travers l'omission du signe du changement diégétique, les lecteurs trouvent que ces descriptions, ces souvenirs chez la narratrice et son sentiment actuel, sont de la même diégèse mémorielle ; les transitions des passages du passé à la mémoire, de la mémoire au présent sont masquées par l'usage du passé.

Nous montrons un exemple ; « Maintenant, je marchais au hasard et j'espérais bientôt rejoindre la place de la Bastille »[418]. Dans la description du passé le mot « maintenant » donne l'impression qu'elle raconte son sentiment présent. Et dans cette citation la narratrice raconte son état actuel et après cette phrase elle commence à raconter sa vision mémorielle, la première temporalité rétrospective de ce récit ; « Tout me paraissait si confus depuis le début, depuis mes plus anciens souvenirs d'enfance…Parfois, ils me visitaient, vers 5 heures du matin, à l'heure dangereuse où vous ne pouvez plus vous rendormir »[419]. Mais ces deux énonciations sont racontées par le même temps grammatical, en dépit de la transition diégétique et de la fonction hétérogène du temps.

8.2.2.2. Double niveau d'énonciation ; le passé en progression

Nous entreprenons la démonstration de la progression temporelle dans la description du passé. Dans ce chapitre la narratrice rapporte les événements un à un, cette procédure donne l'impression que les événements se déroulent au présent en dépit de l'usage du passé ; autrement dit, il n'existe pas de distance temporelle entre sa perception et son énonciation même si elle raconte au passé. Dans *L'analyse du récit*, Yves Reuter analyse cette fonction du narrateur homodiégétique qui raconte « ce qui lui arrive *au moment où cela lui arrive* »[420]. Dans sa théorie il limite cette procédure dans l'usage du présent, afin de donner « une impression de simultanéité entre ce qu'il perçoit et ce qu'il dit »[421]. Dans ce récit de Modiano, les paroles de la narratrice produisent le même effet de simultanéité, en dépit de l'usage du passé.

---

[418] *Ibid.*, p. 84.

[419] *Ibid.*, p. 35.

[420] Yves Reuter, *L'analyse du récit,* Paris, Armand Collin, 2005, p.54.

[421] *Ibid*, p. 54.

Nous allons montrer ces paragraphes dont la linéarité temporelle et l'ordre événementiel provoquent l'actualité dans l'usage du passé. Paradoxalement la narration au passé provoque la progression temporelle. À la page 54 elle commence à raconter son sentiment ; avant qu'elle arrive chez les Valadier, l'angoisse forte l'attrape ; car dans ce quartier où elle est déjà venue dans son enfance, cela suscite une forte réaction de panique due aux mauvais souvenirs, elle le raconte au passé comme si elle le transmettait actuellement ;

Je suis descendue à Porte-Maillot, et j'éprouvais un sentiment d'appréhension. Je connaissais ce quartier. Je me suis dit que j'avais dû rêver à cette première visite chez ces gens. Et maintenant, je vivais ce que j'avais rêvé : le métro, la marche jusqu'à leur domicile et voilà pourquoi j'avais cette sensation de déjà-vu. […] et à mesure que j'avançais, cette sensation devenait de plus en plus forte et je finissais par m'inquiéter. Mais maintenant, au contraire, je me demandais si je ne rêvais pas. Je me suis pincé le bras, je me suis frappé le front de la paume de la main pour essayer de me réveiller.[422]

Dans sa parole de narratrice, la distinction entre le passé et le présent a disparu ; la description de la vision passée chez la narratrice se transforme en celle de son état présent de conscience en suivant le contexte narratif. La narratrice raconte les événements imparfaits en progression en utilisant le passé. Celui-ci évoque la double temporalité énonciative ; dans cette procédure son énonciation au passé se convertit en présent. Autrement dit, le passé progresse tandis que le présent est figé. Dans ce sens, la double temporalité d'énonciation se dissimule derrière une phrase.

L'autre temporalité de ce récit est la rétrospection de la narratrice sur la temporalité postérieure à la diégèse qu'elle raconte. Parfois, la narratrice insère des paragraphes où elle regarde son « je-narré » en soulignant la distance temporelle entre lui et le « je-narrant », son point de vue se déplace postérieurement, elle commence à narrer son histoire avec un ton rétrospectif, elle montre sa capacité mémorielle aux lecteurs. Comme la procédure de Proust, cette transition affecte un simple déplacement isodiégétique : à la page 51, la narratrice commence à raconter la scène où elle a visité l'agence Taylor ; dans ce paragraphe elle la raconte avec un ton rétrospectif en employant le temps passé ; « j'avais trouvé ce travail un après-midi où je m'étais présentée en dernier recours dans une agence de placement que j'avais choisi au hasard »[423]. Ce paragraphe est postérieur à la scène de l'agence Taylor, le

[422] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Édition Gallimard, 2002, p.54.
[423] *Ibid*.

« je-narrant » raconte sa mémoire ultérieurement. À la page 55 également elle insère un paragraphe ultérieur sur l'histoire qu'elle raconte rétrospectivement avec un adverbe « plus tard » ; « Plus tard, quand le type de l'agence Taylor m'a demandé : " Alors, que pensez-vous de M. et Mme Valadier ? " je lui ai répondu : " C'est un beau couple." »[424]. La narratrice tisse des temporalités variées dans son énonciation en prenant la forme de digression narrative.

Cette rencontre avec les Valadier la lui conduit à se rappeler son enfance solitaire. Un jeune couple de trente-cinq ans, et une petite fille, mais dans leur domicile il n'y a pas de meubles, cela fait allusion à leur vie clandestine. « Ce qui m'avait intriguée, c'est qu'ils avaient l'air de camper dans l'immense salon du premier étage où – à part le divan et un fauteuil – il n'y avait aucun meuble. Ni aucun tableau sur les murs blancs »[425]. La narratrice aperçoit leur vie précaire dans cet appartement et l'usage de faux noms de cette famille, ces faits se superposent sur les souvenirs d'enfance de la narratrice propre.

8.2.3. La deuxième visite à l'appartement de sa mère

À la page soixante-dix, la diégèse du récit se déplace vers une autre. La narratrice revient à l'appartement de sa mère. L'épisode s'est passé dans la même période que celui des Valadier, même le temps exact n'est pas montré, la narratrice fait allusion à ce que cela s'est passé dans la même semaine que celle de la première rencontre avec les Valadier.
« Un dimanche, celui de la semaine où j'ai commencé à garder la petite – ou le dimanche suivant, je suis retournée à Vincennes. J'ai préféré y aller plus tôt que d'habitude, avant la tombée de la nuit »[426]. Cependant, en même temps les mauvais souvenirs de sa mère lui reviennet à l'esprit. En descendant de la station de métro de Château-de-Vincennes, la narratrice se rend compte que personne ne l'attend, comme quand elle a été envoyée à Fossombronne-la-forêt. « Il n'existait pas de pays natal, mais une banlieue où personne ne m'attendait »[427].

En visitant l'immeuble où sa mère habite, en l'occurrence la concierge, une dame lui apprend le fait que sa mère habitait ici depuis six ans : c'est-à-dire lorsque la narratrice

[424] *Ibid*.
[425] *Ibid.*, p. 55-56.
[426] *Ibid.*, p. 66.
[427] *Ibid.*, p. 67.

habitait encore à Fossombronne-la-Forêt, sa mère s'était installée ici sans venir la chercher. Sans payer de loyer pendant plusieurs mois, en fréquentant un homme Nord-africain, sa mère a eu une vie nonchalante.

Dans ce chapitre, les bribes des souvenirs d'enfance de la narratrice commencent à revenir en « flash-back ». Par exemple, l'amie de Frédérique qui est une amie de sa mère a accueilli la narratrice à la maison de Fossombronne-la-Forêt, elle explique à la jeune narratrice que les gens appelaient sa mère « la Boche », sans dire la raison. « "Ta mère aussi, on l'appelait 'La boche'…C'était pour blaguer…" »[428]. Elle n'a pas bien compris ce que cela signifiait à ce moment-là, mais en grandissant elle commence à comprendre son caractère cruel.

À travers le discours de la concierge, un autre épisode de sa mère arrive à son esprit, quand elle habitait encore à l'appartement à côté du bois de Boulogne ;

> Déjà, à l'époque où je m'appelais la Petite Bijou, il lui arrivait de rester pendant des journées entières dans sa chambre, coupée du monde, sans voir personne, même pas moi, et, au bout d'un certain temps, je ne savais plus si elle était encore là, ou bien si elle m'avait abandonnée dans cet immense appartement.[429]

Enfermée dans l'appartement, la mère de la narratrice ne s'occupait pas de son enfant, la narratrice y restait seule dans l'obscurité.

Ces souvenirs durs en flash-back tourmentent la narratrice ; en s'approchant du domicile de sa mère, elle se met à ressentir un étouffement. L'envie de la revoir et la peur profonde qu'elle éprouve à l'égard de sa mère, se mélangent dans son esprit, cela suscite en elle une réaction névrotique.

> Au moment de franchir le porche de l'escalier A, j'ai senti un poids près du cœur, qui me coupait la respiration. C'est un escalier aux marches de ciment et à la rampe de fer comme on en trouve dans les écoles ou les hôpitaux. […] J'essayais de reprendre mon souffle, mais le poids était de plus en plus lourd et j'ai eu peur d'étouffer. Alors, pour me calmer, j'ai imaginé quel pourrait être le nom, sur sa porte. Le vrai ou celui qui avait été son nom d'artiste ?[430]

La mémoire et son imagination arrivent à son esprit alternativement, elle est perturbée totalement ; surtout, le passage qu'on va citer représente son délire intérieur. « Le vertige

[428] *Ibid.*, p. 71.
[429] *Ibid.*, p. 74.
[430] *Ibid.*, p. 75.

m'a prise. Je m'éloignais le plus possible de la rampe, je me collais presque au mur. Mais j'étais décidée à monter jusqu'au bout. J'entendais de nouveau Mme Valadier – ou plutôt Véra – me dire au sujet de la petite : " Elle fait, toute seule, le tour du pâté de maisons, la nuit…elle veut s'exercer pour ne plus avoir peur…" Eh bien, moi aussi, c'était pareil. Je continuerais de monter, j'irais jusqu'à la porte de Trompe-la-mort, et je sonnerais des coups brefs jusqu'à ce qu'elle vienne m'ouvrir. Et, au moment où la porte s'ouvrirait, alors, je retrouverais tout mon calme […] »[431]. Le vertige, la mémoire auditive des paroles de Véra Valadier, et son imagination à la réaction de sa mère quand elle arrive chez elle, appelée aussi comme Trompe-la-mort, se mélangent dans son esprit.

En arrivant devant l'appartement de sa mère, elle trouve le faux nom de sa mère « Comtesse Sonia O'Dauyé » était gravé sur la petite plaque dorée. Mais étant debout devant la porte, elle n'arrive pas à sonner. Elle se souvient que, quand elle était petite, la mère ne lui ouvrait pas la porte. « Je restais devant la porte, sans sonner. Souvent, quand je revenais seule dans le grand appartement près du bois de Boulogne et que je sonnais, personne ne m'ouvrait »[432]. Même lorsqu'elle était à l'extérieur, personne n'ouvrait. Finalement, la peur intense l'attrape, la narratrice n'arrive pas à sonner à la porte et elle se met à descendre l'escalier. « J'ai posé l'enveloppe sur le paillasson. Puis j'ai descendu l'escalier très vite, et, à chaque palier, je me sentais plus légère, comme si j'avais échappé à un danger »[433]. En descendant l'escalier, elle retrouve son calme et ressentit qu'elle est délivrée de sa souffrance. « Dans la cour, j'était étonnée de pouvoir respirer. Quel soulagement de marcher sur un sol dur, sur un trottoir rassurant… »[434]. Elle retrouve son calme en quittant de domicile de sa mère. Elle est enfin délivrée de la mauvaise tension.

8.2.4. La rencontre avec une pharmacienne

À partir de la page soixante-dix-neuf, la diégèse du récit se déplace graduellement, de l'histoire des retrouvailles avec sa mère à la rencontre d'une pharmacienne par hasard sans qu'il soit dit si la narratrice revoie sa mère ou pas ultérieurement. De ce chapitre, la progression du temps entre les diégèses s'avance chronologiquement, mais les insertions des

[431] *Ibid.*, p. 76.
[432] *Ibid.*, p. 77.
[433] *Ibid.*, p. 78.
[434] *Ibid.*, p. 78.

bribes de mémoire de l'enfance perturbent encore la linéarité temporelle.

En quittant le quartier de l'appartement de sa mère, elle arrive dans le quartier de la gare de Lyon. Ce quartier où elle venait souvent dans son enfance, suscite en elle des souvenirs. À l'époque où elle habitait à côté de bois de Boulogne, son oncle ou demi-frère Jean Borand qui habitait près de la gare de Lyon, s'occupait de la narratrice les jeudis après-midi. Ils s'y sont retrouvés souvent, son oncle y venait la chercher, c'était la seule personne qui la soutenait, à l'inverse de sa mère. Nous citons une phrase d'un souvenir qui démontre bien sa gentillesse, l'affection envers la jeune narratrice. « Au début, il venait me chercher le matin dans l'appartement. Ma mère lui avait dit que ce n'était pas la peine qu'il se dérange pour moi et que je pouvais prendre le métro toute seule…Je crois qu'il n'osait pas la contrarier, mais souvent, sans le lui dire, il m'attendait au bas de l'immeuble »[435]. Même si sa mère refusait, il venait jusqu'à son domicile sans la prévenir. Cependant, en quittant l'appartement, elle commence à perdre le contact, la mémoire se dissipe pour repérer l'endroit du garage où il habitait. « Pas de garage. Aucun point de repère »[436].

8.2.5. La mémoire en flash-back de l'enfance

La mémoire de l'époque où on l'appelait La Petite Bijou, crée souvent la panique chez la narratrice. « Je sentais toujours ce poids qui m'oppressait. J'aurais bien voulu penser à autre chose. Pourtant ce Jean Borand avait été gentil avec moi. Il n'était pas un mauvais souvenir, comme ma mère »[437]. Surtout, le fait que sa mère soit encore vivante lui fait peur, elle est terrifiée de la croiser en ville. Citons une phrase dans laquelle elle exprime sa peur. « Toujours cette peur panique qui me prenait dans la rue et qui me réveillait en sursaut vers 5 heures du matin. J'avais pourtant connu de longues périodes de calme où je finissais par oublier tout. Mais maintenant que je croyais que ma mère n'était pas morte, je ne savais plus quel chemin prendre »[438]. Sous cet état de tension, tourmentée par de mauvais souvenirs, en errant dans le quartier de la gare de Lyon, la narratrice rencontre une pharmacienne à la pharmacie de garde du dimanche soir de l'avenue Ledru-Rollin. La dame de la pharmacie accueille chaleureusement la narratrice qui entre, avec le visage pâle en montrant son état instable. « Je

[435] *Ibid*, p. 82.
[436] *Ibid*, p. 83.
[437] *Ibid*, p. 82-83.
[438] *Ibid*, p. 84.

me suis avancée vers elle, mais je ne savais pas quoi dire. “Vous vous sentez mal ? ” »[439] Le soulagement que la narratrice ressentait envers cette dame s’exprime ainsi ; « Son visage était si différent de celui de Trompe-la-mort, tel que je l’avais vu dans le métro ou imaginé derrière la porte du quatrième étage…Il était impossible que la colère déforme ce visage-là et que la bouche se torde pour lancer un flot d’injures…Elle était si calme, si gracieuse dans cette lumière rassurante, une lumière chaude comme j’en avais connu, le soir, à Fossombronne-la-Forêt… »[440]. En contraste de la froideur de sa mère, cette dame paraît si gentille. La tension psychologique due à la solitude se détend, la narratrice se met à pleurer. « “Ce serait trop compliquée à vous expliquer, ai-je répondu. – Pourquoi ? Rien n’est compliqué… ” J’ai fondu en larmes. Ça ne m’était pas arrivé depuis la mort du chien. Cela remontait bien à une douzaine d’années »[441], « J’éprouvais une impression de sécurité au contact de sa main qui me serrait le poignet »[442]. Sans bien connaître sa personnalité, elle commence à avoir confiance en elle, et commence à se rapprocher d’elle-même.

Au cours du dialogue avec la pharmacienne qui s’inquiète de sa situation, la mémoire en flash-back éclate dans son esprit, cela lui permet d’élucider le passé sombre. Quand la pharmacienne lui apprend le symptôme de sa nervosité, elle lui prend le pouls pour la soigner, la narratrice ressent une impression de sécurité ; cela lui rappelle le souvenir au pensionnariat, où elle a éprouvé le même sentiment de bien-être, quand les bonnes sœurs lui faisaient respirer de l’éther pour soigner la blessée suite à l’accident de voiture.

J’allais peut-être m’endormir, et cette perspective me causait un sentiment de bien-être, le même que celui que j’avais connu quand les bonnes sœurs m’avaient endormie en me faisant respirer de l’éther. C’était juste avant l’époque où j’habitais avec ma mère le grand appartement près du bois de Boulogne. J’étais pensionnaire dans une école et je ne sais plus pourquoi j’attendais ce jour-là. Personne venait me chercher. Alors, j’avais traversé la rue et une camionnette m’avait renversée. J’étais blessé à la cheville. Ils m’avaient fait allonger dans la camionnette, sous la bâche, et m’avait emmenée dans une maison, pas très loin. Je m’étais retrouvée sur un lit. Des bonnes sœurs m’entouraient et l’une d’elles s’était penchée vers moi. Elle portait une coiffe blanche et m’avait fait

[439] *Ibid*, p. 86.
[440] *Ibid.*, p. 86.
[441] *Ibid.*, p. 87.
[442] *Ibid.*, p. 88.

respirer de l'éther.[443]

Le soin de la pharmacienne lui donne le même soulagement que le traitement des bonnes sœurs.

La pharmacienne lui demande si elle habite dans ce quartier de la gare de Lyon, cela lui ravive un souvenir dans son esprit. « "Vous habitez dans le quartier ? " Je lui ai dit que j'habitais du côté de la place de Clichy et que je m'apprêtais à rentrer chez moi par le métro lorsque j'avais été prise d'un malaise. J'étais sur le point de lui raconter ma visite à Vincennes dans l'immeuble de Trompe-la-mort, mais, pour lui faire comprendre cela, il fallait remonter très loin dans le passé, peut-être jusqu'à cet après-midi où j'attends à la sortie de l'école – une école dont j'aimerais bien savoir où elle se trouvait exactement »[444]. Et d'ailleurs, en remontant dans sa mémoire, elle se souvient que dans l'appartement à côté de Boulogne il y avait un flacon d'éther.

Grâce à l'éther, je n'ai plus senti la douleur à ma cheville et j'ai glissé dans le sommeil. Un ou deux ans plus tard, dans l'une des salles de bains de l'appartement, près du bois de Boulogne, j'avais découvert un flacon d'éther. Sa couleur bleu nuit me fascinait. Chaque fois que ma mère traversait des moments de crise où elle ne voulait voir personne et me demandait de lui apporter un plateau dans sa chambre ou de lui masser les chevilles, alors je respirais le flacon pour me donner du courage.[445]

La seule mémoire de sensation de bien-être dans l'enfance était liée à l'éther, non pas au contact humain. Dans son enfance, la détente de l'éther lui apprend la jouissance malsaine, cela lui fait rêver d'échapper à la réalité dure du moment. La folie de sa mère, la conduite au délire de la narratrice, comme si les malheurs en chaîne et la vie marginalisée se succédaient. Les deux ne connaissent jamais une vie normale, fille délaissée par sa mère, elle n'a aucune occasion d'apprendre la morale. Comme la narratrice avait appris de Frédérique, une amie de la mère, le fait que sa mère aspirait de la morphine après son accident, la drogue avait déjà pénétré dans leur vie. La mère et la fille, les deux sont vulnérables à cause de leur vie isolée, mais elles ne savent pas comment guérir de leur traumatisme. « " Ta mère prenait de temps en temps de la morphine depuis qu'elle avait eu son accident. " Je n'avais pas compris de quel accident elle voulait parler. Ses chevilles ? La morphine est un bon remède contre la douleur,

[443] *Ibid.*, p. 88-89.
[444] *Ibid.*, p. 89.
[445] *Ibid.*, p. 90.

paraît-il »[446]. Cet épisode exprime le désert de sa vie.

L'univers mémoriel d'enfance et de jeunesse, met en mouvement plusieurs diégèses différentes qui s'associent l'une à l'autre. Les questions de la pharmacienne qui désire connaître la situation familiale de la narratrice lui font remonter les souvenirs du passé. Quand elle a posé une question sur son père, elle déclare la naissance d'un père inconnu, et à ce moment-là, la mémoire de son oncle à l'époque où elle habitait à côté de bois de Boulogne revient soudainement ; pour cacher la naissance d'un père inconnu, la narratrice annonce qu'elle a été élevée par son oncle, Jean Borand ; « " Mais heureusement, j'ai été élevée par un oncle qui m'aimait bien. " Et ce n'était pas tout à fait un mensonge. Pendant un ou deux ans, ce Jean Borand s'était occupé de moi, chaque jeudi. Une fois, il m'avait emmenée, pas loin de chez lui, à la foire du Trône. Mon oncle ? Il était peut-être mon père, après tout. Ma mère brouillait les pistes et embellissait si bien la vérité, du temps de l'appartement près du bois de Boulogne… »[447]

En sortant de la pharmacie, la pharmacienne lui propose de l'accompagner jusqu'à son domicile en taxi. Dans le véhicule, en regardant le visage de la pharmacienne, la narratrice se met à comparer l'âge de celle-ci avec celui de sa propre mère. Cela la conduit à repenser au passé de sa mère avant sa naissance. « Elle était venue à Paris, très petite pour faire de la danse classique, à l'école de l'Opéra. C'était la seule chose qui l'intéressait. Puis, elle avait eu un accident « aux chevilles » et elle avait dû arrêter la danse. À vingt ans, elle était danseuse, mais dans les revues obscures, chez Ferrari, aux Préludes, au Moulin-Bleu, tous ces noms que j'avais entendus, pendant leurs conversations […] »[448]. Cette mémoire en flash-back élucide non seulement le passé de la narratrice mais aussi celui de sa mère ; pourquoi s'attache-t-elle aux chevilles, alors qu'elle mène une vie marginale ?

En passant au centre de Paris avec la pharmacienne en taxi, les autres souvenirs de sa jeunesse lui reviennent dans sa conscience. À la fin de ce chapitre, en arrivant à l'appartement, la narratrice propose à la pharmacienne de dormir chez elle. « Vous ne pouvez pas rester cette nuit avec moi ? »[449]. Dans son appartement, la pharmacienne prend soin de la narratrice qui se met à tomber malade. Grâce à elle c'était la première fois qu'elle a ressenti de la chaleur. « Je me suis mise à tousser. Elle s'est rapprochée de moi. J'ai posé ma tête sur son épaule. Au contact très doux de la fourrure, l'angoisse et les mauvaises pensées s'éloignaient peu à peu.

[446] *Ibid.*, p.150.
[447] *Ibid.*, p. 94.
[448] *Ibid.*, p. 96.
[449] *Ibid.*, p. 103.

La petite Bijou, Trompe-la-mort, la Boche, le manteau jaune…Tous ces pauvres accessoires appartenait maintenant à la vie de quelqu'un d'autre »[450]. La narratrice commence à avoir confiance en cette dame, sans très bien connaître sa vraie personnalité. Sans chercher à savoir si sa gentillesse était vraie ou pas, la solitude et la tristesse l'amènent à un comportement sans défense.

À la page cent-sept, la diégèse du récit se déplace à celle de la famille de Valadier. La vie de la petite fille maltraitée par ses parents, se superpose à sa propre vie, en s'occupant de cette fille, plusieurs situations reviennent dans son esprit. La mère froide vis à vis de sa petite, qui trompe son mari pendant son absence, mais le mari est aussi indifférent à sa propre fille. Ici il n'y aucune chaleur familiale, la famille n'est que superficielle. La colère envers ses parents existe toujours au fond de la narratrice. Compréhensive avec cette fille, la narratrice qualifie ce couple de « criminels qui sont restés longtemps impunis »[451]. Cette parole est représentative pour ce crime commis surtout dans cette famille ; ignorant ce qui se passe chez les autres, les parents négligent et maltraitent l'enfant comme la mère de la narratrice, et cela ne sera jamais prononcé par un jugement.

Il existe plusieurs images à jamais gravées dans la mémoire, surtout celles d'épisodes traumatisants. Quand la narratrice a vu la petite fille de Valadier qui espérait avoir un chien dans l'appartement pour consoler sa solitude, alors que ses parents le lui interdisaient. La narratrice et la petite fille rentrent d'une promenade, les parents commencent à négocier comme si le chien n'était pas bien pour elle ;

« Mademoiselle t'a expliqué pour le chien ? » a questionné Véra Valadier d'un ton disant qui n'était pas celui de la rue de Douai, où m'avait-elle dit, elle était née. Avec un autre prénom. « C'est gentil, les chiens…Mais c'est très sale. » Et Michel Valadier ajoutait, sur le même ton que sa femme : « Ta mère a raison… Ça ne serait vraiment pas bien d'avoir un chien à la maison… – Quand tu seras grande, tu pourras avoir tous les chiens que tu veux…Mais pas ici et pas maintenant. » La voix de Véra Valadier avait changé. Elle exprimait une sorte d'amertume. Peut-être pensait-elle à ce temps proche – les années passent si vite – où sa fille serait grande et où elle, Véra, hanterait les couloirs du métro pour l'éternité avec un manteau jaune.[452]

Non seulement les parents ignorent la tristesse et la solitude de leur fille, mais aussi ils

[450] *Ibid.*, p. 106.
[451] *Ibid.*, p. 113.
[452] *Ibid.*, p.119.

l'empêchent d'avoir un chien dans la situation difficile, aux yeux de la narratrice ce fait paraît crucial. En regardant cette scène, un épisode de son enfance revient à son esprit ; la jeune narratrice elle-même gardait un chien, et sa mère l'a jeté dans le bois de Boulogne. Cette histoire est plus représentative de la froideur de sa mère et l'expérience plus décevante dans sa vie. En quittant l'appartement des Valadier, arrivant au jardin d'Acclimatation à côté de bois de Boulogne, la narratrice se souvient qu'elle-même avait eu un chien ; « Et puis cette histoire de chien m'avait rappelé un épisode de mon enfance »[453]. La diégèse du récit se déplace donc à l'univers mémoriel de son enfance, dans lequel elle a perdu son chien au bois de Boulogne, quand elle habitait dans l'appartement avec sa mère à Paris.

Comme cet épisode était tellement difficile pour elle, il suscite une « sensation de vide bien plus terrible que le vertige »[454]. La narratrice commence ainsi ;

> À ma droite, les premiers arbres du bois de Boulogne. Un soir de novembre, un chien s'était perdu dans ce bois et cela me tourmenterait jusqu'à la fin de ma vie, à des moments où je m'y attendais le moins. Les nuits d'insomnie et les jours de solitude. J'aurais dû expliquer à la petite que c'était dangereux, ces histoires de chien.[455]

En arrivant au bois de Boulogne, au même endroit où elle a perdu son chien, le détail des souvenirs éclate dans son esprit.

La mémoire de la narratrice commence à raconter rétrospectivement les souvenirs de l'époque où elle était pensionnaire, lorsqu'elle a rencontré son chien pour la première fois. « Quand j'étais entrée dans la cour, tout à l'heure, et que je l'avais vue sur le banc, je pensais à une autre cour d'école. J'avais le même âge que la petite et, dans cette cour aussi, il y avait des pensionnaires plus grandes. C'étaient elles qui s'occupaient de nous »[456].

Cependant, la vie au pensionnat ne dure pas très longtemps, car sa mère décide arbitrairement qu'elle n'y reviendra plus, et elles déménagent dans l'autre appartement à côté de bois du Boulogne. C'est à ce moment-là qu'elle a rencontré pour la première fois son chien : « Un jour, ma mère est venue me chercher. Elle m'a fait monter dans une voiture. J'étais sur la banquette avant, à côté d'elle. Je cois qu'elle m'a dit que je ne reviendrais plus dans ce pensionnat. Il y avait un chien sur la banquette arrière »[457]. À partir de ce jour-là, la

[453] *Ibid.*, p. 122.
[454] *Ibid.*, p. 123.
[455] *Ibid.*, p. 123.
[456] *Ibid.*, p. 123.
[457] *Ibid.*, p. 124.

nouvelle vie avec lui a commencé.

Dans la mémoire, la mère est toujours froide envers la narratrice et aussi envers son chien. Elle ne s'en occupe jamais. « Un chien. Un caniche noir. Dès le début, il a dormi dans ma chambre. Ma mère ne s'occupe jamais de lui, et d'ailleurs, quand j'y pense aujourd'hui, elle aurait été incapable de s'occuper d'un chien, pas plus que d'un enfant »[458]. De plus, pour que la mère ne s'occupe pas de son enfant, elle décide de l'inscrire au cours Saint-André dans la rue Pergolèse, dans lequel la narratrice reste toute la journée, et tout le temps. Seul son chien pouvait la consoler de sa solitude. Elle connaît peu de gens, n'a pas d'amis proches. Dans ces circonstances difficiles, il était le seul être en qui elle pouvait avoir confiance.

Un soir, en rentrant de l'école, la narratrice s'aperçoit que son chien a disparu. C'était sa mère qui l'avait abandonné dans le bois de Boulogne. Elle l'interroge, la mère répond sèchement ainsi ;

> Elle m'a dit qu'elle l'avait perdu dans le bois de Boulogne. Elle avait rangé la laisse dans son sac et elle me l'a tendue comme si elle voulait me prouver qu'elle ne mentait pas. Sa voix était très calme. Elle n'avait pas l'air triste. On aurait dit qu'elle trouvait cela naturel. « Il faudra faire une annonce demain et peut-être quelqu'un nous le ramènera. » Et elle m'accompagnait jusqu'à ma chambre. Mais le ton de sa voix était si calme, si indifférent que j'ai senti qu'elle pensait à autre chose.[459]

La disparition de son chien aggrave sa nervosité ; la solitude profonde la saisit de nouveau. « Dans ma chambre, j'avais peur d'éteindre la lumière. J'avais perdu l'habitude d'être seule, la nuit, depuis que ce chien dormait avec moi, et maintenant c'était encore pire que le dortoir du pensionnat »[460]. Cette décision arbitraire de la mère attire la haine de la narratrice, elle est blessée profondément. « Ce soir-là ma mère est allée à une soirée et je me souviens encore de la robe qu'elle portait avant de partir. Une robe bleue avec un voile. Cette robe est longtemps revenue dans mes cauchemars et toujours un squelette la portait »[461]. Le comportement de la mère attriste la jeune narratrice mais en même temps son attitude négligente suscite la fureur. Mais l'enfant n'arrive pas à trouver le moyen de manifester sa rage intérieure, en conséquence elle garde le silence, elle était si impuissante. La colère profonde gardée longtemps est revenue quand elle l'a croisée à la station de métro, la phrase suivante est venue à son esprit.

---

[458] *Ibid.*, p. 125.
[459] *Ibid.*, p. 127.
[460] *Ibid.*, p. 127.
[461] *Ibid.*, p. 127.

« Il fallait tuer la boche pour venger le chien »[462]. Cette parole exprime la tristesse profonde de la trahison de la mère en même temps qu'elle se transforme en haine profonde.

À partir de la page cent vingt-neuf, la diégèse du récit se déplace sur une autre, personne Badmaev. En rentrant à la maison de chez Valadier, la narratrice ressentit la solitude de rester toute seule ; au café de la rue de Blanche, elle appelle Badmaev pour lui proposer de se voir. Ils s'installent au café, au milieu de la discussion, elle se met à raconter sa vie malmenée à Badmaev. « Je me demandais s'il fallait lui raconter tout depuis le début. L'arrivée de ma mère à Paris, l'école de danse, l'hôtel de la rue Coustou, puis celui de la rue d'Armaillé, et mes premiers souvenirs à moi : le pensionnat, la camionnette et l'éther, cette époque où je ne m'appelait pas encore la Petite Bijou »[463]. Elle en vient à raconter les circonstances dans lesquelles les gens commencent à l'appeler La Petite Bijou ; quand la mère voulait jouer un rôle secondaire dans le film *Le Carrefour des archers*, la jeune narratrice aussi y apparaît dans le rôle de sa fille. La Petite Bijou était son nom de cinéma, elle garde toujours les photos d'artistes de « Sonia O'Dauyé et la Petite Bijou ». Nous citons son propos qui reflète cette situation. « Elle avait voulu que je joue dans le film le rôle de sa fille. Le sien n'était pas le rôle principal, mais elle tenait à ce que je reste auprès d'elle. J'avais remplacé le chien. Pour combien de temps ? »[464]. Sa mère profite de sa fille pour être sélectionnée. En plus, à cause de ce travail, la jeune narratrice ne va plus à l'école, « Mais au bout de quelque temps elle m'avait appelée la Petite Bijou et elle avait voulu que je sois dans le film *Le Carrefour des archers* avec elle. Je n'allais plus au cours Saint-André »[465].

L'époque où on l'appelait La Petite Bijou coïncide avec une période plus difficile pour elle, ce nom de cinéma lui fait se rappeler toujours les souvenirs douloureux de son enfance. En racontant l'histoire de La Petite Bijou, la mémoire du jour où la mère de la narratrice l'a envoyée à Fossombronne-la-forêt, elle arrive à comprendre la froideur profonde de sa mère. Dans la scène que nous allons citer, la mère lui demande de mentir pour cacher le fait qu'elle l'a abandonné.

Ce jour de juillet où ma mère m'avait accompagnée à la gare d'Austerlitz et m'avait accroché au cou l'étiquette : Thérèse Cardères, chez Mme Chatillon, chemin du Bréau, à Fossombronne-la-Forêt,

[462] *Ibid.*, p. 128.
[463] *Ibid.*, p. 132-133.
[464] *Ibid.*, p. 133-134.
[465] *Ibid.*, p. 139.

j'avais compris qu'il valait mieux oublier la Petite Bijou. D'ailleurs, ma mère m'avait bien recommandé de ne parler à personne et de ne pas dire où j'avais habité à Paris.[466]

Badmaev lui propose de venir à son appartement, pour qu'ils puissent discuter plus tranquillement. En discutant dans sa chambre avec Badmaev, qui écoute l'histoire de l'enfance de la narratrice attentivement, il montre son attitude compréhensive. D'autres souvenirs de la mère arrivent dans son esprit aussi ; l'épisode dans lequel la mère de la narratrice ressortait de l'argent d'un placard de l'appartement et donnait des liasses de billets à Jean Borand et à Frédérique, pour leur demander de s'occuper d'elle. Dans la conscience de la mère, l'argent peut résoudre les problèmes. Nous allons citer cette phrase ; « Ma mère ouvrait la porte encastrée dans le mur, puis elle sortait une liasse de billets de banque. Je l'avais même vue en donner une à Jean Borand, un jeudi qu'il était venu me chercher. Apparemment, le trésor était inépuisable jusqu'à la fin, jusqu'au jour où elle m'avait conduite gare d'Austerlitz. Et même ce jour-là, avant que je monte dans le train, elle avait rangé dans ma valise une enveloppe qui contenait plusieurs de ces liasses : « Tu les donneras à Frédérique pour qu'elle s'occupe de toi… »[467]. Son attitude ignoble par rapport aux autres et son égoïsme, blessent la jeune narratrice. Elle perdait toute la confiance en sa propre mère. La tranquillité de l'appartement de Badmaev contraste avec ses souvenirs durs de l'enfance, à la fin elle se met à s'endormir grâce au sentiment de sécurité. « J'étais allongée de l'autre côté du lit, le côté de l'ombre. J'entendais la voix de tout à l'heure, à la radio, aussi gutturale. Le même silence entre les phrases. Il écrivait au fur et à mesure sur son bloc à papier à lettres. Je ne pouvais plus détacher mon regard de la lumière verte et j'ai fini par m'endormir »[468].

8.2.6. L'échec d'une vie erratique

À la page cent cinquante-trois, la diégèse du récit se déplace vers celle de la pharmacienne. En sachant qu'elle revient de ses vacances de trois jours, la solitude conduit à l'appeler. « Le mercredi, la pharmacienne était revenue de Bar-sur-Aube. Je lui ai téléphoné, et elle m'a dit que nous pourrions nous voir dans la soirée. Elle m'a proposé de la rejoindre dans son quartier, mais de nouveau j'avais peur de prendre le métro et de me déplacer toute seule à travers Paris.

[466] *Ibid.*, p. 135-136.
[467] *Ibid.*, p. 144.
[468] *Ibid.*, p. 152.

Alors, je l'ai invitée à dîner dans le café de la place Blanche »[469].

L'appréhension de traverser la ville de Paris, est causée par la crainte que la mémoire triste de son enfance revienne. Cette peur l'empêche d'aller au travail à Neuilly pour s'occuper de la petite fille. Les souvenirs du chien, avec qui elle se promenait souvent près de jardin d'Acclimatation, dans lequel il y avait le Luna Park ; la scène traumatisante d'enfance lui revient de nouveau, cela la décourage énormément, elle décide de ne pas aller à son travail. Le souvenir dans lequel sa mère lui a ordonné d'y aller pour la débarrasser avec un grand billet de banque de son appartement pour y amener un homme. L'existence de la narratrice n'est qu'embarrassante pour la mère, la narratrice elle-même le comprend. Dans la scène qu'on va citer la mère la met dehors, et elle erre dans ce parc toute seule. « Elle a ouvert la porte encastrée dans le mur du salon, elle m'a tendu un grand billet de banque et elle m'a dit : " Va t'amuser à Luna Park. " Je ne comprenais pas pourquoi elle me donnait tout cet argent. […] Quand j'ai acheté le ticket, à l'entrée, le monsieur a paru surpris que je paye avec un aussi gros billet. Il m'a rendu la monnaie et il m'a laissée passer. Une journée d'hiver. On aurait dit qu'il faisait nuit. Au milieu de cette fête foraine, j'ai eu l'impression d'être dans un mauvais rêve »[470]. À l'intérieur de ce parc elle rencontrait des garçons pauvres, et leur donnait le reste de l'argent, elle en est sortie.

Se souvenant de cet épisode, elle décide de ne pas aller chez Valadier, elle écrit et envoie une lettre adressée à Véra, la mère de la petite en expliquant que la souffrance l'avait saisie. Au moment du rendez-vous avec la pharmacienne, au café, en s'inquiétant de la narratrice, la pharmacienne lui donne les médicaments pour bien dormir et contre la toux ce dont elle souffrirait un autre jour ; mais le somnifère devient parfois dangereux, si on l'utilise sans ordonnance. Voilà un conseil dangereux dissimulé sous l'attitude généreuse de la pharmacienne ; nous citons cette scène. « Ça, c'est du sirop pour votre toux…Il faut en prendre quatre fois par jour…Ça, ce sont des comprimés pour dormir…Vous en prenez un le soir, et chaque fois que vous vous sentez un peu bizarre… »[471]. À cause de l'ignorance relative à la gentillesse sinistre de la pharmacienne, la narratrice accepte de recevoir ces médicaments sans avoir un doute.

En plus elle accepte que la pharmacienne l'accompagne jusqu'à son appartement. Dans sa chambre, en soignant la narratrice toute pâle à cause du symptôme névrotique, la

[469] *Ibid.*, p. 153.
[470] *Ibid.*, p. 154.
[471] *Ibid.*, p. 158.

pharmacienne lui propose de venir à sa maison de campagne, Bar-sur-Aube ; « Vous êtes très pâle…Je crois que cela vous fera du bien de passer trois jours hors de Paris. Il y a une forêt près de la maison où l'on peut faire de belles promenades »[472]. Dans sa solitude, pour la narratrice, la pharmacienne est unique pour la consoler, mais elle n'arrive pas à déjouer la vraie intention de la pharmacienne. Nous citons un passage qui exprime la gentillesse étrangère de celle-ci. « Elle restait assise au bord du lit et de nouveau elle me fixait de ses yeux verts »[473]. Avec le regard de ses yeux verts adressée à la narratrice qui s'allonge sur le lit, cette attitude fait penser que cette dame cache une idée perverse, mais le désarroi de la narratrice ne lui permet pas de le comprendre, comme si dans les yeux de la narratrice cela correspondait à une saveur.

À la fin du récit, les trois diégèses se terminent de façon curieuse ; l'histoire de Badmaev n'est plus racontée, en plus quand la narratrice revisite chez Véra Valadier à la page cent soixante six, elle s'aperçoit que les Valadier ont disparus ; car personne n'a répondu au coup de sonnette, d'ailleurs la lettre envoyée par la narratrice se trouve encore sous la porte. « Au moment où j'allais sonner, j'ai remarqué une lettre, glissé sous la porte. Je l'ai ramassée. C'était la lettre que j'avais envoyée, mercredi, à la poste des Abbesses. J'ai sonné. Personne ne répondait »[474]. Cette disparition, prévue depuis la dernière rencontre, perturbe la narratrice ; cela suscite le symptôme de nervosité qui la tourmente depuis son enfance.

> Je tenais la lettre dans ma main. Et j'ai senti revenir le vertige. Je le connaissais depuis longtemps, depuis l'époque de Fossombronne où je m'exerçais à traverser le pont. La première fois, en courant, une seconde fois, à grands pas, la troisième fois, je m'efforçais de marcher le plus lentement possible, au milieu du pont. Et maintenant aussi, il fallait essayer de marcher lentement, loin du parapet, en répétant des mots rassurants. Bar-sur-Aube. La pharmacienne. […] Je marchais dans l'allée, le long du jardin d'Acclimatation, je m'éloignais de la maison aux volets fermés. Le vertige était de plus en plus fort. C'était à cause de cette lettre qu'on avait glissée pour rien sous la porte et que personne n'ouvrirait jamais.[475]

La forte souffrance la conduit à prendre le somnifère donné par la pharmacienne ; en rentrant à son appartement, elle prend ce médicament mystérieux pour calmer sa panique ;

[472] *Ibid.*, p. 165.
[473] *Ibid.*, p. 165.
[474] *Ibid.*, p. 166-167.
[475] *Ibid.*, p. 167.

« J'ai ouvert l'une des boîtes que m'avait données la pharmacienne, et j'ai versé une partie de son contenu dans la paume de ma main. De petits comprimés blancs. Je les ai mis dans ma bouche et je les ai avalés en buvant une gorgée au goulot de la bouteille. Ensuite, j'ai croqué un morceau du chocolat. Puis j'ai recommencé plusieurs fois. Ça passait mieux avec le chocolat. »[476]. Pour échapper à l'inquiétude de la solitude, ignorant la dose pertinente, elle a perdu son calme, alors la narratrice prend les comprimés à haute dose. Réveillée de ce sommeil profond, elle s'aperçoit qu'elle a été transportée dans un endroit mystérieux, à cause de l'excès de la dose de somnifère, donnée exprès, par la pharmacienne.

Au début, je ne savais pas où j'étais. Des murs blancs et une lumière électrique. Je me trouvais allongée sur un lit qui n'était pas celui de la rue Coustou. […] Une infirmière brune est venue m'apporter un yaourt. Elle l'a posé à une certaine distance, derrière ma tête, sur le drap. Elle restait debout, à m'observer. Je lui ai dit : « Je ne peux pas l'attraper. » Elle m'a dit : « Débrouillez-vous. Vous devez faire un effort. » Elle est partie. J'ai fondu en larmes. J'étais dans une grande cage de verre. J'ai regardé autour de moi. D'autres cages de verre contenaient des aquariums. C'était sans doute la pharmacienne qui m'avait emmenée là. Nous avions rendez-vous à 6 heures du soir pour partir à Bar-sur-Aube. Dans les aquariums, il me semblait que des ombres s'agitaient, peut-être des poissons. J'entendais un bruit de plus en plus fort de cascades. J'avais été prise dans les glaces, il y a longtemps, et maintenant elles fondaient avec un bruit d'eau. Je me demandais quelles pouvaient bien être ces ombres dans les acquariums. Plus tard, on m'a expliqué qu'il n'y avait plus de place et qu'on m'avait mise dans la salle des bébés prématurés. […] à partir de ce jour-là, c'était le début de la vie.[477]

Dans ce passage, on peut savoir que la pharmacienne l'a découverte en premier et la jeune narratrice a été emmenée à l'hôpital psychiatrique. L'intérêt de la pharmacienne était de la conduire en ce lieu, considérant que la narratrice était psychotique. Mais cet endroit est sinistre, car on met la narratrice dans une grande cage de verre et autour d'elle existent plusieurs cages de verre qui contenaient des aquariums. D'ailleurs, on apprend que cet endroit était une salle des bébés prématurés, cela souligne l'étrangeté de cet hôpital. Dans cette scène, en même temps, cet hôpital particulier souligne la folie de la narratrice, sa vulnérabilité. On l'a considère comme quelqu'un d'inquiétant, on l'a met dans une cage en verre, le verre la protège de sa vulnérabilité.

La tendresse de la pharmacienne était superficielle dès le début, elle s'occupait de la narratrice par déontologie médicale. Espérant la sauver, elle avait deviné l'anormalité

[476] *Ibid.*, p. 168.
[477] *Ibid*, p. 169.

psychologique de la narratrice dès le début. La pharmacienne cachait la froideur qui permet de traiter la narratrice comme folle ; mais l'immaturité et le manque d'expérience de la narratrice l'empêchent de la comprendre.

Que devient-elle après ? On ne peut pas prévoir l'avenir de la narratrice ; seulement on peut savoir que ce jour, serait le début de la vie pour elle. Le récit se clôt sans qu'il ait pu répondre à plusieurs questions.

Conclusion

Nous remarquons la durée du passé dans ce récit ; les contenus des discours des narrateurs ne désignent donc pas la même temporalité. Dans ce récit la fonction du passé est intense et variable ; sous le masque du monologue, le temps variable se dissimule derrière le temps de surface, la distance temporelle entre le « je-narrant » et le « je-narré » est extensible ; le récit raconté par le flash-back enferme toute la variation du temps discursif dans la temporalité homogène du passé, bien que cela soit une fonction réelle dans les contextes. A travers cette maîtrise temporelle de la mémoire dans ses discours, les paroles de la narratrice réussissent à garder la tonalité rétrospective de sa narration. Modiano crée le discours souverain qui est la juxtaposition de ces différentes fonctionnalités du temps dans le même passé.

L'actualité devient les souvenirs passés, cette technique provoque une « subtile "confusion" temporelle »[478] comme Genette le dit. La narratrice manipule ce jeu du temps de la narration afin de créer sa propre mémoire. Chaque épisode est inscrit dans le champ conscient mémoriel de la narratrice : les diégéses sont enfermées dans la conscience de la narratrice, l'usage du passé signifie la fermeture des diégésis dans son champ conscient, cette procédure aussi est une technique de pseudo-diégétique chez Modiano.

À travers cette technique, la maîtrise temporelle de la mémoire sur la microstructure du récit, autrement dit, élargit la construction d'une phrase, elle donne l'influence sur la macrostructure temporelle également ; cette dissimulation de transition diégétique s'étend sur la totalité du récit, l'insertion des souvenirs anachroniques entre les événements chronologiques, l'aller-retour entre le passé mémorisé et l'état actuel, ce passage est camouflé par la maitrise du temps passé grammatical. Au contraire de la manière de Proust, dans la narration de *La Petite Bijou*, le temps des événements actuels recule vers l'arrière, en le racontant, l'énonciation de narratrice devient la description mémorielle, en connotant sa compétence souveraine. A travers ce renvoi au passé, pour le caractère statique de la mémoire,

[478] Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Édition Seuil, 1972, p.179.

l'effet dynamique d'énonciation est enlevé. Les événements s'effectuent statiquement dans la mémoire de la narratrice.

Cet usage technique de pseudo-diégétique, l'estompage des diégèses différentes contribuent donc à la création de la conscience du narrateur. Pour la description mémorielle de ce récit, la transition diégétique a besoin de s'effectuer dans le même champ restreint de la conscience ; à travers l'usage du passé et le décalage entre le « je-narrant » et le « je-narré », l'autonomie du temps diégétique est renvoyée à la conscience de cette narratrice, chaque diégèse indépendante appartient à l'intérieur conscient d'une seule narratrice. En conséquence, la conscience de la narratrice se déplace entre ces diégèses arbitrairement. Tel est le but de l'usage de pseudo-diégétique de Modiano, cette création du champ conscient de narrateur permet la narration souveraine.

Chapitre IX. Le dysfonctionnement de la mémoire

Introduction

Au chapitre dernier, nous avons constaté la dissimulation du déplacement temporel dans certaines œuvres de Modiano. Dans celui-ci, nous approfondissons la discussion de la question temporelle dans l'univers mémoriel. Comme les précédentes démonstrations le suggèrent, la représentation de la mémoire provient du désordre temporel par les événements évoqués dans la conscience du « moi narrateur ». L'avancement du temps n'est donc pas uniforme. Surtout, le dysfonctionnement et le trou de la mémoire s'expriment par la chronologie brisée.

Pour illustrer ce phénomène de temps, la théorie narrative de Genette nous aidera pour notre argumentation car il remarque l'ordre temporel entre les événements racontés dans le récit. Dans les œuvres de Modiano, à cause de la remémoration arbitraire du narrateur, l'ordre temporel entre les événements n'est pas garanti.

9.1. Le dysfonctionnement de la mémoire et l'ordre et le désordre événementiel dans Dans le café de la jeunesse perdue

Ce phénomène du temps, ces ordres et désordres temporels sont liés au dysfonctionnement de la mémoire ; Modiano focalise un des aspects de la fonction de la mémoire, qui brise la chronologie temporelle. Pour lui, la mémoire n'est pas la fonction psychologique parfaite, il existe toujours une lacune épisodique et des trous de mémoire. *La Petite Bijou* est une œuvre pour laquelle nous avons démontré que la mémoire est en flash-back. Ce procédé reflète l'ordre et le désordre des événements. Dans le chapitre précédent, quand les souvenirs d'enfance de la narratrice revivent dans son esprit, des bribes de mémoire éclatent : la mémoire liée aux années où elle était pensionnaire, la mémoire du temps où elle vivait dans l'appartement à côté du bois de Boulogne, la mémoire de l'époque où elle suivait des cours à Saint-André, la mémoire qui se rapporte au film dans lequel elle jouait un rôle secondaire, la mémoire qu'elle garde de la disparition de sa mère, et la mémoire de sa vie à Fossombronne-la-Forêt. À chaque fois, la chronologie des événements n'est pas respectée. Ces épisodes sont insérés dans le récit rétrospectif de sa jeunesse, ils constituent les multiples diégèses du récit ; la découverte d'un appartement où sa mère habitait quand elle était jeune, la rencontre avec Badmaev, la première rencontre avec sa mère, la visite chez Valadier, la

deuxième visite à l'appartement de sa mère, la rencontre avec la pharmacienne, la reprise du travail, toutes ces diégèses sont racontées en désordre. De plus, les insertions des souvenirs d'enfance perturbent davantage le cours du temps. Par exemple, la première rencontre avec Badmaev, qui précède les retrouvailles avec sa mère à la gare, est racontée postérieurement.

En plus, dans *Chien du printemps* aussi, dans l'univers de mémoire la chronologie des événements n'est pas respectée. Les épisodes de la rencontre avec Jansen il y a trente ans, la rencontre avec des amis de Jansen à son atelier, son pot d'adieu, une visite du narrateur à Fossombrone pour rechercher une trace des Meyendroff après quinze ans de disparition de Jansen, la rencontre par hasard avec un homme qui figurait dans une photo de Jansen au présent, et la remémoration du passé au présent en consultant un répertoire des photos, ces épisodes sont racontés en désordre temporellement.

Pour démontrer l'ordre et le désordre dans les œuvres de Modiano, nous prenons un exemple dans l'un des chapitres de *Dans le café de la jeunesse perdue*. Dans ce récit, il existe quatre narrateurs, chacun raconte un souvenir de Louki, une jeune dame qui s'est suicidée prématurément. Au troisième chapitre, Louki apparaît en tant que narratrice, elle raconte sa vie solitaire de jeunesse juste avant son suicide. Louki aussi, née dans une famille modeste et qui vécue avec sa mère dans un appartement de la place Blanche, souffrait de solitude profonde dans sa jeunesse. L'abandon des études, l'absence de la mère qui travaillait au Moulin-Rouge pendant la soirée, le décès de la mère quand elle avait quinze ans. En espérant échapper à la solitude profonde et à l'inquiétude d'une perte d'identité sociale, elle se met à fréquenter des gens mystérieux qui pratiquent la science occulte, comme Jansen dans *Chien de printemps* et le narrateur d'*Accident nocturne*.

Il s'agit de comprendre les intermittences de la mémoire. Comme on l'a évoqué dans l'introduction, un souvenir dur du passé modifie la qualité de la mémoire. La solitude de la jeunesse, la flânerie nocturne pendant l'absence de la mère, l'attitude indifférente de la mère pour sa fille, puis la mort de la mère, font de la mémoire les intermittentes. Car les souvenirs choquants reviennent répétitivement à l'esprit, tandis qu'un souvenir de jeunesse est toujours sombre et monotone. Comme celle de la narratrice de *La Petite Bijou*, où la mémoire en flash-back dont souffre la narratrice l'amène à une crise de panique qui l'atteint plusieurs fois. Le désordre temporel provient de cela.

Dans le premier et deuxième chapitre il existe de nombreux sauts temporels, il en est de même dans celui-ci. La narratrice proclame ainsi ce décalage du temps « J'ai des trous de

mémoire, ou plus tôt certains détails me reviennent dans le désordre »[479]. À travers cette phrase, nous allons avoir la preuve du désordre temporel existant dans ce récit. Elle mentionne sa mémoire « Des trous noirs. Et puis des détails qui me sautent à la mémoire, des détails aussi précis qu'ils sont insignifiants »[480].

Dans ce chapitre, Louki raconte sa vie, depuis ses quinze ans jusqu'au moment où elle se jette du balcon. Pour arriver à la fin de ce chapitre, Modiano utilise de nombreuses ellipses, permettant d'accélérer les événements. V. Jouve explique la notion d'ellipses :

L'ellipse, enfin, entraîne une accélération maximale. Elle correspond à une durée d'histoire que le récit passe sous silence. La logique événementielle montre qu'il s'est produit quelque chose, mais le texte ne l'a pas mentionné. Le narrateur met donc infiniment moins de temps à raconter les faits qu'ils n'en ont mis à se dérouler, puisqu'il n'écrit rien alors qu'il s'est passé quelque chose. L'ellipse obéit à la formule : TR (temps de récit)=0, TH (temps de histoire)=n. [481]

Ces deux notions causent une confusion temporelle dans ce chapitre.

A mesure que ce chapitre s'approche de la fin, la narratrice commence à narrer des événements dont on ne peut distinguer l'ordre temporel. Les frontières du temps de chaque scène deviennent floues. Ce chapitre commence par les souvenirs de la narratrice, et finit par une allusion au suicide de cette dernière. D'une certaine manière, à mesure que la narratrice suit le fil de son passé, celui-ci apparaît dans ce chapitre en s'approchant petit à petit du présent. A la fin, le passé arrive presque simultanément avec le présent.

Dans *Figure III*, Gérard Genette explique l'ordre du temps en le répartissant en segments. Nous étudions ici la temporalité de la mémoire.

Nous allons chercher à classer en segments, l'ordre du temps de ce récit : la narratrice raconte,

a) l'époque où elle avait quinze ans, le soir où elle est sortie en profitant l'absence de sa mère.
b) le soir où la narratrice et Roland sont allés chez Guy de Vere (dans ce segment, ils s'approchent de la place Blanche, où la narratrice a habité plusieurs années avec sa mère. Elle proclame sa peur de passer devant le Moulin-Rouge où sa mère travaillait.).

[479] *Ibid.* p.88
[480] *Ibid.* p.91
[481] JOUVE (Vincent), *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007 (1997), p.47

c) elle revient ensuite à la description de sa mère.

d) l'insertion d'une autre scène, la nuit où la narratrice et sa mère ont été vues au commissariat de Grandes-Carrières et elles passent la soirée ensemble.

e) sa description revient à la scène avec Roland.

f) il s'agit d'une scène différente que la narratrice et Roland ont suivi dans la rue des Abbesses.

Le décalage temporel entre les segments e) et f) est montré par cette phrase « C'est plus tard... »[482]

g) c'est la seconde fois où la narratrice a été emmenée au commissariat de Grande-Carrière.

h) sa mère y arrive pour aller la chercher.

Le segment d) est utilisé dans ces séquences g) et h).

i) dans cette scène la narratrice a visité le cinéma du boulevard de Clichy. Nous retrouvons la fonction d'ellipse puisque cette séquence commence ainsi « Les trois ou quatre années qui ont suivi »[483]. Elle y narre son étrange expérience « un curieux mélange dans ma tête entre l'Arizona et le boulevard de Clichy »[484]. Ce phénomène lui donne l'impression qu'elle se trouve dans le film ou dans un rêve. Et en même temps, elle se rappelle sa mère. Nous supposons que la temporalité de cette scène est après la mort de sa mère, parce que la narratrice utilise le mode conditionnel passé comme explication pour sa mère et dit que sa mère ne pouvait plus rien pour elle.

j) le discours remonte le temps. C'est la scène où pour la première fois elle a été emmenée au commissariat Saint-Georges.

Le temps de ce segment est précédé par celui du segment d). Modiano utilise à nouveau l'ellipse.

k) encore une fois l'ellipse apparaît, la rencontre entre une fille qui s'appelle Jeannette Gaul et la narratrice dans la pharmacie de la place Blanche. Nous ne pouvons pas déterminer le temps de cette séquence, mais probablement que cela se passe avant les segments où elle parle de sa mère, parce que dans la conversation entre Jeannette et elle, à la page 87, la narratrice répond à une question et dit qu'elle habitait seule avec sa mère.

l) elles vont au bar de la rue de La Rochefoucauld pour voir une amie de Jeannette, qui s'appelle Suzanne.

m) on a dans une description de la confusion qui se produit dans la mémoire de la narratrice ; elle se rappelle le café Canter et les retrouvailles avec un client du café Condé, Maurice

---

[482] Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 75.

[483] *Ibid.*, p.79

[484] *Ibid.,* p.79

Raphaël. Ce personnage apparaît dans le premier et le quatrième chapitre.

Cette étape de la narration, permet la description d'un seul personnage de manière polyscopique.

n) c'est la description des clients du Canter, la narratrice décrit en détail les personnages du café en s'appuyant sur ses souvenirs. Cette manière descriptive ressemble à celle du premier narrateur anonyme.

o) le temps de l'histoire s'avance grâce à l'ellipse. La narratrice raconte un après-midi, quelques années plus tard, où Jeannette a visité son appartement à Neuilly après le mariage de la narratrice avec son mari, page 94.

p) à partir de ce segment, l'insertion des autres souvenirs commencent : la narratrice se rappelle de quelques éléments au milieu de la conversation avec Jeannette. Elle explique le « flash-back » des détails de la nuit à Cabassud «...sur lequel je voulais fermer les yeux comme dans une lumière trop vive »[485].

q) l'insertion des autres souvenirs ; la narratrice fait allusion à un autre souvenir, celui d'une nuit au Canter et ensuit, elle se rappelle de sa mère.

r) la mémoire de la narratrice revient à la scène de l'appartement à Neuilly, avec Jeannette.

s) au cours de la conversation avec Jeannette, la narratrice explique de brefs excès de panique, des baisses de tension en remontant dans le temps.

t) la fonction de l'ellipse à nouveau, une description d'un soir où elle est tombée dans les pommes après qu'elle ait écrit une lettre dans le tabac.

u) elle reprend conscience à la scène de son appartement de Neuilly, à la suite de segments. Elle est avec Jeannette, elles partent ensemble chez cette dernière, qui conseille la narratrice en drogue.

v) ses souvenirs sautent dans le temps, la narratrice avoue qu'elle allait par la suite à la chambre de Jeannette.

w) sa description revient sur la séquence de Jeannette.

x) la narratrice prend de la drogue avec Jeannette.

y) à partir de cette séquence, le temps de l'histoire change subitement (la fonction de l'ellipse), la narratrice narre un jour où elle est entrée dans la librairie « Mattei ».

z) elle parle de cette librairie rétrospectivement « J'y restais souvent jusqu'à l'heure de la fermeture »[486].

A) la description de cette librairie après quelques jours.

---

[485] *Ibid.* p.94

[486] *Ibid.,* p.100.

B) la narratrice raconte le souvenir d'un homme qui travaille.

C) la temporalité de ce segment saute au présent. La narratrice fait une allusion à la maladie psychologique. « Pourtant, encore aujourd'hui, au cours de mes nuits d'insomnie, j'entends souvent la voix à l'ancienne parisien »[487].

D) sa description revient aux souvenir du passé. Elle raconte le soir où elle n'est pas allée au café Canter après la librairie, elle narre le soulagement que cette tentation lui a apporté.

E) nous retrouvons l'ellipse ; la narratrice raconte une histoire avec Guy de Vere.

L'écart de temps entre les deux segments D et E est montré par l'expression « beaucoup plus tard ». Dans cette séquence nous trouvons une métaphore, la narratrice parle par paraboles en ce qui concerne ses promenades de nuit ; c'était un voyage pour apprendre les secrets de la vie et de la sagesse.

F) ce segment aussi s'insère dans un autre souvenir. La temporalité de cette séquence est montrée par « Un jour, à l'aube ». Dans cette scène, la narratrice raconte un soir où elle s'est enfuit avec les clients du café Canter, « J'étais bien décidée à ne plus jamais revoir la bande du Canter ».

Il est difficile de déterminer exactement le temps par les quelques indices qui se trouvent dans le segment s) ; dans le segment p), la temporalité est désignée par l'expression « quelques années plus tard ». De plus, en ce qui concerne Jeannette, la narratrice dit « Je ne l'avais pas revue depuis l'hôtel de la rue Armaillé. »[488]. Cette phrase correspond à celle de Bernolle à la page 92. « Il y a deux ans, Delanque Jaqueline a habité l'hôtel San Remo, 8, rue d'Armaillé.(XVII) et l'hôtel Métropole, 13, rue de l'Etoile »[489]. Donc nous pouvons déterminer le temps des segments : il s'est passé à postériori deux ans après le mariage de Louki avec son mari. De plus Jeannette dit que les clients de Canter ne sont pas à Paris déjà. Par contre, nous déterminons la temporalité du segment F avant celle du segment s), parce que dans ce segment la narratrice dit « je me suis échappé du Canter où j'étais avec Jeannette »[490]. Autrement dit, dans cette partie de ses souvenirs, la narratrice voyait Jeannette encore, et elle était au café Canter. Donc nous pensons que ce segment F) remonte le temps jusqu'à ce qui précède le segment s).

G) il est sûr que l'alternance du temps apparaît, cette séquence commence par l'expression

---

[487] *Ibid.,* p.101.

[488] *Ibid.*, p. 92.

[489] *Ibid*.

[490] *Ibid.,* p.102.

« Plus tard, j'ai ressenti la même ivresse chaque fois que je coupais avec quelqu'un »[491]. Mais nous ne pouvons pas déterminer la temporalité de ce segment, il est sure qu'il désigne un événement qui s'est passé après le segment F), mais il n'y a rien pour montrer un point de repère temporel. Donc la temporalité de ce segment est ambiguë.

H) une allusion au suicide de la narratrice, ici, nous pouvons comprendre qu'elle va le réaliser.

Dans ce segment, le temps s'approche du moment où la narratrice raconte cette histoire. Bien que ce chapitre soit des souvenirs rétrospectifs de la narratrice, la temporalité de ce segment rattrape le présent où elle se trouve.

I) à la fin de ce chapitre, la narratrice nie sa vie par une métaphore. Elle assimile sa vie aux mots « Jacqueline de Néant ». C'est une allusion au suicide, par cette fonction, nous comprenons que sa vie ne dure plus. « Et puis la vie a continué, [...]. Un jour de cafard... »[492].

Chaque segment n'est pas linéaire temporellement. Mais chaque élément est reparti par des cohérences fixes temporelles:

1. Avant la mort de sa mère, la narratrice raconte cette période, sa description s'appuie sur sa perception. Les segments a), c) équivalent à cette notion.
2. La scène où elle a été ramenée au commissariat Saint-Georges. Les segments d), et j) sont contenus dans ce concept.
3. le commissariat de Grande-carrière avec le segment g).
4. La rencontre entre Louki et Jeannette, les segments k), l) sont repartis ici.
5. Les événements au Café Canter, compris dans le segment o).
6. Louki visite le cinéma du boulevard de Clichy.
7. Louki et Jeannette utilisent de la drogue.
8. La librairie de Clichy.
9. Roland accompagne la narratrice chez Guy de Vere. Les segments b) et e) sont repartis ici.
10. L'autre scène de Roland et Louki
11. Avant le suicide de Louki.

Cette manière est très approximative, De plus nous ne pouvons pas classer tous les segments linéairement, par exemple l'ordre entre 5 et 6 n'est pas clair. Et il y a quelques parties qui se passent entre ces classements. Apparemment les segments sont sans relation les uns avec les

[491] *Ibid.,* p.102.
[492] *Ibid,* p.103

autres. Mais nous nous apercevons que chaque partie est subordonnée, l'une à l'autre. Ce chapitre s'avance au prix de nombreuses ellipses, a1-b7-c1-d2-e8-g3-h10-i6-j2-k4-l4-m5-n... Ce mouvement reconstruit la vision de notre mémoire. Ce changement visuel est particulier à la fonction de mémoire en « flash-back ».

Conclusion intermédiaire

La notion du temps est un des facteurs des plus importants pour exprimer l'univers mémoriel. Dans la conscience du narrateur, le moment de la remémoration du temps se passe différemment de l'univers réel. La capacité du « moi narrateur » pour remonter le temps, se remémorer les épisodes en désordre, se lie à la représentation de la mémoire.

Les événements traumatisants du passé modifient la qualité de la mémoire. Les bribes des mémoires blessées reviennent à l'esprit, on se rappelle un souvenir du passé monotone et sombre vaguement. Cela est l'occurrence des intermittences de la mémoire, qui engendre le désordre temporelle dans un souvenir. La remémoration des événements traumatisants tourmentent les narrateurs, en dépit de l'espérance de les oublier. La nervosité, l'insomnie et une crise de panique sont suscitées par la mémoire en flash-back.

Dans la première partie, nous avons travaillé la théorie de la narration de Modiano, qui permet l'occurrence de la mémoire au texte. La séparation entre le « je-narrant » et le « je-narré », le désordre temporel était nécessaire pour la représentation de la mémoire. Un caractère d'autofiction était aussi particulièrement figurant dans les romans de Modiano. Les expériences de l'auteur s'éclatent sur celles d'un personnage ou d'un narrateur. La distinction entre réalité et fiction s'estompe, ses œuvres ne sont pas tout à fait ni fictionnelles ni réelles.

Dans la deuxième partie, nous nous efforcerons d'analyser les œuvres de Modiano de façon plus synthétique. D'abord, nous démontrerons le rapport étroit entre le style et la mémoire ; le style rend possible la représentation de la mémoire, la rêverie et l'illusion du narrateur s'y mêlent. De la conscience à l'inconscience, le degré de la conscience se représente par le subtil dispositif narratif stylistique.

Ensuite, nous discuterons sur le rapport étroit entre la mise en intrigue et la mémoire. Comment la mémoire intermittente devient un récit ? Pour répondre à cette question, nous allons analyser les œuvres de Modiano en consultant la théorie de Fludernik.

À la fin de cette partie, nous allons essayer de préciser la poétique de Modiano : la manière dont ses thèmes de prédilection apparaissent, sa philosophie, et la présence implicite de son

expérience et de ses sentiments personnels dans ses œuvres.

Deuxième partie :

L’occurrence d’une mémoire intermittente et le procédé narratif

Chapitre X. Le style et la mémoire

Dans les œuvres de Modiano, il s'agit de la mémoire des expériences passées. La représentation de la mémoire est rendue possible grâce à l'évocation par le sujet, dans la plupart des cas, le « moi narrateur ». Cette évocation de la mémoire, des épisodes qui arrivent successivement à sa conscience, l'un après l'autre, est un fruit de la pensée du « moi narrateur ». La reprise de la mémoire profonde qui restait à l'inconscience, comment Modiano l'exprime-t-il ? Comme Genette dit que « la vision peut aussi être une question de style, et de technique »[493], le style concerne la représentation de la conscience à l'intérieur du narrateur, et grâce au style de la narration l'ensemble du récit est converti en représentation de la mémoire. Nous diviserons ce chapitre en deux ; la première partie sera consacrée à l'analyse partant sur la mise en rapport entre l'évocation de la mémoire, et le style de la narration. Dans la première partie nous aborderons l'analyse du discours dans l'univers mémoriel. Afin de le représenter, Modiano apporte du soin à l'insertion de la « voix » d'un énonciateur. Dans la plupart des cas, la représentation de la parole se fait dans la conscience du sujet de la remémoration, le narrateur, cela demande la représentation particulière du discours. Dans la deuxième partie nous allons analyser le procédé de la narration qui constitue un usage du verbe. Le temps du verbe est important pour ouvrir l'univers mémoriel, c'est-à-dire l'espace mental dans la conscience et exprimer l'évocation du « moi narrateur ». Dans la dernière partie, nous allons constater comment le narrateur raconte le récit de mémoire, en prenant l'exemple de *L'Herbe des nuits*.

Récit mimétique ou diégésis ?

Avant que nous commencions l'analyse sur le style de la narration chez Modiano, nous examinerons la question de la distance dans la narration. Nous prendrons appui sur cette notion de distance pour approfondir notre analyse du style chez Modiano.

10.1. La notion de distance

Vincent Jouve résume la théorie de la distance de Genette dans *Poétique du roman* ainsi : « La distance renvoie au degré d'implication du narrateur dans l'histoire qu'il raconte. Il

[493] Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Édition du Seuil, 1972, p.182.

s'agit de déterminer si le narrateur reste "proche" des faits racontés, (essayant alors de réduire au maximum l'inévitable médiation du récit) ou si, au contraire, il "prend ses distances" par rapport à l'histoire (proposant au lecteur moins les faits en eux-mêmes que la façon dont il les voit) »[494]. Autrement dit, il s'agit de la distance entre le narrateur et les faits qu'il évoque. Selon Genette, cette opposition entre proximité et distance est liée à celle entre « diégésis » et « mimésis », tandis que la terminologie anglo-saxonne distingue *showing* et *telling*[495].

Nous citons une phrase où Genette définit un des critères de la *mimésis* : « la quantité de l'information narrative (récit plus développé, ou plus *détaillé*) et l'absence (ou présence minimale) de l'informateur, c'est-à-dire du narrateur […] faire oublier que c'est le narrateur qui raconte »[496]. Selon Genette, la dissimulation de l'existence du narrateur est un des facteurs de la *mimésis*, la notion de diégésis est définie par le « rapport inverse »[497], par un minimum d'information et un maximum d'informateur. En ce qui concerne le mode de la description mémorielle de Modiano, les narrateurs reproduisent leurs souvenirs fidèlement, par exemple, dans *L'Herbe des nuits* et *Voyage de noces*, les narrateurs racontent leurs souvenirs en détail. Dans la description mémorielle de ces récits, ce sont des narrateurs qui racontent avec la mémoire immédiate ; cette proximité entre le narrateur et les faits évoqués, ainsi que la quantité de l'information dans la narration permettent de considérer que leur mode se rapproche de la mimésis. Par exemple, dans *La Petite Bijou*, la narratrice raconte une scène dans laquelle elle suit sa mère, qui s'est séparée d'elle dans son enfance. Ici, elle décrit le comportement de sa mère en détail, dans ce sens, sa description se rapproche de la mimésis :

Elle est sortie de la cabine. Elle m'a jeté un regard indifférent, le même regard qu'elle avait posé sur moi dans le métro. J'ai ouvert la porte vitrée. Sans glisser un jeton dans la fente, j'ai composé, au hasard, pour rien, un numéro de téléphone, en attendant qu'elle s'éloigne un peu. […] Elle est entrée dans le café, à côté de la pharmacie. J'ai hésité avant de la suivre, mais je me suis dit qu'elle ne me remarquerait pas. Qui étions-nous toutes les deux ? Une femme d'âge incertain et une jeune fille perdues dans la foule du métro.[498]

Si nous prenons en considération le critère de Genette, « un minimum d'informateur »,

---

494 Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, A, Colin, p. 28.

495 Mieke Bal, *Narratologie. Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 21.

496 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 187.

497 *Ibid.*

498 Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 17.

nous observons que la description mémorielle chez Modiano ne remplit pas cette condition ; les narrateurs insistent toujours pour marquer leur présence. En ce qui concerne l'œuvre de Proust, Genette admet que « le récit proustien consiste presque exclusivement en "scène" […], en une forme narrative qui est plus riche en information et donc la plus "mimétique" »[499], en même temps, « la présence du narrateur y est toujours constante »[500]. Il conclut ainsi : « donc plus paradoxale, à l'extrême du *showing* et à l'extrême du *telling* »[501].

Genette montre ce paradoxe dans la description mémorielle chez Proust, et nous pouvons appliquer cette théorie à la description mémorielle chez Modiano. La différence entre Proust et Modiano est que, chez ce dernier, la mimésis mémorielle se transforme en diégésis du récit. Voici un exemple ; dans *L'Herbe des nuits*, le « moi narrateur » raconte un souvenir de jeunesse datant de trente ans, une scène dans laquelle le « moi de l'action » discute avec un des personnages, Langlais, un policier, qui convoque le narrateur pour témoigner au sujet d'une jeune fille, Dannie. Le narrateur a vécu avec celle-ci pendant un certain temps. Cette scène n'est qu'une transcription de la scène remémorée dans sa conscience et il la décrit en détail, dans ce sens, elle se rapproche de la mimésis, mais en même temps, le narrateur souligne toujours son existence et, par conséquent, le texte possède aussi un caractère de diégésis :

> Plus tard, on m'a interrogé à leur sujet. J'avais reçu une convocation d'un certain Langlais. J'ai attendu longtemps dans un bureau d'un immeuble du quai de Gesvres, à dix heures du matin. Par la fenêtre, je regardais le marché aux fleurs et la façade noire de l'Hôtel Dieu. Une matinée d'automne ensoleillée sur les quais. […] Je n'ai pas pu répondre de manière très précise aux questions de ce Langlais. Il me citait les noms de Paul Chastagnier, Gérard Marciano, Duwelz, Aghamouri, et voulait que je lui indique quels étaient mes rapports avec eux.[502]

Le « moi narrateur » raconte ses souvenirs rétrospectivement avec une distance temporelle, mais il essaie de décrire la scène en détail.

---

[499] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 188.

[500] *Ibid.*

[501] *Ibid.*

[502] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 30-31.

10.1.1. Le discours dans l'univers mémoriel

Dans la remémoration du monologue intérieur chez Modiano, comment le narrateur transmet-il les paroles du personnage ou de lui-même ? La particularité du discours énonciatif de Modiano dans le discours mémoriel est qu'il change souvent de style dans une même œuvre ; le manque de cohésion stylistique provoque l'instabilité d'une distance entre le narrateur et son histoire. Comme la théorie de Genette relève que le style du discours définit la distance entre le narrateur et le fait qu'il raconte, Modiano enchevêtre nombre de styles discursifs dans un récit, ce qui entraîne le changement de la distance et la variabilité des perspectives. Dans *L'Herbe des nuits*, au moment où le narrateur fait remonter ses souvenirs, il change souvent le style de son discours par rapport à son énonciation passée. Dans un premier temps, dans la scène que nous citons, le narrateur rappelle ses souvenirs, et l'énonciation s'effectue selon des styles différents. Le paragraphe commence par cette phrase introductive : « Je remontais le cours du temps. Le présent n'avait aucune importance, avec ces jours identiques à eux-mêmes dans leur lumière morne »[503]. Après cette déclaration, la diégèse du récit commence à glisser dans celle de la mémoire : « Je me disais que j'allais retrouver la rangée d'arbres, les barrières blanches. Le chien *marcherait* lentement vers moi, le long de l'allée »[504] (*discours transposé et style indirect libre*). Cette juxtaposition des deux styles permet de passer la frontière entre les deux diégèses ; « Chaque fois que nous rentrions à Paris, je disais à Dannie : "Il faudrait l'emmener avec nous, ce chien." »[505] (*discours rapporté*). Nous avons affaire dans cette citation à un changement de style remarquable.

Dans *Accident nocturne*, également, la forme énonciative du narrateur est instable. Le narrateur de ce récit raconte une scène où il a revu une jeune dame, Geneviève Dalame, dans sa rétrospection. Dans ce récit, le narrateur à la première personne, amnésique depuis un accident, essaie de retrouver la mémoire ; quand le « moi narrateur » trouve chez une bouquiniste un livre de Fred Bouvière, aux séances de spiritisme duquel le « moi de l'action » se rendait à cette période, il se souvient que Geneviève Dalame et lui y assistaient ensemble. Le « moi narrateur » se rappelle la scène dans laquelle ils se sont rencontrés par hasard en prenant le même bus. Le passage que nous mentionnons commence par la scène où le « moi de l'action » a retrouvé les trois livres de Bouvière. Dans ce paragraphe, l'énonciation du

[503] *Ibid.*, p. 46.
[504] *Ibid.*
[505] *Ibid.*

narrateur prend une forme variable :

J'ai acheté les trois volumes et j'ai découvert sur la page de garde du *Mensonge et l'Aveu* une dédicace : « Pour Geneviève Dalame, ce livre écrit quand j'avais son âge, à l'heure du couvre-feu. Fred Bouvière. » Les deux autres n'étaient pas dédicacés mais portaient, comme le premier, écrit à l'encre bleue le nom « Geneviève Dalame » sur la page de titre, avec une adresse : « 4, boulevard Jourdan ». Le visage de cette fille blonde à la peau très pâle qui était toujours dans l'ombre de Bouvière et prenait place à côté de lui sur la banquette de la voiture à la fin des réunions, le type au visage d'épervier me disant à voix basse : « Elle s'appelle Geneviève Dalame », tout cela m'est revenu en mémoire. […] Je me suis souvenu qu'un jour de ce temps-là, j'allais prendre l'autobus 21, porte de Gentilly, et elle était sortie du petit immeuble, mais je n'avais pas osé l'aborder. Elle attendait l'autobus elle aussi, et nous étions tous les deux seuls, à l'arrêt. […] « Je vous ai vue aux réunions du docteur Bouvière », lui ai-je dit. En prononçant ce nom, je croyais gagner ses bonnes grâces, mais elle m'a jeté un regard soupçonneux. […] « Ça fait longtemps que vous venez aux réunions ? m'a-t-elle demandé. – Quelques semaines. – Vous voudriez avoir un contact plus personnel avec lui ? » Elle m'avait posé la question avec une certaine condescendance, comme si elle était la seule intermédiaire qui existât entre Bouvière et la masse des disciples. « Pas tout de suite, lui ai-je dit, je préfère attendre encore… » Et le ton de ma voix était si grave qu'elle ne pouvait plus douter de ma sincérité.[506]

Dans ce paragraphe, Modiano combine le *discours rapporté* et le *discours transposé*. Avec les paroles entre guillemets du discours rapporté, la conscience de l'énonciateur peut s'exprimer. Nous soulignons également que ce procédé est capable de représenter la voix prononcée dans l'univers mémoriel, c'est-à-dire dans la conscience du narrateur. Par exemple, quant à la parole du « moi de l'action », « Je vous ai vue aux réunions du docteur Bouvière », l'usage de guillemets permet que la conscience de l'énonciateur, dans ce cas le « moi de l'action », existe, mais la phrase introductive « lui ai-je dit » souligne l'existence du « moi narrateur » en même temps. En ce qui concerne les paroles de Geneviève, le « moi narrateur » lui permet de les prononcer, mais pour montrer que ces paroles sont énoncées dans la conscience du « moi narrateur », ce dernier insère l'expression « m'a-t-elle dit ». Derrière l'énonciation, l'existence du « moi narrateur » se dissimule toujours. Voici un autre exemple : « Elle m'a expliqué qu'elle était employée comme dactylo dans une boîte qui s'appelait Opéra Intérim »[507] (*discours transposé*).

Parfois, Modiano introduit le discours direct libre dans un court passage. Ce procédé

[506] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2005, p. 82-85.
[507] *Ibid.*, p. 86.

permet que la conscience de l'énonciateur s'exprime momentanément dans l'univers mémoriel : « Je lui ai demandé si elle assistait aux réunions depuis longtemps. Presque un an. Au début, c'était difficile, elle ne comprenait pas grand-chose »[508] (*discours narrativisé* et *discours direct libre*). Dans cette phrase, le narrateur mélange plusieurs styles discursifs ; est à noter l'effacement du verbe déclaratif dans l'énonciation du deuxième énonciateur, Geneviève (e2). Lorsque Geneviève dit : « presque un an », le narrateur insère une phrase qui exprime sa pensée « elle ne comprenait pas grand-chose ». Les propos de Geneviève sont insérés de nouveau ; « Au début, c'était difficile ». Modiano ôte la proposition principale de cette phrase. L'absence des mots qui l'annonce l'alternance de locuteur s'exprime par la conversation remémorée qui se déroule dans l'esprit du narrateur.

10.1.2. Le style de la narration ; la distinction entre le locuteur et l'énonciateur : hétérogénéité énonciative et la question de la personne grammaticale

Dans la théorie discursive de Genette, on ne fait pas la différence entre la narration à la troisième personne et celle à la première personne, tandis que certains théoriciens (Cohn) distinguent la question de la distance en fonction de la personne du sujet. Comme le narrateur à la première personne est divisé entre le « je-narrant » et le « je-narré », dans la narration à la première personne également la question de montrer / raconter se pose surtout dans la narration de la mémoire. Modiano, comme nos exemples le révèlent, souligne la disjonction entre locuteur et énonciateur. Le « locuteur premier (ou enchâssant, noté L1) »[509], et l'« énonciateur premier (ou enchâssant, noté E1) »[510] ne sont pas forcément conjoints, « E1 et L1 renvoient à une même instance »[511], mais il est possible qu'existe une source énonciative seconde (ou enchâssée, notée e2) »[512]. La particularité de la narration souveraine de Modiano est que la disjonction entre L1 et e2 est remarquable, quelle que soit la personne grammaticale. Dans « Elle m'a prévenu que désormais nous devions parler à voix basse et ne pas allumer la lumière »[513], nous pouvons observer la distinction entre L1 (locuteur-narrateur, surtout

[508] *Ibid.*, p. 87.

[509] Alain Rabatel, *HOMO NARRANS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome II Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 402.

[510] *Ibid.*

[511] *Ibid.*, p. 403.

[512] *Ibid.*

[513] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 63.

« je-narrant ») et e2 (personnage ou « je-narré » -énonciateur).

Dans ces exemples « Je me demande si je lui dirais le lendemain : je t'ai vue la nuit dernière avec Aghamouri au café Luxembourg »[514], (le *discours transposé* et le *discours direct*) *13*, « Je me disais que là, dans son bureau, je me trouvais peut-être à l'emplacement exact où Gérard de Nerval s'était pendu. »[515], nous voyons que dans les récits à la première personne de Modiano, le narrateur souligne la séparation entre son « je-narrant » et son « je-narré ». Dans l'exemple 13, le locuteur (L1) est son « je-narrant » tandis que la source d'énonciation (e2) est son « je-narré ». Surtout, l'utilisation du discours transposé sur l'énonciation du narrateur lui-même relève explicitement de cette distinction. Cette distance caractérise son récit de mémoire.

Modiano enchevêtre plusieurs styles discursifs et produit ainsi des effets stylistiques variés. Afin de comprendre ces effets stylistiques, nous faisons mention d'un exemple. Dans la scène de la rétrospection de *L'Herbe des nuits*, le narrateur transpose souvent sa parole en discours rapporté, tandis que la parole du personnage est décrite en discours transposé : « Le soir, elle m'a dit qu'il valait mieux ne pas allumer la lumière. (…) "Tu crois qu'ils vont revenir ?" lui ai-je demandé. (…) Elle m'a dit qu'il s'agissait certainement d'amis de la propriétaire »[516]. Dans cette scène, le narrateur transmet l'énonciation de Dannie et du « je-narré », e2, en soulignant la distinction avec L1, le « je-narrant ».

10.1.3. L'usage de style indirect libre dans la narration mémorielle ; la représentation de la vie intérieure du narrateur

Une des techniques de Modiano dans la description mémorielle est l'usage du style indirect libre. Même dans la narration à la première personne Modiano insère quelques phrases du style indirect dans son récit. Pourquoi introduit-il ce style ?

Dans la description de la mémoire du narrateur chez Modiano, le « je-narrant » raconte souvent ses souvenirs en s'appuyant sur son point de vue. Comme nous l'avons dit dans une question de pseudo-diégétique chez Modiano, les déplacements diégétiques s'effectuent discrètement pour l'intégration dans la totalité mémorielle. Au niveau de la question

[514] *Ibid.*, p. 29.
[515] *Ibid.*, p. 30.
[516] *Ibid.*, p. 50.

d'énonciateur-locuteur, Modiano insère l'énonciation du « je-narré » souvent dans la narration souveraine du « je-narrant », ce déplacement s'effectue également discrètement.

Ce style indirect libre servit à la représentation des « perceptions et les pensées d'un énonciateur »[517]. En ce qui concerne l'usage du style indirect libre, Rabatel ajoute ainsi que « La littérature consacrée au discours indirect libre insiste sur l'omission fréquente des *verba dicendi* et *putandi* : en l'absence de ces signaux (signaux ouvrants, fermants, incises), le discours indirect libre est certes plus difficilement repérable, mais le procès mental résultant de paroles ou de pensées peut être inféré du contenu, dès lors que le discordanciel permet d'attribuer les procès mentaux à un énonciateur distinct du locuteur et que, de surcroît, le mode des références comporte des marques d'une façon de parler, de penser, propre à un énonciateur particulier. Dans tous les cas, que les marques abondent ou non, le discours indirect libre se définit comme un rapport de parole et/ou un rapport de pensée […] »[518]. C'est-à-dire, le discours indirect libre peut exprimer la pensée et la perception de l'énonciateur ; pour cette raison, Modiano l'emploie souvent dans la narration de mémoire du narrateur.

En ce qui concerne la discrédité de ce déplacement du contenu énonciatif, Rabatel fait étant de la proximité entre le point de vue, c'est-à-dire un phrase décrite en s'appuyant sur « la forme des perceptions représentées »[519] de l'énonciateur (PDV) et le discours indirect libre dans *Homo narrants* tome II. La différence entre le PDV et le discours indirect libre Rabatel explique ainsi ; « imbrique souvent paroles, pensées, et perception. […] le PDV réside dans les perceptions, […] et celui de discours indirect libre dans des paroles ou des pensées.»[520], « Cette proximité des paroles, des pensées, et des perceptions concrétisée par l'« air de famille » entre certaines formes de discours représenté. »[521]. Cette proximité provient de l'effacement du « verbe énonciatif »[522], selon Rabatel, « l'absence des guillemets et du verbe du discours attributif produit un effet d'estompement du locuteur, même si l'énoncé relève bien du discours d'un locuteur »[523].

---

[517] Alain Rabatel, *HOMO NARRANTS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome II Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 425.

[518] *Ibid.*, p. 426.

[519] Alain Rabatel, *HOMO NARRANTS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome I Les points de vie et la logique de la narration*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p.16.

[520] Alain Rabatel, *HOMO NARRANTS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome II Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 430.

[521] *Ibid*, p. 432.

[522] *Ibid*, p. 431.

[523] *Ibid*, p. 432.

Dans cette différence et ressemblance entre PDV et le style indirect libre, nous faisons remarquer le fait que le PDV réside dans les perceptions ; le PDV est convenable pour raconter le fait perçu, il donne certaine réalité dans le discours. Au contraire cette fonction du PDV, comme Rabatel le fait remarquer, se rapproche du discours indirect libre, « […] celui du discours indirect libre dans les paroles ou des pensées (*éventuellement* combinées à des perceptions) »[524], le discours indirect libre est moins dominé par la perception. Il est donc capable de raconter l'illusion, l'imagination, la vision irréelle de l'énonciateur. Dans *L'Herbe des nuits*, Modiano l'emploie dans cette phrase « Je me disais que j'allais retrouver la rangée d'arbres, les barrières blanches. Le chien *marcherait* lentement vers moi, le long de l'allée »[525]. « Le chien marcherait lentement vers moi », dans cette phrase le je-narrant représente la scène imaginée à partir de la vision passée de l'e2 « je-narré ». Ici la frontière entre la perception, la pensée et la parole devient floue, l'énonciateur c'est-à-dire le « je-narré » construit une illusion qui s'appuie sur sa subjectivité, coupée de la réalité. L'omission de verbe déclaratif permet d'estomper le locuteur en tant que « je-narrant » et elle déplace à la représentation de la vision imaginaire par le « je-narré ». Modiano profite de cette proximité entre ces deux, il transmet la parole du « je-narré » comme son PDV. Il emploi cet usage de style indirect libre dans *L'Herbe des nuits* également. Dans ce paragraphe l'illusion passée du « je-narré » est racontée par le style indirect libre avec le conditionnel. « En effet, trois ou quatre ans après, j'étais un soir dans une voiture au rond-point Mirabeau […] J'ai eu l'illusion qu'il suffisait de sortir de cette voiture, de l'abandonner en plein embouteillage et de m'engager à pied dans la rue. *Je serais* enfin à l'air libre, en état d'apesanteur. *Je marcherais* d'un pas léger sur le trottoir de droite. Au passage, *j'irais* allumer un cierge dans l'église Saint-Christophe-de-Javel. Et *je me retrouvais* un peu plus haut entre le café et la bouche de métro […] »[526]. A partir de cette phrase « *Je serais* enfin à l'air libre », le « je-narré » prend la parole. La phrase « J'ai eu l'illusion que » prépare le décrochage énonciatif, elle permet de transposer le contenu expérimental du « je-narrant » à l'imagination de « je-narré ». Dans ce paragraphe le « je-narré » raconte son l'imagination supposée par le style indirect ; cependant la frontière énonciative entre le « je-narrant » et le « je-narré » est ambigüe.

[524] *Ibid*, p. 430

[525] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 46.

[526] *Ibid*, p. 69.

10.1.4. Le degré du champ de la conscience ; pré-réflexivité et réflexivité chez Rabatel

Dans les œuvres de Modiano, le dysfonctionnement de la mémoire est un thème important. La mémoire de Modiano n'est pas forcément claire, il y a des trous de mémoire, et l'oubli. Les narrateurs peuvent parfois se rappeler le passé distinctement, mais souvent la mémoire est brouillée. Comment Modiano peut-il exprimer ce dysfonctionnement de la mémoire ?

Chez Modiano, la variabilité du style discursif contribue à la description des différents degrés de conscience chez le narrateur ; dans *Homo Narrans*, Rabatel mentionne le degré de profondeur consciente, et ce degré conscient caractérise le récit de mémoire.

Rabatel précise le sens de « pré-réflexivité » et de « réflexivité ». Sa théorie définit cette question à travers deux optiques différentes ; l'une apparaît au niveau du style de la phrase, le degré de réflexivité / pré-réflexivité dépendant du type de phrase linguistique :

> La pré-réflexivité est ainsi nommée parce que les formes de pensée en question se manifestent linguistiquement sans passer par le biais du discours direct ou du discours indirect, sans que le texte romanesque marque explicitement l'origine énonciative de ce qui est rapporté / représenté dans la voix du locuteur-narrateur.[527]

Rabatel nomme cette norme *sens1*. L'autre optique est un critère sémantique ; Rabatel distingue le degré de pré-réflexivité et celui de réflexivité selon leur intensité sémantique :

> Par ailleurs, la réflexivité renvoie à une acception plus sémantique selon laquelle est réflexif ce qui relève d'une pensée consciente, rationnelle, élaborée tandis que la pré-réflexivité renvoie à une forme de pensée pré-consciente, pré-analytique, fugace, non élaborée par la distance critique que permet le discours : ainsi les verbes de perception expérientielle sont plus pré-réflexifs que sont les verbes de perception inférentielle ou représentationnelle qui tendent vers la réflexivité.[528]

Dans cette citation, Rabatel mentionne que les différents styles peuvent exprimer les différents niveaux de la conscience. Selon les termes de Rabatel, la pré-réflexivité signifie que la pensée est fugace, tandis que la réflexivité signifie que la pensée est claire et consciente. Souvent, quand le « moi narrateur » se remémore des souvenirs, et quand la mémoire n'est

[527] Alain Rabatel, *HOMO NARRANS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome II Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 438.
[528] *Ibid.*

pas claire, elle correspond à la pré-réflexivité ; quand le « moi narrateur » peut se rappeler l'épisode du passé nettement, celui-ci représente la réflexivité du narrateur.

Dans les œuvres mémorielles de Modiano, il s'agit parfois du degré de réflexivité et de pré-réflexivité du narrateur, c'est-à-dire que l'auteur exprime la mémoire du narrateur, parfois claire, parfois ambiguë. Notre conscience n'est pas forcément capable de se remémorer les événements passés distinctement, et l'évaluation sur le passé change aussi avec le temps.

Dans ses œuvres, Modiano représente la mémoire fugace et ambiguë en la mettant en rapport avec les styles de la narration. En même temps, la mémoire labile est en contraste avec la conscience claire du « moi narrateur », et se trouve souvent à l'instance du présent.
Une des particularités descriptives de Modiano est l'insertion de phrases qui montrent la pré-réflexivité, et la variante du degré conscient représente le narrateur. Ce dernier se rappelle le passé parfois clairement, parfois la mémoire se dissimule dans le brouillard, ou bien elle se dissipe dans l'inconscient ; le degré de la clarté de notre mémoire n'est jamais le même, il est labile. Par exemple, dans *L'Herbe des nuits*, le « je-narrant » qui s'adonne à raconter les souvenirs du « je-narré » s'interrompt momentanément et commence à parler de sa pensée actuelle. Nous citons une phrase où le narrateur se pose une question : « Je me suis demandé si c'était la vérité ou si elle voulait me rassurer et éviter d'autres questions. Pourquoi, s'il s'agissait d'une "vieille dame ?", avait-elle dit d'abord "ils" ? »[529]. La première phrase exprime la pensée passée du « je-narré » qui est filtrée par la conscience du « je-narrant » ; au niveau de la syntaxe, le narrateur emploie le style indirect, et le verbe « se demander » représente sa réflexion. Dans cette phrase, la conscience qui n'est pas claire s'exprime, elle relève de la pré-réflexivité, selon le terme de Rabatel.

Pour exprimer l'univers mémoriel, Modiano emploie plusieurs styles d'énonciation. Pour qu'il représente la parole prononcée dans la conscience du « moi narrateur », il varie le style énonciatif ; la variabilité du style des paroles prononcées signifie donc que le degré de conscience de l'énonciateur et locuteur diffère. Cette idée provient de la notion de Rabatel, qui propose le schéma de la mise en relation du degré de réflexivité ou de pré-réflexivité avec le style du discours. Discours direct libre, discours direct, discours indirect, discours narrativisé, monologue intérieur, discours indirect libre, point de vue, en parcourant l'échelle, le degré de la clarté conscient décroît, la diversité du discours permet de représenter le degré

[529] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 68.

différent de la conscience de l'énonciateur[530].

Dans *L'Herbe des nuits*, en appliquant cette idée, Modiano représente les deux espaces mentaux de la description mémorielle ; l'un est l'espace où le narrateur se remémore ses souvenirs, et l'autre est celui de sa mémoire évoquée dans cet espace mental. Le déplacement entre ces diégèses est décrit par la différenciation du style discursif.

Les formes variées des paroles montrent la subjectivité différente du narrateur. Par exemple, dans la scène de l'interrogatoire de Langlais, « p1 "*'Le 66' à Pigalle ?* ai-je dit à ce Langlais d'un air faussement pensif. – Pas du tout… C'est un café du Quartier latin." p2 *Peut-être ne fallait-il pas jouer au plus malin* »[531]. Ici, Modiano décrit deux champs conscients, dans une même phrase, la conscience passe de celle du « je-narré » à celle du « je-narrant ». Avec la parole de p1 « *'Le 66' à Pigalle ?* », l'énonciateur-locuteur premier est le « je-narré », le « je-narrant » se dissimule provisoirement. Cette énonciation montre la subjectivité extériorisée du narrateur, autrement dit, celle du « je-narré », tandis que p2 exprime la subjectivité intériorisée du narrateur, celle du « je-narrant ».

10.1.5. Le dialogue dans l'univers mémoriel ; la voix et la conscience

Dans *Accident nocturne*, le narrateur transmet les paroles des personnages en utilisant nombre de styles, ce procédé permettant de montrer la différence de degré réflexif chez les personnages. Dans les phrases « Elle lui avait demandé de la porter pour avoir toujours sur elle un objet qui lui aurait appartenu »[532], et « p1 Je ne suis pas d'accord avec vous, m'a-t-elle dit sèchement (discours indirect). P2 Moi, j'ai besoin d'un maître à penser… (discours direct libre) »[533], nous pouvons observer le degré conscient attribué au même personnage. Selon le tableau de Rabatel à la page 417, dans la première phrase p1, existe une alternance consciente, la conscience du personnage passe à celle du narrateur. Cependant, la deuxième citation p2 montre uniquement la conscience de ce personnage. Dans p2, la voix du personnage est transmise par le style direct libre, p1 se rapproche plus de la diégésis, tandis que p2 est plus mimétique au niveau de l'expression vocale.

---

[530] Alain Rabatel, *HOMO NARRANS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome II Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 466.

[531] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 38.

[532] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2005, p. 85.

[533] *Ibid.*, p. 89.

Dans ces citations, la distribution de la conscience est liée à celle de la voix du personnage et à celle du narrateur. Rabatel admet le fait que « les phénomènes de voix sont complexifiés par les jeux entre consciences représentées et conscience représentante du locuteur citant »[534]. Voici un exemple : dans *L'Herbe des nuits*, le narrateur se souvient de la scène dans laquelle il a rencontré un des personnages, Aghamouri. Les paroles du personnage sont transmises en changeant le style, cela suscite le jeu entre consciences représentées et conscience représentante du locuteur citant. Dans la première citation, la voix est représentée par le discours rapporté, la conscience du locuteur s'exprime clairement entre guillemets : « Pourquoi garder alors l'appartement du seizième arrondissement ? C'est ma femme qui habite là. Oui, je suis marié »[535]. Par contre, dans la deuxième citation, la conscience du locuteur, Aghamouri, est dominée par celle du narrateur : « Quand je lui avais demandé son âge, il m'avait répondu : trente ans »[536]. La concurrence entre la voix du narrateur et celle du personnage provoque l'opposition des consciences entre les deux. Au style indirect, les paroles des personnages sont transmises par la voix du narrateur, filtrées par sa conscience. Cette domination consciente s'étend dans le récit tout entier, sauf au style direct libre et quand la parole se trouve à l'intérieur des guillemets au style direct, où la conscience du « je-narrant » se dissimule provisoirement, et où la conscience du personnage peut exister momentanément en s'appuyant sur le déplacement diégétique.

Conclusion intermédiaire

Nous avons entrepris l'analyse du style discursif dans l'univers mémoriel. Pour démontrer que la voix est énoncée dans la conscience du « moi narrateur », la parole de celui-ci est souvent insérée dans le discours, ce qui signifie que sa conscience intervient. Alors, comment Modiano exprime-t-il la mémoire du narrateur dans la partie narrative ? Dans le chapitre qui suit, nous travaillons sur le style de la narration qui permet d'élargir la dimension de l'espace mental dans la narration.

[534] Alain Rabatel, *HOMO NARRANS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome II Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 373.

[535] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 23.

[536] *Ibid.*

10.2. Le temps de la grammaire et la dimension de la mémoire

La richesse de l'évocation de la mémoire est rendue possible grâce au style particulier, les épisodes passés arrivent à la conscience les uns après les autres, mais comment le déplacement entre eux s'effectue-t-il ? Qu'est-ce qui permet au « moi narrateur » de songer à un nouvel épisode ? Le déplacement d'un souvenir vers un autre représente l'abondance de la réflexion, cela peut créer la dimension consciente.

Cette évocation libre de la mémoire est souvent rendue par le changement du temps grammatical. Il est un des signes qui annoncent le déplacement d'intérêt du sujet de la remémoration, dans la plupart des cas, le narrateur. Le passage de la remémoration du passé à l'évaluation au présent des événements passés est montré par le changement du temps grammatical ; surtout, les enchaînements de verbes au présent de l'indicatif dévoilent la réflexion du narrateur au présent. Nous entreprenons donc la représentation de la dimension de la mémoire par le changement du temps grammatical ; les enchaînements de verbes à l'imparfait de l'indicatif permettent également d'ouvrir le monde de la mémoire, d'enchevêtrer les deux rend possible la description de la mémoire. De plus, nous allons évoquer l'usage du passé simple observé dans les œuvres de Modiano. Ensuite, nous mentionnerons l'usage des verbes de procès mentaux, qui concerne aussi la représentation de l'étendue de la mémoire.

10.2.1. L'évocation de la mémoire ; Les enchaînements indicatifs présents + indicatifs présents

Quant le « moi narrateur » revient à son « soi », de l'univers mémoriel, les enchaînements de présents de l'indicatif annoncent qu'il réfléchit au « présent ».

Dans les récits de Modiano, l'usage des enchaînements de présents permet d'enclencher un autre processus mental. Dans *L'Herbe des nuits*, le narrateur raconte ses souvenirs au passé, puis il commence à narrer au présent : « J'avais posé le cabas à côté de moi. "C'est vraiment idiot d'avoir laissé tout à l'heure la lumière dans le salon", m'a-t-elle dit. J'ai été surpris qu'elle y attache tant d'importance. Mais maintenant, après toutes ces années, *je comprends* mieux la tristesse subite qui avait assombri son regard. Moi aussi, *j'éprouve* une drôle de

sensation à la pensée de ces lampes […] »[537]. Dans ce paragraphe, le déplacement du premier plan au deuxième plan s'effectue discrètement. Le narrateur commence à raconter sa pensée sur le mode de la réflexivité au présent ; la différenciation temporelle correspond au processus de différenciation mentale.

10.2.2. L'usage de verbes de perception chez Modiano et la pensée passée

Dans la description mémorielle, afin de raconter ses pensées passées distinguées avec le PDV (point de vue), Modiano emploie une technique particulière. Rabatel introduit la notion de *verbes de procès mental* dans *Homo narrans*. Dans cette œuvre, en premier lieu, il relève le fait que « les verbes de perception sont souvent associés à des procès mentaux »[538]. Rabatel met en avant la théorie de Weinrich, qui intègre « les perceptions aux "opinions rapportées" »[539], et qui signale que « les opinions rapportées fonctionnent avec les *verba dicendi, verba putandi, verba sentiendi*, et les verbes de structuration »[540] ; il démontre la proximité de fonctionnement entre ces verbes. Rabatel en conclut que « ces verbes peuvent être rangés sous la dénomination de *verbes à procès mental* »[541]. Une technique de Modiano pour la narration souveraine est cet usage de verbes à procès mental. Dans la narration principale, la pensée passée du « je-narré » est souvent transmise par ces verbes de procès mentaux ; grâce à cet emploi, Modiano réussit à distinguer la pensée du « je-narré » et celle du « je-narrant ».

Voici des exemples : dans *La Petite Bijou*, la narratrice raconte ses souvenirs de jeunesse ; elle se rappelle avoir croisé sa mère dans le métro, et l'avoir suivie pour connaître son domicile actuel, et pour lui rendre visite ultérieurement. Ce récit est constitué de plusieurs épisodes remémorés, que la narratrice raconte alternativement. La citation ci-dessous correspond à la scène remémorée de la rencontre avec un des personnages. Cet événement s'est passé avant les retrouvailles avec sa mère ; de plus, dans cette scène, la narratrice transmet son sentiment du passé en utilisant les verbes à procès mental. En menant une vie erratique à Paris, elle rencontre Badmaev par hasard ; en visitant son appartement, la

[537] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 73.

[538] Alain Rabatel, *HOMO NARRANS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome II Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 412.

[539] *Ibid.*

[540] *Ibid.*, p. 413.

[541] *Ibid.*, p. 414.

narratrice se met à penser quitter Paris définitivement, même s'il s'agit du lieu de sa naissance et de son enfance ; sa pensée passée est racontée avec des *verbes à procès mental* :

J'ai *pensé* que j'allais bientôt quitter cette ville et que je n'avais aucun motif sérieux de me sentir prisonnière de rien. Tous les horizons s'ouvraient devant moi, des prairies à perte de vue, qui descendaient vers la mer. Une dernière fois, je *voulais* rassembler quelques pauvres souvenirs, retrouver des traces de mon enfance, comme le voyageur qui gardera jusqu'à la fin dans sa poche une vieille carte d'identité périmée. Il n'y avait pas grand-chose à rassembler avant de partir. Il était neuf heures du soir. Je lui ai *dit* que je devais rentrer chez moi.[542]

La succession des *verbes à procès mental* permet de transmettre la mémoire de la pensée passée. Voici un autre passage ; la narratrice tombe souvent dans un état névrotique à cause de la solitude et de la peur des retrouvailles avec sa mère, et la souffrance passée est exprimée par des *verbes à procès mental*. Au moment où elle arrive à l'appartement de sa mère, elle ressent une forte angoisse en montant l'escalier :

Au moment de franchir le porche de l'escalier A, j'ai *senti* un poids près du cœur, qui me coupait la respiration. C'était un escalier aux marches de ciment et à la rampe de fer comme on en trouve dans les écoles ou les hôpitaux. À chaque palier, une grande vitre répandait une lumière claire, presque blanche. Je me suis arrêtée sur le premier palier. De chaque côté, une porte, et une autre au milieu, du même bois foncé, avec les noms des locataires. J'*essayais* de reprendre mon souffle, mais le poids était de plus en plus lourd et j'ai eu peur d'étouffer. Alors, pour me calmer, j'ai *imaginé* quel pourrait être le nom, sur sa porte. Le vrai ou celui qui avait été son nom d'artiste ?[543]

Cette citation dévoile la souffrance croissante de la narratrice en s'approchant de l'appartement de sa mère. L'usage des verbes « sentir » et « imaginer » permet de décrire son anxiété.

Dans *L'Herbe des nuits*, le « je-narrant » transmet la pensée passée et la réflexivité du « je-narré » : « Quand nous sommes arrivés rue de la Convention, j'ai cru que nous allions nous engouffrer dans la bouche de métro »[544], « je me demandais si c'était prudent de nous

[542] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 44.
[543] *Ibid.*, p. 75.
[544] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 66.

faire remarquer ici après notre visite clandestine dans l'appartement »[545]. Et dans *Des inconnues*, la narratrice raconte la pensée passée du « je-narré » en employant les verbes *putandi*, *sentiendi* et *dicendi* : « Dans la rue Vaugelas, *je me suis aperçue brusquement que* je n'avais plus le sac de voyage que j'emportais chaque dimanche… »[546], « *je me suis dit qu*'il allait suivre cette avenue déserte et droite sous les lampadaires… »[547], et « *Je me persuadais que* j'allais le prendre et laisser derrière moi tout ce qui avait été ma vie jusque-là. Mais, à la différence de Sylvie, une fois arrivée à Paris, j'*aurais voulu* fuir encore plus loin, dans un pays où l'on ne parle pas français, pour couper définitivement les ponts »[548]. Modiano réussit à exprimer la pensée passée du « je-narré », distincte de celle du « je-narrant ». Dans la narration souveraine, Modiano utilise le verbe *sentiendi* aussi. Dans *L'Herbe des nuits*, Modiano emploie « entendre » avec le verbe « croire » pour la représentation de l'hallucination auditive : « Ce même soir, j'ai *cru entendre* sa voix légèrement enrouée me dire : "Une vieille dame à laquelle je louais une chambre", et cette voix me semblait si proche… »[549]. Dans cette citation, l'expression « croire entendre » permet d'introduire la voix de l'énonciateur e2 perçue par le narrateur. Cet usage de *verbes expérientiels* relève de la terminologie de Benzakour, « verbes dénotant une expérience perceptive comme "voir", "entendre", "sentir" »[550], et permet de montrer l'expérience de l'illusion chez le narrateur.
Quant à la représentation du procès mental du narrateur-personnage, elle se fait à travers l'usage des *verba dicendi*, *verba putandi*, *verba sentiendi*.

10.2.3. Les enchaînements de passé simple + passé simple

En ce qui concerne l'usage du passé simple chez Modiano, comment l'emploie-t-il dans la description ? Modiano insère souvent des chapitres racontés au passé simple dans certaines œuvres, par exemple *Quartier perdu*, *Rue des Boutiques Obscures, Voyage des noces et Livret de famille*. Dans ces œuvres Modiano incorpore des paragraphes au passé simple de façon irrégulière. Pour exprimer la remémoration chez le narrateur, Modiano emploie souvent des suites d'imparfaits ; cet usage peut signaler la capacité mentale de la remémoration chez le

[545] *Ibid.*, p. 67.
[546] Patrick Modiano, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 2000, p. 91.
[547] *Ibid.*, p. 92.
[548] *Ibid.*, p. 95.
[549] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 70.
[550] Alain Rabatel, *HOMO NARRANS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome II Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 429.

narrateur. Dans *Accident nocturne, Des inconnues*, les œuvres où il s'agit de la remémoration du narrateur, Modiano utilise l'imparfait en le combinant au passé composé et au présent, il n'emploie que peu le passé simple.

La nature générale du passé simple est « une forme objectivante »[551] et « objectivant en ceci que le récit ne semble pas pris en charge par un énonciateur-centre de perspective, les faits « semblant se raconter d'eux-mêmes »[552]. La plupart du temps, le passé simple est employé pour une description objective ; le paragraphe de la focalisation interne emploie moins le passé simple. Cependant en dépit du caractère général, Modiano l'utilise pour la description subjective de ses récits. Dans certaines œuvres, parfois le narrateur utilise le passé simple pour raconter son expérience personnelle. Rabatel admet qu'« il est des cas où le passé simple s'accommode pourtant de l'expression de la subjectivité»[553]. Olsen aussi mentionne la possibilité d'exprimer la subjectivité par le passé simple en expliquant ses limites. « Le passé simple peut exprimer la subjectivité. Mais il y a à cela des limites. Le passé simple comme l'expression d'une conscience réfléchie, semble toujours exclu »[554]. Olsen insiste sur l'impossibilité d'une expression de réflexivité du passé simple. Mais au contraire d'Olsen, Rabatel fait remarquer l'effet sémantique varié du passé simple ; selon lui, le passé simple peut exprimer la conscience réflexive et pré-réflexive (les divers espaces mentaux), il ouvrira un autre espace mental dans la description ; il montre des exemples où le narrateur décrit un degré différent de la conscience des personnages. Comme exemple de réflexivité sémantique obtenue grâce au passé simple, il donne cet exemple ; « Pierre vérifia si son impression première était fidèle. Il examina scrupuleusement autour de lui, s'intéressa d'abord au premier plan […] »[555], Ensuite Rabatel développe sa théorie, il montre que l'insertion de phrases à l'imparfait entrant dans l'enchaînement du passé simple peut exprimer divers degrés conscients comme une variation de cette fonction subjective du passé simple. L'enchaînement du passé simple + l'imparfait peut ouvrir l'espace « à la subjectivité » d'un personnage. Nous citons son exemple ; « […] Il examina autour de lui, scrupuleusement : *il voulait mettre en œuvre l'esprit méthodique qui lui avait toujours si bien réussi.* Il s'intéressa d'abord au premier plan : *rien ne bougeait qui signale un ennemi*. »[556]. Dans cet exemple, les phrases d'imparfait expriment la pensée du personnage, le passé simple sert au décrochage

[551] *Ibid.*, p. 436.
[552] *Ibid.,* p. 435.
[553] *Ibid.*, p. 436.
[554] *Ibid.*, p. 438.
[555] *Ibid.*, p. 439.
[556] *Ibid.*, p. 439.

énonciatif ; il permet de déplacer la focale. Rabatel conclut ; « Ainsi, le passé simple, et, de manière moins inattendue, les suites indicatif présent + indicatif présent, ou imparfait + imparfait sont de nature à exprimer à des degrés variables, la subjectivité de sujets modaux dans les énoncés délocutés ».

10.2.4. L'usage de l'imparfait ; « l'enchaînement (verbe de perception à l'imparfait) + (objet perçu à l'imparfait) »[557]

Rabatel mentionne l'usage de l'imparfait chez Flaubert. Il dit que « Le choix de l'imparfait plutôt que du passé simple signale l'aspect duratif de sa vision, propre à rendre compte de son caractère de rêverie »[558]. « L'imparfait initial, par son aspect sécant, ouvre un espace à l'intérieur duquel le procès de perception peut se dérouler, ce qui permet au compte rendu de perception de prendre cette valeur durative. Il s'agit en quelque sorte d'une " perception in progress ", qui indique la dimension cognitive / épistémique du compte rendu de perception »[559]. Modiano emploie souvent cette technique pour la description mémorielle. Parfois des phrases dont les verbes perception sont à l'imparfait, s'insèrent dans le récit. Comme le dit Rabatel, ce paragraphe se met « dans une position de retrait par rapport au premier plan »[560], il convient d'introduire l'autre souvenir qui est arrivé à l'esprit du narrateur dans la description mémorielle. « Vers huit heures du soir, j'entendais ma voisine refermer sa porte, et son pas décroissait dans l'escalier. Elle habitait à l'étage au-dessus »[561], cette phrase sert d'introduction, à travers le verbe « entendre » et son objet perçu « son pas décroissait » permet que la conscience du narrateur glisse dans un autre souvenir, l'histoire retourne en arrière par rapport au premier plan. « Par la fenêtre, je la voyais monter dans le taxi, vêtue d'une canadienne, et claquer la portière. C'était en janvier, il avait fait très froid »[562]. La nature durative des paragraphes insérés est soulignée par cette procédure. Rabatel fait remarquer la passivité perceptive de cet usage de l'imparfait, il explique ainsi qu' « il convient moins de parler de « vouloir voir » que de « pouvoir voir », le sujet percevant et perçant se

[557] *Ibid.*, p. 434.
[558] *Ibid.*, p. 433.
[559] *Ibid.*, p. 433.
[560] *Ibid.*, p. 434.
[561] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 106.
[562] *Ibid.*, p. 107.

rendant disponible pour accueillir les stimulations du monde extérieur »[563] tandis que « l'enchaînement (verbe de perception au passé simple) + (objet perçue à l'imparfait) convient pour exprimer un « vouloir voir » dont l'intentionnalité se concrétise par la succession des procès à l'imparfait. »[564]. Cette phrase au passé composé « J'ai entendu la sonnerie du théâtre, qui annonçait le début de la pièce. »[565], n'a pas pour but d'amener l'autre souvenir dans l'esprit du narrateur, tandis que les citations premières de *L'Herbe des nuits* peuvent ouvrir l'autre espace mental. Modiano emploie l'imparfait pour représenter le mouvement de remémoration chez le narrateur et le moment où le nouveau souvenir arrive à son espace mental.

Conclusion intermédiaire

Dans ce chapitre, nous avons exposé que le temps grammatical concerne l'ouverture de la nouvelle dimension de la conscience. Grâce à ces précédés, la réflexion du narrateur sur sa mémoire devient plus abondante. La richesse de l'évocation du passé est un fruit de la mémoire du narrateur. Dans le chapitre qui arrive, nous allons entreprendre l'analyse sur le procédé de la reconnaissance du propre passé du narrateur.

10.3. De la description à la mémoire et le procédé de la reconnaissance du narrateur de ses souvenirs

10.3.1. La mémoire et la vérité

Concernant les récits où le narrateur raconte des souvenirs, comment considérons-nous le degré de vérité ? Une des caractéristiques de la narration souveraine chez Modiano est le mode de la présentation des références. Cette question est discutée par Alain Rabatel dans *Homo Narrans*. Dans cette œuvre, il expose plusieurs procédures pour la validation du point de vue représenté :

Prise en charge et imputation ; les narrateurs manifestent toujours leurs réactions par

[563] Alain Rabatel, *HOMO NARRANTS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome II Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p.434.

[564] *Ibid.*, p. 434.

[565] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 91.

rapport aux discours qu'ils racontent, Rabatel déclare ainsi que « la référenciation n'est jamais neutre »[566], ou (la neutralité ne dure pas longtemps) dans toutes les argumentations, cette question est indispensable. Autrement dit, le jugement du narrateur sur l'énoncé apparaît nécessairement dans l'énonciation.

Trois degrés d'un point de vue cognitif ; le jugement manifesté par le narrateur n'est pas forcément la validation. Les narrateurs peuvent exprimer leurs imputations, l'ironie (V. Jouve), le désaccord, l'accord, leurs attitudes sont variées. En premier lieu, le travail de Rabatel présente le degré cognitif du narrateur sur la véracité de son énoncé en trois étapes approximativement : l'*imputation*, la *prise en compte*, la *prise en charge*. Selon Rabatel, « d'un point de vue cognitif, il semble que trois étapes s'enchaînent »[567], et ce classement exprime la différenciation cognitive du narrateur. Dans ce classement, il s'agit de la disparité du jugement du locuteur/énonciateur premier sur l'objet. Autrement dit, si l'attitude du L1/E1 est orientée vers son énonciation, elle est classée dans la *prise en charge*, si son jugement est orienté vers les Autres, il est attribué à l'*imputation*. Si le narrateur admet la véracité de son propre énoncé et s'il prend en charge cette crédibilité, ce cas est classé dans la prise en charge, *PEC* dans la terminologie de Rabatel. La définition de la prise en charge chez Rabatel est la suivante : « la PEC, c'est-à-dire le fait d'assumer le contenu propositionnel d'un propos comme vrai, n'équivaut donc pas à la *mise en compte* »[568]. Nous citons une remarque de Rabatel : « Dans un énoncé tel que "je n'aime pas ces questions de prise en charge énonciative", je est la source et le valideur, c'est-à-dire celui qui entérine la vérité du contenu propositionnel »[569]. Comme cette citation le montre, le narrateur (L1/E1) porte un jugement, et valide son énonciation. Ensuite, Rabatel montre la variation de la *PEC*, « *quasi-PEC* », autrement dit, quand L1/E1 juge l'énonciation de e2 vraie, il lui attribue ce classement. Rabatel définit la notion d'*imputation* comme le jugement du L1/E1 sur la véracité des énonciations des autres, dont la responsabilité est renvoyée à ce deuxième énonciateur.

En ce qui concerne la prise en compte, « comme son nom l'indique, [elle] concerne les PDV des autres que L1/E1 intègre à son dire sans se prononcer sur leur vérité. C'est seulement grâce à cette prise en compte par imputation que L1 / E1 pourra préciser s'il se distancie du PDV de e2 […]. La notion d'imputation est donc fondamentale pour la

[566] Alain Rabatel, *HOMO NARRANS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome I Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 70.

[567] *Ibid.*, p. 63.

[568] *Ibid.*

[569] *Ibid.*, p. 60.

distinction entre PEC et prise en compte, en ce que toute prise en compte implique une imputation préalable »[570]. Dans la prise en compte, L1/E1 « prend en compte un point de vue de e2, il ne rejette pas sans pour autant l'accepter : il n'entérine que le fait, en soi déjà significatif, de l'intègre dans son discours »[571] et ne se prononce pas sur sa vérité. Ces attitudes, s'appuyant sur la distinction entre le locuteur et l'énonciateur, dans la narration souveraine de Modiano, elles apparaissent dans les paroles du narrateur. Quand les narrateurs se remémorent le passé, le « je-narrant » valide les contenus propositionnels du « je-narré ». Le « je-narrant » admet que la perception et les pensées du « je-narré » étaient vraies ; cette prise en charge apparaît souvent dans les paroles du narrateur. Dans cette citation, « Je me rappelle que les dimanches où Jean Borand m'attendait à la poste du pensionnat, nous allions à pied jusqu'à son garage. Et le jour où ma mère m'a emmenée en voiture avec le chien, nous sommes passées devant la gare de Lyon. En ce temps-là, les rues étaient désertes à Paris et j'avais eu l'impression que nous étions les seules, en voiture. »[572], Cette phrase, « Je me rappelle que les dimanches où Jean Borand m'attendait à la poste du pensionnat » est introduite pour valider le contenu. Dans *L'Herbe des nuits*, le narrateur raconte : « Quand nous sommes arrivés rue de la Convention, j'ai cru que nous allions nous engouffrer dans la bouche du métro… »[573]. Dans cette énonciation, il s'agit de l'imputation de la pensée passée du « je-narré » ; le « je-narrant » admet la véracité du contenu propositionnel de son énoncé. Dans *Des inconnues*, également, la narratrice raconte son enfance rétrospectivement : « Je suis née à Annecy. Mon père est mort quand j'avais trois ans et ma mère est partie avec un boucher des environs. […] J'allais quelquefois leur rendre visite, à elle et son nouveau mari, mais je sentais une gêne entre nous »[574]. Elle montre son accord explicite à la pensée passée du « je-narré ».

Dans *L'Herbe des nuits*, le « moi narrateur » se rappelle son passé en regardant son « carnet noir », dans lequel le « moi de l'action » a laissé les indices d'un épisode avec Dannie :

Un jour, Dannie m'a demandé de l'accompagner dans une maison de campagne. Il est écrit sur l'une des pages de mon carnet noir : « Maison de campagne. Avec Dannie. » Rien de plus. Sur la page précédente, je lis : « Dannie, avenue Victor-Hugo, immeuble à double issue. Rendez-vous à 19 heures devant l'autre sortie de l'immeuble, rue Léonard-de-Vinci. » Je l'avais attendue plusieurs fois là-bas,

[570] *Ibid.*, p. 63.
[571] *Ibid.*, p. 64.
[572] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 124.
[573] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 66.
[574] Patrick Modiano, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 2000, p. 57.

toujours à la même heure devant le même porche. À l'époque, j'avais fait un lien entre cette personne à laquelle elle « rendait souvent visite » – un terme désuet qui m'avait surpris dans sa bouche – et la maison de campagne. Oui, si j'ai bonne mémoire, elle m'avait dit que cette « maison de campagne » appartenait à « la personne » de l'avenue Victor-Hugo.[575]

Cette citation montre la technique de l'imputation du « moi narrateur ». Rabatel explique le phénomène de « coproduction d'un PDV unique »[576] en donnant un exemple : « Ces questions de prise en charge énonciative – le cauchemar de Pierre –, je comprends qu'on n'aime pas les traiter »[577] : « l'accord émerge comme co-construction, un nous. (…) L1/E1 fait plus que prendre acte de la vérité du e2, il fait sien le PDV de l'autre »[578]. Cette théorie est applicable à la narration à la première personne, en s'appuyant sur la dissociation du « je-narrant » et du « je-narré ». Dans les œuvres où les narrateurs racontent leurs souvenirs, le « je-narrant » essaie d'exprimer son accord avec les faits remémorés. Cette convention entre le « je-narrant » et le « je-narré » permet que la mémoire racontée par le « je-narrant » devienne la vérité, le « je-narrant » lui-même entérine son souvenir catégoriquement.

La remémoration du narrateur garantit la véracité de son récit à partir du jugement qui est en rapport avec sa propre mémoire. Cette compétence psychologique est une caractéristique du narrateur ; en ce qui concerne sa remémoration, quand il n'arrive pas à se rappeler totalement, autrement dit, quand la mémoire manque de certitude, le narrateur peut opérer une imputation sur les pensées passées. Dans *La Petite Bijou*, la narratrice assume la pensée passée du « je-narré » au sujet de sa mère, puis elle manifeste sa *désassertion*[579]. Ce procédé montre la capacité psychologique de la narratrice : « Je croyais qu'elle avait l'intention de m'y accompagner. Mais non. Quand j'y repense aujourd'hui, je crois qu'elle voulait tout simplement que je la laisse seule cet après-midi-là »[580]. Cette *désassertion* à l'égard de la pensée passée du « je-narré » apparaît dans *L'Herbe des nuits* aussi : dans la scène où le narrateur a revu Aghamouri, sont mis en doute les propos qui lui ont annoncé que ce dernier dort à la Cité universitaire : « Il m'avait menti, il ne regagnait pas la Cité universitaire, sinon il aurait pris la ligne de la Porte d'Italie »[581]. Cette assertion se convertit en *désassertion* à la

[575] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 42.

[576] Alain Rabatel, *HOMO NARRANS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome I Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 67.

[577] *Ibid.*, p. 63.

[578] *Ibid.*, p. 67.

[579] *Ibid.*, p. 64.

[580] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 154.

[581] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 102.

page 105 : « Peut-être Aghamouri ne m'avait-il pas menti et […] était-il déjà rentré dans sa chambre à la Cité universitaire »[582]. En ce qui concerne la parole du personnage, le narrateur montre plusieurs degrés de jugement : « Quelquefois, elle me disait : "Je suis allée voir mon frère" ou : "j'étais chez mon amie du Ranelagh", sans me donner beaucoup de détails »[583]. En premier lieu, le narrateur transmet la parole de Dannie avec un ton neutre. Après cette phrase, il continue ainsi : « D'après ce que j'avais cru comprendre, ce frère – de temps en temps elle l'appelait "Pierre" – n'habitait pas à Paris mais y venait régulièrement »[584]. Au sujet de ce point de vue imputé, le narrateur ne dit rien de sa véracité ; il le prend en compte, mais ne prend pas en charge le point de vue de Dannie. Ce doute sur le parler de Dannie réapparaît à la page 122 : « C'est surtout mon frère qui m'écrit poste restante… »[585]. À l'égard du contenu, le narrateur montre son désaccord explicitement : « je m'en suis voulu d'avoir douté jusque-là de l'existence d'un frère qu'elle refusait de me présenter »[586]. Le contraste entre le jugement porté sur l'énoncé du narrateur lui-même et sur celui des personnages est une des caractéristiques de la narration souveraine ; le narrateur peut juger de la véracité de sa parole lui-même, mais quant aux paroles des personnages, il ne le peut pas. Il les transmet donc sans le filtre de son jugement.

10.3.2. Les événements convertis en mémoire

Afin de recréer le point de vue de la mémoire, le narrateur emploie plusieurs techniques. Chez Modiano, le narrateur crée lui-même une vision mémorielle.

Dans les textes de Modiano où le narrateur se remémore ses souvenirs, le récit se déroule à travers l'intrication de perceptions, procès mentaux, pensées du narrateur. Rabatel admet que cette intrication crée le point de vue, et que le procès de la perception ne peut pas exister tout seul ; il est intégré dans la description des pensées : « Alors que les procès de perception sont inévitablement intriqués aux pensées, sur un plan linguistique, en revanche, les procès mentaux, et les actes de paroles sont, sur un plan linguistique, déconnectés des procès de

[582] *Ibid.*
[583] *Ibid.*, p. 105.
[584] *Ibid.*
[585] *Ibid.*
[586] *Ibid.*

perception »[587]. Cela signifie que dans les œuvres de Modiano, quand le « moi narrateur » se rappelle les souvenirs du passé, la mémoire de perception est intriquée dans la pensée du passé. Cet enchaînement ou ce défaut d'enchaînement est important pour la représentation de la subjectivité du narrateur. Rabatel insiste sur le fait que le PDV est formé par cette description intriquée : « Il faut donc, pour qu'il y ait un PDV représenté, que la perception ne soit pas seulement prédiquée (…), mais encore fasse l'objet d'une expansion au cours de laquelle le focalisateur détaille différents aspects de sa perception initiale et se livre dans des pensées non verbalisées à des inférences sur ce qu'il perçoit et, éventuellement, en commente certaines caractéristiques »[588]. Comme cette citation le montre, il est nécessaire de détailler la description afin de représenter le point de vue du narrateur. Pour représenter leur point de vue dans leurs souvenirs, les narrateurs chez Modiano racontent leur passé sous divers aspects. Cette interaction du point de vue représenté (dans la terminologie de Rabatel « perception et / ou pensée représentées »[589]) amène l'opposition du premier plan au deuxième plan, c'est-à-dire que, dans le cas de la narration à la première personne, l'instance du « moi-narrateur » s'oppose au « moi de l'action ». Quand le « moi narrateur » se souvient de sa pensée passée, cela permet d'évoquer les épisodes successifs, par conséquent, une alternance de l'instance se produit. Selon Rabatel, cette opposition « joue un rôle décisif dans l'organisation de PDV »[590] ; il traite ce sujet en citant la théorie de Combettes : le déplacement du focalisé correspond au mouvement de conscience du narrateur, concerne l'« aspectualisation » de la vision mémorielle du narrateur.

Pour exprimer l'aspectualisation de la vision passée du narrateur qui se déroule dans son espace mental, il s'agit donc de tirer parti de l'opposition du premier et du deuxième plan à travers la représentation de pensées et de perceptions. Nous démontrons cette intrication : « *P1* Je me suis demandé si ce n'était pas ma vue qui baissait. *P2* Là-bas, sur le trottoir de gauche, l'enseigne lumineuse d'une pharmacie. *P3* Je ne la quittais pas des yeux de peur de me retrouver dans l'obscurité »[591]. Dans cet extrait de *La Petite Bijou*, *P1* représente la pensée du « je-narré », *P2* focalise sa perception, *P3* est un mouvement du « je-narré » décrit par le « je-narrant » (PDV raconté). Cette alternance du focalisé et de l'introduction de la pensée par *P1* permet que *P2* soit renvoyé à la perception du « je-narré ».

---

[587] Alain Rabatel, *HOMO NARRANS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome I Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 84.

[588] *Ibid.*

[589] *Ibid.*, p. 81.

[590] *Ibid.*, p. 85.

[591] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 85.

Le contraste entre la pensée et la vision remémorée est une projection de la conscience du narrateur, il représente son mouvement conscient. Cette opposition apparaît également dans le paragraphe suivant : « *P1* Il faisait si sombre que j'avais perdu la notion de l'heure et *je me disais que nous étions en pleine nuit*. *P2 Derrière la vitre, une femme brune était assise au comptoir* »[592]. Dans P1, la représentation de la perception est intégrée dans la pensée, l'insertion des paroles prononcées intérieurement par la narratrice fonctionne comme la pensée dans cette phrase où la transposition du focalisé aspectualise le point de vue représenté du « je-narré ». En provoquant l'opposition des plans, la pensée provoquée par la perception fonctionne comme le témoin validant la véracité de ce qui a été perçu. « *je me disais que nous étions en pleine nuit* » fonctionne comme un décrochage énonciatif pour déplacer la pensée passée du narrateur vers la perception remémorée. Dans *La Petite Bijou*, Modiano emploie souvent ce procédé : « *Je me souvenais que*, dans la cuisine, un tableau était fixé au mur avec des signaux lumineux et des plaques blanches où était écrit en lettres noires […] »[593]. La représentation de la pensée par la phrase « *Je me souvenais que* » décroche la mise en focus sur la perception remémorée du narrateur, elle se représente sous la portée de la pensée. L'aspectualisation de la perception passée se subordonne à la pensée ; « *Je me souvenais que* » et « dans la cuisine, un tableau était fixé au mur […] » ne se trouvent pas sur le même plan.

Cette dichotomie obtenue par l'opposition du premier et du deuxième plans correspond à la distinction entre le procès mental et la vision remémorée. Cette domination sur la perception par la pensée apparaît souvent dans le récit : « *Je ne sais pas* pourquoi *j'éprouvais* toujours une sensation de légèreté et un soulagement quand je franchissais la Seine vers la rive droite, sur ce pont »[594]. Dans cette phrase, le verbe de perception « éprouver » à l'imparfait entraîne la subordination du « savoir » au présent. Dans l'incipit des chapitres de *Des inconnues*, Modiano introduit ce procédé ; afin de faire allusion à la remémoration, la description des sensations auditives de la narratrice dirigée par sa pensée sert à cette remarque sur les opérations de la mémoire : « J'ai oublié sans doute beaucoup de détails, mais quand *je pense* à ce temps-là, *j'entends* encore le bruit des sabots »[595]. Parfois, le verbe de pensée est écrit au présent, tandis que le verbe de perception est écrit au passé ; cette combinaison est caractéristique de la description mémorielle, elle crée *le point de vue remémoré*.

---

[592] *Ibid.*

[593] *Ibid.*, p. 115.

[594] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 118.

[595] Patrick Modiano, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 2000, p. 117.

Tout cela concerne la technique de narration homodiégétique de Modiano ; par ce processus, la description à la troisième personne ne convertit pas en narrateur hétérodiégétique.

10.3.3. L'intrication entre la parole, la perception et l'action

Dans la représentation de la remémoration, parfois l'action est intriquée dans la description de la pensée et de la perception. Modiano insère l'action des personnages ou du narrateur en la cadrant dans la diégèse de la mémoire. La régulation de la pensée atteint le niveau de la description de l'action également. Dans *L'Herbe des nuits*, la scène où le narrateur rencontre André Falvet constitue un bon exemple : « Il me serrait la main et me souriait toujours »[596], « *Il hochait la tête d'un air faussement admiratif* »[597] et « Il s'est dirigé vers le bar et, avant de passer la porte qui devait amener aux cuisines »[598]. Ces actions sont insérées entre les paroles du narrateur, des personnages et la pensée, en garantissant le point de vue du « je-narrant » : notons l'insertion de « me », dans la première citation, et l'expression « faussement admiratif » qui désigne le jugement de valeur du « je-narré ». Ce processus a été décrit par Rabatel comme ceci : « nous cherchons le focalisateur à partir de la référenciation du focalisé […], *la perception du sujet percevant étant inscrite dans le monde de donation des référents des objets perçus* »[599]. Sur ce point, l'analyse de Rabatel se distingue de celle de Genette.

Dans *La Petite Bijou*, nous citons une scène où la vision de la narratrice, sa pensée et son action sont intriquées : « Il n'y avait aucun passant (perception), c'était naturel un dimanche soir (pensée), *mais à mesure que j'avançais (action)*, l'avenue était de plus en plus sombre (perception), comme si j'avais mis ce soir-là des lunettes de soleil »[600]. Le mouvement de la narratrice est représenté par la phrase « *mais à mesure que j'avançais* », et le changement de perception renforce ce mouvement.

Dans *Des inconnues*, les événements sont décrits en faisant alterner perception et action : « Deux ou trois jours après mon arrivée, *le téléphone a sonné* vers onze heures du matin. Je venais de me réveiller. *Une voix* de femme a demandé Georges Cramer, le nom de

[596] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 127.
[597] *Ibid.*, p. 128.
[598] *Ibid.*, p. 128.
[599] Alain Rabatel, *HOMO NARRANS Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome I Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 88.
[600] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 85.

l'Autrichien. J'ai dit qu'il était parti en voyage. *Un silence* »[601]. Les mots qui désignent la sensation auditive de la narratrice indiquent que cette description appartient à sa mémoire.

Dans *Des inconnues*, relevons : « *J'ai fait demi-tour*. De nouveau *je suis passée* devant la Taverne. J'ai *regardé* derrière la vitre. *La salle était vide*. Sauf trois personnes, tout au fond, à une table. *J'ai reconnu* la fille, assise sur la banquette »[602]. Cet enchaînement de l'action, de la perception et de la pensée est lié à la relation de causalité et à son effet. Ces phrases, « *J'ai fait demi-tour*. De nouveau *je suis passée* devant la Taverne », expriment l'action de la narratrice. La phrase suivante, « J'ai *regardé* derrière la vitre », représente sa perception en tant que conséquence de l'action ; dans les quatrième et cinquième phrases, il n'y a aucune insertion de pronom personnel, mais le verbe perceptif « *regarder* » assume le point de vue du « je-narré ». La narratrice essaie de représenter ce qu'elle a vu et pensé devant la situation. Ainsi, la description de la scène est convertie en expérience personnelle, celle de la narratrice. L'usage de verbes de perception montre que la description vient de l'expérience passée de la narratrice.

10.3.4. L'insertion de « me »

Au sujet de la description de la mémoire du narrateur, nous remarquons une caractéristique importante de Modiano ; quand le narrateur raconte ses souvenirs, Modiano insère le pronom personnel « *me* » dans les phrases. Dans *Des inconnues*, la narratrice raconte son adolescence avec un ton rétrospectif, et dans ce récit nous observons de nombreuses insertions de ce pronom : « Ce dimanche de la fin de septembre et de la rentrée des classes où j'attendais le car qui *me* ramènerait au pensionnat, ce dimanche *m*'a semblé particulièrement triste »[603]. Et dans *La Petite Bijou* : « Elle avait rapproché son visage du *mien* »[604]. Cette procédure apparaît dans nombre d'œuvres, elle est une des techniques principales de Modiano. Cette technique, Rabatel la mentionne comme faisant partie des *marques internes* dans la narration mémorielle à la première personne.

Dans *La Petite Bijou*, la narratrice raconte sa mémoire rétrospective : « Elle avait rapproché

[601] Patrick Modiano, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 2000, p. 118.
[602] *Ibid.*, p. 83.
[603] *Ibid.*, p. 74.
[604] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 161.

son visage du *mien*. Toujours ces yeux verts fixés sur *moi*. Elle voulait lire *mes pensées* »[605]. La narratrice s'obstine à indiquer l'objet des verbes clairement ; les mots « *mien* », « *sur moi* » et « *mes pensées* » soulignent l'existence du « je-narré » dans cette diégèse, en même temps que le point de vue du « je-narrant » y intervient ; les pronoms personnels désignent simultanément le « je-narrant » et le « je-narré », en soulignant leur dissociation. Dans *L'Herbe des nuits*, notons : « Elle s'est penchée *vers moi*, et *nos fronts* se touchaient. Elle *m*'a chuchoté : »[606], et dans *Des inconnues* : « Il a sorti le revolver et *m*'a expliqué que c'était celui dont *mon* père se servait pendant la guerre et "après" »[607]. Ce processus apparaît fréquemment associé à la description des souvenirs du narrateur. Cet usage suppose non seulement une insertion syntaxique, mais aussi une manipulation consciente du récit de la part du narrateur.

Pour que la description ne devienne pas objective et garde le ton rétrospectif, Modiano applique cette utilisation très souvent dans ses œuvres. La description hétérodiégétique et objective est ainsi convertie en description homodiégétique et subjective ; à travers l'insertion de « me », le point de vue du narrateur homodiégétique est représenté, cette insertion effectuant le rôle d'ancrage conscient dans les deux diégèses ; elle garantit non seulement le point de vue du « je-narré », mais aussi la conscience du « je-narrant ». À travers cette procédure, Modiano crée le double point de vue inhérent à la narration à la première personne. La proposition subordonnée également est concernée par cette fonctionnalité. Nous citons un paragraphe de *L'Herbe des nuits* : « L'homme et la femme de la table du fond avaient disparu *sans que je m'en aperçoive*, et *nul moyen pour moi désormais de savoir qui ils étaient* »[608]. Le point de vue du « je-narré » est représenté dans cette phrase, surtout à travers le verbe de perception « s'apercevoir ». Les mouvements des personnages sont décrits suivant la perspective du « je-narré » en mettant en relief son double point de vue. Cette technique permet que la narration hétérodiégétique glisse vers la narration homodiégétique ; ainsi, le narrateur franchit la frontière entre les deux. L'important est que le rôle du narrateur homodiégétique soit assumé afin de représenter la remémoration des souvenirs dans la conscience du narrateur.

---

[605] *Ibid.*

[606] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 128.

[607] Patrick Modiano, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 2000, p. 102.

[608] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 128.

10.4. Le déclenchement de la mémoire ; la richesse de l'évocation de la mémoire ; dans *L'Herbe des nuits*

10.4.1. L'occurrence de la mémoire par des indices dans un carnet noir

Ici, nous allons approfondir ce thème, l'occurrence de la mémoire et le style de la narration. L'évocation de la mémoire passée rend possible grâce à la technique qu'on a décrit dans les chapitres précédents. Dans ce récit, le narrateur à la première personne se souvient de sa jeunesse il y a trente ans. Comme le « moi narrateur » exprime cette période ainsi « cette courte et trouble période de ma vie », il raconte les épisodes de la rencontre avec une fille mystérieuse, Dannie. Cette fille impliquait le narrateur dans une histoire curieuse à travers la rencontre avec les gens mystérieux « en affaire », qui se réunissent à l'Unic hôtel à Paris, mélangés des français et marocains, comme Paul Castagner, Aghamouri, Marciano, Duwelz et « Geroges ». Au bout de trois mois, Dannie disparaît devant lui sans lui laisser de trace, et plus tard, le narrateur rencontre un policier, Langlais qui convoque le « je-narré » à la police pour l'interroger sur Dannie, soupçonnée du meurtrier. Le narrateur menait une vie évasive avec elle sans connaître la raison de fuite qu'on ne peut savoir qu'au fur et mesure ; la remémoration du « moi narrateur » relève la vérité de cet événement. Comme dans les autres œuvres, *Des inconnues* et *La Petite Bijou*, il s'agit de la vie solitaire d'une jeune femme et son destin malheur ; Dannie est mêlée à un crime à cause d'un mauvais entourage. Le narrateur éprouve une sympathie pour elle, parce que lui-même menait la vie solitaire comme il dit ; « Je n'avais pas à cette époque aucun droits ni aucune légitimité. Pas de famille ni de milieu social bien défini. Je flottais dans l'air de Paris »[609]. Leur vie isolée est décrite à travers la mémoire du narrateur, Modiano représente finement leur néant ; ils envisagent la difficulté de la vie particulière à la jeunesse, arrivent-ils retrouver le sens et le chemin dans leur vie ?

À travers le récit, le « moi narrateur » se met à songer à cette expérience triste au présent, après trente ans de la disparition de Dannie. À l'aide du carnet noir, dans lequel le « moi de

[609] *Ibid.*, p.139.

l'action » notait les plans de ces jours-là, et le dossier de Langlais, noté les détails de l'affaire de Dannie, qu'il a obtenus au moment des retrouvailles avec Langlais, vingt ans après la disparition de Dannie.

Au début, sa mémoire est floue, mais en consultant son carnet et le dossier, il se souvient de plusieurs épisodes de cette époque ; en rappelant le souvenir de Dannie et le « moi narrateur » se souvient de l'histoire de cette époque parfois clairement, parfois en flou ; la mémoire réelle et sa rêverie se mélangent souvent dans ses paroles. En allant et venant entre le monde imaginaire et le présent, le « moi narrateur » fouille le fil de sa mémoire, pour qu'il confirme que le moment qu'il a passé avec Dannie n'était pas une illusion ; la recherche pour la trace de sa propre vie et pour Dannie s'intriquent l'une et l'autre. La richesse de son imagination, l'évocation des épisodes du passé se réalisent grâce au dispositif phrastique de Modiano, qui permet d'ouvrir la dimension mentale dans la description. En fouillant le fil de la mémoire, à la fin du récit le « moi narrateur » arrive à comprendre ce qui s'est passé dans la vie de Dannie, pourquoi elle a disparu définitivement devant lui.

10.4.2. La mémoire floue ; la mémoire et la rêverie

Dans l'incipit du récit, le « moi narrateur », avant que sa conscience pénètre dans le monde de la mémoire, commence à suivre le fil des souvenirs ; or, il n'arrive pas à croire que ce qu'il se remémore est vrai. L'univers ambigu, l'hésitation du « moi narrateur » se manifestent dans ses paroles en utilisant des verbes de procès mental :

> Pourtant je n'ai pas rêvé. Je me surprends quelquefois à dire cette phrase dans la rue, comme si j'entendais la voix d'un autre. Une voix blanche. Des noms me reviennent à l'esprit, certains visages, certains détails. Plus personne avec qui en parler. Il doit bien se trouver deux ou trois témoins encore vivants. Mais ils ont sans doute oublié. Et puis, on finit par se demander s'il y a eu vraiment des témoins. Non, je n'ai pas rêvé. La preuve, c'est qu'il me reste un carnet noir rempli de notes. Dans ce brouillard, j'ai besoin de mots précis et je consulte le dictionnaire. Note : Courte indication que l'on écrit pour se rappeler quelque chose.[610]

Le « moi narrateur » se souvient de cette histoire en consultant les renseignements notés dans le « carnet noir ». Dans ce carnet, des indices pour se remémorer sont laissés, comme si

[610] *Ibid.*, p. 11.

ces informations étaient des points de repère du passé. Ils facilitent l'évocation de la mémoire, et l'univers mémoriel se met à s'étendre dans la conscience du « moi narrateur » : « Ce dimanche après-midi, au cours de ma promenade, j'essayais de me rappeler ce qui était écrit sur le carnet noir que je regrettais de n'avoir pas dans ma poche. Des heures de rendez-vous avec Dannie. Le numéro de téléphone de l'Unic Hôtel. Les noms de ceux que j'y rencontrais »[611]. L'épisode de l'interrogatoire de Langlais, pour récupérer des informations sur Dannie, qui habitait à l'Unic Hôtel après avoir quitté la cité universitaire, aide aussi le « moi narrateur » à retrouver des souvenirs au sujet de l'histoire de Dannie[612].

Modiano exprime bien le degré de la conscience ; au début, le souvenir de Dannie n'est pas clair, il se trouve dans l'oubli de la mémoire ; mais en consultant son carnet, la mémoire ancienne revient à sa conscience. Des bribes de souvenirs commencent à revivre. D'ailleurs, il serait important de noter que le dossier de Langlais permet de saisir la situation du passé que le « moi narrateur » n'a pas pu comprendre à cette époque-là. En fait, il s'agit de la transition de la mémoire floue, évasive, à la mémoire claire ; avant que le « moi narrateur » comprenne l'ensemble de l'histoire, sa mémoire est décousue et plutôt morcelée, et avec la progression du récit, elle devient plus nette. Les indices notés dans le carnet noir aident la remémoration du « moi narrateur » ; nous relevons une phrase qui démontre que les informations du passé éveillent la mémoire du « je-narrant » :

> Mais je relis certaines phrases, certains noms, certaines indications et il me semble que je lançais des appels de morse pour plus tard. Oui, c'était comme si je voulais laisser, noir sur blanc, des indices qui me permettraient, dans un avenir lointain, d'éclaircir ce que j'avais vécu sur le moment sans bien comprendre. Des appels de morse tapés à l'aveuglette, dans la plus grande confusion. Et il faudrait attendre des années et des années avant que je puisse les déchiffrer.[613]

Avec le temps, on arrive à comprendre ce qui s'est passé dans la vie. Il s'agit ici de la conversion de l'inconscience en mémoire, le carnet noir fonctionnant comme moyen mnémotechnique. Les informations consignées dans ce carnet font réapparaître la mémoire dissimulée, mais cette mémoire est imparfaite, parfois confuse, fragmentée, et ambiguë. Le trou de mémoire, la rêverie, l'hallucination poursuivent toujours le « moi narrateur ».

---

611 *Ibid.*, p. 13.
612 *Ibid.*, p. 55.
613 *Ibid.*, p. 42.

10.4.3. Des bribes des souvenirs de la première rencontre avec Dannie

La première rencontre entre Dannie et le « moi de l'action » eut lieu à la cafétéria de la Cité universitaire que celui-ci[614] fréquentait. À l'époque, Dannie s'était inscrite à la faculté de Censier, et logeait dans une chambre au « pavillon des États-Unis » ; ici, le « moi de l'action » rencontra Aghamouri, un étudiant marocain. Le « moi de l'action » remarqua le mode de vie mystérieux de Dannie ; elle s'installa dans un hôtel à Paris, l'Unic Hôtel, pour y vivre avec le groupe d'Aghamouri, constitué de Duwelz, Marciano, Chastagnier. Mais leur rapport était loin d'être amical, le « moi de l'action » se rendait compte de l'étrangeté de cette relation.

En menant la fuite avec Dannie, et errant dans la ville de Paris, le « moi de l'action » visite de nombreux endroits sans connaître la raison du séjour : un petit appartement à Paris dans l'avenue Félix-Faure, la maison de campagne à Feuilleuse. Grâce aux informations du carnet noir, le souvenir de ces endroits revient à la conscience du « moi narrateur » ; comme Rabatel le souligne, le degré de clarté de la conscience n'est pas toujours le même. Pour montrer la conscience floue du narrateur, nous citons une scène à la « maison de campagne », à Feuilleuse, nom de ville retrouvé dans son carnet par le « moi narrateur » : « Sur la page du carnet où il est noté à l'encre noire "Maison de campagne avec Dannie" figure une liste de villages écrite au stylo bille bleu, il y a une dizaine d'années quand je m'étais mis en tête de retrouver cette "maison de campagne" »[615]. Mais à ce moment-là, le « moi narrateur » n'arrive pas à se rappeler le nom de la ville dans laquelle cette maison de campagne se situe. Pour retrouver la mémoire qui se dissimule dans l'inconscient, il commence à chercher des indices dans le carnet noir :

« Un peu plus tard, au bas d'une page du carnet où j'avais accumulé des notes sur le poète Tristan Corbière, j'ai découvert qu'il était écrit en caractères minuscules : FEUILLEUSE »[616].

« Feuilleuse » est un des indices pour qu'il se rappelle l'épisode oublié. Cette information permet d'ouvrir la nouvelle dimension de la mémoire dans sa conscience ; quand le « moi

[614] *Ibid.*, p. 18.
[615] *Ibid.*, p. 43.
[616] *Ibid.*, p. 44.

narrateur » se met à réfléchir à cet épisode en regardant la carte, il le conduit à ouvrir le monde mémoriel de nouveau dans la conscience du « moi narrateur » :

Hier soir, j'ai suivi de l'index, sur la carte, le trajet de Paris à Feuilleuse. Je remontais le cours du temps. Le présent n'avait plus aucune importance, avec ces jours identiques à eux-mêmes dans leur lumière morne, une lumière qui doit être celle de la veilleuse et où vous avez l'impression de vous survivre. Je me disais que j'allais retrouver la rangée d'arbres, les barrières blanches. Le chien marcherait lentement vers moi, le long de l'allée.[617]

La phrase « je me disais que… », exprimant que le « moi narrateur » se parle dans sa conscience, permet à celui-ci de plonger dans ses souvenirs.

Dans la scène à la maison de campagne, le « moi de l'action » s'aperçoit que Dannie est poursuivie par des inconnus, d'où la visite improvisée qu'elle voulait cacher. D'abord, elle ne souhaitait pas allumer la chambre, et sa parole est transmise par le « moi narrateur » en utilisant le discours transposé : « Le soir, elle m'a dit qu'il valait mieux ne pas allumer la lumière. Elle a tiré les rideaux dans le salon et dans la pièce où nous prenions nos repas »[618]. Dans ce paragraphe, la voix et la conscience de l'énonciateur ne s'expriment qu'à travers la conscience du locuteur, le « moi narrateur ».

Dans la scène où deux hommes visitent cette maison, nous pouvons apprendre que Dannie les fuit. Dans ce paragraphe, elle est décrite par les *verbes de procès mental* en prenant la forme de la mémoire :

À peine avions-nous refermé sur nous la porte de la maison que nous avons entendu un bruit de moteur. Il se rapprochait. Dannie m'a pris la main et m'a entraîné au premier étage. Dans la chambre, elle m'a fait signe de m'asseoir et elle s'est postée au bord de l'une des fenêtres. Le moteur s'est arrêté. Une portière a claqué. Un bruit de pas dans la partie de l'allée qui était recouverte de graviers. « C'est qui ? » ai-je demandé. Elle ne m'a pas répondu. Je me suis glissé jusqu'à l'autre fenêtre. Une grosse voiture noire de marque américaine. Il me semblait que quelqu'un était resté au volant. Un coup de sonnette. Puis deux. Puis trois. En bas, le chien a aboyé. Dannie était figée et, d'une main, serrait le rideau. Une voix d'homme : « Il y a quelqu'un ? Il y a quelqu'un ? Vous m'entendez ? » Une voix forte avec un très léger accent belge, suisse, ou bien cet accent international de ceux dont on ignore qu'elle a été au juste leur langue maternelle, et qui ne le savent pas eux-mêmes. « Il y a quelqu'un ? » […] Pas d'autres coups de sonnette. Le chien s'était tu. De la fenêtre, je voyais l'homme

[617] *Ibid.*, p. 46.
[618] *Ibid.*, p. 50.

se diriger vers la voiture garée à hauteur du perron. Un brun assez grand, vêtu d'une pelisse. […] Puis il montait dans la voiture, et celle-ci s'éloignait le long de l'allée.[619]

Dans cette citation, l'usage de verbes de procès mental permet d'exposer avec vivacité la scène remémorée, notamment celui des verbes « entendre » et « voir ». D'ailleurs, l'insertion de « me » dans chaque phrase représente la subjectivité du point de vue du « moi narrateur », elle concerne également la représentation de la mémoire. La parole de Dannie est transmise par le discours transposé, en passant par la conscience du locuteur/énonciateur premier, le « moi narrateur ».

10.4.4. Des souvenirs incertains au rêve

Les notes dans le carnet noir permettent d'évoquer la mémoire du passé et une riche réflexion sur celui-ci. Au cours de la remémoration, le « moi narrateur » raconte son souvenir, mais aussi sa rêverie ; la mémoire incertaine amène la rêverie, les souvenirs incertains se rapprochent-ils du rêve ? Modiano exprime cette distinction ambiguë, et pour l'expression de la rêverie aussi le style de la narration y concerne. Après que le « moi narrateur » se souvient de l'épisode à la « maison de campagne », d'autres épisodes reviennent à sa conscience. Par exemple, à l'époque, il notait les mots qui permettraient de se souvenir, dans le carnet, mais en même temps, il préparait un manuscrit pour noter les événements passés avec Dannie ; comme le « moi narrateur » espérait devenir écrivain plus tard, il avait déjà l'habitude d'écrire son manuscrit. Au cours de la remémoration de l'épisode à Feuilleuse, il s'aperçoit qu'il a laissé son manuscrit dans la maison. La résurgence de ce souvenir provoque une nouvelle évocation du passé : « J'ai oublié à La Barberie une centaine de pages d'un manuscrit que j'écrivais d'après les notes prises dans mon carnet noir. Ou plutôt, j'avais laissé le manuscrit dans le salon où je travaillais, pensant que nous reviendrions la semaine suivante. Mais nous n'avons jamais pu revenir […] »[620].

Dans cette œuvre, la rêverie du « moi narrateur » s'exprime ainsi : d'abord, le « moi narrateur » pense à son manuscrit oublié : « Après tout, je ne regrette pas la perte de ce manuscrit. S'il n'avait pas disparu, je crois que je n'aurais plus envie d'écrire aujourd'hui. Le temps est aboli et tout recommence : comme autrefois, avec le même genre de stylo et de la

[619] *Ibid.*, p. 48-50.
[620] *Ibid.*, p. 54.

même écriture »[621].

Ensuite, sa réflexion se met à se déplacer vers sa dernière rêverie. Dans cette citation, l'illusion du « moi narrateur » se mêle à la rêverie ; le personnage principal, Mme Dorme, du roman que le « moi de l'action » et Dannie ont lu apparaît en tant qu'expéditeur d'un colis, que le « moi narrateur » a reçu dans son rêve :

> La nuit dernière, j'ai encore rêvé que j'allais à la poste et que je me présentais au guichet avec un avis à mon nom. En échange, on me tendait un paquet dont je savais d'avance ce qu'il contenait : le manuscrit oublié à La Barberie, le siècle dernier. Cette fois-ci, je pouvais lire le nom de l'expéditeur : Mme Dorme. La Barberie. Feuilleuse. Eure-et-Loir. Et le cachet de la poste était de l'année 1966. Dans la rue, j'ouvrais le paquet, c'était bien le manuscrit. J'avais oublié qu'à l'époque je me servais des feuilles quadrillées que l'on arrache au fur et à mesure de ces blocs de couleur orange et de marque Rhodia. […] Au réveil, j'ai compris que la poste où je cherchais le paquet dans mon rêve était la même que celle où j'accompagnais souvent Dannie. Elle y prenait son courrier. Je lui avais demandé pourquoi elle se le faisait envoyer poste restante, rue de la Convention. Elle m'avait expliqué qu'elle avait habité quelque temps ce quartier et que, depuis, elle s'était trouvée « sans domicile fixe ».[622]

Dans ces citations, nous observons le passage de la pensée actuelle à la rêverie par l'usage de *verbes à procès mental*. Le verbe « regretter » au présent permet de révéler la pensée actuelle du « moi narrateur », puis le verbe « rêver » déclenche la description de la rêverie. Au réveil, après que le « moi narrateur » s'éveille de son rêve, il s'aperçoit qu'il existe un point commun entre sa rêverie et sa mémoire réelle ; la poste dans laquelle il a reçu un colis dans son rêve était la même que celle de la mémoire réelle, la poste où Dannie recevait souvent ses courriers. Ainsi, l'univers du rêve se déplace vers celui de la mémoire.

Comme dans les autres œuvres, la remémoration du narrateur se caractérise par la déchronologie des événements. Le « moi narrateur » se souvient des épisodes passés dans le désordre. Après l'épisode à Feuilleuse, il commence à parler des gens de l'Unic Hôtel, où Dannie habitait pendant plusieurs mois. Le rapport mystérieux entre Dannie et les gens qui se réunissent à l'Unic Hôtel est aussi décrit à travers la mémoire du « moi narrateur ». Nous pouvons découvrir l'attitude évasive de Dannie envers eux à travers les paroles du « moi narrateur » exprimées par les verbes à procès mental « deviner » et « penser ». Citons cet

[621] *Ibid.*, p. 58.
[622] *Ibid.*

extrait :

« Il faudrait attendre qu'ils éteignent la lumière du hall pour rentrer, lui ai-je dit sur un ton un peu désinvolte. Comme tout à l'heure, pour monter dans l'appartement… Mais nous risquons d'être repérés par le veilleur de nuit… » À mesure que nous nous rapprochions de l'hôtel, je devinais chez elle une certaine appréhension. Pourvu qu'il n'y ait personne dans le hall, pensais-je. Elle finissait par me communiquer son inquiétude. J'entendais déjà Paul Chastagnier me dire, de sa voix métallique : « Mais qu'est-ce que vous transportez dans ce cabas ? » Elle a hésité à s'engager dans la rue de l'hôtel.[623]

Ignorant la raison de cette hésitation, le « moi de l'action » et Dannie arrivent à l'hôtel où celle-ci dort. L'aspect désagréable des gens de l'Unic Hôtel est décrit par des verbes de perception. Un de ces gens est « Georges », et son apparence est dépeinte en utilisant la deuxième personne, c'est-à-dire en prenant à témoin le lecteur : « un visage de lune, des yeux rêveurs, mais bientôt on s'apercevait que le visage exprimait autant de violence que le corps. Et quand il vous serrait la main, vous éprouviez une brusque sensation de froid, comme s'il vous transmettait ce qu'on appelle le fluide glacial »[624]. L'usage de verbes à procès mental, dans ce cas « éprouver », à la deuxième personne, implique la perception du lecteur également. Ce procédé peut lui donner l'impression qu'il se trouve *dans* le récit, et qu'il partage la même sensation avec le narrateur.

En cherchant les indices du passé dans le carnet noir, le « moi narrateur » commence à se remémorer le détail des épisodes, cela permettant d'élucider certains événements. En consultant le carnet, il trouve la mention d'un rendez-vous avec Aghamouri : « J'avais le sentiment de mener une vie clandestine et alors, dans ce genre de vie, on évite de laisser des traces et d'indiquer noir sur blanc son emploi du temps. Pourtant, je lis, au milieu de l'une des pages du carnet : "Mardi. Aghamouri. 19 heures. Censier." »[625]. Au moment du rendez-vous avec Aghamouri, ils se promènent dans la rue Cuvier, et le « moi de l'action » apprend que Dannie avait obtenu une fausse carte d'identité en utilisant le nom Aghamouri. Cependant, Aghamouri n'explique pas la raison de la contrefaçon. Dans ce récit, les informations importantes sont souvent transmises par le discours remémoré entre le « moi de l'action » et

[623] *Ibid.*, p. 73.
[624] *Ibid.*, p. 74.
[625] *Ibid.*, p. 81.

un personnage. Comme nous avons traité la question du style du discours au chapitre précédent, nous remarquons que la représentation du discours dans l'univers mémoriel prend une forme particulière.

En se souvenant de cet épisode, la pensée actuelle du « moi narrateur » intervient dans ses paroles, son illusion et sa mémoire vraie se mélangent dans sa conscience :

« Et pourquoi, lui ai-je demandé, elle avait besoin de faux papiers ? » J'avais l'impression d'être dans un rêve. Cela m'arrivait souvent à cette époque, surtout quand la nuit était tombée. La fatigue ? Ou bien cet étrange sentiment de déjà-vu qui vous envahit lui aussi à cause du manque de sommeil ? Alors, tout se brouille dans votre esprit, le passé, le présent, le futur, par un phénomène de surimpression. Et aujourd'hui encore, la rue Cuvier me semble détachée de Paris, dans une ville de province inconnue, et j'ai peine à croire que cet homme qui marchait à côté de moi ait vraiment existé. J'entendais ma voix dans un écho lointain : « Pourquoi elle avait besoin de faux papiers ? »[626]

Par ailleurs, en se remémorant sa conversation avec Aghamouri, le « moi de l'action » se souvient qu'il a fait allusion à un crime grave commis par Dannie :

« Vous évoquiez tout à l'heure quelque chose d'assez grave concernant Dannie… J'aimerais vraiment que vous me donniez des précisions. » Il a hésité un instant. « Elle risque de très gros ennuis d'ordre judiciaire… » Il cherchait ses mots, des mots qui seraient précis, professionnels, des mots d'avocat ou de policier. « Pour le moment, elle est plus ou moins à l'abri… Mais on risque de s'apercevoir qu'elle est impliquée dans une sale histoire… – Qu'est-ce que vous voulez dire par 'sale histoire' ? – C'est à vous de lui demander. »[627]

Les propos d'Aghamouri renvoient au fait que Dannie était mal entourée par des gens malhonnêtes : « De toute façon, m'a-t-il dit, les autres lui ont fait de faux papiers, et elle n'a plus besoin de cette carte… Mais ne lui dites surtout pas que je vous en ai parlé… »[628]. L'insertion de la parole du « moi narrateur », de « …m'a-t-il dit », assure que cette énonciation apparaît dans le monde de la mémoire.

La richesse de la réflexion du « moi narrateur » est représentée dans un autre passage. Le « moi narrateur » repense au fait que Dannie avait obtenu une fausse pièce d'identité, ce qui se superpose au fait que lui-même ne connaissait pas sa propre identité. Le vrai passé est

[626] *Ibid.*, p. 87.
[627] *Ibid.*, p. 91.
[628] *Ibid.*, p. 92.

caché, leur identité est masquée, cette ambigüité les conduit à éprouver une sympathie l'un pour l'autre :

Au milieu du pont, elle s'est arrêtée. Elle m'a dit : « Faux ou vrais papiers, est-ce que tu crois que pour nous cela a vraiment de l'importance ? » Mais non. Aucune importance. À cette époque-là, je n'étais pas sûr de mon identité, et pourquoi l'aurait-elle été plus que moi ? Encore aujourd'hui, je doute que mon extrait d'acte de naissance soit exact et j'attendrai jusqu'à la fin que l'on me donne la fiche qui a été perdue et où étaient inscrits mon vrai nom, ma vraie date de naissance, et les noms et prénoms de mes vrais parents que je n'aurai jamais connus.[629]

10.4.5. Une vérité du crime se révèle à travers un souvenir

Le mystère d'un crime commis par Dannie s'éclaire au gré de la réflexion du « moi narrateur ». Comme ce dernier le précise, comprendre un événement demande parfois du temps. La période passée avec Dannie était une expérience douloureuse pour le narrateur, mais il n'avait aucun indice pour lui révéler la vérité d'une affaire de Dannie, des mystères laissaient longtemps. Vingt ans après la disparition de Dannie, le « moi narrateur » a reçu un dossier de Langlais, un policier qui s'occupait de l'enquête sur l'affaire de Dannie, par les retrouvailles par hasard à Paris. Dix ans plus tard, c'est-à-dire trente ans après la séparation avec Dannie, le « moi narrateur » se souvient du dossier que Langlais lui avait donné. Il se rappelle qu'il s'agissait de la mort d'un homme : « Je n'ai appris que vingt ans après, grâce au dossier que m'avait communiqué ce Langlais, dans quelle "salle histoire elle s'était embarquée", selon l'expression d'Aghamouri. […] Oui, en effet, c'était grave. Il y avait eu quand même mort d'homme »[630].

L'usage du verbe à procès mental « apprendre », inférentiel, permet que la réflexion du « moi narrateur » se développe. Ce procédé permet à celui-ci de réfléchir au présent en consultant le dossier envoyé par Langlais. Après qu'il s'est rappelé que Langlais lui avait envoyé ce dossier, le « moi narrateur » annonce au lecteur qu'il l'a relu récemment, et il en note le contenu détaillé :

Ce soir, j'ai feuilleté le dossier de Langlais et je suis de nouveau tombé sur l'une des pages de papier

[629] *Ibid.*, p. 118.
[630] *Ibid.*, p. 119.

pelure où figurent des détails très précis que je recopie : « Deux projectiles ont atteint la victime. L'un des deux projectiles a été tiré à bout touchant. L'autre n'a pas été tiré ni à bout ni à courte distance… Les deux douilles correspondant aux deux balles tirées ont été retrouvées… » Mais je n'ai pas le courage de copier le reste. J'y reviendrai plus tard […].[631]

En dissimulant la suite de cet événement criminel, le « moi narrateur » suggère que Dannie a tiré deux coups de feu, mais nous ignorons si telle était son intention.

Par ailleurs, comme la citation le démontre, le « moi narrateur » stipule souvent qu'il est l'auteur de ce récit, et décrit l'épisode de Dannie au gré de sa mémoire. Nous trouvons d'autres phrases qui suggèrent que le « moi narrateur » écrit l'histoire en fouillant dans sa propre mémoire : « Aujourd'hui, pendant que j'écris ces lignes, il me semble que nous étions en janvier. Je vois des plaques de neige dans les jardins du Carroussel, et même sur le trottoir où nous marchions, en bordure des Tuileries »[632], « Depuis que j'écris ces pages, je me dis qu'il y a un moyen, justement, de lutter contre l'oubli »[633]. Nous constatons ce procédé dans d'autres œuvres de Modiano, procédé qui donne l'impression que le « moi narrateur » est l'auteur du récit.

Pour que la mémoire du « moi narrateur » s'éclaircisse, le dossier de Langlais favorise la remémoration. Non seulement les informations notées dans le carnet noir, mais aussi le dossier de l'affaire de Dannie, aident à comprendre l'événement passé. Pourquoi le « moi narrateur » a-t-il pu obtenir ce dossier officiel ? Afin de répondre à cette question, le « moi narrateur » se met à se souvenir d'un épisode d'il y a dix ans, c'est-à-dire vingt ans après la disparition définitive de Dannie. L'évocation de la mémoire du narrateur s'étend jusqu'à la temporalité différente.

La scène commence par la description d'un matin d'hiver, quand le « moi de l'action » sort d'un tribunal, à Paris : « Un matin d'hiver, j'avais été convoqué au tribunal d'instance du treizième arrondissement, et vers onze heures, à la sortie du tribunal, j'étais sur le trottoir de la place d'Italie »[634]. En quittant cet arrondissement, le « moi de l'action » rencontre un homme d'un certain âge : il s'agit de Langlais, qui l'a interrogé vingt ans auparavant, après la disparition de Dannie : « Un homme d'un certain âge était aussi à une table, derrière la vitre, et m'observait. Et moi aussi je ne le quittais pas du regard. Son visage me rappelait quelqu'un.

631 *Ibid.*
632 *Ibid.*, p. 120.
633 *Ibid.*, p. 137.
634 *Ibid.*, p. 138.

Des traits assez réguliers. Des cheveux gris – ou blancs – coiffés en brosse longue. Il m'a fait un signe du bras. Il voulait que je vienne le rejoindre dans le café »[635]. Après cette rencontre par hasard, ils se mettent à marcher ensemble, le « moi de l'action » peut obtenir des informations importantes pour élucider la situation complexe de l'affaire de Dannie. Langlais lui propose de lui donner le dossier de Dannie vingt ans après l'affaire :

Voilà… Quand j'ai pris ma retraite, j'ai gardé deux ou trois dossiers en souvenirs… et, parmi eux, le dossier de ceux à cause de qui vous aviez été interrogé dans mon service, quai de Gesvres… […] « Si cela vous intéresse… » Je me suis demandé si je rêvais ou non. Un homme venait de s'asseoir à l'une des tables de la terrasse, tout au fond, et il composait de l'index un numéro sur son téléphone portable. La vue de cet objet m'a confirmé qu'il ne s'agissait pas d'un rêve et que nous nous trouvions l'un et l'autre, au présent, dans le monde réel.[636]

Après le discours de Langlais, la parole du « moi de l'action », « Je me suis demandé si je rêvais ou non… » représente sa pensée du passé. Il est étonné de ces retrouvailles dues au hasard, et la perception visuelle assure que cet événement s'est passé réellement. Langlais rentre chez lui, avenue de Choisy, pour récupérer le dossier, et en revenant, il le donne au « moi de l'action » : « Je ne l'avais pas entendu venir. Il tenait à la main une chemise de plastique jaune. Il me la tendait »[637]. C'est ainsi qu'il a obtenu le dossier, qui lui permet de se souvenir et de révéler la vérité sur l'affaire de Dannie.

Également, les propos de Langlais transmettent des informations importantes pour élucider l'énigme du crime de Dannie. Tout d'abord, Langlais pose une question au « moi de l'action » concernant les faux noms de Dannie :

[…] Et je me demande si j'ai eu raison de vous donner ce dossier… Vous avez revu la fille ? Celle qui portait plusieurs noms ? » Je n'ai pas compris tout de suite à qui il faisait allusion. « Celle à cause de qui je vous avais interrogé quai de Gesvres. Vous l'appeliez comment ? Vous ? – Dannie. – En réalité, elle s'appelait Dominique Roger. […] Vous l'avez peut-être connue sous le nom de Mireille Sampierry ?[638]

635 *Ibid.*, p. 140.
636 *Ibid.*, p. 143.
637 *Ibid.*, p. 146.
638 *Ibid.*, p. 147.

À travers cette conversation, nous découvrons que le vrai nom de Dannie est Dominique Roger, et que le deuxième faux nom est « Mireille Sampierry ».

Le « moi narrateur » commence à raconter à la suite de cette rencontre, au Jardin des Plantes, comment il feuillette ce dossier. La mémoire du contenu de ce dossier revient dans la conscience du « moi narrateur », il se souvient des informations nécessaires pour comprendre la situation de l'affaire. L'adresse exacte de l'appartement dans lequel Dannie a commis le meurtre était 46 bis quai Henri-IV ; quand le narrateur trouve cette adresse dans le dossier, il se rappelle que Dannie et lui avaient visité cet appartement. Elle n'avait pas expliqué la raison de cette visite, et il l'avait suivie sans savoir pourquoi elle voulait passer devant cet appartement. Dans le paragraphe que nous allons citer, la mémoire du « moi narrateur » glisse du dossier de Langlais à la première visite de l'appartement. Le dossier de Langlais aide le « moi narrateur » à chercher dans sa mémoire, il comprend pour la première fois pourquoi Dannie souhaitait passer devant l'appartement :

« […] Les deux douilles correspondant aux deux balles tirées ont été retrouvées. Le concierge du 46 bis quai Henri-IV… » Un soir, nous étions descendus d'un train, Dannie et moi, à la gare de Lyon. Je crois que nous revenions de cette maison de campagne qui s'appelait La Barberie. Nous n'avions pas de bagage. Il y avait foule dans le hall, c'était l'été et, si j'ai bonne mémoire, le premier jour des grandes vacances. À la sortie de la gare, nous n'avons pas pris le métro. Ce soir-là, elle ne voulait pas retourner à l'Unic Hôtel, et nous avions décidé de marcher jusque chez moi, rue de l'Aude. Au moment de franchir la Seine, elle m'a dit : « Ça ne dérange pas si on fait un détour ? […] Nous suivions le quai Henri-IV dont il est question justement, au bas de cette page du dossier de Langlais, une page où il est bien spécifié qu'il y a eu « mort d'homme ». Elle s'est arrêtée devant l'un des derniers immeubles, le 46 bis, le même numéro qui figure sur la page — je l'avais vérifié le jour où j'avais rencontré Langlais, vingt ans plus tard. Ce jour-là, il m'avait suffi de traverser le pont, depuis le Jardin des Plantes.[639]

Cette coïncidence permet au narrateur de résoudre l'énigme d'une affaire datant de trente ans. En fait, Dannie et la propriétaire de l'appartement se connaissent, elles cachent la vérité pour étouffer l'affaire ; elles sont complices, même si le lecteur ne peut que le savoir vaguement, car en arrivant à cette adresse, Dannie demande au « moi de l'action » d'aller transmettre son message à Madame Dorme, qui habite dans l'appartement où a eu lieu le

[639] *Ibid.*, p. 155.

meurtre :

Elle s'est dirigée vers la porte cochère et a hésité un moment : « Tu me rendrais un service ? » Elle parlait d'une voix mal assurée, comme si elle se trouvait dans une zone dangereuse où l'on pouvait la surprendre. « Tu sonnes à la porte de rez-de-chaussée gauche et tu demandes Mme Dorme. [...] – Si tu tombes sur Madame Dorme, tu lui demandes quand Dannie pourrait téléphoner. » Elle paraissait tendue et peut-être regrettait-elle son initiative.[640]

À ce moment-là, le « moi de l'action » sonne à l'appartement de Mme Dorme à la place de Dannie sans savoir clairement pourquoi, mais personne ne répond.

Le souvenir de cet épisode suscite souvent l'hallucination chez le « moi narrateur » ; il devine vaguement qu'il a été mêlé à une affaire importante, et cela l'effraye. Le dossier de Langlais réveille la mémoire du « moi narrateur » :

Ai-je vraiment frappé contre la porte, ce soir-là ? J'ai si souvent rêvé à cette scène par la suite que le rêve se confond avec la vie. La nuit dernière, j'étais dans l'obscurité totale, sans aucun repère et je frappais des deux poings contre une porte, comme si on m'avait enfermé. J'étouffais. Je me suis réveillé en sursaut. Oui, de nouveau le même rêve. J'ai tenté de me souvenir si j'avais frappé ainsi cette nuit d'il y a si longtemps. En tout cas, j'avais encore sonné plusieurs fois dans le noir et j'avais été surpris par le timbre à la fois cristallin et grelotant de cette sonnette. Personne. Le silence.[641]

Dans ce paragraphe, le rêve et la réalité s'entrecroisent à cause de la reprise de la mémoire. Après que la conscience du « moi narrateur » est revenue de la mémoire de la visite de l'appartement de Mme Dorme, il se rappelle que Dannie elle-même faisait allusion au meurtre. La réflexion du « moi narrateur » se déplace de nouveau de la rêverie vers la mémoire. Cela est mis en évidence par la phrase « Je suis sorti à tâtons de l'immeuble. Elle faisait les cent pas sur le pont »[642]. Dans cet univers mémoriel, la parole de Dannie est transmise par le discours indirect ; l'usage des guillemets assure que cette énonciation s'effectue dans l'univers mémoriel, dans la conscience du narrateur, ce qui rend possible l'apparition de la conscience de Dannie et la résonance de sa voix.

« Qu'est-ce que tu dirais si j'avais tué quelqu'un ? » J'ai cru qu'elle plaisantait ou qu'elle m'avait posé cette question à cause des romans policiers qu'elle avait l'habitude de lire. […] « Ce que

[640] *Ibid.*, p. 157.
[641] *Ibid.*
[642] *Ibid.*, p. 158.

je dirais ? Rien. » Aujourd'hui, j'aurais fait la même réponse. Est-ce que nous avons le droit de juger ceux que nous aimons ? Si nous les aimons, c'est bien pour quelque chose, et ce quelque chose nous défend de les juger, non ?[643]

Après la réponse du « moi de l'action », le « moi narrateur » réplique encore une fois à cette réponse de l'instance du présent. À travers le dossier de Langlais, le « moi narrateur » repense à Dannie, cela lui permet d'élucider les autres aspects qu'il n'a pas pu élucider à cette époque-là.

Dannie lui a annoncé que c'était un accident, ce qui correspond au fait noté dans le dossier : « Enfin… Si je ne l'avais pas vraiment tué… Si c'était un accident… »[644], « "Oui… un accident… c'est parti tout seul… — Il y a souvent des balles perdues", lui ai-je dit. J'avais pensé tout de suite à des coups de revolver. Je ne m'étais pas trompé, puisqu'elle m'a dit : "Tu as raison… des balles perdues…" »[645]. Dans ses paroles, le désarroi et la tristesse de Dannie s'expriment parce qu'elle a commis un crime grave ; le cauchemar l'attrape, elle s'obstine : « Arrêtons de parler de choses tristes… J'ai fait un mauvais rêve hier soir… j'ai rêvé que j'étais dans un appartement et que je tirais sur un type pour me défendre… un horrible type avec des paupières lourdes… »[646].

Après que Dannie a disparu définitivement, le « moi de l'action » repassait souvent devant l'appartement sur le quai Henri-IV, et ressentait une vive émotion : « Et chaque fois, je sentais un pincement au cœur et une sorte d'inquiétude »[647]. Par ailleurs, le « moi narrateur » raconte que cet appartement apparaît dans ses rêves, l'enchaînement des indicatifs présents élargit l'univers de ces rêves dans sa narration :

> Quelquefois, dans mes rêves, je sais le numéro du code et je n'ai pas besoin de pousser la porte cochère. À peine ai-je appuyé de l'index sur la lettre D que la porte s'ouvre automatiquement et se referme derrière moi. […] Je me retrouve devant l'autre porte, celle de l'appartement du rez-de-chaussée, cette porte de bois massif et clair qu'une certaine Mme Dorme devait m'ouvrir, ce soir de juillet avec Dannie.[648]

---

643 *Ibid.*, p. 159.
644 *Ibid.*
645 *Ibid.*, p. 160.
646 *Ibid.*
647 *Ibid.*, p. 162.
648 *Ibid.*, p. 163.

Le dossier de Langlais aide à découvrir de nombreux éléments que le « moi de l'action » ignorait à cette époque-là. Cela fait travailler l'imagination du narrateur, et cela lui permet de réexaminer la période passée avec Dannie. En fouillant dans sa mémoire, et en se souvenant du contenu du dossier de Langlais, la conscience du « moi narrateur » devient plus claire ; au début, sa mémoire était floue, les épisodes étaient morcelés, et chacun d'entre eux revenait en désordre à sa conscience. Mais à l'aide du dossier de Langlais, le « moi narrateur » arrive à déceler la vérité cachée ; dans le passage que nous allons citer, nous pouvons nous apercevoir de sa certitude sur son appréhension ; Rabatel a distingué la réflexivité et la pré-réflexivité, le souvenir confus de l'événement du passé est converti en appréhension claire, le « moi narrateur » arrive enfin à élucider les énigmes passées. Grâce au dossier, le « moi narrateur » apprend que l'affaire s'est passée vers une heure du matin, et que Dannie était avec deux femmes, deux hommes, Mme Dorme et le mort inconnu :

Le concierge a entendu deux coups de feu, juste avant minuit. Au bout d'environ dix minutes, il a vu sortir de l'appartement deux hommes et deux femmes, puis « une jeune fille » dont il donne un signalement assez précis, parce qu'elle se rendait souvent dans l'appartement depuis plusieurs mois, […] et qu'elle prenait régulièrement du courrier qui lui était adressé au nom de « Mireille Sampierry ».[649]

Dans ce passage, ils sont sortis pour qu'ils amènent au domicile de cet inconnu décédé pour qu'ils puissent déguiser la mort naturelle. En lisant le dossier, la vérité se révèle au fur et à mesure, le « moi narrateur » apprend également que les autres ont forcé Dannie à se servir du revolver ; il trouve le passage dans lequel un certain Jean Terrail en témoigne :

un certain Jean Terrail – a témoigné que c'était toi qui avais tiré, mais que l'arme appartenait à l'inconnu et qu'il t'en avait menacée de « manière brutale et obscène ». Il avait bu sans doute. Il n'est plus là pour le dire. […] On suppose que tu as réussi à lui arracher l'arme, que tu as tiré, ou bien que les coups « sont partis tout seuls » à cause d'un geste trop vif de ta part.[650]

Le « moi narrateur » emploie la deuxième personne pour interpeller Dannie, comme s'il voulait confirmer le fait appris. C'était la raison de l'ombre obstinée à Dannie et de son anxiété, cet événement accidentel a totalement changé son destin. La scène tragique est

[649] *Ibid.*, p. 166.
[650] *Ibid.*

décrite à travers l'appréhension du « moi narrateur ».

Ces informations lui permettent de résoudre l'énigme des questions de Langlais au moment de l'interrogatoire ; à la police, le « moi narrateur » apprend que Dannie est partie à l'étranger « en compagnie de la dénommée Méreau Hélène dite Mme Dorme »[651], la propriétaire de l'appartement, et la directrice de « Buffet 48 » et de « l'Étoile-Iéna ». Le secret de la naissance de Dannie est également dévoilé : « Tu es née, tout simplement, à Paris pendant la guerre, deux ans avant moi. Née de père inconnu et d'Andrée Lydia Roger, au 7, rue Narcisse-Diaz, seizième arrondissement, Clinique Mirabeau »[652]. Sa situation familiale difficile la conduisit à fréquenter des gens malhonnêtes, et à la situer en marge de la société. Langlais annonce aussi au « moi narrateur » que Dannie avait déjà été incarcérée à la « Petite-Roquette » pendant huit mois à cause d'un vol dans un magasin de luxe, épisode symbolisant la vie difficile de Dannie.

À la fin du récit, la mémoire du « moi narrateur » se clarifie ; en se souvenant de sa dernière entrevue avec Dannie au parloir de la Petite-Roquette, il finit par savoir avec certitude pourquoi elle avait été amenée ici. Quand il était venu pour la première fois, il n'avait pas vraiment su pourquoi elle était là, ni pourquoi il avait fallu la quitter : « Je te parlais et tu avais l'air de me comprendre, mais tu avais beau bouger les lèvres, coller ton front à la vitre, je n'entendais pas ta voix »[653]. Dans cette scène, Dannie essayait d'appeler le « moi de l'action », mais il ne réussissait pas à comprendre ce qu'elle voulait dire. La vitre du parloir entravait leur communication, leurs voix se croisaient. Le regret de ce moment-là, même le narrateur n'a pas sauvé Dannie ni n'a pas compris sa souffrance, cela lui conduit à remémorer cet épisode lointain.

Conclusion ; nous avons observé la technique du changement du degré de la profondeur de la conscience du « moi narrateur ». La mémoire floue de celui-ci est convertie en mémoire claire, son appréhension de l'événement du passé change au cours du temps à l'aide des documents obtenus, la vérité se révèle au gré de sa réflexion. Le destin malheureux de Dannie est décrit à travers le point de vue du « moi narrateur », qui essaie toujours de comprendre la part obscure de Dannie, et qui pense encore à elle bien plus tard après sa disparition. La souffrance du « moi narrateur », à cause de la séparation soudaine avec son amie persiste, et le conduit à chercher la raison de sa disparition. Son attitude envers elle est affective ; parfois, il faut de

[651] *Ibid.*, p. 173.
[652] *Ibid.*, p. 166.
[653] *Ibid.*, p. 174.

longues années pour comprendre une expérience difficile. Le « moi narrateur » s'exprime ainsi :

Et c'est beaucoup plus tard que vous pouvez enfin comprendre ce que vous avez vécu et qui étaient au juste ces personnes de votre entourage, à condition que l'on vous donne enfin le moyen de démêler un langage chiffré. La plupart des gens ne sont pas dans ce cas-là : leurs souvenirs sont simples, de plain-pied, et se suffisent à eux-mêmes, et ils n'ont pas besoin de dizaines et de dizaines d'années pour les élucider.[654]

Les souvenirs complexes s'élucident avec le temps grâce à la mémoire. L'énigme du passé se clarifie à travers la remémoration, cela permet de donner de la valeur à celui-ci. Nous avons démontré que le style de la narration concerne l'occurrence de la mémoire chez le « moi narrateur ». La richesse de sa réflexion, les différents degrés de la clarté de sa conscience s'expriment grâce au dispositif stylistique. La théorie de Rabatel élucide la richesse de la réflexion du narrateur, et c'est elle qui peut appréhender l'événement attristant du passé.

Au chapitre qui suit, nous entreprenons d'analyser le rapport entre la mise en intrigue et les intermittences de la mémoire. Pourquoi la mémoire qui accompagne le dysfonctionnement peut-elle devenir un récit ? Pour répondre à cette question, nous analysons les romans de Modiano en appliquant la théorie narrative de Fludernik.

[654] *Ibid.*, p. 144.

Chapitre XI. La remémoration et la mise en intrigue

11. 1. L'approche théorique ; la théorie de Fludernik, *frame theory*

Dans ce chapitre, nous entreprenons l'analyse de l'occurrence de la mémoire dans le texte. Comment fonctionne l'occurrence de la mémoire? Comment Modiano représente-t-il la richesse de la réflexion du narrateur sur son propre passé dans un récit ? D'ailleurs, pourquoi la mémoire qui accompagne le dysfonctionnement, qui est couverte d'une couche d'oubli peut-elle devenir un récit ?

Chez Modiano, la richesse de la remémoration du narrateur et la mise en intrigue du récit s'imbriquent l'une dans l'autre. Quand le « moi narrateur » fouille dans sa mémoire, ce sont les détails des souvenirs qui l'aident à faire émerger ses expériences passées dans son esprit.

Comment pouvons-nous illustrer la technique complexe de la mise en intrigue de la remémoration du narrateur ? Pour répondre à cette question, nous introduisons la théorie de Fludernik, qui travaille sur le procédé de la narration « naturelle ». Selon elle, il existe un procédé narratif particulier qui permet la mise en scène des expériences personnelles. Sa théorie est une piste pour analyser la technique de la mise en intrigue des romans de Modiano ; car, raconter les expériences personnelles est similaire à la mémoire. Probablement, la mémoire est un mouvement de la conscience plus libre et complexe que la transmission simple des expériences, mais la théorie de Fludernik permet d'illustrer la mise en intrigue complexe chez Modiano.

11.1.1. La notion de naturalité narrative

Tout d'abord, nous présentons le mode narratif nommé « the experiential mode », par Fludernik, le *mode expérientiel*.

Dans *Toward a Natural Narratology*, Monika Fludernik démontre une nouvelle notion narrative, « *natural narrative* », narration naturelle. Comment les romans peuvent-ils incarner la vie humaine ? Sa problématique commence par cette question, elle découvre que la narration naturelle provient de la transmission de l'expérience personnelle.

11.1.2. L'approche cognitiviste

La particularité de la théorie de Fludernik est l'introduction de la dimension cognitiviste. Il est nécessaire de présenter l'aspect cognitiviste, surtout la notion de « *framing* », provenant de la notion de *frame theory*, une théorie concernant la manipulation cognitive du texte sur un lecteur. Fludernik remarque l'effet linguistique produit sur la cognition du lecteur.

Pour le comprendre, Fludernik démontre un phénomène linguistique influant sur la cognition du lecteur en prenant un exemple : pour la représentation de la vie humaine dans le texte, la description de l'environnement naturel est nécessaire, la description des scènes conduit le lecteur à imaginer les actions qui se déroulent dans cet environnement.

Selon elle, les processus cognitifs concernent l'incarnation humaine dans l'environnement naturel et ils s'effectuent par le biais d'une métaphore concrète, grâce à des mots appartenant au monde réel. En ce qui concerne la représentation du « naturel environnement » qui permet à un agent d'agir sur notre cognition, Fludernik souligne l'importance de l'usage de mots concrets[655] ; afin de réaliser la représentation de l'environnement naturel, il faut choisir les mots pratiques et courants de la vie quotidienne. Ce choix du vocabulaire permet d'imaginer la situation du monde réel au lecteur ; par exemple, les mots « maison, arbre, fleur » sont convenables pour la description du « naturel environnement » ; ni les termes génériques « les animaux, la flore », ni les mots désignant des espèces « Highland pony, l'espèce du bouleau » ne sont adéquats. Elle souligne que cet *embodiement* humain peut se réaliser dans la description de « l'environnement naturel », cette détermination de l'environnement naturel en tant que ligne de framing conduit le lecteur à l'évocation de la vie de l'humain qui se déroule dans cette situation.

Le cadrage de l'environnement naturel permet de guider notre cognition vers l'*embodiement* (incarnation) humaine à travers l'évocation des actions dans cet environnement, l'interconnexion entre cette série d'actions et leur interrelation, la cause et l'effet, soutient les événements *naturally occurring*, « d'occurrence naturelle ». À travers ce cadrage cognitif, le lecteur anticipe les actions qui se passent dans cette situation. Nous relevons un exemple de Schank et Abelson : ils expliquent que les mots « table, chaise, couvert, nappe, fleurs, bougie sur la table, menu » qui concernent le restaurant évoquent la

[655] Monika Fludernik, « Categorization of entities in the world depends on people's practical *use* of them of everyday interaction with our environment", *Toward a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p. 17.

série des actions interconnectées dans la façon holistique ; « entrer dans le restaurant, s'asseoir, commander, manger, régler », les buts des participants, « la satisfaction de leur faim, les conflits ennuyeux, les occasions sociales tels business meeting, courting, une fête » et le modèle de cause et d'effet dérivé de l'expérience corporelle de base humaine, « la nourriture mangée et puis les assiettes vides, l'estomac ressenti plein ». Comme Fludernik l'explique, ce procédé de *framing* permet que le lecteur comprenne la situation comme si on prenait une scène dans un filet, puis elle explique comment le lecteur réagit envers l'objet dans la procédure cognitive adéquate.

Fludernik souligne que l'objet est mis en corrélation avec une nécessité humaine et les actions de manière naturelle ; dans sa théorie, elle insiste sur le fait que ces rapports entiers ou partiels et l'orientation « arrière / devant, droit / gauche, des hauts / des bas » non seulement jouent un rôle pour notre expérience corporelle, mais exercent aussi une influence sur notre pensée et sur le domaine abstrait de notre raisonnement. Il est important que cette « *frame* théorie » concerne l'incarnation de la vie humaine.

Nous pouvons expliquer une caractéristique du dispositif narratif complexe chez Modiano par le biais de la *frame theory*.

Nous fournissons un exemple concret. Pour représenter les événements qui se produisent naturellement, dans *De si braves garçons*, constitué de quatorze chapitres, le narrateur raconte ses souvenirs de collège et suit le destin parfois malheureux de ses anciens amis. Modiano ébauche les grandes lignes de l'environnement naturel, ce cadrage oriente la cognition du lecteur. Ici, le narrateur raconte son adolescence au collège de Valvert où il était pensionnaire. Dans cette scène, le narrateur et ses camarades participent au défilé de la cérémonie du village en marchant devant le directeur :

> Une large allée de graviers montait en pente douce jusqu'au Château. Mais tout de suite, sur votre droite, devant le bungalow de l'infirmière, vous vous étonniez, la première fois, de ce mât blanc au sommet duquel flottait un drapeau français. À ce mât, chaque matin, l'un d'entre nous hissait les couleurs après que M. Jeanschmidt eut lancé l'ordre : […] Au pas cadencé, nous longions la grande allée, jusqu'au Château. […] le onze novembre, nous participions aux cérémonies de village. Nous nous rassemblions, en rangs, sur l'esplanade du Château, tous vêtus d'un blazer bleu marine et d'une cravate de tricot de la même couleur.[656]

[656] Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 11.

Dans ce paragraphe, les mots ou groupes de mots « une large allée de graviers », « Château », « ce mât blanc au sommet duquel flottait un drapeau français », « pas cadencé », « en rangs », « d'un blazer bleu marine et d'une cravate de tricot de la même couleur », permettent aux lecteurs de percevoir une série d'actions ; « Pedro (le directeur du collège) ouvrant la marche, suivi des élèves par ordre de taille décroissante »[657], et « Pedro avait un geste brusque du bras, tel un guide de montagne. Nous reprenions notre marche. […] Nous allions rejoindre les anciens combattants, massés sur la place de l'église »[658]. À travers le guidage par le cadrage de l'environnement naturel, ces actions ont déjà anticipé vaguement la cognition orientée des lecteurs ; ce procédé garantit la naturalité de la remémoration du narrateur et les événements produits naturellement. Comme le remarque Fludernik, les mots clés employés pour la description de l'environnement naturel donnent des indices aux lecteurs afin d'anticiper les actions successives. Cette technique manipule la cognition du lecteur.

11.2. Mode expérientiel

11.2.1. Conception d'*on-plotline* et *off-plotline*

La notion de *frame* théorie, qui représente le contrôle cognitif sur un lecteur du texte, s'adapte à l'analyse du dispositif narratif dans les œuvres romanesques de Modiano. Selon Fludernik, la représentation de l'expérience passée s'effectue grâce au « mode expérientiel ».

L'origine de la notion de *mode expérientiel* provient du concept de « conversation storytelling » (narration conversationnelle). Si on adopte le procédé de l'oral conversationnel dans la narration d'un récit, il permettra de laisser surgir une expérience personnelle dans l'histoire. Pour cela, il est nécessaire qu'une séquence conversationnelle émerge du discours d'arrière-plan[659], cela permet de représenter l'expérience humaine passée dans un texte.

Selon Fludernik, il faut qu'un narrateur explique précisément l'arrière-plan d'un événement après qu'il l'a raconté. D'ailleurs, dans le discours d'arrière-plan, il est nécessaire qu'un

[657] *Ibid.*, p. 12.

[658] *Ibid.*

[659] Monika Fludernik, « Conversational narrative is characterized above all by its framing. It occurs in separate conversational sequences that are set off from the surrounding discourse », *Toward a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p. 63.

narrateur évalue la signifiance d'une expérience en en clarifiant le point essentiel[660]. Cette dissociation entre le discours et l'évaluation de sa propre expérience conduit la cognition du lecteur. Grâce à ce procédé de la narration, un lecteur peut comprendre qu'il s'agit de l'expérience d'un narrateur.

Cette construction microstructurale peut expliquer l'occurrence de l'expérience dans un texte. La séquence conversationnelle permet la progression de l'histoire. Pour comprendre plus facilement cette distinction, nous l'expliquons au moyen d'un exemple. Au niveau macrostructural, la séquence conversationnelle équivaut à la mise en intrigue, et le discours d'arrière-plan correspond à la digression narrative. Cela correspond à la séparation entre « *plotline* » et « *off-plotline* », selon les termes de Fludernik. Si l'on pouvait traduire ces deux mots, le premier désignerait la *mise en intrigue* et le second signifierait « *hors de la mise en intrigue* », c'est-à-dire la séquence qui concerne la progression de la mise en intrigue du récit et celle de l'arrière-plan[661].

La notion d'« histoire en progrès », nommée par Fludernik « *on going story* », est à l'origine de l'idée du « *on-plotline* ». Elle analyse le procédé du mode expérientiel au niveau de la microstructure. Ce « *on-plotline level* » concerne la succession des événements de la mise en intrigue jusqu'au résultat final[662].

Dans la notion de « *off-plotline level* », c'est-à-dire la séquence dans laquelle un narrateur explique l'arrière-plan d'un événement ou évalue son expérience passée, Fludernik classifie deux types informatifs. Il est important pour elle de distinguer les informations d'arrière-plan selon leur instance narrative, soit l'information est temporellement dans le point de prolongement de celle de l'instance de la mise en intrigue, soit en dehors de l'instance narrative du *on-plotline*. Souvent, des commentaires explicatifs sont prononcés en dehors de l'instance première, par exemple le « je-narrant » commente et réévalue des événements passés. Afin de comprendre cette idée indispensable, nous citons cette définition :

---

[660] « The speaker must attempt to get to the point as fast as possible, postponing background information to a later point […] and she has to evaluate the *signifiance* of the experience recounted, clarifying the story point », *ibid*.

[661] « the resulting structure can be split into a plotline and an off-plotline level of the story, in which the plotline includes the initial orientation, the story episodes and the final result and evaluation, whereas the off-plotline level combines embedded orientation and interspersed evaluative or explicatory commentary », *ibid.*

[662] « Whereas off-plotline units, as asides, are subordinated intentionally, the on-plotline units are merged with the framing conversation by preserving pitch and volume levels (usually markedly decreased-and sometimes increased-for the off-plotline) », *ibid.*, p. 65.

Embedded orientation in my concept therefore comprises all background information that relate to the current story extension (what Harweg [1975a] calls the e*ndogenic situative*) as well as all background information that extends temporally beyond the immediate story frame (Harweg's *exogenic situative*), and it also includes intentionally marked 'aside'.

L'orientation enchâssée dans mon concept comprend donc toutes les informations d'arrière-plan qui ont un rapport avec l'extension de l'histoire actuelle (ce que Harweg nomme la situation endogène) et l'information d'arrière-plan qui dépasse temporellement la frontière de l'histoire actuelle (la situation exogène de Harweg), y compris les digressions.[663]

Dans ce concept de *off-plotline*, Fludernik inclut toutes les insertions épisodiques apparues dans le récit ; il est important qu'elle ait distingué l'*endogenic situative* et l'*exogenic situative* dans l'offre informative des connaissances préliminaires. Dans cette distinction des deux, Fludernik présente l'*endogenic situative* comme « toutes les informations préliminaires qui ont un rapport avec l'agrandissement de l'histoire actuelle », c'est-à-dire comme les informations d'arrière-plan qui proviennent de la même instance que celle de l'histoire racontée, et l'*exogenic situative* concerne les informations d'arrière-plan se trouvant temporellement au-delà de l'histoire actuelle, autrement dit, il s'agit d'une instance différente de celle de l'histoire racontée, l'instance du « je-narrant » s'oppose à celle du « je-narré ». Ce niveau du *off-plotline* permet l'occurrence de l'expérience personnelle au niveau du texte.

En ce qui concerne les œuvres romanesques de Modiano, nous constatons qu'elles enchevêtrent plusieurs techniques narratives afin d'assurer l'expérientialité de la remémoration du narrateur. Modiano enchâsse plusieurs « *off-plotline level* », qui se constitue de la situation endogène et de la situation exogène, pour renforcer le caractère réflexif de la narration par le « je-narrant ». Dans le mode expérientiel, ce « *off-plotline* » laisse au narrateur une place pour réfléchir et pour estimer sa propre expérience. L'existence du « *frame* », constitué des deux niveaux de la narration, conduit la cognition du lecteur pour appréhender l'expérience dans le texte. Ce dispositif narratif permet au narrateur d'aller et venir entre plusieurs instances.

663 *Ibid,*

11.2.2. La technique d'*off-plotline* chez Modiano

L'abondante variété du *off-plotline* est une des caractéristiques des œuvres de Modiano. Aux chapitres précédents, nous avons démontré la dissociation entre le « je-narrant » et le « je-narré » apparue dans les récits à la première personne. L'insertion du commentaire ultérieur du « je-narrant » sur son « je-narré » engendre une extension temporelle dans le récit, renforce le caractère souverain à la faveur du rapport de sa propre expérience et de sa réinterprétation de son passé. Nous citons un paragraphe de *De si braves garçons* ; dans la scène où le narrateur rencontre Réoyon, un de ses amis, le « je-narrant » insère la parole sur son passé après la description de sa propre expérience. La première moitié de cette citation est la description d'un personnage par le « je-narrant », le temps de cette parole appartient à celui de l'histoire, tandis que la temporalité de l'insertion de la parole du « je-narrant » sur son propre passé permet de franchir la linéarité temporelle de l'histoire : « Un homme d'une soixantaine d'années, en tenue de tennis, marchait vers moi d'un pas souple. Il me tendit la main et me sourit. […] Pourquoi ce docteur Réoyon me causa-t-il tout de suite un malaise ? Voilà des choses qui ne s'expliquent pas. Il m'observait, les yeux plissés, un sourire flottant sur ses lèvres sinueuses »[664]. L'insertion de la parole du « je-narrant », « Pourquoi ce docteur… » permet la mise en rapport entre le « je-narré » qui expérimentait les événements passés et le « je-narrant » qui les évalue et les réévalue.

L'avantage de la théorie de Fludernik est l'application de la *frame theory* au paramètre cognitif ; quant à la construction de la description de l'expérience personnelle, Fludernik souligne l'importance du *frame* (cadrage narratif) par l'interaction entre le *plotline level* (le niveau de la mise en intrigue) de la propre histoire et le *off-plotline* level (dévié du niveau de la mise en intrigue) encadré et constitué du commentaire évaluatif et explicatif du narrateur. Au chapitre précédent, nous avons constaté que cette *frame theory* consiste en un guidage cognitif des lecteurs dans le texte. Quant à la remémoration du narrateur chez Modiano, le cadrage cognitif entre l'instance du « je-narrant » et celle du « je-narré » représente le mouvement de remémoration de notre propre conscience. Ce cadrage conduit l'appréhension du lecteur. Celui-ci commence à considérer que le récit appartient à la remémoration du narrateur.

Dans *Un pedigree* nous retrouvons également ce procédé narratif :

[664] Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 91.

1963. 1964. Les années se confondent. Jours de lenteurs, jours de pluie… Pourtant je connaissais quelquefois un état second où j'échappais à cette grisaille, un mélange d'ivresse et de somnolence comme lorsque vous marchez dans les rues, au printemps, après une nuit blanche. 1964. Je rencontre une fille qui s'appelle Catherine dans un café du boulevard de la Gare et elle a la grâce et l'accent parisien d'Arletty. Je me souviens du printemps de cette année-là. Les feuillages des marronniers le long du métro aérien. Le boulevard de la Gare dont on n'avait pas encore détruit les maisons basses.[665]

Le commentaire ultérieur du « moi narrateur » donne les informations de l'arrière-plan, dans ce cas, la phrase « Je me souviens du… » caractérise la narration mémorielle. Ce procédé narratif assure la capacité remémorative du narrateur, dans la mesure où il peut remonter le temps dans sa conscience.

Le jeu cognitif entre *on-plotline* et *off-plotline* chez le lecteur est une des techniques narratives de Modiano. Dans les récits de Modiano où il s'agit de la remémoration du narrateur, parfois la distinction entre « *on-plotline level* » (le niveau de la mise en intrigue) et « *off-plotline level* » (dévié du niveau de la mise en intrigue) devient ambiguë.

Modiano se caractérise par la procédure du niveau de la mise en intrigue, comme l'abondance d'insertion de la déviation narrative qui ajoute l'expériencialité à la narration. Par exemple, dans *La Petite Bijou*, quand la narratrice croise sa mère – qui s'est séparée d'elle dans son enfance en prétextant qu'elle partait au Maroc et en utilisant de faux noms –, dans le métro, elle la poursuit, et en suivant sa trace, plusieurs souvenirs d'enfance revivent dans sa conscience :

Elle courbait légèrement le dos et elle s'avançait vers l'entrée de l'escalier A d'un pas harassé. Le titre d'un livre d'images que je lisais, du temps où je m'appelais la Petite Bijou, m'est revenu en mémoire. […] Ce soir-là, pendant tout le trajet de retour en métro, j'étais sûre de bien garder ce nom en tête. Boré. Oui, cela ressemblait au nom de l'homme dont j'avais cru comprendre autrefois qu'il était le frère de ma mère, un certain Jean Borand. Il m'emmenait le jeudi dans son garage. Était-ce une simple coïncidence ?[666]

Dans ce passage, à partir de « Oui, cela ressemblait… », la rétrospection de la narratrice

[665] Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 99.
[666] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 29.

commence, et l'histoire quitte la ligne de la mise en intrigue momentanément, cela signifie que l'histoire est la remémoration de la narratrice.

Une des techniques narratives de Modiano est la mise en intrigue brisée, surtout dans la description de la remémoration des souvenirs du narrateur, elle a tendance à s'interrompre. En plus de cette irrégularité de la progression de la mise en intrigue, Modiano enchevêtre parfois plusieurs *on-plotline* et *off-plotline* dans un récit. Ici, nous redéfinissons les notions de *on-plotline* et de *off-plotline* ; quant à « off-plotline », « off » indiquant « un éloignement dans le temps, une séparation, une interruption »[667], *off-plotline* désigne les phrases ou les paragraphes ne concernant pas la progression du récit, en conséquence, le temps s'éloigne de celui des phrases du *on-plotline*, un sujet et un thème se séparent et s'interrompent.

11.3. Le mode expérientiel et l'évocation des épisodes du passé ; mnémotechnique du narrateur

11.3.1. Comparaison entre deux extraits du point de vue de la mise en intrigue

Quand le « moi narrateur » fouille dans sa mémoire, parfois plusieurs épisodes arrivent dans sa conscience. L'évocation de la mémoire prend une forme complexe, car la succession linéaire des événements n'est pas forcément garantie. La richesse de la remémoration du narrateur chez Modiano s'exprime par l'évocation d'épisodes diversifiés ; le « moi narrateur » s'inspire des épisodes qu'il se remémore pour appeler d'autres événements qui se sont passés à la même époque. En d'autres termes, la remémoration des détails des épisodes amorce la dimension de la mémoire.

Tel est le procédé mnémotechnique des narrateurs chez Modiano. Les détails de certains épisodes permettent de rappeler les autres épisodes.

Dans les œuvres de Modiano, comme nous l'avons mentionné sur le passé progressif dans la remémoration du narrateur, au niveau du mode narratif il s'agit d'une succession événementielle dans la conscience du narrateur ; concernant la transition entre l'épisode

[667] *Larousse Dictionnaire Anglais*, coll. « Poche », Larousse, Paris, 2012.

remémoré et l'épisode suivant, il manque une cohérence logique, le narrateur racontant l'épisode arrivé à sa conscience arbitrairement. Dans ce cas, la temporalité du résultat et l'évaluation ne sont pas montrées explicitement.

Pour comprendre la fluidité de la mnémotechnique chez Modiano, il serait pertinent de comparer la description de la mémoire chez un autre auteur. Fludernik cite un extrait de Halford dans lequel un narrateur se rappelle un épisode d'il y a plusieurs années. Le « moi narrateur » raconte le moment où il est parti à la campagne pour faire du camping avec son amie. Mise à part l'insertion de ses commentaires ultérieurs, la progression des événements est racontée chronologiquement, de nouveaux événements se produisent dans le prolongement d'actions précédentes.

Nous introduisons le tableau suivant afin de comparer le modèle constructif de la narration de la mémoire chez Halford et celui de Modiano. En premier lieu, nous prenons un extrait de Halford comme exemple. Ici, Fludernik décompose l'histoire en bribes de phrases, et ajoute l'explication de la fonction dans l'intrigue :

1 P : a couple of years ago	*il y a deux ans*	**Orientation (*orientation*)**
2 I was working in Banff /	*J'étais en train de travailler à Banff*	
3 driving a taxi /	*en conduisant un taxi*	
4 when the summer was over /	*quand l'été était fini*	
5 I acquired a car	*J'ai acheté une voiture*	**orientation / abstract (*orientation / abstrait*)**
6 from a rental company ↧	*de l'agence de location de voitures*	
7 and drove back to Toronto	*et je suis revenu à Toronto en voiture*	
8 <from Banff>	*de Banff*	
9 and I went back ↥	*et revenu*	**delayed orientation / *off-plotline* (*orientation différée / arrère-plan*)**
10 I drove back with this girl I knew //	*Je suis revenu avec une fille que je connaissais*	
11 I : Cathrine //	*Cathrine*	
12 P : and yeah //	*et oui*	
13 and the second day of driving /	*et le deuxième jour d'une randonnée en voiture*	**incipit episode 1 (*incipit de l'épisode 1*)**
14 the second night we stopped ↥	*la deuxième nuit nous nous sommes arrêtés*	

15 we were only in Saskatchewan *nous étions seulement dans Saskatchewan*

16 <that as far as we got> // *où plus loin nous sommes arrivés*

off-plot comment

(*commentaire d'arrière-plan*)

17 and we stopped at this campground *et nous nous sommes arrêtés sur ce terrain de camping*

narrative clause (*phrase narrative*)

18 <I forget the name of the campground> / *j'ai oublié le nom de ce camping*

comment (*commentaire*)

19 but since it was the first week in September ↕ *Mais depuis la première semaine du mois de septembre* **setting (*arrière-plan*)**

20 there was no other campers / *Il n'y avait pas d'autres campeurs*

21 or maybe one or two other campers // *ou peut-être un ou deux autres campeurs*

22 but it was a very very large campground // *mais c'était un très très grand terrain de camping*

embedded orientation

(*orientation enchâssée*)

23 ***and so*** we set up our tent / *donc nous avons monté notre tente*

narrative clauses / incidence

(*phrases narratifves / occurrence*)

24 and had hot dogs and beans / *et pris des hot-dogs et des haricots*

25 and marshmallows over the fire / *et des marshmallows sur un feu*

26 and all those other Canadian treats // *et toutes ces autres friandises canadiennes*

27 ***and then*** uh it got dark ↕ *à ce moment-là il a fait nuit*

closure of episode 1

(*conclusion de l'épisode 1*)

and we went to bed // *et nous sommes allés au lit*

668

Dans ce modèle de Halford, il s'agit d'incidence événementielle. Le « moi narrateur »

668 Monika Fludernik, *Toward a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p. 66-67.

raconte ses souvenirs au terrain de camping d'il y a plusieurs années ; comme Fludernik l'a remarqué, le « moi narrateur » explique souvent l'arrière-plan de la situation où il était. Par exemple, les phrases 19 et 20 sont l'explication de l'arrière-plan, *endogenic situative*. D'ailleurs, à la phrase 18 se trouve l'insertion de son *comment* évaluatif, dans lequel le « moi narrateur » mentionne le terrain de camping où il avait passé la nuit avec son amie du « présent ».

Dans cette description de la scène remémorée, nous constatons qu'un nouvel événement se produit dans le prolongement d'un événement précédent. De surcroît, nous observons que, malgré l'insertion de la parole explicative du « moi narrateur », la succession des événements garde une linéarité, le récit progresse chronologiquement.

11.3.2. Le lien avec les œuvres de Modiano

Modiano introduit cette technique narrative dans ses œuvres. Cependant, la remémoration du narrateur chez Modiano rend la procédure plus irrégulière. Dans *Accident nocturne*, le « moi narrateur » devient amnésique à cause d'un accident de voiture, et Modiano exprime l'hésitation du « moi narrateur » car il ne se souvient plus de cet accident. Le vide de sa mémoire enlève la profondeur de sa personnalité, et l'envie de retrouver la mémoire obsède le « moi narrateur ». Avant l'accident, il souffrait de la monotonie de la vie et de l'ennui lié à sa vie marginale. Il tente de recouvrer la mémoire, mais n'y arrive que difficilement ; pour qu'il puisse appeler la mémoire qu'il recherche, il faut avant tout que le souvenir de certains épisodes arrive à sa conscience. L'extrait que nous présentons est la scène dans laquelle il essaie de se remémorer l'accident et d'ordonner ses idées, mais sa conscience est confuse et les souvenirs passés reviennent en désordre. Par rapport à la procédure du modèle de Halford, l'incidence événementielle se produit plus irrégulièrement. Comme Fludernik le remarque, l'épisode rappelé est décrit à travers des phrases d'abstraction et d'orientation ; en insérant des phrases de *off-plotline* et le commentaire du narrateur, l'épisode arrive à la résolution finale et au résultat / évaluation. Modiano respecte cette règle, mais l'irrégularité de l'incidence et le désordre temporel entre chaque épisode sont remarquables, son procédé souligne la naturalité narrative qui se déroule dans la conscience du narrateur. Nous relevons un exemple à la page 70. Le paragraphe commence par les phrases d'orientation / abstrait :

1 Tout se confond dans ma mémoire pour la période qui a précédé l'accident. **Orientation**

2 Les jours se succédaient dans une lumière incertaine.

3 J'attendais que le voltage augmente pour y voir plus clair.

4 Quand j'y repense aujourd'hui, seule la silhouette d'Hélène Navachine se détache du brouillard. ***orientation / abstrait***

5 Je me souviens qu'elle avait un grain de beauté sur l'épaule gauche. ***arrière-plan***

6 Elle m'avait dit qu'elle allait partir pour Londres quelques jours parce qu'on lui proposait là-bas un travail et qu'elle voulait se rendre compte si c'était vraiment intéressant.

incidence de l'épisode 1

7 Un soir, je l'avais accompagnée à son train gare du Nord.

8 Elle m'avait envoyé une carte postale où elle m'écrivait qu'elle serait bientôt de retour à Paris.

9 Mais elle n'est pas revenue. **résultat / évaluation**

---

10 Il y a trois ans, j'ai reçu un coup de téléphone. **orientation et incidence de l'épisode 2**

11 J'ai entendu une voix de femme qui me disait : « Allô… ici l'hôtel Palym… On veut vous parler, monsieur… »

12 L'hôtel Palym était presque en face de chez elle, dans la petite rue d'où l'on voyait l'horloge de la gare de Lyon. ***arrière-plan*** **de l'épisode 2 et incidence de l'épisode 3**

13 Une fois, nous y avons pris une chambre sous les noms d'Yvette Dintillac et de Patrick de Terouane. ***arrière-plan*** **de l'épisode 3**

14 La femme a répété : « Vous êtes toujours en ligne, monsieur ? Je vous passe votre correspondant… » ***arrière-plan*** **de l'épisode 2**

15 J'étais sûr que ce serait elle. **commentaire explicatif de l'épisode 2**

16 De nouveau, nous allions nous retrouver entre deux leçons de piano et les élèves joueraient *Le Boléro* de Hummel jusqu'à la fin des temps. ***arrière-plan*** **de l'épisode 3**

17 Comme aimait à le répéter le docteur Bouvière, la vie était un éternel retour.

commentaire

18 Il y avait des parasites sur la ligne, et cela ressemblait au murmure du vent dans les feuillages.

arrière-plan **de l'épisode 2**

19 J'attendais en serrant le combiné pour éviter le moindre mouvement qui aurait risqué de rompre ce fil tendu à travers les années.

20 « Votre correspondance vous parle, monsieur… »

21 J'ai cru entendre le bruit d'un meuble que l'on renverse ou quelqu'un qui faisait

une chute dans un escalier.

commentaire

22 « Allô… Allô… Vous m'entendez ? »

23 Une voix d'homme.

24 J'étais déçu **commentaire**

25 Toujours ce grésillement sur la ligne. **arrière-plan**

26 « J'étais un ami de votre père… Vous m'entendez ? »

27 J'avais beau lui dire oui, il ne m'entendait pas, lui.

28 « Guy Roussotte… je suis Guy Roussotte… Votre père vous a peut-être parlé de moi… j'étais un collègue de votre père au bureau Otto… Vous m'entendez ? »

29 Il semblait me poser cette question pour la forme sans se préoccuper vraiment que je l'entende ou non. **commentaire explicatif**

30 « Guy Roussotte… Nous avions un bureau avec votre père… »

31 J'aurais pu croire qu'il me parlait depuis l'un de ces bars des Champs-Élysées d'il y a cinquante ans où le brouhaha des conversations roulait autour des affaires de marché noir, des femmes et des chevaux. **commentaire**

32 La voix était de plus en plus étouffée et seuls me parvenaient des lambeaux de phrases :

information d'arrière-plan ; endogenic situative

33 « Votre père… bureau Otto… rencontre… quelques jours à l'hôtel Palym… où je pourrais le toucher… Dites-lui simplement : Guy Roussotte… bureau Otto… de la part de Guy Roussotte… un coup de fil… Vous m'entendez ?... »

34 Comment avait-il obtenu mon numéro de téléphone ? **commentaire**

35 Je n'étais pas dans l'annuaire. **commentaire explicatif**

36 J'imaginais ce spectre téléphonique d'une chambre de l'hôtel Palym, la même chambre peut-être qu'avaient occupée une nuit, autrefois, Yvette Dintillac et Patrick de Terouane.

commentaire évaluatif

37 Quelle drôle de coïncidence… **commentaire**

38 La voix était maintenant trop lointaine, et les phrases trop décousues.

39 Je me demandais si c'était mon père qu'il voulait voir, le croyant encore de ce monde, ou si c'était moi. **commentaire**

40 Bientôt, je ne l'entendais plus.

41 De nouveau, ce bruit de meuble que l'on renverse ou la chute d'un corps dans un escalier.

42 Puis la tonalité du téléphone, comme si l'on avait raccroché.

43 Il était déjà huit heures du soir et je n'ai pas eu le courage de rappeler l'hôtel Palym. **résultat et évaluation de l'épisode 2**

44 Et j'étais vraiment déçu. **commentaire**

45 J'avais espéré entendre la voix d'Hélène Novachine. **résumé**

46 Qu'est-ce qu'elle avait bien pu devenir, depuis tout ce temps ? **commentaire**

47 La dernière fois que je l'avais vue en rêve, celui-ci s'était interrompu sans qu'elle ait eu le temps de me donner son adresse et son numéro de téléphone.[669]

Dans cet extrait, le « moi narrateur » exprime sa mémoire décousue après l'accident. Il tente de se remémorer les épisodes précédant celui-ci, mais sa mémoire est confuse, le seul événement qui arrive clairement dans sa conscience étant sa relation avec Hélène Novachine. Après la phrase introductive « Quand j'y repense aujourd'hui, seule la silhouette d'Hélène Novachine se détache du brouillard »[670], le souvenir d'Hélène surgit dans la conscience du narrateur : « Elle m'avait dit qu'elle allait partir pour Londres »[671]. Mais le narrateur n'approfondit pas, seuls le résultat et l'évaluation de cet épisode sont rapportés dans les phrases 7, 8 et 9.

Après la résolution de l'épisode 1, l'épisode 2 commence par la phrase introductive 10. Le repère temporel « il y a trois ans » sert d'amorce à l'épisode postérieur concernant Hélène Novachine. Le narrateur insère le commentaire explicatif après l'incidence de l'événement. Nous observons que ses propos sont racontés en mode expérientiel, mais la remémoration du narrateur déforme la forme ; l'insertion d'informations d'arrière-plan engendre une autre incidence événementielle sans résultat, l'épisode 2 bis raconté dans les paragraphes 12, 13, 16, 17. Au cours de la remémoration de l'épisode 2, le narrateur se rappelle un souvenir précédent, ce qui signifie que la construction temporelle au niveau de la microstructure est en désordre. Apparaît l'entrecroisement de deux souvenirs, l'un est l'appel téléphonique d'un inconnu chez le narrateur, et l'autre est Hélène Novachine, qui était avec celui-ci dans l'hôtel où l'inconnu l'appelait. Le narrateur reprend l'histoire de l'épisode 2 sans faire de remarques préliminaires ; l'insertion du commentaire évaluatif « J'étais sûr que ce serait elle » garantit la naturalité narrative. La digression narrative se produit encore par la remémoration arbitraire du narrateur, des propos sans suite apparaissent dans la séquence. Après cette phrase il insère

669 Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 70.

670

671

un commentaire, et tout à coup, le narrateur reprend encore une fois la suite d'épisode 2.

Nous retrouvons la technique narrative particulière de Modiano dans cet extrait. Dans l'épisode 2, en profitant de la distinction entre *endogenic situative* et *exogenic situative* du mode expérientiel, Modiano insère un autre épisode relevant de l'*exogenic situative* dans le paragraphe 12. Autrement dit, il (le paragraphe 12) est caractérisé par deux fonctionnalités, l'une est l'information d'arrière-plan de l'épisode 2 en tant que *exogenic situative*, et l'autre est l'orientation de l'épisode 3 qui permet l'incidence événementielle. Une phrase possède les deux rôles, cette nature hybride permet la déviation narrative.

Cependant, quant à l'épisode 3, le résultat événementiel n'est pas montré. La structure de l'insertion d'autres épisodes est imparfaite, elle est interrompue. Après la résolution de l'épisode 2, le narrateur ajoute quelques phrases qui brouillent le résultat de l'épisode 3. Le résultat de l'épisode 2 n'apporte pas la résolution totale de la macrostructure du récit, il permet la succession épisodique jusqu'à l'arrivée de la résolution finale du récit. Comme Fludernik le souligne, « registering thoughts and memories as they drift across his or her mind *les pensées et les souvenirs inscrits comme s'ils traversaient l'esprit du locuteur* »[672] et « a series of feeting images in a stream of consciousness emanating from the narrating mind : *une série d'images successives dans un flux de conscience émanant de l'esprit du narrateur* »[673].

Ce procédé de Modiano peut exprimer le flux de conscience labile du narrateur, l'idée qui lui traverse l'esprit.

Ces deux exemples comparatifs démontrent du modèle du mode expérientiel dans les œuvres de Modiano, surtout dans *Accident nocturne* ; dans le modèle de Fludernik, l'ordre temporel des événements progressifs était approximativement chronologique ; cependant, Modiano déconstruit intentionnellement cette chronologie événementielle au niveau de la construction microstructurelle également pour représenter la mémoire du narrateur. L'alternance des événements qui concernent la mise en intrigue et l'arrière-plan narratif s'enchevêtrent, l'irrégularité au niveau de la longueur de chaque épisode souligne la fluidité de la conscience du narrateur. L'incohérence logique de la succession de chaque épisode signifie que le récit est raconté par l'inspiration du narrateur, la rupture épisodique de chaque séquence peut également démontrer le mouvement labile de la conscience du narrateur. Comme Fludernik le montre, la discontinuité de la pensée représente la conscience naturelle des humains. Il est important que même le narrateur ne prévoie pas le déroulement

[672] Monika Fludernik, *Toward a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p. 275.
[673] *Ibid.*

événementiel. Cette dualité de la reproduction des événements expérimentés par le narrateur lui-même caractérise le récit de souvenirs. Notre mémoire est toujours amorphe et fluide, Modiano représente la pensée *unshaped*, c'est-à-dire la pensée déformée sans forme.

11.4. Richesse des paroles du « moi narrateur » dans un récit

Pour évoquer les événements du passé sont nécessaires les indices qui aident notre remémoration. La reprise de la mémoire des détails permet que l'évocation du passé s'étende. Un petit mot noté dans un carnet, le même paysage qu'avant, les retrouvailles avec les gens de telle ou telle époque, ces informations permettent d'appeler l'intégralité d'un événement. Les narrateurs des œuvres de Modiano profitent de cette fonction de notre mémoire pour pouvoir ébaucher une riche remémoration. Apparemment, les informations d'arrière-plan donnent l'impression qu'elles sont la digression de l'histoire, mais ce sont elles qui amorcent une profonde réflexion, comme dans *Chien de printemps*, où la découverte des photos de Colette Laurent fait se souvenir le narrateur de son enfance, au cours de laquelle il passait les vacances d'été avec Colette ; dans *L'Herbe des nuits*, les petits mots notés dans le carnet noir du « moi narrateur » lancent la réflexion profonde de son ancienne amie Dannie.

Les informations d'arrière-plan détaillées servent donc de mnémotechnique au narrateur. Partir des détails pour aller vers l'ensemble, tel est le procédé fondamental de Modiano.

Dans les œuvres de Modiano, il existe deux types de narration, le premier concerne la remémoration du narrateur, et l'ensemble du récit, qui fonctionne en tant que personnalité du narrateur, et le deuxième, il existe plusieurs chapitres indépendants, ne renvoie pas forcément à la personnalité du narrateur, il prend plutôt la forme d'un recueil des chapitres comme *Des inconnus*, *De si braves garçons, Le livret de famille.*

Au sujet du deuxième type de récit, il faut préciser que l'insertion du commentaire du narrateur relevant de l'*exogenic situative* est réduite, l'offre des informations nécessaires ayant tendance à s'effectuer plutôt par le biais de l'*endogenic situative*. Afin de démontrer la technique de l'*endogenic situative* de Modiano, nous prenons un exemple tiré de *De si braves garçons*, où il s'agit de la remémoration du narrateur. Dans cette œuvre, le narrateur raconte un événement expérimenté par lui-même ; il commence par donner une information contextuelle de cet événement, l'histoire se déroulant selon une description qui alterne entre un événement et son arrière-plan. Dans ce chapitre, le narrateur raconte un épisode évoquant

Martine, qui attirait l'intérêt du narrateur. Le mode expérientiel de ce paragraphe est assuré par l'insertion des informations d'arrière-plan. Ce chapitre commence par cette phrase introductive concernant une Fête des Sports, à l'époque où le narrateur était pensionnaire : « Chaque année, au mois de juin, un dimanche, la fête du collège réunissait les parents et les amis. On l'appelait la "Fête des Sports", et ces deux mots, à eux seuls, indiquent l'esprit particulier à notre école où le sport primait tout […] »[674]. Après ce paragraphe, le narrateur commence à donner les informations d'arrière-plan sur cette « Fête des Sports » :

« Kovnovitzine triomphait ces dimanches-là. Je le revois, tête haute, en chemise Lacoste, espadrilles et pantalons blancs […] Et nous, les élèves, nous rivalisions de prouesses »[675], « Les vedettes de cette journée étaient, sans conteste, les sauteurs à la perche »[676]. Cette succession d'arrière-plans de l'*endogenic situative* aboutit à l'apparition d'un personnage, Martine, la sœur d'Yvon, qui est un ami d'enfance du narrateur : « Mais, cette année-là, je prêtais beaucoup moins d'attention aux exploits de mes camarades, qu'à Martine, la sœur d'Yvon »[677]. La progression du récit s'étend selon cette combinaison entre les événements qui se sont produits et leur arrière-plan. À l'autre scène où le « je-narré » et Yvon attendaient Martine et Baby da Silva, l'amant de Martine, le soir à la maison, qui sortaient ensemble, le contexte de l'attente du « je-narrant » et Yvon est annoncé après : « Il la ramenait un peu plus tard, au fil des semaines. […] Nous attendions son retour, Yvon et moi. Un samedi, nous avons attendu jusqu'à deux heures du matin. Les parents d'Yvon étaient absents le samedi et le dimanche et une vieille tante qui occupait un pavillon, derrière la maison, nous préparait les repas et veillait sur nous. Mais elle se couchait très tôt »[678].

Afin de raconter sa propre expérience, Modiano dispose un paragraphe explicatif après le paragraphe épisodique. Ce contraste entre l'événement et son commentaire assure l'expérientialité du narrateur, et nous montrons la transition entre les deux : « Elle était allongée en maillot de bain, sur l'herbe, au bord de la piscine. Les héros du jour l'entouraient […] Et moi aussi, à observer la manière dont ils s'efforçaient de briller auprès d'elle, j'éprouvais une certaine fierté »[679] ; ces réseaux du *off-plotline* garantissent la description mémorielle dans les œuvres de Modiano.

---

674 Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 100.

675

676 *Ibid.*

677 Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 101.

678 *Ibid.*, p. 107.

679 *Ibid.*, p. 101.

11.4.1. Jeu narratif chez Modiano ; renversement du niveau narratif

Modiano profite de ces deux types de *off-plotline*, la situation endogène et la situation exogène, pour le jeu narratif. Nous observons une forme du mode expérientiel à travers l'insertion de phrases qui donnent les informations de l'*endogenic situative* et de l'e*xogenic situative* afin d'exposer l'élaboration de l'expérience personnelle. Dans *De si braves garçons*, le narrateur commence à raconter ses souvenirs dès le début de chaque chapitre ; il s'agit de ses souvenirs du collège et des gens qu'il y a rencontrés. Cependant, parfois, nous observons que cette qualité expérientielle du narrateur se substitue à celle d'un autre personnage, autrement dit, le récit perd provisoirement la qualité de la mémoire de la première personne, et transite vers celle de la troisième personne. À partir de cette conversion de la posture narrative, Modiano profite de la dissociation du *on-plotline* et du *off-plotline* ; en suivant le va-et-vient entre ces deux lignes, la posture du narrateur se transforme. Ce changement de posture du narrateur accompagne la transformation de la distinction entre l'*on-plotline* et le *off-plotline*. Autrement dit, au cours de l'alternance entre le on-plotline et le off-plotline, celui-ci devient on-plotline ; ce renversement s'effectue discrètement, le lecteur n'arrive pas à s'apercevoir de cette inversion. Cette déconstruction de la fiction expérimentale, selon le terme de Fludernik, « disruption in experimental fiction »[680], déconstruction dans une fiction expérimentale, provient de la transgression du niveau narratif. Cette procédure provoque la « déconstruction du concept du narrateur »[681], et amène la transformation de la posture du narrateur ; l'intégration entre le « je-narrant » et le « je-narré » est déconstruite, au cours du récit le « je-narré » disparaît. À la place de ce dernier, le « je-narrant » se met à parler d'un personnage ; par conséquent, le narrateur à la première personne se convertit à la troisième personne. Modiano profite de la séparation entre le « je-narrant » et le « je-narré », le découpage du lien entre eux modifie également leur rapport, ainsi le narrateur omniscient apparaît dans le récit.

Cette transition apparaît au neuvième chapitre. Dans ce chapitre, il s'agit d'un des camarades de classe, Johnny. Au début, le « moi narrateur » se souvient de cette personne, et au fur et à mesure, il commence à dresser le destin tragique que Johnny a connu. Ce chapitre s'ouvre sur la narration d'un épisode de l'époque du collège, mais peu à peu, le narrateur se met à transmettre cet épisode une fois devenu adulte ; l'époque où il était naïf est terminée, la vie adulte prend place, et finalement le destin le fait basculer dans le malheur. Ce chapitre

[680] Monika Fludernik, *Toward a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p. 270.

[681] « deconstruction the concept of the teller », *ibid.*

commence par ce paragraphe d'orientation et abstraction : « Nous passions les lundis après-midi d'automne à des travaux que M. Jeanschmidt appelait "de jardinage", ratissant les feuilles mortes des pelouses, toute la classe sur un rang, à reculons, derrière Pedro »[682]. Après cette introduction, la scène se déplace vers le moment de la récréation :

> Un soir de mai, pendant la récréation, Pedro m'avait surpris à contempler les feuillages du grand platane, au bord de la pelouse. – À quoi pensez-vous, mon petit ? – Aux feuilles qu'il faudra ratisser l'automne prochain, monsieur. Il avait froncé les sourcils. – C'est comme les élèves, m'avait répondu gravement Pedro. Les anciens partent, les nouveaux viennent. Les nouveaux deviennent des anciens et ainsi de suite… Exactement comme les feuilles…[683]

La remémoration de cette parole de Pedro, l'ancien professeur du narrateur, permet que le « je-narrant » explique la pensée de son « je-narré » : « Je me suis alors demandé s'il gardait quelques traces : vieux bulletins, vieilles rédactions, de toutes ces feuilles qui se renouvellent d'année en année »[684]. Après cette insertion, le *off-plotline* succède au *on-plotline* à travers l'information d'arrière-plan, de l'*endogenic situative* :

> Bien sûr, plusieurs « anciens » demeuraient vivants dans la légende du collège : Johnny, par exemple, dont le nom était gravé sur l'une des cases du vestiaire, ce vestiaire à l'odeur de bois mouillé près duquel nous déversions, en automne, nos brouettes… Pedro nous avait si souvent raconté l'histoire de Johnny qu'il me semblait l'avoir connu aussi bien qu'un camarade de classe.[685]

Cependant, après cette insertion d'information d'arrière-plan *endogenic situative*, Modiano insère un paragraphe où le narrateur commence à transformer sa propre posture ; dans ce paragraphe, à travers l'usage de la première personne, le « je-narrant » possède une connaissance omnisciente sur Johnny, cette connaissance étant contradictoire à son propos du dernier paragraphe : « il me semblait l'avoir connu aussi bien qu'un camarade de classe », montre que le narrateur ne le connaît par très bien. Nous citons ce paragraphe : « Chaque fois que je pense à Johnny, c'est dans l'appartement de sa grand-mère, avenue du Général-Balfourier, que je le vois. En l'absence de celle-ci, quelqu'un avait fait le ménage régulièrement puisqu'il n'y avait aucune poussière sur les meubles et que les parquets

---

[682] Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 117.
[683] *Ibid.*
[684] *Ibid.*
[685] *Ibid.*, p. 118.

brillaient si fort que Johnny, intimidé, marchait sur la pointe des pieds »[686]. En dépit de l'information d'arrière-plan de l'*exogenic situative* du paragraphe précédent, le récit transite par l'histoire du personnage Johnny, l'ancien élève juif du collège de Valvert que le « je-narré » fréquentait. Le « je-narré » disparaît, par conséquent le « je-narrant » devient indéterminé, ils (le "je-narrant" et le "je-narré") font ici allusion au dispositif narratif déconstruit. Ce paragraphe de l'*exogenic situative* dérivé de l'*endogenic situative* provoque l'instabilité de la distinction entre *on-plotline* et *off-plotline*. Dans ce paragraphe, le récit quitte l'histoire de l'enfance du narrateur, et celui-ci commence à raconter l'histoire de Johnny, qui sera envoyé vers l'Est au moment de la guerre à la fin de ce chapitre. L'usage de la première personne disparaît, le narrateur la transforme totalement en troisième personne :

> À la fin de l'après-midi, le soleil dessinait un grand rectangle d'un jaune de sable, au milieu du tapis. La lumière baignait les rayonnages de la bibliothèque et les murs d'une gaze, comme les housses qui recouvrent les meubles des appartements désaffectés. Assis sur le divan, Johnny étendait la jambe, et la chaussure de son pied droit atteignait en son centre la tache lumineuse du tapis […][687]

À la faveur de la contradiction logique, la posture narrative se transforme. Le fait que Johnny reste à Paris pendant la guerre l'implique dans le destin malheureux : « Et pourtant, à Paris, cet été-là, il faisait beau et Johnny avait vingt-deux ans. Son vrai nom était Kurt… »[688]. Pendant la guerre, Johnny habite chez sa grand-mère, qui lui propose de partir aux États-Unis ensemble, mais il refuse ; comme il est épris d'une certaine Arlette d'Alwyn, qui a quinze ans de plus que lui et qui habite à Paris, il décide d'y rester. Cependant, à cause de cette décision, sa situation chavire sous l'Occupation : à cause de la confusion sociale, il n'y a plus assez de travail, ce qui conduit Johnny à errer dans la ville de Paris. Par ailleurs, le fait qu'il est juif étranger aggrave la situation ; il n'arrive pas à trouver un emploi, et cela l'oblige à vivre dans l'oisiveté. De plus, ses anciens camarades de l'école de Valvert ne sont plus près de lui, sa vie devient de plus en plus solitaire : « À Paris, il avait tenté de retrouver d'anciens camarades de l'école de Valvert. Sans succès. Alors, il avait rôdé autour des studios de cinéma en sollicitant un emploi de figurant mais il fallait une carte professionnelle et on la refusait aux juifs, à plus forte raison aux juifs étrangers comme lui »[689]. La solitude l'envahit et il perd peu à peu le moral. La folie commence à l'étreindre.

Finalement, au moment où il sort de son appartement pour aller chez Arlette d'Alwyn, tout

---

686 *Ibid.*

687 *Ibid.*

688 *Ibid.*, p. 119.

689 *Ibid.*, p. 121.

en errant dans la ville de Paris, Johnny est arrêté par la police. Sans la nationalité française, il est difficile de sortir de cette situation malencontreuse. La police le considère comme juif, et décide de l'envoyer vers l'Est : « Il arrivait en haut de l'escalier du métro et il vit un cordon de policiers en faction sur le trottoir. On lui demanda ses papiers. Il n'en avait pas. On le poussa dans le panier à salade, un peu plus loin, où se trouvaient déjà une dizaine d'ombres. C'était l'une des rafles qui, depuis quelques mois, précédaient régulièrement les convois vers l'Est »[690]. Ce paragraphe suggère qu'il est envoyé au camp de concentration et qu'il ne reviendra plus à Paris ; la disparition d'un ami d'enfance et le destin effrayant de sa vie sont décrits en changeant le dispositif narratif, cela permettant de dépeindre l'existence malheureuse de Johnny plus profondément.

Le récit transite par la pensée intérieure du narrateur vers l'observation du narrateur omniscient, et cette originalité narrative est camouflée par l'entrelacement de plusieurs éléments narratifs, le *on-plotline* ou le *off-plotline*, et la posture du narrateur. Cette transition progressive permet de céder à la supériorité du *on-plotline* sur le *off-plotline*, autrement dit, le on-plotline prend l'hégémonie narrative, il amène le renversement de la situation narrative. Cette usurpation narrative, provoquant un changement de qualité de la distinction entre le *on-plotline* et le *off-plotline*, dévoile une technique narrative de Modiano.

Conclusion intermédiaire

Dans ce chapitre, nous avons constaté le mécanisme de la mémoire chez Modiano au niveau de la microstructure. L'insertion du commentaire évaluatif sur un événement passé est un élément très important pour créer la mémoire du narrateur. Cela engendre la distinction entre les phrases qui concernent la mise en intrigue et celles du commentaire ultérieur du narrateur.

Au chapitre suivant, nous étudions le mécanisme de la mémoire au niveau de la macrostructure. Cela permet de comprendre comment Modiano fait intervenir la mémoire dans l'univers fictionnel.

[690] *Ibid.*, p. 123.

11.5. Mémoire et mise en intrigue

11.5.1. La macro-construction et le mode expérientiel des œuvres romanesques de Modiano

Dans ce chapitre, nous montrons la technique narrative afin de créer la mémoire du narrateur en focalisant la construction de la macrostructure. Au chapitre précédent, nous avons étudié le mode expérientiel apparu dans les œuvres de Modiano. Cependant l'étude sur la construction de la microstructure du récit n'est pas suffisante pour comprendre la technique narrative de Modiano. Dans ce chapitre, nous entreprenons l'analyse du rapport étroit entre la micro construction et la macro construction des œuvres romanesques de Modiano.

Les œuvres de Modiano sont classées par leur objectif, pour l'un, l'ensemble du récit concerne la construction de la personne du narrateur, l'unité de chaque épisode concerne la représentation de la personnalité du narrateur. Dans ce cas, l'ensemble de chaque épisode disposé étant en désordre, fonctionne comme l'unité des idées du narrateur. L'autre forme du récit est que la construction de la macrostructure, ne fonctionne pas comme la personnalité du narrateur ; la construction globale ne peut pas unir les épisodes désordonnés en tant que conscience du narrateur.

L'expérience personnelle construit la personnalité du narrateur. Les grandes lignes de la macrostructure sont également importantes pour la représentation des souvenirs.

Dans les œuvres où il s'agit de la remémoration du narrateur, *La Petit Bijou*, *Accident nocturne*, *Rue des Boutiques obscures, Des inconnues, Un pedigree,* nous observons l'application du mode expérientiel au niveau de la microstructure et de la macro construction. On note ici le mode expérientiel de micro construction, caractérisé par l'insertion du commentaire du « je-narrant ». « C'était une petite rue, dans les parages du château ou du fort. *Je ne sais pas très bien la différence entre les deux* »[691], « Je restais là, sur le trottoir, au milieu du groupe. J'étais gêné. Je ne savais quoi lui dire. »[692], « Le dimanche soir, j'attendais le car qui me ramènent au pensionnat. L'arrêt se trouvait à la hauteur d'un grand platane devant la mairie de Verier-du-lac. Je me souviens des dimanches soir d'automne ou

[691] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Gallimard, 2002, p.21.
[692] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2005, p. 49.

d'hiver. »[693], « Alors, une sorte de déclic s'est produit en moi. La vue qui s'offrait de cette chambre me causait un sentiment d'inquiétude, une appréhension que j'avais déjà connus. »[694]. Ces phrases démontrent que ces récits mentionnent la mémoire personnelle du narrateur.

En ce qui concerne la macro construction de ces œuvres, comme nous avons vérifié leur désordre temporel et événementiel, les grandes lignes de ces œuvres également observent le règlement d'expérience mode. Même la macro construction de *Rue des Boutiques Obscures* comprend quelques éléments fictionnels, par exemple l'insertion des chapitres racontés par le narrateur hétéro-diégétique, la mise en intrigue du récit s'oriente vers la construction de la nouvelle personnalité du narrateur perdu dans sa mémoire originale.

L'importance de la macro construction renvoie à la *frame theory* de Fuldernik. Le registre de conscience du narrateur propre qui exprime sa vision déformée, implique la déconstruction de la consistance narrative surtout de la temporalité et de l'ordre du récit. Cette étrangeté narrative due à la conscience du narrateur, il prend la responsabilité du désaccord textuel. « In the first, textual inconsistencies are ascribed to the vagaries of the teller figure »[695]. L'application du mode expérientiel au niveau de la macro construction, permet de former la personnalité du narrateur en tant que personne qui pense et se remémore sa propre expérience.

11.5.2. Mise en intrigue brisée

11.5.2.1. *Main plotline* et *subplotline*

L'idée structuraliste qui ne tient compte que d'une simple mise en intrigue, ne serait pas suffisante pour l'analyse des œuvres de Modiano. Dans *Towards a natural narratology*, Fludernik mentionne la notion de « *main plotline* », intrigue principal et « *sub plotline* », intrigue secondaire, elle permet de suggérer l'existence de plusieurs *plot lines* dans un seul récit. La vie réelle consiste en plusieurs événements : pour représenter l'expérience de la vie réelle il est nécessaire de multiplier des mises en intrigue. Ce procédé est caractéristique des post-modernistes, Modiano également l'introduit dans ses œuvres.

La mise en intrigue dans les œuvres de Modiano concerne la remémoration du passé du

[693] Patrick Modiano, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 2000, p.62.
[694] Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, 1982, p.122.
[695] Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p. 269.

narrateur. Cette rétrospection accompagne la remémoration des autres mémoires anecdotiques. Comme le remarque Fludernik, « *Subplots and multiple plotlines, owing to their 'well-made ' integration into one overarching structure* »[696], il s'agit de la méthode de l'intégration dans l'ensemble du récit. Quant aux œuvres de Modiano, les *plot-lines*, trames narratives, sont déconstruites ou bridées, ou imparfaites, chaque degré est disposé aléatoirement. Comme Fludernik remarque « *Violation of plot consistency* »[697], « *the disruption of cause-and-effect patterns or of motivational consistency* »[698], Modiano s'emploie à rompre la cohérence de mise en intrigue et la déconstruction du rapport de cause à effet. La cohérence narrative est produite artificiellement, afin de donner une narration naturelle. Le résultat de la mise en intrigue n'est donc pas forcément montré, il existe nombre de *subplotlines* imparfaites dont on ne connaît pas le résultat. L'irrégularité narrative est unifiée par le « je-narrant », il intègre l'ensemble du récit en tant que personnalité. En premier, on peut distinguer les mises en intrigue, leur imbrication rend la cohérence à l'intégralité du récit, la personnalité du récit ; les souvenirs décousus forment le narrateur.

Nous entreprenons l'étude de la technique d'application du mode expérientiel à la macro construction chez Modiano. Cette application modifie le procédé du mode expérientiel ; Fludernik dit que la succession *Episode pattern*, *incipit – (narrative clauses) – setting – incidence(s) – situative – result* ainsi que le commentaire évaluatif sont les composants essentiels de ce mode. Mais Modiano déconstruit cette linéarité à chaque étape, il essaie de disposer les éléments avec un certain intervalle dans un récit. Par exemple le commentaire évaluatif ou le résultat dans un événement apparaît en sautant les chapitres, la déconstruction de la linéarité est une des particularités de la technique de Modiano. Dans ce récit, à la suite du résumé de chaque chapitre, nous remarquons que les chapitres se correspondent l'un à l'autre ; le chapitre XXIV fonctionne comme le commentaire explicatif des chapitres XXII et XXIII. Au chapitre XXIV, le narrateur raconte les souvenirs du personnage Alexandre Scouffi dont les informations sont montrées aux chapitres XXII et XXIII au cours de l'enquête sur le narrateur lui-même, ce procédé permet au chapitre XXIV de fonctionner comme un commentaire évaluatif.

Dans *Accident nocturne* également nous observons ce phénomène. Quant aux accidents que

[696] *Ibid*, p.278.
[697] *Ibid*, p.273.
[698] *Ibid*, p.273.

le narrateur subit, il en insère le commentaire explicatif et évaluatif plusieurs fois dans le cours du récit. Nous montrons les paragraphes qui coïncident ; la vérité découverte d'un accident nocturne est racontée à la page cent cinq, et le narrateur commente cet accident subi à la page cent vingt cinq. « Cet accident serait sans doute l'un des événements les plus déterminants de ma vie. Un rappel à l'ordre. », ce commentaire évaluatif est disposé en sautant les chapitres.

Au chapitre précédent nous avons examiné l'existence de plusieurs *plotlines,* des *main-plotlines* et plusieurs *sub-plotlines*, intrigues imparfaites dans cette œuvre ; le narrateur emploie ce mode expérientiel à chaque *plotline*, autrement dit il insère le comment explicatif et évaluatif de chaque incidence événementielle de l'intrigue, son procédé complique la macro construction du récit. À la page cent quatre, le narrateur commence à raconter l'épisode de son enfance, un nouvel épisode se produit par sa remémoration. « Cet après-midi-là, à la sortie de la clinique, j'avais suivi le quai, vers le pont de Grenelle. J'essayais de me souvenir de ce qui s'était passé autrefois à mon réveil, chez les bonnes sœurs. »[699]. Cet épisode est raconté par cette phrase, « La sortie de l'école, la camionnette bâchée, la maison de bonne sœurs…Je me voyais à côté de la femme dans une voiture, elle ouvrait un portail et la voiture suivait une allée… »[700]. Cet épisode est réinterprété par lui-même ultérieurement à la page cent vingt cinq. « L'école et la camionnette bâchée…C'était la première fois que je me retournais vers le passé. »[701], « Mais aujourd'hui je pouvais, sans crainte, considérer de haut toutes ces pauvres années écoulées. […] Tout était si net, les lignes si précises et si épurées…Il ne restait que l'essentiel : la camionnette, ce visage qui se penche vers moi sous la bâche, l'éther, la messe de minuit et le chemin du retour jusqu'au portail de la maison où sa chambre était au premier étage, au fond du couloir. »[702]. L'insertion d'*off-plotline*, les commentaires évaluatifs, s'effectue par l'enjambement des chapitres, cela rend possible la représentation de l'idée venue, qui vient d'arriver à la conscience du narrateur.

Nous montrons ici chaque phase de mise en intrigue qui se constitue en expérience mode au niveau de la macro construction. Autrement dit, le principe de succession de série du mode expérientiel de la micro construction se réduit à une des composantes narratives de macro construction. En ce qui le concerne, nous étudions un paragraphe de *La Petite Bijou*. Ici, il

699 Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2005, p.104.
700 *Ibid*, p.105.
701 *Ibid.*, p. 125.
702 *Ibid.*, p.126.

s'agit d'un *abstract-orientation* de macro construction du récit composé par l'unité du mode expérientiel de la micro construction. À la page trente-quatre, la narratrice raconte une scène de premier rendez-vous avec un des personnages, Moreau, en insérant ses commentaires ultérieurs. La structure minuscule du mode expérientiel est réduite à la construction supérieure jusqu'à ce que tous les chapitres se réunissent comme ensemble du récit, autrement dit que le récit se compose en mode expérientiel de chaque niveau.

« Le soir où j'ai cru reconnaître ma mère dans le métro […] C'était à la libraire Mattei, boulevard de Clichy. (*orientation)* Elle fermait très tard. (*back ground information, endogenic*) Je cherchais un roman policier. À minuit, nous étions les deux seuls clients et il m'avait conseillé un titre de la Série Noire. (*incidence*) Puis nous avions parlé en marchant sur le terre-plein du boulevard »[703]. Ce paragraphe fonctionne comme l'orientation de l'histoire du premier rendez-vous, il se termine par l'insertion de son commentaire évaluatif ; « Oui, j'étais arrivée à une période de ma vie où je voulais voir plus claire »[704]. Dans ce *setting* macrostructural Modiano insère de longues digressions narratives où sa mémoire procède à des transferts momentanément entre les épisodes. Cette procédure déconstruit la consistance de progression épisodique. « Tout me paraissait si confus depuis le début, depuis mes plus anciens souvenirs d'enfance… »[705]. À la page quarante deux également on observe cette insertion où la narratrice raconte l'autre souvenir. « Quelque temps plus tard, quand j'ai suivi ma mère […] ». La succession épisodique du micro structurel est empêchée par cette intervention d'un autre souvenir. Ce paragraphe se termine par le *résultat* et son commentaire évaluatif, la fin du premier rendez-vous. « Il m'a accompagnée jusqu'à la station de métro. Je ne reconnaissais pas la porte d'Orléans […] »[706].

Le paragraphe à la page 129 succède à cette incidence événementielle, ce personnage réapparaît. Ce paragraphe fonctionne comme l'incidence épisodique suivante. « J'ai pris un jeton, je suis entrée dans le cabine et j'ai fini par composer le numéro de Moreau-Badmaev. Il écoutait une émission de radio, mais il m'a quand même proposé de venir chez lui. J'étais soulagée de savoir que quelqu'un voulait bien passer la soirée avec moi ». Dans cette citation également, le « je-narrant » comment sur son « je-narré », cette procédure remplit les conditions du mode expérientiel au niveau de la micro construction. La narratrice reprend l'épisode raconté au chapitre précédent, la succession épisodique macrostructurale est

[703] Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Gallimard, 2002, p.34.
[704] *Ibid.*, p.35.
[705] *Ibid.*, p.35.
[706] *Ibid.*, p.45.

disposée avec un certain intervalle. Cette démonstration exprime que la construction de chaque paragraphe, se constitue en succession épisodique avec l'insertion irrégulière de la digression narrative en s'appuyant sur le procédé du mode expérientiel. L'épisode constitué en mode expérientiel devient un des composants de la mise en intrigue, ce procédé permet la représentation du souvenir.

11.5.2.2. Mode expérientiel et personnalité du narrateur

Le mode d'expérience au niveau de la macro construction apporte l'intégration de personnalité à la narration à la première personne. Il représente une des fonctionnalités de notre cognition ; au moment où nous nous rappelons l'expérience du passé, notre soi passé ne correspond pas à celui du présent. Cependant, la considération du « je-narrant » sur son « je-narré » en tant que son propre soi intègre ces deux soi, envoyant à la seule personne. Le réseau du mode expérientiel dans l'ensemble du récit permet l'intégration de la personnalité du narrateur. Afin de donner l'identité au narrateur et de former sa personnalité, il est nécessaire de suivre cette procédure.

Dans les œuvres de Modiano, il s'agit du réseau de l'intrigue appliquée par le mode expérientiel. Nous pouvons commenter ce phénomène à travers deux paramètres, l'un est la discontinuité de progression de la mise en intrigue, et l'autre est l'homogénéisation entre les *plotlines*, intrigues. Ce concept de « réseaux du mode expérientiel » signifie que la progression du récit se constitue par l'alternance de chaque épisode du mode expérientiel. Cependant, entre ces nombreuses mises en intrigues dans un récit, Modiano essaie de réaliser l'homogénéisation du niveau narratif, autrement dit la hiérarchie entre les *plotlines*, *main plotline et sub plotlines* est camouflée. Le point commun entre ces *plotlines* est le fait que ces événements sont passés et expérimentés par le narrateur, Modiano fait de chaque événement dans la vie la mise en intrigue. Nous montrons un exemple d'homogénéisation hiérarchique entre les plotlines ; dans *La Petite Bijou*, la narratrice entreprend de raconter plusieurs épisodes. Le premier épisode est la quête sur sa mère qui l'abandonne dans son enfance, le deuxième épisode est la rencontre avec une pharmacienne qui l'aide volontairement, le troisième épisode est l'histoire de son travail de baby-sitting. Il est important que même ces épisodes soient racontés en désordre et alternativement. Chaque épisode de l'*Episode pattern* de Fludernik[707] est disposé en intervalles irréguliers sur l'ensemble du récit, même si leur

[707] Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p. 65.

conclusion n'est pas forcément montrée. À la page neuf, l'incipit du récit commence par la rencontre fortuite avec sa mère à la station de métro ; « Elle se tenait à côté de moi. Alors j'ai vu son visage. La ressemblance de ce visage avec celui de ma mère était si frappante que j'ai pensé que c'était elle »[708], et elle commence à la suivre pour trouver son domicile actuel. Mais la narratrice entreprend l'autre épisode à la page trente-quatre. « Le soir où j'ai cru reconnaître ma mère dans le métro, j'avais rencontré depuis quelques temps déjà celui qui s'appelait Moreau ou Badmaev »[709], l'histoire retourne à l'épisode premier à la page 46. Le troisième épisode commence à la page cinquante et un, à travers la phrase introductive « Je devais me rendre tous les jours de la semaine du côté du bois de Boulogne chez des gens riches dont je gardais la petite fille »[710]. Il faut noter une proximité entre ces épisodes ; l'espace-temps est quasi simultané ; ce parallélisme de progression de chaque épisode permet que les événements quotidiens se convertissent en mise en intrigue. Les nombreuses *plotlines*, intrigues, se compliquent les unes les autres, ce dispositif narratif permet que chaque épisode s'unisse à l'ensemble de la pensée.

En ce qui concerne l'intégration de la personnalité du narrateur, l'existence du « je-narrant » est très importante. Sa constance dans l'ensemble du récit par rapport à la variabilité de l'instance du « je-narré » contribue également à l'unification du récit en tant que personnalité du narrateur. Le contraste entre la stabilité de l'instance narrative du « je-narrant» et l'ampleur temporelle de celle du « je-narré » représente notre univers des souvenirs. Tous les événements racontés appartiennent à un *on* ou *off plotline* quelconque, la progression du récit s'effectue par l'alternance épisodique du « je-narré » en insérant la parole du « je-narrant ». Un seul « je-narrant » domine plusieurs « je-narré », l'intégration par le « je-narrant » forme la personnalité du narrateur identifiée par sa mémoire.

D'ailleurs, il faut noter ici le phénomène de la ligne de mise en intrigue brisée et imparfaite. Dans *La Petite Bijou*, le résultat des retrouvailles avec sa mère n'est jamais raconté. La narratrice découvre l'adresse actuelle de sa mère et elle se rend jusqu'à la porte du domicile de sa mère, mais elle n'arrive pas à sonner, et elle s'enfuit finalement. On ne peut pas savoir la suite de cet événement, la ligne de la mise en intrigue est donc imparfaite. La narratrice substitue secrètement cette histoire à celle de la rencontre avec une pharmacienne.

À la fin de ce récit la narratrice est transportée à l'hôpital psychiatrique, elle ne raconte pas

[708] *Ibid*.
[709] *Ibid.*, p.34.
[710] *Ibid.*, p.51.

le dénouement ni de l'histoire de Badmaev ni de son propre avenir, les lignes de la mise en intrigue sont brisées.

On arrive à une conclusion ; pour unir les bribes de mémoire en tant que personne du narrateur, il est nécessaire que le cadre constructif global du récit soit l'application du mode d'expérientiel à double niveaux qui rende possible que le récit se convertisse en personnalité du narrateur. Ce dispositif narratif au niveau de macro construction ne déconstruit pas la structure de micro construction du mode expérientiel, cette procédure crée l'espace mental du narrateur.

On peut considérer ce procédé comme le mode expérientiel au niveau de macro structure. Cette procédure sait brouiller les grandes lignes de la mise en intrigue du récit et amener le désordre événementiel du récit. En conséquence, *on-plotline* s'interrompt, *off-plotline* entrave la progression linéaire d'*on-plotline* cardinal. La distorsion de la construction temporelle du narrateur permet de représenter le mouvement conscient, la désharmonie constructive du récit provenant du double mode expérientiel, rend possible la représentation de la conscience du narrateur.

Nous observons ce jeu narratif dans d'autres œuvres également. Dans les œuvres précédentes, il s'agit du double décalage temporel ; mais parfois Modiano applique la technique d'expérience mode aux récits dont la macro construction est complètement fictionnelle.

Étant contradictoire avec le commencement du chapitre prenant la forme de remémoration du narrateur, le procédé métafictionnel inventé, souligne la nature fictionnelle du récit. Cette procédure affaiblit la certitude de l'expériencilité et lui donne l'ambigüité existentielle en trompant les yeux du lecteur. C'est la raison pour laquelle les romans de Modiano donnent l'impression de mélange de réalité et fiction. *De si braves garçons*, *Livret de famille*, Modiano y applique la technique du mode expérientiel au niveau de micro construction. Mais dans ces récits, le narrateur ne tente pas d'intégrer les épisodes en tant que ses souvenirs au niveau de la macro construction ; dans les récits où il s'agit de l'intégration de la personnalité du narrateur, le narrateur s'obstine à se rappeler les épisodes expérimentés et il essaie de reprendre la suite d'épisodes remémorés. Mais dans ces récits, les multiples *plotlines,* intrigues, n'existent plus, le narrateur ne s'adonne pas à la reprise mémorielle d'épisode. La personne du narrateur est globalement à la première personne, mais parfois il s'éloigne de son rôle original, qui est de raconter ses propres souvenirs, son statue se rapproche de celle de la

troisième personne. Comme dans le dernier chapitre, nous avons montré à propos de la digression narrative, que la posture du narrateur n'est pas stable dans ces récits. Au deuxième chapitre de *Livret de famille*, le narrateur raconte un épisode avec un des personnages, Henri Marignan, en prenant la forme de la remémoration. Cependant au fur et mesure de l'avancement du récit, le statut du narrateur se transforme ; sa posture devient intermédiaire entre le narrateur à la troisième personne et celui à la première personne.

Nous citons deux phrases afin de comparer la posture hybride. Dans la première, le narrateur est en train de se rappeler ses souvenirs concernant le personnage en insérant le commentaire ultérieur du « je-narrant », dans la deuxième sa posture s'approche de celle de troisième personne. « A quelle époque ai-je connu Henri Marignan ? Oh, je n'avais pas encore vingt ans. Je pense souvent à lui. Parfois, il me semble même qu'il fut l'un des multiples incarnations de mon père. »[711] et « A vingt-ans, donc, il avait été envoyé à Shanghai par une agence de presse. Il y fonda un quotidien qui paraissait en deux éditions, l'une française et l'autre chinoise. On fit appel à lui en qualité de conseiller au ministère des Communications du gouvernement Tchang Kaï-chek et le bruit courut que Madame Tchang Kaï-chek avait succombé au charme d'Henri Marignan »[712]. En dépit de l'instabilité de posture de narrateur, dans la première citation Modiano applique le mode d'expérience tandis que dans la deuxième citation ce mode n'est pas appliqué. Ce manque de cohérence de posture du narrateur au niveau de la micro construction également, concerne la nature hybride entre la réalité et la fictionnalité.

Dans ces récits, chaque chapitre ne fonctionne pas forcément comme une procédure d'incidence-résulte session. Ce manque du mode expérientiel au niveau de la macrostructure ne permet pas à l'ensemble du récit de s'intégrer en tant que la représentant personnalité du narrateur. Le « je-narrant » n'intègre pas son « je-narré » en tant que sa personnalité, cette contradiction narrative et l'illogique donnent le caractère fictionnel aux récits. Modiano amène la cognition du lecteur à confondre les deux, elle n'arrive pas à distinguer lequel est *on* ou *off-plotline*.

[711] Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1981, p.28.
[712] *Ibid*., p. 29.

11.6. Narration et mémoire

11.6. 1. L'élément oral dans les œuvres mémorielles de Modiano

L'oralité dans l'écriture est nécessaire pour l'occurrence de la mémoire dans un texte. On peut observer la transition de l'oralité à la littéralité depuis l'époque de la Grèce ancienne. Fludernik donne un exemple d'une œuvre d'Homère ; cette épopée a été crée par Homère (il reste que l'auteur est incertain) en grec ancien vers le neuvième siècle avant notre ère. À cette époque-là, l'histoire est racontée oralement par un narrateur qui apprend par cœur le texte entier. Après la disparition de l'auteur, entre le huitième et le sixième siècle avant notre ère, cette histoire a été mise par écrit. Les études ultérieures relèvent l'incertitude des informations historiques ; on estime que cette mise par écrit a été faite par plusieurs poètes, mais on ne peut pas déterminer les personnes qui l'ont effectuée. On transmet alors le texte sous le seul nom d'Homère.

Cependant il est sûr que cette procédure a influencé la narration de la littérature postérieure. Les œuvres d'Homère reflètent les caractéristiques du langage oral dans son écriture.

L'apparition du caractère oral apparaît dans la littérature médiévale également, surtout dans les épopées médiévales.[713] C'était un genre courant à cette époque comme la chanson de geste, la poésie épique allemande et la forme anglaise correspondante.[714]

Ce procédé de la narration a été utilisé par beaucoup d'auteurs pour donner de la « naturalité » à la narration, comme si les événements racontés étaient les expériences réelles.[715] Même dans la littérature post-moderne, dans laquelle il s'agit de la représentation de la conscience du personnage ou d'un narrateur, on peut l'y retrouver, comme s'il se trouvait dans la continuité des évolutions de la littérature orale depuis l'époque ancienne.

Modiano prend le soin d'intégrer l'oralité dans son écriture pour représenter la mémoire. Il

---

[713] « Recently, there has been a new trend to consider médiéval narrative, and narratological insights are currently being brought to bear on the epic. », Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p.53.

[714] « The novel and the epic, as *art* formes, seem to be considerably more sophtiscated than conversational narrative, although work on oral poetry suggests a close link between oral literature and *chansons de geste*, the early German verse epic, and equivalent English form. », *ibid*, p. 53.

[715] « Formulaic oral poetry, it has been demonstrated, frequently preserves some of the formulaic features and its way from orality to written composition. *Ibid*, p53.

réussit la compatibilité entre représentation de la conscience du narrateur et oralité, cela permet au lecteur de considérer que le narrateur réfléchit et raconte dans son esprit en même temps.

Selon Fludernik, la narration orale est indispensable à la représentation des expériences humaines dans un récit.[716] Cela conduit la cognition du lecteur à considérer qu'il s'agit d'expériences humaines. Comme Fludernik considère que la narration orale dans l'écrit est définie par la narration *conversationnelle* et *spontanée* de la part du narrateur, ces deux paramètres sont les critères cardinaux. Bien évidemment, pour l'occurrence de la mémoire du narrateur dans les romans de Modiano, les deux sont particulièrement présents. En premier, nous discutons de la question de la spontanéité narrative de la part du narrateur, ensuite nous entreprenons l'analyse portant sur l'élément conversationnel dans ses œuvres.

11.6.2. La spontanéité

Fludernik mentionne plusieurs fois dans son œuvre que la reproduction spontanée d'expérience est un élément important pour raconter l'expérience. Cependant, comment peut-on définir cette spontanéité narrative? Afin de comprendre cette notion de *spontanéité narrative d'expériences personnelles*[717] nous consultons la théorie de Fludernik.

La spontanéité narrative ne provient pas de la simple considération subjective du lecteur. Fludernik classe les types narratifs selon l'existence de la spontanéité, elle définit de nouveaux critères importants. Une circonstance déterminée de la narration permet au narrateur de raconter son histoire spontanément, que ce soit à l'oral ou à l'écrit.

La théorie de Fludernik détermine les genres de la « spontaneous conversation » (conversation spontanée). Elle la classe en trois genres. a) *Experiential conversational storytelling* ; (narration conversationnelle expérientielle), *Narrative report* (rapport narratif) et *joke* et / ou *anecdot* (plaisanterie et/ou anecdote). En ce qui concerne le premier, Fludernik considère ce genre de narration comme le prototype de la narration naturelle. La narration de

[716] « It will be argued that oral narratives (more precisely : narratives of spontaneous conversational storytelling) cognitively correlate with perceptual parameters of human experience and that thèse parametres remain in force even in more sophisticated written narratives, althought the textual make-up of thèse stories changes drastically over time. », *Ibid*. p. 12.

[717] « spontaneous narration of personal experience », *Ibid*. p. 14.

l'expérience personnelle au style conversationnel est en jeu sans distinction de la personne soit à la troisième soit à la première personne. Quant au rapport narratif il s'agit d'un sommaire des actions de l'énonciateur dans certains événements. Ce genre de narration ne peut pas se constituer sans cette spontanéité. La plaisanterie et l'insertion d'anecdote également expriment la spontanéité de l'énonciateur.

Quand les narrateurs chez Modiano racontent leur souvenir, leur narration remplit ces conditions. Lors que la narratrice névrotique de *La Petite Bijou* raconte un souvenir de sa jeunesse, elle transmet ses expériences tristes du passé en tissant des épisodes anecdotiques. Dans l'histoire d'enfance dans lequel elle a été abandonnée par sa mère et dans la jeunesse où elle menait une vie erratique, un souvenir du chien abandonné par sa mère, revit dans son esprit. Les détails représentent les difficultés de sa vie. À traves sa narration, on observe sa spontanéité pour exprimer la souffrance de vivre avec un souvenir difficile. D'ailleurs, pour représenter sa vie malheureuse, elle résume parfois les événements du passé. Cela exprime aussi sa spontanéité.

Afin de raconter l'histoire personnelle, il faut donner au narrateur la circonstance narrative qui lui permet d'en parler librement. D'où provient cette permission narrative ? Qu'est-ce qui y autorise son narrateur ? Nous considérons que cette spontanéité narrative du narrateur est rendu possible par l'autorisation d'auteur, autrement dit, l'intention et l'autorisation de l'auteur créent une instance narrative où le narrateur peut raconter sa propre histoire spontanément. Le rôle d'auteur est de préparer cette situation narrative et de faire apparaître l'intention du narrateur, il l'installe à cette place.

Dans ses œuvres, Modiano fait prendre la parole au « je-narrant » et lui fait raconter les événements expérimentés par le « je-narré ». Ce procédé lui permet de raconter sa propre expérience passée arbitrairement. L'univers romanesque est le lieu de sa rétrospection, cette condition préalable rend possible le fait que le narrateur se souvienne par sa mémoire. L'instance narrative se trouve dans l'esprit du narrateur, dans cet univers hermétique il n'y a rien qui empêche la remémoration spontanée du narrateur. L'intérieur du narrateur n'est pas influencé par le monde extérieur, la remémoration se passe dans son esprit intérieurement. La création de l'espace mental du narrateur en tant que l'arrière-plan narratif garantit sa spontanéité narrative.

D'ailleurs, afin de fabriquer cette situation, il est nécessaire d'avoir un rapport coopératif entre le narrateur et le lecteur ; quand le « je-narrant » raconte son passé rétrospectivement, le

lecteur ressent le vouloir du narrateur, il laisse raconter ses souvenirs. Un des rôles principaux du lecteur est d'écouter l'histoire de l'expérience du narrateur. La remémoration du narrateur est racontée d'une façon conversationnelle et spontanée, dans ce cas, il faut que le lecteur prête attentivement l'oreille à l'histoire personnelle du narrateur.

On observe la spontanéité du narrateur chez Modiano pour exprimer une destinée personnelle malheureuse. La vie des gens disparus sans laisser une trace d'existence est retracée. Dans *Chien de printemps*, le « je-narrant » raconte un souvenir de sa jeunesse pour exprimer le destin malheureux de son ami Jansen. Dans *Dora Bruder*, le narrateur raconte la vie d'une fille juive Dora Bruder, disparue dans un camp à la fin de la seconde guerre mondiale. L'intention d'exprimer le destin malheureux des faibles apparaît dans la spontanéité de la narration.

La narration orale ; mode conversationnel

Fludernik définit la caractéristique du langage conversationnel en s'inspirant de la théorie d'As Chafe. La richesse de l'évocation de la mémoire du narrateur présente aussi l'oralité de la narration. Quand un narrateur raconte un souvenir qui accompagne le dysfonctionnement, il fouille dans la mémoire, et il se met à parler des différents épisodes qui arrivent à son esprit l'un après l'autre. Comme Fludernik le dit, la structure du langage oral se caractérise par la succession d'unités d'idées[718], autrement dit la fréquence d'alternance de sujets différents. Comme Fludernik emploie le mot "parataxis", parataxe, la fréquence du changement de sujet est une des caractéristiques orales, le sujet de la conversation change au grès de l'intérêt des locuteurs. Afin de représenter la mémoire du narrateur qui vient d'arriver à son esprit, Modiano emploie souvent ce procédé dans ses œuvres[719]. Cette application de la parataxe à la description d'un souvenir, exprime le mouvement arbitraire de notre pensée ; il évoque nombre des choses qui n'ont pas forcément de rapport logique entre elles.

En ce qui concerne la remémoration du narrateur, plusieurs idées apparaissent dans son esprit simultanément, il cherche le rapport entre les pensées diverses. Cette évocation libre caractérise la narration mémoire. Nous montrons un exemple dans *Accident nocturne*. Le narrateur se rappelle en premier le chien qu'il gardait dans son enfance, et après, sa pensée se déplace à un autre épisode. « Je m'étais d'abord souvenu de ce chien qui s'était fait écraser un

[718] « the oral language is structured as a succession of what he calls *idea units* which allow one to produce or process only one major idea at a time.», *Ibid*, p.62.

[719] « 'oral' features (parataxis, discourse particles) and to substitute for it a narratological cognitive *frame* related to discourse *structure*. », *Ibid*, p.55.

après-midi de mon enfance, puis un événement qui datait de la même époque me revenait peu à peu mémoire. »[720].

En même temps, ce procédé exprime l'oralité comme un des éléments conversationnels. Au chapitre précédent, nous avons mentionné l'intrigue brisée, interrompue et une progression simultanée entre une intrigue principale et les autres intrigues secondaires. Il permet de donner l'impression au lecteur que le récit n'a pas de structuration, cette mise en scène de l'élimination de l'intrigue s'inspire de l'idée de narration orale de Fludernik[721]. L'auteur prend soin de dissimuler la mise en intrigue à travers la fréquence de changement du sujet.[722]

Une de techniques narratives de Modiano est qu'il a profité de cette déconstruction des *plotlines*, les intrigues, et de la notion d'unité des idées pour la représentation de la conscience du narrateur. La dictée des paroles intérieures se convertit en construction de la conscience du narrateur. Afin de représenter que la narration se déroule dans la conscience du narrateur, il est nécessaire que la représentation se fasse dans l'oralité.

Cette dissimulation de l'intrigue était nécessaire afin que des souvenirs apparaissent. La narration des événements inattendus représentent notre vie naturelle, la déconstruction de l'intrigue se lie à l'incarnation de notre vie sur un texte. Mais la différence entre les œuvres de Modiano et la littérature orale est que le premier peut avoir recours au medium écrit ; Modiano introduit la technique de la littérature orale dans ses œuvres, cependant la littérature orale est purement la démonstration sonore, tandis que la narration mémorielle de Modiano est le registre de procédure mémorielle du narrateur prononcé dans sa conscience. Ayant recours à l'enregistrement écrit, il est possible que le narrateur raconte des épisodes plus complexes et que la construction du récit soit plus désordonnée. Ce rapport de connivence permet de créer des œuvres caractérisées par leur nature hybride, l'oralité représentée dans l'écriture.

Afin de se souvenir de l'ensemble de cet épisode, le narrateur essaie de se souvenir des épisodes qui se sont passés dans une même période. Comme les détails des épisodes aident à se rappeler la mémoire recherchée, le narrateur essai de se souvenir de l'épisode central au

---

[720] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p.101.

[721] « an unstructured natural pre-existence and self-emergence », Monika Fludernik, *Toward a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p. 15.

[722] « This radical elimination of plot from my definition of narrativity in based on the results of research into oral narrative, where as I will illustrate, the emotional involvement with the experience and its evaluation provide cognitive anchor points for the constitution of narrativity. », *Ibid*, p.13.

travers d'histoires minuscules ; la progression parallèle de ces épisodes représente leur procédé mnémonique. Comme la littérature orale accorde de l'importance à la facilité de récitation et de mémoire du locuteur, la structure des œuvres de Modiano est construite de sorte à faciliter la remémoration du narrateur.

L'absence de lexique complexe est un des éléments qui caractérise la narration orale : Modiano n'emploie pas non plus ce type de vocabulaires. La « narration naturelle » pour transmettre l'expérience est exprimée par le choix de mots simples et quotidiens, elle est un des éléments importants pour garantir l'oralité du récit.

11.6.3. La posture du narrateur chez Modiano: l'influence de la littérature orale

Nous remarquons que la posture du narrateur chez Modiano est hybride. La complexité est que son procédé amène une posture particulière du narrateur. La transition de l'oralité au médium écrit influence la posture du narrateur également, elle s'approche de celle de la littérature orale. Comme le jongleur médiéval raconte son histoire devant ses auditeurs[723], cette transition établit une posture du narrateur qui raconte sa mémoire devant son auditoire. Autrement dit, cette nature hybride du narrateur suscite la posture instable du lecteur également, il lit son livre mais en même temps il « écoute » l'histoire de son narrateur.

La particularité de la littérature orale est que le narrateur raconte son histoire en prononçant, il s'agit de la narration phonique. Cependant comme nous l'avons mentionné dans le chapitre de la spontanéité narrative, le rôle du narrateur de littérature orale est de raconter l'histoire dont le texte ou le scénario existe déjà. Dans la narration orale, elle a même tendance à éliminer l'intrigue, le texte est déjà programmé par l'auteur, le narrateur ne peut pas modifier son scénario, le droit de la part du narrateur est limité. Quant aux œuvres de Modiano, il est possible que le narrateur raconte ses souvenirs librement, dans ce cas, le rôle de ces narrateurs n'est pas de suivre le programme narratif, ils peuvent créer leur propre histoire. Cette situation narrative crée un statut particulier du narrateur.

La différence définitive entre ces deux styles de narration est l'existence de la spontanéité narrative ; la transition de l'oralité dans l'écrit medium dans les œuvres de Modiano fabrique le narrateur qui possède la même caractéristique en tant que l'élimination de l'intrigue que

[723] Monika Fludernik, *Toward a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p.77.

celle de la littérature orale, mais il est différent sur le point où il raconte ses souvenirs spontanément. Ce procédé provoque une transformation de la posture du narrateur ; Modiano accorde de l'importance à l'oralité narrative et à la déconstruction de l'intrigue, en conséquence le narrateur *n'a plus* d'existence sur le papier. Modiano transcrit les souvenirs du narrateur prononcés dans l'esprit du narrateur au médium écrit, mais en même temps cela enferme une personne qui raconte sa mémoire dans l'univers du livre. Autrement dit, le narrateur de littérature orale apparaît dans le médium écrit dans les œuvres romanesques de Modiano.

Dans ce paragraphe, nous entreprenons l'analyse des techniques narratives de Modiano afin de donner de l'oralité au récit du point du vue syntaxique. Dans les œuvres de Modiano, parfois le narrateur emploie la deuxième personne afin d'interpeller son lecteur. Elle permet au narrateur de faire croire au lecteur que le narrateur raconte réellement. Fludernik remarque aussi cet usage de la deuxième personne dans la poésie de Chauser, dans *The Man of Low's Tale*. Nous citons ce passage. « I zol no lenger tarien in this cas, ***But to Kyng Alla, which I spak of youre***, (…)»[724]. Modiano également introduit cette technique narrative dans ses oeuvres. Nous citons une phrase dans *L'herbe des nuits*. « Et, au moment où j'écris ces lignes, cette voix est aussi faible que celles qui vous parviennent, […] Ainsi, dans les rêves, vous observez les autres vivre les incertitudes du présent, mais vous, vous connaissez l'avenir. »[725]. Cet usage de la deuxième personne peut représenter le caractère oral de la narration.

11.6.4. Les marques du discours

Fludernik, dans son ouvrage *Towards a 'Natural' Narratology*, analyse plusieurs passages de prose médiévale anglaise afin de démontrer le germe de la transition du mode oral au médium écrit. Elle remarque que dans les légendes de saints du Moyen Âge on peut observer un usage de mots qui fonctionnent comme les marques du discours[726]. La coordination « And thenne » employée dans *The Gilte Legende* favorise une « fluidité d'épisodique structure »[727]. Dans ce poème racontant un miracle, l'usage d'« *And thenne* » permet de représenter la

[724] *Ibid*, p.79.

[725] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Éditions Gallimard, 2012, p. 98.

[726] Monika Fludernik, « the early sixteenth century had already developed a humanistically inspired prose style », *Towards a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p. 102.

[727] *Ibid.*

simultanéité narrative : « And thenne the servaunt of God herde saye that there were ariued att the port. And thenne anone he went thedir […] »[728]. On ne peut pas observer le mode expérientiel dans ce poème, cependant, Fludernik remarque la trace de l'inspiration de la prose du style du latin venu de la France. L'insertion de mots qui expriment l'oralité déclenche la succession événementielle, elle permet la progression événementielle. Et dans *Morte D'Arthur, The Tale of King Arthur*, on constate l'usage de « *So when* » pour montrer la marque du discours : « So when the duke and his wyf were comyn unto the kynge […] »[729] ; on peut considérer ces marques du discours comme un germe de la transition de l'oralité au médium écrit.

Dans les œuvres de Modiano, nous observons la même technique narrative que celle de la prose médiévale. Modiano emploie quelques mots qui expriment la simultanéité et l'oralité dans la narration. Nous citons un paragraphe de *Des inconnues*. Dans cette scène, la narratrice travaillait dans une grande villa avec sa tante l'été de ses seize ans, lorsqu'un garçon d'une famille riche l'emmena dans sa chambre pour abuser d'elle. L'événement est raconté avec des adverbes temporels, cela fonctionne comme les marques du discours : « Son ton était arrogant, comme s'il voulait lui faire la leçon. J'avais envie de quitter le salon. […] *Puis* il a pris un air crispé et il m'a dit, très vite »[730], « *De nouveau*, il m'a embrassée sur la bouche »[731], « *Puis* il s'est couché sur moi »[732], « Il s'est écarté *de nouveau* »[733]. Dans *De si braves garçons*, nous observons l'insertion de mots qui permettent de rendre l'oralité : « Vingt ans, déjà… Et pourtant, tout à l'heure, quelque chose de cette époque flottait encore dans l'air »[734]. L'usage d'interrogatifs dans le commentaire du « je-narrant » peut également mettre en scène l'oralité : « Qu'étaient devenus ses parents ? »[735], « Avaient-ils disparu comme leur pelouse et leur Trianon ? »[736]. Ces insertions de mots qui fonctionnent comme marques du discours représentent l'oralité dans l'écrit medium.

Nous étudions une autre technique narrative concernant l'oralité dans l'écrit. La scène de l'échange verbal donne un effet dramatique au récit. Par cette technique narrative, Modiano

[728] *Ibid.*
[729] *Ibid.*, p. 103.
[730] Patrick Modiano, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 2000, p. 68.
[731] *Ibid.*
[732] *Ibid.*, p. 69.
[733] *Ibid.*
[734] Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Paris, Gallimard, 1987, p. 159.
[735] *Ibid.*
[736] *Ibid.*

réussit à créer une vivacité dans la narration statique de la remémoration, et ce procédé peut évoquer le modèle du *speech* de la vie réelle : « The dialogue is notable also for its great vivacity and linguistique evocation of real-life speech patterns »[737]. Dans les œuvres de Modiano, cette partie discursive est distincte de celle qui est narrativisée, une tension entre l'oralité et la réflexivité existe donc. L'équilibre de cette tension n'est pas toujours constant dans la narration des souvenirs ; le degré de l'oralité dépasse parfois celui de la narrativité, l'alternance de la supériorité de ces deux paramètres est une des caractéristiques du style de Modiano.

Comme Fludernik le mentionne à propos de *Troilus* dans *Towards a 'Natural' Narratology*, les récits de Modiano se caractérisent par cet espace ample entre la partie consistant en passages dialogiques et celle qui relate le monologue intérieur du narrateur. L'instabilité entre l'oralité et la narrativité est camouflée par la reprise de la réflexion du narrateur. Cette transition est créée par le mouvement labile de la conscience du narrateur. Nous montrons un passage qui exprime cette ampleur narrative chez Modiano : « Cet homme avait l'âge d'être son grand-père, des cheveux blancs et de longues jambes qu'il croisa l'une sur l'autre. […] "Voilà…, commença Rigaud d'une voix hésitante. Je suis venu ici de Paris avec une jeune fille… – Votre femme, si je ne me trompe ? – Ce n'est pas ma femme… Il fallait qu'elle quitte Paris… – Je comprends…" Et si cela n'était qu'un mauvais rêve ? […] »[738]. La première partie est une parole citée de l'intérieur par le narrateur, mais en même temps la remémoration se caractérise par la narrativisation ; la deuxième partie est un dialogue prononcé par le « je-narré » et un personnage, l'instance narrative devient celle du « je-narré ». Cependant, cette alternance s'effectue dans la conscience du narrateur statiquement, l'oralité du dialogue perd sa dynamique. Le passage du degré de réflexivité à l'oralité correspond au changement de la conscience du narrateur ; au moment où le narrateur commence à s'adonner à sa remémoration et où il confie sa conscience à l'univers du souvenir, la scène narrativisée se modifie dans l'échange verbal entre les personnages.

La remémoration du narrateur est caractérisée par sa nature hybride ; les narrateurs chez Modiano racontent et réfléchissent, il s'agit de l'assimilation de ces deux comportements, comme le note Stanzel : « assimilation of a teller-character to a reflector character *assimilation d'un personnage-narrateur à un narrateur autoréflexif* »[739], « or the result of

[737] Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p. 144.
[738] Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1992, p. 73.
[739] Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, p. 179.

making an authorial narrator think and speak as if he were one of the characters of story »[740] ; la narration mémorielle dans les œuvres de Modiano présente cette nature hybride. Il est nécessaire que le narrateur raconte et analyse cette double identification sur la description qui permet la psycho-narration.

Une des techniques de Modiano est le camouflage de l'explication de la scène, elle renvoie à la remémoration du narrateur. Une autre technique narrative de Modiano est la réflexion du narrateur ; celui-ci se sert de la figuralisation, la remémoration du narrateur fonctionne comme la mimésis de la scène. Le monde extérieur est représenté à l'intérieur du narrateur. Dans *Chien de printemps*, le narrateur est l'instance qui parle et réfléchit en même temps ; la réflexion du narrateur sur un des personnages se sert de la partie explicative. Nous observons ce phénomène dans nombre d'œuvres de Modiano.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons traité la dimension de l'oralité dans les œuvres de Modiano. Pour la mise en scène de la mémoire du narrateur, l'écrivain introduit de nombreux procédés, certains datant de l'époque de la Grèce ancienne. L'auteur joint aux techniques classiques sa narration originale. Pourquoi la mémoire personnelle du narrateur peut-elle devenir un récit ? Comment la remémoration est-elle couplée avec l'intrigue ? Autrement dit, comment la fiction et la mémoire s'unissent-elles ? Répondre à cette question permettra d'élucider le mécanisme de la mémoire par une perspective plus profonde.

[740] *Ibid.* Il s'agit d'un narrateur qui parle et réfléchit comme s'il était un des personnages d'un récit.

Chapitre XII. L'occurrence des intermittences de la mémoire dans l'esprit du narrateur

Au dernier chapitre, nous avons analysé le mécanisme de la mémoire chez Modiano en appliquant la théorie de Fludernik. À partir de ce chapitre, nous allons préciser la poétique de Modiano. Comme nous avons ébauché des thèmes importants au premier chapitre, ici, nous allons approfondir ce sujet, sa poétique et sa préférence personnelle.

Le dispositif complexe du temps, le style particulier pour représenter la mémoire, la ligne de mise en intrigue brisée, ces supports sont présents pour exprimer la mémoire tragique.

12.1. Une mémoire du néant dans la jeunesse ; *Accident nocturne*

La mémoire de l'enfance malheureuse, le manque de souvenirs heureux se lient au néant ; Modiano préfère certains sujets particuliers dans ses œuvres. Surtout, le néant de la jeunesse est un thème important. Comme dans la jeunesse de l'auteur, il souffrait d'un vide intérieur, son désir affectif n'était jamais satisfait, et ne pouvait pas avoir d'espoir pour son avenir. Dans ces circonstances difficiles, sa volonté décisive pour devenir écrivain, était le seul grand soutien pour lui. Dans sa vie d'écrivain, le « nouveau départ » prenait de l'importance pour trouver un but à sa vie. En s'inspirant de ses propres expériences de jeunesse, il applique le vide qu'il a ressenti aux narrateurs de ses œuvres ; ce néant issu du manque d'expériences heureuses est particulièrement flagrant dans *Accident nocturne ;* le narrateur raconte les souvenirs de sa jeunesse, il y a trente ans, dans laquelle lui-même avait des difficultés à s'en sortir. Pour appréhender la préférence personnelle de Modiano, nous allons prendre cette œuvre comme un exemple. Elle nous permettra d'illustrer son rapport personnel en ce qui concerne la mémoire.

En analysant cette œuvre, nous pouvons dégager plusieurs thèmes préférés chez Modiano qui représentent la difficulté de la jeunesse. Les épisodes racontés créent une atmosphère particulière ; les souvenirs d'enfance dans la rue sombre à Paris, les rencontres avec son père dans la banlieue parisienne… La vie solitaire, due à la situation familiale malheureuse, fait s'incliner l'esprit au néant. Les parents négligents, les souvenirs durs tourmentent le jeune

narrateur, l'absence de souvenirs joyeux enlève la gaieté de son esprit. Souvent à cause de la souffrance de la solitude, la nervosité l'attrape. En arrivant à l'âge de la majorité, le narrateur se trouvait au passage entre l'enfant et l'adulte, mais il n'est pas sorti totalement de l'adolescence encore à ce moment-là. La disparition du père devant la famille, les difficultés financières, sous ces circonstances difficiles, le jeune narrateur vivait au jour le jour en échappant à la réalité.

D'ailleurs, à cause de l'abandon des études, il a perdu toute identité sociale ; ne pas savoir ce qu'il devait faire, ne pas trouver le sens de sa vie. Il n'avait qu'à errer dans la ville de Paris. L'accident nocturne s'est produit dans des circonstances difficiles ; le choc psychologique de l'accident nocturne fait revivre des souvenirs oubliés, cela permet au « moi de l'action » de reconnaître le présent et de jeter un regard sur son passé. Pour sortir d'une situation dure, parfois il est nécessaire d'une secousse.

Comme le narrateur lui-même le proclame, la nécessité de l'accident était impérieuse, ainsi ; « Ce choc était nécessaire. Il me permettait de réfléchir à ce qu'avait été ma vie, jusque-là »[741], « L'accident de l'autre nuit venu au bon moment. J'avais besoin d'un choc qui me réveille de ma léthargie. Je ne pouvais plus continuer à marcher dans le brouillard… »[742] et « Cet accident serait sans doute l'un des événements les plus déterminants de ma vie. Un rappel à l'ordre »[743]. Le choc accident nocturne était un événement indispensable pour qu'il puisse s'échapper à la peine ; il avait perdu de vue le sens de la vie et il vivait dans la confusion puisque la vie s'écartait de la norme sociale. Quel effet donne-t-il le choc psychologique et physique d'accident nocturne à l'esprit du « moi narrateur »?

12. 2. 1. L'accident nocturne ; un réveil à un souvenir passé

Dans ce récit, le « moi narrateur » se souvient de sa jeunesse pour retracer sa propre jeunesse. Non seulement le « moi narrateur » se souvient de nombreux épisodes de sa jeunesse, mais aussi il réveille la pensée du « moi de l'action », c'est-à-dire la pensée de son soi ancien. Donc la mémoire « actuelle » du « moi narrateur » et la mémoire du passé de « moi de l'action » s'entrecroisent dans un récit comme les autres œuvres. Les thèmes importants sont exprimés par la mémoire des deux, celle du « moi actuel » et celle du « moi passé ».

---

[741] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p.23.

[742] *Ibid.*, p.124.

[743] *Ibid.*, p.125.

Le premier chapitre commence par cette phrase, lors de la scène d'accident de voiture ; « Tard dans la nuit, à une date lointaine où j'étais sur le point d'atteindre l'âge de la majorité, je traversais la place des Pyramides vers la Concorde quand une voiture a surgi de l'ombre. J'ai d'abord cru qu'elle m'avait frôlé, puis j'ai éprouvé une douleur vive de la cheville au genou. J'étais tombé sur le trottoir. Mais j'ai réussi à me relever »[744]. Le commencement de la scène est cinématographique, l'accident nocturne est décrit à travers le point de vue du « je-narré ».

Le seul fait que l'on peut savoir est que la conductrice était ivre au moment de l'accident. C'était une jeune dame d'à peu près vingt-cinq ans. « La portière s'est ouverte et une femme est sortie en titubant. Quelqu'un qui se trouvait devant l'entrée de l'hôtel, sous les arcades, nous a guidés dans le hall. […] Un grand massif aux cheveux très courts est entré dans le hall et il a marché vers nous »[745].

Dans le hall d'hôtel, en attendant la police arrive, le narrateur rencontre la conductrice, une jeune dame blessée au front et à la joue. Elle saignait à cause de cette blessure, le « moi de l'action » est lui aussi blessé au pied gauche, à la cheville. Mais les circonstances d'accident ne sont plus racontées, l'homme grand massif reste non identifié.

Le narrateur et cette jeune dame sont amenés dans le car de police, et on les emmène dans la salle d'attente de l'Hôtel-Dieu. À travers la conversation entre un infirmier et elle, le « moi de l'action » apprend son nom, Jacqueline Beausergent. Dans une petite pièce de l'hôpital, les deux sont soignés ensemble, cela donne une occasion qu'ils se rencontrent ; « Elle était allongée à côté de moi, le manteau de fourrure sur elle, comme une couverture. Il n'y aurait pas eu la place pour une table de nuit, entre les deux lits. Elle a tendu le bras vers moi et elle m'a serré le poignet »[746]. « Elle m'a souri, de nouveau, de ce sourire un peu ironique qu'elle avait eu, tout à l'heure, dans le panier à salade. Je ne sais pas pourquoi, ce sourire m'a inquiété »[747]. Ces gestes de Jacqueline attirent l'attention du « moi de l'action », mais à ce moment-là, à cause de la blessure, il n'arrive pas à bouger et à l'interroger.

Pour faire dormir le narrateur, on lui donne de l'éther, l'anesthésie embrouille la conscience du narrateur ; « Le type au collier de barbe et à la blouse blanche […], il m'appliquait sur le

[744] *Ibid*, p.9.
[745] *Ibid*, p.9-10.
[746] *Ibid*, p.15.
[747] *Ibid*, p.16.

nez une sorte de grosse muselière noir. J'ai senti l'odeur de l'éther avant de perdre connaissance »[748]. Le « moi de l'action » se met à s'évanouir, dans cette ivresse, plusieurs mémoires passées transgressent l'esprit du narrateur ; le chien perdu dans son enfance, la mémoire du père dans son adolescence[749]. Le choc de l'accident et l'odeur de l'éther peuvent évoquer la mémoire enfuie.

Le départ de Jacqueline qui dormait à côté du narrateur à l'Hôtel Dieu, s'est passé également pendant son sommeil ; « j'ai voulu me retourner pour vérifier si elle occupait toujours l'autre lit. Mais je n'avais pas la force de faire le moindre geste et cette immobilité me procurait une sensation de bien-être »[750].

Dans ce demi-sommeil, il n'arrive pas à appréhender les circonstances autour de lui. À la page vingt le narrateur apprend son parti ; « J'ai tourné la tête. Pas de lit de camp, personne d'autre que moi ici. ». Dans cette description, le résultat de l'action seulement était clair chez le narrateur. Le déplacement entre les deux hôpitaux pour le narrateur-personnage blessé par l'accident aussi, aucune information sur ce transport n'est annoncée, l'indice auditif seulement donne une information ambiguë. « Je me suis demandé si j'étais toujours à l'Hôtel Dieu, mais j'avais l'impression que non, à cause du silence autour de moi »[751].

En ce qui concerne le règlement des soins dans cet hôpital également cela s'effectue sans que le narrateur s'en aperçoive. D'ailleurs, l'homme brun massif qui est apparu à l'incipit lui donne deux enveloppes contenant l'une une liasse de billets, et l'autre le compte-rendu de l'accident. Cette personne lui demande une signature sur un papier sans lui donner de détail. Dans ce compte-rendu, on a noté les circonstances de l'accident et des informations sur la conductrice ; son nom, son adresse, la voiture ; marque Fiat, couleur vert d'eau. Ces descriptions créent une atmosphère mystérieuse. Pourquoi l'homme brun lui a donné de l'argent et lui a demandé sa signature à ce moment-là?

12. 2. 2. Une mémoire de la solitude et une vie erratique dans la jeunesse

Comme les autres œuvres, la narratrice de *La Petite Bijou*, Modiano décrit la vie erratique de la jeunesse du « moi narrateur » dans *Accident nocturne.* Les souvenirs durs de l'enfance

[748] *Ibid.*, p.16.
[749] *Ibid.*, p.18.
[750] *Ibid.*, p.17.
[751] *Ibid.*, p.21.

des narrateurs issus de familles malveillantes sont un des thèmes importants. Comme Modiano lui-même menait une vie solitaire dans sa jeunesse, il espère que ce thème reprenne vie dans ses œuvres. Sans domicile fixe, comme la vie à l'hôtel le symbolise, dans *Chien de printemps*, un des personnages Jansen vivait à l'hôtel, de même le narrateur de *Voyage de noces*, pour la mise en scène de son départ déguisé, vit comme un sans domicile fixe : c'est un des thèmes importants chez Modiano.

Ce motif représente souvent la souffrance de vivre au jour le jour. Dans *Accident nocturne*, le « moi narrateur » poursuit la mémoire passée de son soi ancien ; la reprise de mémoire de l'accident nocturne et le demi-sommeil de l'anesthésique le font se souvenir de son passé oublié, c'est surtout la période antérieure à l'accident qui revient à son esprit. À cette époque, il habitait dans un hôtel de la rue Voie-Verte, à côté de la porte d'Orléans dans une banlieue parisienne. « Avant l'accident, j'habitais depuis près d'un an à l'hôtel de la rue de la Voie-Verte du côté de la porte d'Orléans. Longtemps, j'ai voulu oublier cette période de ma vie, ou bien ne me rappeler que les détails en apparence insignifiants »[752].

Sa rétrospection commence à se remémorer la vie de cette époque, où il a vécu dans le quartier dont l'atmosphère est sombre. Les expériences dures du passé, d'un côté ces épisodes sont gravés profondément dans la mémoire, mais en même temps, il espère de l'oublier ce moment difficile pour lui.

Le « moi narrateur » se souvient qu'il avait essayé de s'inscrire à la faculté de médecine, mais cela ne l'intéresse pas, le jeune narrateur n'arrive pas à trouver le jalon de sa vie, il ressent toujours de la souffrance. La perte d'identité sociale marginalise facilement les gens, elle les dirige dans l'errance et le brouillard. Dans la vie privée et sociale, le « moi de l'action » a perdu tout lien. Il traîne dans de la ville de Paris et jusqu'à la banlieue parisienne, sans but précis, cette solitude profonde particulière dans la jeunesse est souvent remplacée de la peur d'exister seul, elle suscite souvent une crise de panique. Le narrateur lui-même exprime son chagrin de cette époque ainsi ;

En m'efforçant de récapituler ce qui n'avait pas eu pour moi de lendemain et qui était demeuré en suspens, je cherchais une trouée, des lignes de fuite. C'est que j'arrive à l'âge où la vie se referme peu à peu sur elle-même. J'essaie de retrouver les couleurs et l'atmosphère de cette saison où j'habitais près de la porte d'Orléans. Des couleurs grises et noires, une atmosphère qui me semble étouffante

[752] *Ibid.*, p.36.

rétrospectivement, un autonome et un hiver perpétuels.[753]

La vie dans un hôtel désespère le jeune narrateur, d'ailleurs, la coloration monotone de ce quartier lui donne un mauvais pressentiment comme si l'atmosphère sombre de la banlieue parisienne coïncidait avec son esprit morbide.

12.2.2.1. Un souvenir étrange ; la rencontre avec le monde spirituel

Modiano décrit souvent les gens qui ont une inclination vers le monde spirituel, comme les Meyendorff de *Chien de printemps*, dans *Accident nocturne* aussi, un personnage, un gourou de secte spirituelle apparaît pour la recherche de la « tranquillité » de la vie. Dans un sens, la vulnérabilité et la solitude sont liées, Modiano représente un côté faible des humains. Quand on se confronte à une difficulté insupportable, on espère fuir de la réalité et se précipiter dans un refuge dangereux. Le « moi narrateur » se souvient d'une rencontre avec un des personnage Bouvière, quand il habitait à l'hôtel de Voie-Vert, avant l'accident nocturne, qui organise une secte spirituelle. Le « moi de l'action » ne sait jamais ce qu'est le bonheur, l'espérance inconsciente le conduit à la rencontre avec lui.

En rappelant la scène d'accident nocturne, nombre d'épisodes s'étant déroulé à la même époque reviennent à l'esprit du « moi narrateur ». Après la deuxième rencontre dans un café à côté de Denfert Rochereau, où Bouvière était en train de donner son cours spirituel, le « moi de l'action » se met à participer à ses séances sur l'invitation de Bouvière. « Bouvière s'est levé en se tournant de nouveau vers moi. Il m'a lancé un sourire protecteur, peut-être pour m'encourager à assister désormais à leurs réunions. En qualité d'auditeur libre ? »[754]. Sans réfléchir le danger d'une personne, la solitude inguérissable le conduit à assister à sa séance. Plus tard, le « moi narrateur » qualifie Bouvière ainsi que « Bouvière, un peu pontifiant, bardé de diplômes et protégé par son statut de " docteur " et de maître à penser. Mon père, plus aventureux et dont la seule école avait été celle de la rue. Escrocs tous les deux, chacun à sa manière »[755], même il ressentait l'atmosphère malhonnête chez Bouvière, le jeun narrateur l'ignore pour qu'il puisse consoler sa solitude. À sa rétrospection, le « moi narrateur » lui-même analyse la raison de cette approche ;

[753] *Ibid.*, p.37.
[754] *Ibid.*, p.47.
[755] *Ibid.*, p.53.

Je me rappelle qu'à cette époque, il existait d'autres têtes de mort comme la sienne, quelques gourous, quelques maîtres à penser et des secrets où les gens de mon âge cherchaient une doctrine politique, un dogme bien rigide, un grand timonier à qui se dévouer corps et âme. Je ne sais plus très bien pourquoi j'ai pu échapper à ces dangers. J'étais aussi vulnérable que les autres. […] Moi aussi j'avais besoin de certitudes.[756]

Pas d'étude, pas de parents, pas de milieu social, comment le « moi de l'action » pouvait-il vivre ? Sa phrase « Moi aussi j'avais besoin de certitudes » représente sa souffrance dans cette vie aléatoire. Bouvière et ses entourages attirent l'attention du jeune narrateur, pour leur solidarité qu'il espérait avoir.

12.2.2.2. La solitude profonde

Modiano représente finement la solitude profonde de l'esprit des gens qui vivent sans avoir aucun rapport avec autrui, ni dans la vie privée ni dans la vie sociale en rêvant du bonheur. Dans ses œuvres, parfois, Modiano décrit la rencontre entre des gens marginaux ; deux existences solitaires s'attirent l'une à l'autre. Dans *L'Herbes des nuits*, *Un cirque passe, La Petite Bijou,* les narrateurs et souvent leurs amies qui vivent dans la difficulté se rencontrent.

Dans *Accident nocturne*, le « moi narrateur » se souvient de la rencontre avec Hélène Navachine qui était un des habitués des séances de Bouvière ; à cause de la solitude de l'une et de l'autre, les deux deviennent proches. Hélène Navachine vit aussi à Paris sans le support familial comme le narrateur, « un peu perdue dans Paris, sans attache familiale, essayant de trouver un axe qui orienterait sa vie et croisant parfois des docteurs Bouvière »[757]. Cette rencontre aide au narrateur à consoler sa tristesse. Cependant, cette euphorie est fugace, car ni l'un ni l'autre n'arrivent s'intégrer à la société, dès qu'ils se séparent, une forte solitude attrape le jeune narrateur. La tranquillité était finalement fausse. Nous citons un passage qui exprime la panique du « moi de l'action » à cause de la solitude profonde. Quand le « moi de l'action » attend tout seul Hélène qui donne des cours de piano, il a eu la crise de panique en marchant dans la rue de Paris.

---

[756] *Ibid.*, p.55.
[757] *Ibid.*, p.58.

Un après-midi, au bout de l'avenue de Ségur, à la limite du quinzième arrondissement, j'ai été saisi d'une panique. J'avais l'impression de me fondre dans ce brouillard qui annonçait la neige. J'aurais voulu que quelqu'un me prenne par le bras et me dise des paroles rassurantes : « Mais non, ce n'est rien, mon vieux…Vous devez manquer de sommeil…Allez boire un cognac….Ça va passer… » J'essayais de m'accrocher à de petits détails concrets. Elle (Hélène) m'avait dit que pour les leçons de piano, elle ne se compliquait pas la vie. Elle leur faisait apprendre le même morceau. Ça s'appelait *Le Boléro* de Hummel. […] Tout à l'heure, je lui demanderai de me siffler *Le Boléro* de Hummel. […] Quelle faiblesse de ma part de me laisser aller à des états d'âme…Il suffisait d'un peu de brouillard qui annonçait la neige au carrefour Ségur-Suffren pour me faire perdre le moral. Vraiment, j'étais une petite nature[758].

Quand la panique l'a attrapé, il n'y avait personne pour lui remonter le moral. L'imagination débordante d'Hélène seulement le soutient difficilement. Lui-même souffre de sa vulnérabilité sans solution. Autrement dit, la solitude fait-elle les gens vulnérables ? Comme la narratrice dans *La Petite Bijou* souffrait d'un état névrotique quand elle ressentait la solitude, l'isolement intense est la cause de la nervosité.

Les existences solitaires, souvent le « moi narrateur » et Hélène s'échouaient dans un hôtel à côté de la gare de Lyon, à ce moment-là le silence souvent les enveloppe comme s'ils étaient la seule existence dans le quartier[759]. Un jour, Hélène disparue devant lui, en disant qu'elle partirait en Angleterre et prévoyant qu'elle allait revenir en France bientôt. Cependant elle n'y revenait jamais en laissant le narrateur tout seul.

En plus, le « moi narrateur » insère un épisode du présent, après trente ans de l'accident, à l'aéroport d'Orly Sud. Quand le « moi de l'action » y vient chercher son ami, il a l'impression qu'il a entendu le nom de Jacqueline Beausergent ;

J'éprouvais la sensation curieuse d'être parvenu à une sorte de no man's land dans l'espace et le temps. J'ai entendu, tout à coup, l'une de ces voix immatérielles des aéroports répéter à trois reprises : « ON DEMANDE JAQUELINE BEAUSERGENT À LA PORTE D'EMBARQUEMENT 624. » Je courais le long du hall. Je ne savais pas ce qu'elle était devenue depuis trente ans, mais ces années ne

[758] *Ibid.*, p.61-62.
[759] *Ibid.*, p.66.

comptaient plus.[760]

Par l'envie de revoir cette dame et la joie de la retrouver, qui a lui donné une occasion de changer sa vie fait courir jusqu'à la porte d'embarquement. Cependant, il n'y a personne, le « moi de l'action » s'aperçoit d'une hallucination auditive.

Les indices du passé permettent d'évoquer d'autres épisodes. La mémoire de la rencontre avec Geneviève Dalame qui participait aux séances spirituelles de Bouvière aussi lui fait apprendre un côté sombre de l'intérieur. Non seulement Hélène Navachine, mais Geneviève Dalame aussi souffrait de la vie isolée, elle s'approche de Bouvière pour fuir de sa difficile situation. Modiano préfère dépeindre un aspect fragile des gens, qui se tracasse à cause de la solitude.

La mémoire d'il y a trois ans du « maintenant », après trente ans de l'accident nocturne, quand il a visité une bouquiniste au quai de la Tournelle, le « moi narrateur » trouvait des livres de Bouvière, *Drogues et thérapeutiques* et le *Mensonge et l'Aveu*. Dans les dédicace de ce livre, le nom de Geneviève Dalame, qui était habituée des réunions de Bouvière était noté, quand le « moi de l'action » le trouve, la mémoire d'il y a trente ans revient à son esprit. A-t-elle quitté le groupe de Bouvière ou elle a été déjà décédée ? En se posant les questions, le « moi narrateur » se souvient d'un épisode dans lequel le « moi de l'action » et Geneviève Dalame ont pris le même autobus 21, à la porte de Gentilly. Pendant le trajet, les deux se mettent à discuter sur les réunions de Bouvière ; elle aussi, cherchait la doctrine dans la désespérance.

« Elle avait arrêté ses études au B.E.P.C. Elle pensait qu'elle n'était pas à la hauteur et ce sentiment l'avait jetée dans une « crise de désespoir ». En employant ces derniers mots, peut-être voulait-elle me faire comprendre pourquoi elle avait une cicatrice au poignet. Puis le docteur l'avait aidée à vaincre ce manque de confiance en elle. Un exercice très pénible, mais grâce à lui, elle avait réussi à s'en sortir »[761] et « Moi, j'ai besoin d'un maître à penser… »[762]. Ces paroles expriment sa vulnérabilité ; la blessure de son poignet est une marque des tentatives de suicide à cause de l'expérience qui lui brise le cœur. Bouvière était la seule personne qui écoutait sa souffrance. Geneviève Dalame aussi cherchait du secours chez Bouvière, le « moi de l'action » éprouve une sympathie pour elle. En doutant le rapport

[760] *Ibid.*, p.68.
[761] *Ibid.*, p.87.
[762] *Ibid.*, p.89.

proche entre elle et Bouvière, comme le « moi de l'action » avait vu ils rentraient ensemble après chaque séance, mais il n'arrivait pas à l'interroger. La vérité de leurs rapports reste mystérieuse chez le narrateur. Après cette rencontre, Geneviève ne reconnaît jamais le « moi de l'action » aux prochaines séances.

12.2.3. Souvenir du père et celui d'un enfant abandonné

Le père froid et négligeant sa famille est un des thèmes préférés de Modiano. En prenant la forme de la mémoire éclatante, l'auteur insère les épisodes représentatifs pour illustrer l'attitude froide du père. Ils sont incrustés dans le récit, au cours de la remémoration de la jeunesse au « présent », la mémoire la plus dure de la jeunesse revit dans sa mémoire. Nous allons citer l'incipit du passagers ;

Cette nuit, j'ai rêvé pour la première fois à l'un des épisodes les plus tristes de ma vie. Quand j'avais dix-sept ans, mon père, pour se débarrasser de moi, avait appelé un après-midi police secours, et le panier à salade nous attendait devant l'immeuble. Il m'avait livré au commissaire du quartier en disant que j'étais un « voyou ». J'avais préféré oublier cet épisode, mais, dans mon rêve de cette nuit, un détail effacé lui aussi avec le reste m'est revenu et m'a secoué, quarante ans après, comme une bombe à retardement[763]

Cet épisode éclaté dans l'esprit du « moi narrateur » représente bien la froideur de son père. Le père impute un mauvais comportement à son fils, même si ce dernier est innocent. La mémoire d'un fils maltraité le tourmente encore, même si plus de trente ans se sont écoulés depuis cet épisode.

Ici, on remarque que, dans cet épisode remémoré, Jacqueline Beausergent apparaît dans le passage que l'on va citer ; Modiano met en scène la coïncidence entre les deux événements, pour exprimer la rencontre prédestinée ; Jacqueline répond à un interrogatoire dans une pièce de la police où le « moi de l'action » attend son tour. Cette description fait prévoir la rencontre ultérieure.

« La dernière à se présenter devant le type qui tape à la machine est une femme très jeune, les cheveux châtains, vêtue d'un manteau de fourrure. À plusieurs reprises, le policier se trompe sur l'orthographe de son nom, et elle le répète avec lassitude : JAQUELINE

[763] *Ibid.*, p.91.

BEAUSERGENT. Avant qu'elle entre dans la pièce voisine, nos regards se croisent »[764].

La reprise de mémoire de cet épisode précédant l'accident nocturne d'incipit permet de rappeler les circonstances de l'accident au « moi narrateur ».

12.2.4. Reprise de la mémoire de l'accident grâce à la topographie

Modiano préfère souvent représenter la topographie du narrateur, c'est-à-dire la conscience de l'espace-temps. Ce thème est important, car le lieu et la mémoire ont des rapports étroits, la remémoration d'un endroit précis peut évoquer des souvenirs de différentes temporalités. En allant et venant l'univers mémoriel du « moi narrateur » du présent et le « moi de l'action » du passé, la remémoration du « moi narrateur » se met à éclairer la situation de l'accident nocturne au fur et mesure en suivant les endroits où il est passé.

Nous citons l'incipit de ce paragraphe. « Je me demande si la nuit où la voiture m'a renversé je ne venais pas d'accompagner Hélène Navachine à son train, gare du Nord »[765]. Le détail des lieux de l'épisode permet de fouiller dans la mémoire. C'est un procédé mnémotechnique du narrateur, afin d'éclairer les circonstances des événements.

Ici, nous citons la parole du « moi narrateur » qui proclame le manque de clarté de sa propre mémoire.

> L'oubli finit par ronger des pans entiers de notre vie et, quelquefois, de toutes petites séquences intermédiaires. Et dans ce vieux film, les moisissures de la pellicule provoquent des sautes de temps et nous donnent l'impression que deux événements qui s'étaient produits à des moins d'intervalle ont eu lieu le même jour et qu'ils étaient même simultanés. Comment établir la moindre chronologie en voyant défiler ces images tronquées qui se chevauchent dans la plus grande confusion de notre mémoire, ou bien se succèdent tantôt lentes, tantôt saccadées, au milieu de trous noirs ?[766]

En suivant les lieux où il est passé dans sa mémoire, le « moi de l'action » arrive à l'endroit de l'accident nocturne ; la gare du nord, la rue de la Coutellerie, le café qui s'appelle Les Calanque, et à la place de la Concorde. Après qu'Hélène soit partie, le « moi de l'action » ressentait une solitude plus intense ; pour éviter de rentrer à l'hôtel tout seul, il traîne dans la

[764] *Ibid.*, p.92.
[765] *Ibid.*, p.93.
[766] *Ibid.*, p.93.

ville de Paris. « Je suis engagé dans la rue de la Coutellerie, une petite rue oblique et déserte juste avant l'Hôtel de Ville. […] Cette nuit-là, j'avais remarqué une lumière rouge sur le trottoir de gauche. Cela s'appelait Les Calanques. J'y suis entré »[767] et« Les Calanques, 4, rue de la Coutellerie. La malaise venait peut-être de la situation topographique de cette rue »[768]. Cette parole exprime le rapport étroit entre le lieu et la mémoire ; retracer la topographie dans l'esprit permet rafraîchir la mémoire. En plus, Modiano représente l'atmosphère d'un lieu précis ; cette rue suscite un malaise chez le « moi de l'action », l'auteur préfère représenter l'atmosphère sinistre de certains lieux, qui correspondent à l'instabilité de l'intérieur.

Après qu'il soit sorti des Calanques, le « moi de l'action » a ressenti une peur plus intense de revenir à l'hôtel où il habite sans l'accompagnement d'Hélène. Dans le passage qu'on va citer, le « moi narrateur » explique la peur que l'espace lui suscite. « Mais une panique m'a pris à la perspective de retourner seul dans ma chambre d'hôtel. Le quartier de la porte d'Orléans m'a soudain paru lugubre, peut-être parce qu'il me rappelait un passé récent : la silhouette de mon père s'éloignant vers Montrouge, on aurait cru à la rencontre d'un peloton d'exécution, et tous nos rendez-vous manqués dans les Zeyer, Rotonde et les Terminus de cet arrière-pays…C'était l'heure où j'aurais eu besoin de la compagnie d'Hélène Navachine »[769].

Les souvenirs durs du père convertissent en peur pour lui, la mémoire des lieux de rencontre avec son père l'effraye. À cause de cette peur, il a tardé à rentrer à l'hôtel et traînait dans la ville nocturne. En errant dans la ville, quand le « moi de l'action » a décidé d'y rentrer, les souvenirs de la statue de lion de la place de la Concorde revient dans son esprit, cela lui redonne du courage pour continuer à marcher.

> Pour me donner du courage, je me suis dit que tout n'était pas aussi funèbre que cela dans le quartier de la porte d'Orléans. Les jours d'été, là-bas, le grand lion de bronze était assis sous les feuillages et, chaque fois que je le regardais de très loin, sa présence à l'horizon me rassurait. Il veillait sur le passé, mais aussi sur l'avenir. Cette nuit, le lion me servirait de point de repère. J'avais confiance dans cette sentinelle.[770]

Le « moi de l'action » passe par Saint-Germain l'Auxerrois. Ensuit il passe la rue de Rivoli, le café Les Calanques, le palais du Louvre. En approchant à la place de la Concorde, la statue

[767] *Ibid.*, p.94-95.
[768] *Ibid.*, p.97.
[769] *Ibid.*, p.98-99.
[770] *Ibid.*, p.99.

de lion s'offre à la vue. Le « moi de l'action » continue à marcher sans faire attention aux voitures, l'accident de voiture de l'incipit se passe ici ;

Cette nuit-là, la ville était plus mystérieuse que d'habitude. Et d'abord je n'avais jamais connu un silence aussi profond autour de moi. Pas une seule voiture. Tout à l'heure, je traverserais la place de la Concorde sans me soucier des feux rouges et verts, comme on traverse une prairie. Oui, j'étais de nouveau dans un rêve, mais plus paisible que celui de tout à l'heure, aux Calanques. La voiture a surgi au moment où j'atteignais la place des Pyramides et, en éprouvant cette douleur à la jambe, je me suis dit que j'allais me réveiller[771]

12.2.5. Recherche des bribes d'un souvenir heureux de l'enfance

Le thème de la solitude dans la jeunesse est important chez Modiano, il en va de même de l'enfance solitaire. L'enfance isolée influence la vie, souvent elle est à l'origine d'une vie malheureuse. Dans *La Petite Bijou*, *Accident nocturne*, l'auteur soulève un problème de mauvais traitements sur les enfants à travers les souvenirs des narrateurs. Ces expériences jettent une ombre sur l'avenir des enfants, Modiano décrit souvent les gens souffrant de symptômes de nervosité et de dépression dus aux mauvaises circonstances familiales. Cela concorde avec l'enfance de l'auteur lui-même ; la disparition du père, l'absence de la mère, la mémoire de l'enfance maltraitée éclate dans ses récits. Surtout, dans *Accident nocturne*, il s'agit de l'absence de l'expérience affective dans l'enfance.

Dans *Accident nocturne*, au début, les souvenirs de son enfance se dissimulaient derrière de la conscience. Comme on espère oublier les souvenirs durs, son enfance échappait à l'oublie. Mais le choc de l'accident nocturne et l'odeur de l'éther de l'anesthésie sont l'occasion de sa remémoration. Cela permet de fouiller dans sa mémoire, l'enfance oubliée se met à surgir dans la conscience. À la clinique Mirabeau, après que le « moi de l'action » soit envoyé de l'Hôtel-Dieu, il se met à suivre sa pensée passée, la mémoire dormante.

La mémoire d'enfance est vide chez lui, car non seulement les expériences heureuses sont absentes, mais aussi le narrateur lui-même évitait d'y penser. Mais à la clinique Mirabeau, quand l'on lui a appliqué la muselière noire pour lui faire aspirer l'éther, les bribes de

[771] *Ibid.*, p.100.

mémoire reviennent à son esprit. « Jusque-là, je crois que j'avais évité d'y penser. Seule l'odeur de l'éther me l'évoquait quelquefois, cette odeur noir et blanche qui vous entraîne jusqu'à un point d'équilibre fragile entre la vie et la mort »[772].

Curieusement, le narrateur avait expérimenté un accident de voiture similaire à celui de l'incipit dans son enfance, à l'âge de six ans. Il a été blessé au même endroit que dans l'accident nocturne, la cheville gauche. Dans le lit de la clinique, la scène de l'accident revient dans son esprit.

C'était à la sortie d'une école. La cour donnait sur une avenue légèrement en pente, bordée d'arbres et de maison dont je ne savais plus si c'étaient des villas, des maisons de campagne ou des pavillons de banlieue. Pendant toute mon enfance, j'avais séjourné dans des endroits si divers que je finissais par les confondre. […] Je sortais de la salle de classe à la fin de l'après-midi. Ce devait être l'hiver. Il faisait nuit. J'attendais sur le trottoir que quelqu'un vienne me chercher. Il ne restait bientôt plus personne autour de moi. […] J'ai voulu traverser l'avenue, mais à peine avais-je quitté le trottoir qu'une camionnette a freiné brusquement et m'a renversé. J'étais blessé à cheville. Ils m'ont allongé à l'arrière sous ma bâche.[773]

Quand la camionnette a renversé l'enfant, il était un des deux hommes qui la conduisait. Quand elle démarre, la jeune dame qui aurait du venir chercher le jeune narrateur à l'école arrive, elle est montée dans la camionnette. Cette femme était une des bonnes sœurs de la maison où le « moi de l'action » séjournait. Pour le soigner, ils l'amènent jusqu'à la maison et elles lui font sentir l'éther, comme à la clinique Mirabeau.

Elle me tenait toujours par la main. Nous sommes entrés dans la maison. […] Deux bonnes sœurs se sont penchées vers moi, leurs visages serrés dans leurs coiffes blanches. Elles m'ont appliqué sur le nez même muselière noire que celle de l'Hôtel-Dieu. Et avant de m'endormir, j'ai senti l'odeur blanche et noir de l'éther[774].

La même odeur de l'éther le fait se rappeler les souvenirs oubliés, la mémoire du passé surgit au présent. Le « moi narrateur » appréhende cet effet de l'éther sur sa mémoire, d'ici, son enfance commence à revivre dans son esprit.

---

[772] *Ibid.*, p.101.
[773] *Ibid.*, p.102-103.
[774] *Ibid.*, p.103.

Dans *Accident nocturne*, la mémoire incertaine à cause de l'éther est un des sujets importants. Comme le « moi de l'action » n'a que des bribes de mémoire à la clinique Mirabeau, l'éther que l'on a fait respirer à l'enfant aussi brouille la conscience. Le narrateur n'a donc que des souvenirs incertains de cette époque.

On dit que ce sont les odeurs qui ressuscitent le mieux le passé, et celle de l'éther avait toujours eu un curieux effet sur moi. Elle me semblait l'odeur même de mon enfance, mais comme elle était liés au sommeil et qu'elle effaçait aussi la douleur les images qu'elle dévoilait se brouillaient aussitôt. C'était sans doute à cause de cela que j'avais, de mon enfance, un souvenir si confus. L'éther provoquait à la fois la mémoire et l'oubli.[775]

L'éther efface la mémoire nécessaire pour remémorer l'épisode ultérieurement. Il crée une mémoire spéciale dans laquelle l'ivresse et la clarté de mémoire se mêlent. Mais l'odeur de l'éther permet que les détails des souvenirs reviennent, et à partir d'ici, le « moi de l'action » commence à fouiller dans sa mémoire.

Dans la remémoration de la scène d'accident d'enfance, le « moi de l'action » commence à se douter si la bonne sœur de l'accident l'enfance d'il y a quinze ans et la conductrice de l'accident nocturne était la même personne, comme les deux avaient la cicatrice pour le visage. « Mais ces morceaux de souvenir étaient si vague que je ne parvenais pas à les retenir. Seul les visages était nets avec la cicatrice sur la joue, et j'étais vraiment convaincu que ce visage était le même que celui de l'autre nuit, à l'Hôtel-Dieu »[776].

Combien de temps s'était écoulé entre cet accident à la sortie de l'école et celui de l'autre nuit, place des Pyramides ? Quinze ans, à peine. La femme de car de police et de l'Hôtel-Dieu paraissait jeune. On ne change pas beaucoup en quinze ans. J'ai monté les escaliers jusqu'à la station de métro Passy. Et, en attendant la rame sur le quai de la petite gare, je cherchais les indices qui me permettraient de savoir si cette femme du square de l'Alboni était la même que celle d'il y avait quinze ans. Il faudrait aussi mettre un nom sur l'endroit où se trouvaient l'école, la maison des bonnes sœurs, et l'autre maison où j'avais dû habiter un certain temps et où elle avait sa chambre au fond du couloir.[777]

---

[775] *Ibid.*, p. 104.
[776] *Ibid.*, p.105.
[777] *Ibid.*, p.105-106.

Dans la mémoire ambiguë, les deux têtes se superposent, cela attire l'attention du « moi de l'action ». L'envie de savoir si ces deux étaient vraiment la même le conduit à mener une enquête personnelle pour retrouver la conductrice de l'accident.

La tristesse du narrateur est due à l'absence d'une mémoire heureuse dans l'enfance. Les narrateurs des œuvres de Modiano, *Accident nocturne, La Petite Bijou*, *Des inconnus*, *La place de l'étoile*, *Un pedigree, Rue des boutiques Obscures,* ont comme point commun ce manque d'expériences heureuses dans l'enfance des narrateurs. Surtout, comme la narratrice de *La Petite Bijou,* Dans *Accident nocturne*, l'enfant est souvent envoyé aux pensionnats, il ne séjourne pas à la maison des parents.

Depuis longtemps, je m'étais efforcé d'oublier mon enfance, sans jamais avoir éprouvé pour elle beaucoup de nostalgie. Je ne possédais aucune photo, aucune trace matérielle de cette époque, sauf un vieux carnet de vaccinations. Oui, à y bien réfléchir, l'épisode de la sortie de l'école, de la camionnette et des bonnes sœurs se situait entre Biarritz et Jouy-en-Josas. Après Jouy-en-Josas, c'était Paris et l'école communale de la rue du Pont-de-Lodi, puis les différents pensionnats et les casernes à travers la France : Sant-Lô, la Haute-Savoie, Bordeaux, Metz, Paris de nouveau, jusqu'à aujourd'hui.[778]

Cette description nous évoque l'enfance solitaire du narrateur ; sans photo, sans trace matérielle, il n'est pas difficile d'imaginer que personne s'occupait de lui, comme s'il avait été enlevé dans le désert. Les seuls indices étaient le carnet de vaccination avec les noms de docteurs, le docteur Divoire, Fossombronne-la-Forêt, et un autre du Loir-et-Cher. « Il me semblait que dans ma vie une brèche s'était ouverte sur un horizon inconnu »[779].

Le passé désert pèse sur le « moi de l'action », l'enfance malheureuse mène à la vie solitaire « maintenant ». L'absence du bonheur le paralyse, l'enfant perd ses émotions au fur et à mesure.

À l'aide de la carte de Michelin il peut chercher des endroits dont il se souvient et l'adresse Jacqueline Beausergent. La solitude après le départ d'Hélène Navachine, représenté ainsi : « j'ai vraiment regretté le départ d'Hélène Navachine. J'aurais voulu parler à quelqu'un »[780].

[778] *Ibid.*, p.109.
[779] *Ibid.*, p.110.
[780] *Ibid.*, p.113.

La solitude, la douleur de la blessure de l'accident, le choc psychologique, le désir à savoir si la fille de l'accident d'enfance et Jacqueline sont la même personne, tous les éléments lui donnent l'envie de revoir Jacqueline. Il prévoit que cette retrouvaille lui donne les indices pour être délivré de la souffrance de la jeunesse, « J'étais sur le point d'apprendre quelque chose d'important sur moi-même et qui peut-être changerait le cours de ma vie »[781], le « moi de l'action » se rend dans le quartier où Jacqueline habite, le square l'Alboni. « Alors j'ai déplié la carte Michelin et j'ai mis très longtemps à découvrir Fossombronne. Mais cela me tenait vraiment à cœur et me faisait oublier ma solitude »[782].

En faisant l'enquête dans ce quartier, le « moi de l'action » entre dans un café de la rue l'Alboni ; là-bas, il retrouve l'homme grand massif, qui a rejoint au moment de l'accident nocturne à l'entrée de l'hôtel. Le patron du café lui indique son nom de famille est « Solière ». Le « moi de l'action » l'interroge sur l'accident nocturne, mais Solière ne le reconnaît pas, le « moi de l'action » n'arrive pas à résoudre l'énigme de l'accident nocturne.

En sortant du café, il continue à traîner le quartier pour trouver la voiture de Jacqueline. Quand il se trouvait dans les jardins du Trocadéro, de vagues souvenirs de l'enfance reviennent à son esprit.

> Je me suis retrouvé un peu plus loin, dans les jardins du Trocadéro. J'ai cru d'abord que je marchais dans ces jardins pour la première fois, mais devant le bâtiment de l'Aquarium, un très vague souvenir d'enfance m'a visité. J'ai pris un ticket et je suis entré. Je suis resté longtemps à observer les poissons derrière les vitres. Leurs couleurs phosphorescentes m'évoquaient quelque chose. On m'avait emmené là, mais je n'aurais pas pu dire à quelle époque précise. Avant Biarritz ? Entre Biarritz et Jouy-en-Josas ? Ou alors au début de mon retour à Paris, quand je n'avais pas encore tout à fait l'âge de raison ?[783]

Dans le vague de la mémoire d'enfance, deux seuls épisodes joyeux reviennent à sa conscience. La visite à l'Aquarium du Trocadéro et la messe de minuit, dans l'église d'un village. L'enfant maltraité de la famille ne connaissait jamais la chaleur consolatrice de son foyer, dans l'absence d'une mémoire heureuse, ces souvenirs oubliés étaient la seule expérience pour apprendre la gentillesse des gens.

---

[781] *Ibid.*, p.113.
[782] *Ibid.*, p.113.
[783] *Ibid.*, p.122-123.

Je n'y pensais jamais, et le souvenir avait brusquement resurgi. À la messe de minuit, dans l'église d'un village. Et j'avais beau fouiller dans ma mémoire, cela ne pouvait être qu'à Fossombronne-la-Forêt, là où se trouvaient l'école, la maison de bonnes sœurs et un certain docteur Divoire dont on m'avait indiqué aux Renseignements qu'il ne figurait plus dans l'annuaire. C'était elle et pas une autre qui m'avait emmené à la messe de minuit et à l'Aquarium du Trocadéro. Sous la bâche de la camionnette, elle me tenait la main et son visage se penchait sur moi. […] Au retour de la messe de minuit, le long de la petite rue, jusqu'au portail de la maison, quelqu'un me tenait la main. Et j'étais venu ici, à la même époque, j'avais contemplé les mêmes poissons multicolores qui glissaient derrière les vitres, dans le silence. […] D'ailleurs, de Fossombronne-la-Forêt à Paris, nous faisions le trajet dans la même voiture que celle qui m'avait renversé place des Pyramides, une voiture couleur vert d'eau.[784]

Sans confirmer, il se met à croire fermement que Jacqueline et la bonne sœur sont une même personne malgré les quinze ans écoulés depuis l'accident de l'enfance ; quant à la voiture de l'accident nocturne aussi, il était sûr qu'elle était la même que la voiture dans laquelle il est monté dans son enfance. La bonne sœur était la seule personne qui l'a accueilli chaleureusement. Étant envoyé d'une maison à une autre, le narrateur a été élevé par des gens non familiers. Il ne peut pas avoir la sympathie pour eux, et eux aussi, personne n'a d'affection pour lui. La bonne sœur était la première et dernière qui s'occupe de lui avec affection. La mémoire de cette fille lui évoque la tiédeur de sa main en tant que le premier contact humain, cela lui donne envie de la revoir pour rechercher la seule preuve du bonheur dans son enfance.

12.2.6. Retrouvailles : d'un obstacle de la mémoire à un nouveau départ

Dans les œuvres de Modiano, le nouveau départ des circonstances défavorables pour la nouvelle vie est un des thèmes importants. Dans *Accident nocturne*, l'obstacle de la naissance contraint toujours le jeune narrateur. Cependant, la reprise de la mémoire heureuse lui donne un indice pour qu'il se guérisse ; cela se passe en même temps que la blessure du pied gauche au moment de l'accident se cicatrise.

Pour qu'il cherche la voiture Fiat couleur vert d'eau garée dans une rue, le « moi de l'action » se rend au square de l'Alboni. À la visite d'un garage, le garagiste lui donne

[784] *Ibid.*, p.124.

l'adresse de Solière noté dans un grand registre ; 4, avenue Albert-de-Mun. Par hasard, cette avenue longe les jardins du Trocadéro, dans lesquels le narrateur a visité l'Aquarium avec la bonne sœur. Il nous montre qu'il est attiré par ce quartier en employant l'expression « une zone magnétique »[785], comme s'il était aimanté par cet endroit depuis son enfance.

La souffrance du jeune narrateur était qu'il n'arrivait pas à retrouver la valeur de sa propre existence ; l'origine incertaine, sans famille, cette sensation de vide le « moi narrateur » l'exprime comme suit : « j'avais eu le sentiment que je n'étais issu de rien »[786]. La retrouvaille avec Jacqueline lui fait penser qu'il retrouve la certitude de sa mémoire heureuse de son enfance et du fait qu'il a été aimé de quelqu'un.

« je me demandais si je ne cherchais pas à découvrir, malgré le néant de mes origines et le désordre de mon enfance, un point fixe, quelque chose de rassurant, un paysage, justement, qui m'aiderait à reprendre pied. Il y avait peut-être toute une partie de ma vie que je ne connaissais pas, un fond solide sous les sables mouvants »[787]. Dans cette parole, le mot « les sables mouvants » représente l'absence des expériences joyeuses qui donne la signification à sa propre vie ; elle est l'origine de sa vie erratique et sa souffrance.

La lecture d'un livre *Merveilles célestes*, qui parle du monde sidéral seulement peut lui apporter la tranquillité, comme la rencontre avec le monde spirituel de Bouvière soutenait le jeune narrateur. « Aucune drogue, ni l'éther, ni la morphine, ni l'opium »[788]. L'univers mystérieux l'attire toujours.

Au cours de la recherche de la voiture de Jacqueline, un doute traverse l'esprit du « moi de l'action » ; « Mon entreprise m'avait paru aussi vaine que celle d'un géomètre qui aurait voulu établir un cadastre sur du vide »[789]. Mais quand il arrive à la rue Vineuse, la Fiat couleur vert d'eau était garée juste avant de tournant de la rue. Le pare-chocs est endommagé, le même numéro d'immatriculation que dans le papier que Solière lui avait donnée, ces indices prouvent que cette voiture est sûrement à Jacqueline.

En contestant qu'elle se gare devant un restaurant, le « moi de l'action » ose y entrer ; il se

[785] *Ibid.*, p.137.
[786] *Ibid.*, p.140.
[787] *Ibid.*, p.141.
[788] *Ibid.*, p.142.
[789] *Ibid.*, p.151.

trouve qu'elle était au comptoir toute seule. Ainsi, il revoit Jacqueline Beausergent ; elle aussi reconnaît le narrateur, à travers la vieille canadienne tachée de sang qu'il portait lors de la soirée de l'accident. À travers la discussion avec elle, les mystères de l'accident nocturne s'éclaircissent petit à petit ; le « moi de l'action » dormait à la clinique Mirabeau pendant une dizaine des jours et il a été transporté de l'Hôtel-Dieu comme il était suspecté de prise de « substances toxiques »[790]. Ce fait n'a pas été mentionné dans les paroles du narrateur, mais la raison de son état second reste trouble lorsqu'il a traversé la place de la Concorde sans faire attention aux voitures. Le compte-rendu de l'accident est rédigé selon le point de vue désavantageux de Solière.

Le rapport entre Solière et Jacqueline aussi se révèle ; elle travaille au bureau de Solière qui est dans les « affaires ». Puisqu'elle emprunte l'appartement de Solière pendant son absence de Paris, elle était dans la rue Vineuse. C'était Solière qui a préparé le compte-rendu de l'accident avec ses avocats et a donné de l'argent au narrateur sans le lui faire connaître afin de résoudre cet accident. Au soir de l'accident nocturne, Jacqueline et Solière avaient un rendez-vous à l'hôtel Régina, qui se trouve à la place des Pyramides. Pour cette raison Jacqueline arrive à la maison. L'accident nocturne est arrivé à ce moment-là.

Finalement la fille de l'accident de l'enfance et Jacqueline n'étaient pas la même personne, car Jacqueline avait douze ans à cette époque-là. Le désappointement du narrateur s'exprime dans sa parole ainsi que « Un épisode de ma vie, le visage de quelqu'un qui m'avait sans doute aimé, une maison, tout cela basculait pour toujours dans l'oubli et l'inconnu »[791].

Cependant, cet accident nocturne était important pour le narrateur ; le choc de l'accident lui a permis de se souvenir de la seule mémoire heureuse de son enfance.

Comme le « moi narrateur » l'exprime ainsi dans sa rétrospection, « J'avais besoin d'un choc qui me réveille de la léthargie »[792], l'accident nocturne était l'événement plus important dans sa vie pour qu'il sorte de la situation difficile de la jeunesse. Comme le mot « léthargie » le représente, c'était la cause de sa situation malheureuse, puisqu'il avait perdu tout l'espoir dans sa vie. Il vivait dans le brouillage dans lequel l'on ne peut pas trouver aucun trajet ni dans le passé ni le présent. La perte de l'émotion joyeuse, la dépression, tourmentait depuis son enfance.

Né aux parents froids, le narrateur vivait en se raidissant contre le malheur ; la tension

[790] *Ibid.*, p.159.
[791] *Ibid.*, p.165.
[792] *Ibid.*, p.124.

nerveuse n'était jamais résolue. Pour se défendre des circonstances « dangereuses », le jeune narrateur se figeait, et il devait vivre sans retourner en arrière comme lui-même l'exprime ainsi : « J'étais un automobiliste sur une route recouverte de verglas et dont on aurait dit qu'il n'avait pas de visibilité. Il fallait éviter de regarder en arrière »[793].

Le néant de la vie est souvent dû à l'enfance maltraitée.

Également, le narrateur souffrait du manque d'identité issu de l'absence de lieu marquant où il a été élevé. « Déjà, à cette époque, j'avais le sentiment qu'un homme sans paysage est bien démuni. Une sorte d'infirme. Je m'en étais aperçu très jeune, à Paris, quand mon chien était mort et que je ne savais pas où l'enterrer. Aucune prairie. Aucun village. Pas de terroir »[794]. Le déplacement entre plusieurs pensionnats lui donne l'impression qu'il n'a aucun pays natal. Dans ces circonstances, Fossombronne-la-Forêt est le seul endroit où il a passé un bon moment dans son enfance solitaire. Après avoir appris le fait que Jacqueline est née dans un village à côté de Fossombronne-la-Forêt, il éprouve de la joie.

L'accident et cette rencontre lui donne une occasion de sortir de sa difficile situation. Il représente la souffrance de la vie solitaire de la jeunesse ainsi :

> D'ordinaire, je vivais dans une sorte d'asphyxie contrôlée – ou plutôt je m'étais habitué à respirer à petits coups ; comme s'il fallait économiser l'oxygène. Surtout, ne pas se laisser aller à la panique qui vous prend quand vous avez peur d'étouffer. Non, continuer de respirer à tout petits coups réguliers et attendre que l'on vous enlève cette camisole de force qui vous comprime les poumons, ou bien qu'elle tombe peu à peu d'elle-même en poussière.[795]

Dans ce passage, le mot « asphyxie » exprime sa souffrance de vivre sans avoir aucuns souvenirs joyeux. À cause de la perte de l'identité sociale, l'absence de famille, le néant dû au manque de souvenirs agréables, l'enfance sans amis, le jeune narrateur ressentait toujours un vide dans l'existence. La peine de la solitude ressemble à une suffocation, puisque le vide et la dépression, la peine psychologique sont aussi douloureuses qu'une souffrance physique, l'asphyxie donc. Dans ce paragraphe, l'oxygène est une métaphore des expériences affectives, c'est-à-dire qu'on ne peut pas vivre sans l'avoir.

---

[793] *Ibid.*, p.125.
[794] *Ibid.*, p.167-168.
[795] *Ibid.*, p.175.

Également le mot « camisole de force » représente la contrainte de l'enfance malheureuse ; une enfance maltraitée jette une ombre sur la vie, la mémoire malheureuse l'angoisse pendant très longtemps. La mémoire abîmée contraint la vie. Le temps guérit le chagrin, les rencontres avec les gens consolent la blessure.

L'accident nocturne lui donne une occasion pour se relever, et remettre de l'ordre dans sa vie. Il est délivré de son propre passé ; cela lui permet de prendre un nouveau départ. La rencontre avec Jacqueline est le commencement d'une fréquentation avec elle lui redonnant la joie de la vie, cela tire le narrateur du néant de la jeunesse.

Chapitre XIII. La poétique de Modiano: une mémoire tragique

13.1. Le rapport entre la psychologie et la situation familiale dans le deuxième chapitre de *Des inconnues*

À la fin de ce travail, nous allons entreprendre l'analyse entre la situation familiale et la psychologie chez Modiano. La souffrance due à la vie dans une situation familiale complexe est une vraie tragédie moderne. Le déclin de la vie et la décadence sont particulièrement présents au chapitre II de *Des Inconnues :* la narratrice, née à Annecy, a vécu une enfance malheureuse, comme celle de *La Petite Bijou*. Elle est maltraitée par sa mère et est envoyée dans plusieurs pensionnats pour que sa mère et sa tante vivent plus tranquillement.

13.1.1. Des souvenirs surgissent à l'esprit de la narratrice

La narratrice, jeune femme d'une vingtaine d'années, raconte ses souvenirs d'enfance jusqu'à ce qu'elle atteigne l'âge adulte. Dans sa jeunesse, elle rencontre beaucoup de gens, mais elle trouve sa vie monotone à cause de l'absence de souvenirs heureux. La mort prématurée de son père et le remariage de sa mère poussent la narratrice à s'isoler des autres. D'autre part, s'entendant mal avec son beau-père, dans ces circonstances complexes, la narratrice se met à pencher pour des idées noires.

La narratrice est élevée par sa tante, qui remplace ses parents absents ou négligents, mais leur rapport reste assez superficiel. Nous allons expliquer un passage dans lequel la narratrice en parle, rétrospectivement : « Ma tante, la sœur de ma mère, s'est un peu occupée de moi dans mon enfance. Elle non plus n'était pas une sentimentale. Elle se méfiait des hommes. Elle se méfiait de tout. Et de moi aussi. Je dois avouer que nous n'avons pas eu de liens très profonds. Pas plus que ma mère, elle n'aura beaucoup compté pour moi »[796].

La narratrice a été abandonnée par sa mère et son beau-père, et ni l'un ni l'autre ne lui

[796] Patrick Modiano, *Des inconnus*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p.58.

proposent de vivre avec eux ; elle commence alors une vie avec sa tante qui « travaillait dans des villas, à Veyrier-du-Lac et à Talloires »[797]. À l'âge de cinq ans, elle s'inscrit à l'école Sainte-Anne, près de Marquisats. Mais cette vie ne dure pas longtemps, car sa tante décide de l'inscrire chez les bonnes sœurs. Le professeur de l'école Sainte-Anne leur propose d'inscrire la jeune narratrice au lycée de filles pour passer le baccalauréat, parce qu'elle est toujours la première de la classe. Mais sa tante n'écoute pas ce conseil, et personne ne s'occupe d'elle.

> J'étais une si bonne élève en français qu'elle estimait que " j'irais loin ". Mais ma tante n'a pas écouté ses conseils. Elle m'a inscrite comme pensionnaire chez les bonnes sœurs, à une vingtaine de kilomètres, sur la route du Grand-Bornand. Ce n'était pas dans le but de me donner une discipline, mais tout simplement parce qu'elle voulait se débarrasser de moi. J'avais douze ans.[798]

Son avenir est ainsi bouleversé à cause de l'indifférence de sa famille. Personne n'envisage un futur bienheureux pour la narratrice, et chacun n'agit que par intérêt personnel.

La narratrice jette un regard sur son passé, ses circonstances difficiles, ses mauvaises relations parents-enfants. Dans le passage que nous allons présenter, nous pouvons lire entre les lignes le premier symptôme de sa préférence pour la solitude et la misanthropie. Elle se perd dans des rêves avec cours desquels elle vit avec son défunt père. L'attachement pour lui prend beaucoup de place dans son esprit :

> J'ignore ce que peut être la vie de famille. Et pour parler franchement, je crois que je n'aurais pas aimé cette vie-là. J'étais trop indépendante. Et souvent, j'avais trop envie d'être seule. Je n'aurais jamais supporté les repas familiaux des dimanches, les frères, les sœurs, les cousins, les mères, les repas de communions, les anniversaires, les Noëls… La seule chose que j'aurais aimée, c'était de vivre seule avec mon père, si je ne l'avais pas perdu. Lui, au moins, il m'aurait inscrite au lycée et j'aurais passé mon baccalauréat.[799]

Le père aurait été la seule personne à s'intéresser à elle et aurait pu être un allié dans sa vie.

À douze ans, la narratrice prend le départ d'une nouvelle vie au pensionnat. Cependant, la

[797] *Ibid.*, p.58.
[798] *Ibid.*, p.59.
[799] *Ibid.*, p.59-60.

qualité de vie y est mauvaise, la discipline la fait souffrir : les maigres repas, les horaires chargés d'études, l'obligation de partager une chambre avec plusieurs filles et la surveillance des bonnes sœurs.

Dans cette vie difficile, la jeune narratrice n'entrevoit jamais la tendresse des autres. Elle est d'une humeur noire et tombe souvent dans la mélancolie. La rencontre avec une amie dans un pensionnat la console de la solitude ; dans cette vie de discipline rigoureuse, l'une et l'autre se trouvent seules, et se lient d'amitié.

13.1.2. Le souhait de la mort

Dans ces circonstances difficiles, la volonté de fuir la réalité se lie facilement à la mort ; cette pensée survient souvent chez les jeunes adolescentes. Dans son œuvre, Modiano représente le « *thanatos* » à travers le motif du « somnifère ». Un jour, la jeune fille issue de Cruseilles donne à la narratrice un somnifère qu'elle avait volé dans la pharmacie de ses parents. Elle lui suggère ainsi la possibilité du suicide : « Elle m'a expliqué que si l'on voulait se suicider, il suffisait d'avaler tous les comprimés. Et que c'était bien de porter toujours ce tube sur soi. […] À partir du moment où j'ai porté sur moi ce tube d'Imménoctal, j'étais plus légère et plus indifférente à la discipline du pensionnat et à tout ce que disaient les sœurs »[800].

L'imagination morbide de cette fille aide la narratrice ; auprès du médicament mortel, elle se sent plus en sécurité, paradoxalement. Les deux filles partagent des idées noires, et ce rapport complice renforce leur amitié. Mais cette amitié ne dure pas longtemps, car son amie est envoyée dans une autre école, ayant lu des livres « interdits » chez les bonnes sœurs.

13.1.3. Le souvenir d'une fuite de la réalité dans la jeunesse

En arrivant à l'adolescence, la narratrice devient de plus en plus révoltée. La discipline du pensionnat n'a plus d'impact sur elle. D'année en d'année, elle s'isole de ses camarades de pensionnat, et se met à fréquenter des gens suspects en dehors de la maison des bonnes sœurs.

Les rencontres avec les adultes la conduisent à s'intéresser au monde du dehors. Sylvie, ancienne pensionnaire, qui avait commencé à travailler plus tôt que la narratrice, l'invite à une

[800] *Ibid.*, p.64.

soirée où elle rencontre plusieurs hommes. Cet événement amène la narratrice à de mauvaises conduites. D'autre part, grâce au travail de femme de ménage qu'elle entreprend avec sa tante chez des gens riches de Talloires pendant les vacances d'été de ses quinze ans, elle rencontre le fils de la famille qui essaie de la séduire. Cela éveille en elle la féminité ; cette tentation met fin à leur relation. Grâce à cet événement, elle a pris connaissance à profiter de sa beauté pour vivre.

Dans ces circonstances, un jour après les vacances de Toussaint alors qu'elle a ses seize ans, elle rencontre un ancien ami de son père, Bob Brune, patron d'un café à Annecy. Le souhait de connaître quelques éléments sur la vie de son père la conduit à voir de plus en plus cette personne. Le fait que son père ait mené une vie malhonnête, clandestine, tout en exerçant un trafic d'or à la frontière de Suisse, et fréquentant plusieurs femmes, « Les coups de cafard »[801], montrent à la narratrice un côté sombre de son père, jusqu'à lors inconnu. Elle fait le lien entre la vie dissolue de son père et la négligence que sa tante et sa mère lui ont fait subir. Il s'agit du néant des origines, la vie marginale comme le narrateur de *Accident nocturne* pouvait en souffrir.

Au fur et à mesure, la jeune narratrice se met à perdre la motivation de retourner au pensionnat. La rencontre avec les adultes, le travail pendant les vacances d'été, l'univers hors de l'école fascinent la jeune narratrice. D'autre part, l'embarras de la vie, l'absence de support familial, le manque affectif, tout ces éléments l'empêchent de s'intégrer à la vie sociale, et la conduisent à errer dans la ville. Un jour d'hiver de ses seize ans, sortie de la maison des bonnes sœurs, elle ne prend pas le car pour y revenir. À la place, elle prend le car pour Annecy, au gré du hasard.

En quittant la ville, anxieuse à l'idée de perdre ses habitudes, elle se sent inquiète. Comme le narrateur d'Accident *nocturne* est pris de panique quand il ressent la solitude, elle aussi tombe dans un état névrotique en quittant le quartier du pensionnat. « Quand le car a dépassé le tournant de Chavoires et s'est engagé dans la ligne droite, le long du lac, j'ai été prise d'une panique. Je me demandais ce que je pourrais bien faire à Annecy »[802]. Un soir d'hiver, dans cette ville silencieuse, elle ressent la froideur de l'air et la solitude qui se synchronisent : « Pas une seule voiture. Tout était silencieux. À part les silhouettes derrière la baie vitrée, on aurait

[801] *Ibid.*, p.78.
[802] *Ibid.*, p.82.

dit qu'il n'y avait plus que moi dans la ville. J'éprouvais une sensation de vide. La panique est revenue. J'étais seule, je n'avais plus aucun recours dans cette ville morte. Je n'osais pas me réfugier chez Sylvie. Ses parents seraient là »[803].

Elle n'a personne sur qui compter, même le café de Bob Brune est fermé et elle ne peut qu'errer dans les rues. Au fur et à mesure, la crise de panique devient plus en plus intense. « La panique était toujours là. Rue de la Poste, le café était fermé. Je suivais la rue Royal en sens inverse », « Je marchais au hasard. J'avais le vertige. J'ai tourné à droite en suivant les arcades »[804]. En quittant le pensionnat, elle se perd dans la ville déserte et n'a aucun moyen de calmer sa crise d'hystérie.

Elle a l'espoir de s'approcher de quelqu'un sans tenir en compte de sa nature. Par hasard, elle trouve au restaurant la Taverne une de ses anciennes camarades de l'école Sainte-Anne, Gaëlle, employée dans une parfumerie de la rue Royal. Cette jeune femme est alors avec deux hommes plus âgés qu'elles.

La narratrice s'approche d'elle pour calmer sa panique, sans connaître le rapport que ces trois personnes entretiennent entre elles. « De nouveau je suis passée devant la Taverne. J'ai regardé derrière la vitre. La salle était vide. Sauf trois personnes, tout au fond, à une table. J'ai recoonu la fille, assise sur la banquette : Gaëlle, une blonde, une ancienne camarade de classe de l'école Sainte-Anne. À l'époque, déjà elle se maquillait »[805]. En s'apercevant de l'attitude anormale de la narratrice, les deux hommes d'environ 35 ans, Lafon et Orsini, lui proposent de les rejoindre à leur table et de la raccompagner jusqu'au pensionnat le lendemain matin. La narratrice, soulagée, accepte, sans demander à l'être le soir même.

L'attitude délurée de Gaëlle surprend un peu la narratrice, son aspect aussi est inhabituel pour elle : le fort maquillage, les ongles soignés, alors que les bonnes sœurs ne l'autorisent pas. « Elle était maquillée, comme d'habitude, avec de l'eye-liner et du rouge à lèvres et portait ses cheveux bruns mi-courts. […] Ses ongles étaient longs, vernis de rouge. […] J'aurais préféré être tombée sur Sylvie. Mais Sylvie était rentrée depuis longtemps à cette heure-là »[806].

Malgré sa préférence de voir Sylvie, et pour oublier la souffrance de la solitude, la narratrice décide de passer la soirée avec eux. L'extrait suivant montre le moment où ils partent dîner en voiture ; elle n'arrive pas à refuser et se mêle au groupe :

---

[803] *Ibid.*, p.82.
[804] *Ibid.*, p.83.
[805] *Ibid.*, p.83.
[806] *Ibid.*, p.85.

Il [Orsini] m'entourait l'épaule de son bras. Lafon a démarré. J'ai éclaté de rire. C'était sans doute le cognac et la panique que j'avais éprouvée tout à l'heure. Elle reviendrait peut-être plus tard. Il ne fallait pas y penser mais se laisser aller doucement. Je ne savais même plus pourquoi je me trouvais dans cette voiture. […] Sur la place Saint-François, j'ai eu peur qu'ils me laissent seule. Orsini m'a entouré l'épaule. J'étais soulagée. Je les aurais suivis n'importe où.[807]

Finalement, Orsini ne l'accompagne pas au pensionnat, mais l'emmène à son hôtel. Le détournement à mi-chemin de la route, et ce mensonge pour la tromper, font que la narratrice ne peut pas deviner sa véritable intention. Elle passe la soirée avec lui à l'hôtel, mais le lendemain matin elle ne rentre pas non plus au pensionnat. « Je ne suis plus retournée au pensionnat et je n'ai plus jamais revu ma tante ni ma mère. Pour moi, ce n'était pas une très grosse perte »[808]. Cet événement marque la fin de la vie au pensionnat et l'adieu à sa mère et sa tante.

En quittant le pensionnat définitivement à seize ans, la narratrice trouve un travail de serveuse au café-salon de thé à Annecy, dans la rue du Lac, à l'aide de Bob Brune. On lui donne une chambre dans le même bâtiment, et sa nouvelle vie est plus autonome qu'au dortoir du pensionnat. Ici encore, l'envie de solitude lui revient et elle passe très souvent ses journées toute seule. L'on constate souvent le fait qu'un enfant élevé dans des circonstances défavorables recherche la solitude, et la narratrice de ce récit n'échappe pas à ce constat. Nous citerons les paroles de la narratrice : « Ces mois d'hiver et de printemps, je n'ai vu presque personne. Je préférais rester seule. Pendant près de cinq ans, au pensionnat, j'avais vécu sans arrêt avec les autres. Pas un seul moment de la journée où je pouvais être seule […] »[809]. La vie en communauté n'était pas facile pour elle, et cela a contribué à sa préférence pour la vie solitaire.

D'autre part, le départ de son amie Sylvie à Paris pousse aussi la narratrice vers une solitude plus profonde : Sylvie lui avait promis qu'elle allait inviter la narratrice chez elle et qu'elle lui écrirait, mais elle n'eut jamais de ses nouvelles. « Et puis, je n'ai plus reçu d'elle aucune nouvelle. Elle avait dû m'oublier »[810]. À cause de l'attitude de Sylvie, la narratrice tombe de plus en plus dans un état de défiance envers les hommes. Modiano représente

[807] *Ibid.*, p.86-87.
[808] *Ibid.*, p.93.
[809] *Ibid.*, p.94.
[810] *Ibid.*, p.94.

souvent finement la froideur des humains.

13.1.4. Une mémoire de la vie désenchantée

D'ailleurs, comme elle le ressentait déjà au pensionnat, l'envie de fuir la réalité est toujours présente pour la narratrice. Elle pense que la fuite du pensionnat et l'éloignement de sa famille lui apporterait la tranquillité. La narratrice est toujours dans une impasse, et rêve de partir à Paris pour recommencer une nouvelle vie. Alors qu'elle a quitté l'école et commencé à gagner sa vie elle-même, elle ne peut pas éprouver de satisfaction. N'arrivant pas à fixer d'objectif précis dans sa vie, elle trouve le travail aléatoirement, car il lui manque un sens à sa vie. Issue d'une famille aux origines défavorables, et ayant à l'âge de seize ans arrêté ses études, elle mène une vie sociale difficile. Le malheur de ses origines continue comme une spirale. Il n'y a aucune aide de la part de sa famille. Le néant de la vie la fait toujours souffrir, au fur et à mesure elle se met à perdre espoir dans la vie. Dans la citation que nous allons présenter, Modiano représente son désenchantement face à la vie : « […] Je retournais dans ma chambre. Sur le chemin, rue Royal, j'éprouvais un découragement. Je resterais engluée jusqu'au bout dans cette ville et je ne rencontrerais jamais personne qui puisse m'entraîner ailleurs. Et l'élan que je sentais en moi, j'avais peur qu'il s'affaiblisse, de jour en jour »[811]. N'était-ce qu'une illusion d'être sortie d'une vie monotone et d'avoir fui de mauvais parents ? En se trouvant devant la dure réalité, la narratrice se met à perdre courage ; sa situation est plus difficile qu'elle ne le pensait, et cela la désillusionne.

En juin alors qu'elle a dix-sept ans, la narratrice apprend qu'il n'y a plus de travail au café-salon de thé, et est obligée d'en chercher un autre. De même, à l'aide de Bob Brune, à l'hôtel Impérial à Annecy, elle trouve un travail ; cependant en rentrant de l'entretien avec le concierge de l'hôtel, la narratrice ressent de nouveau la désespérance : « Ce jour-là, je me sentais particulièrement abattue. Je n'avais pas beaucoup de perspectives d'avenir »[812].

Le travail qu'elle a trouvé à l'hôtel est celui d'accompagnatrice d'une dame âgée, madame El-Koutoub. Elle passe la journée auprès de cette dame jusqu'à ce que la personne regagne à sa chambre. Sinon elle s'occupe de son chien pendant l'absence. Cette dame est d'une grande gentillesse avec la narratrice : les attentions, la parole de remerciement à la fin de la journée

[811] *Ibid.*, p.95.
[812] *Ibid.*, p.96.

avec les gratifications… Dans sa vie solitaire, c'est le seul moment où elle est touchée par la tendresse des autres.

Même si le travail avec madame El-Koutoub se passe bien, la vie de la narratrice ne s'améliore jamais, car cette dame gentille avec elle disparaît soudainement. Cet événement lui crée un choc important. Laissée toute seule, la narratrice ressent de nouveau la tristesse. Voici une parole qui exprime le découragement de la narratrice lors de son départ : « Ce départ m'a fait de la peine. Les gens ont une curieuse manière de disparaître… Au cours des jours suivants, j'ai beaucoup pensé à madame El-Koutoub, à son chien, à Sylvie, à mon père… Le soir, mes pas m'ont ramenée vers la gare et le café de la rue de la Poste »[813].

Comme dans *Le chien du printemps*, les gens disparus et le chagrin éprouvé par les gens laissés est un des sujets importants chez Modiano. Dans ce récit, deuxième chapitre de *Des inconnues*, son père, ses amis et madame El-Koutoub, tous ses proches sont partis. Ce sentiment de perte, Modiano le rapproche à ce qu'il a vécu à la mort de son frère Rudy.

Elle se plonge dans la tristesse, inconsciemment ses pas prennent la direction du café de Bob Brune, ancien ami de son père. En espérant se consoler du chagrin, elle s'y rend pour voir l'ancien ami de son père qui est la seule personne compréhensive à son égard.

Dans cette scène, Brune lui donne une mallette de cuir et lui transmet ainsi les souvenirs de son père. Cette mallette contient « des livres, des photos, un revolver et des balles dans une petite boîte »[814]. Ces souvenirs sont la seule piste de sa vie, et élucident un des mystères de la vie du père. D'après Brune, son père se servait de ce pistolet « pendant la guerre et "après" », il était « un excellent tireur. »[815]. Ces paroles font référence à la vie clandestine. Les marginaux apparaissent souvent dans les œuvres de Modiano.

Brune se met à expliquer à la narratrice comment on se sert de ce revolver : « Bien que je n'aime pas les armes, j'ai suivi sa démonstration. Après tout, pour mieux comprendre un père inconnu, il faut essayer de marcher sur ses traces et de refaire les mêmes gestes que lui »[816].

L'affection pour son père la conduit à le manipuler. Les objets dangereux fascinent la narratrice, car elle pense y reconnaître la présence de son père. À ce moment-là, elle ne sait pas encore que cet événement décidera de son sort ; que celui-ci sera utilisé dans un meurtre.

---

[813] *Ibid.*, p.101.
[814] *Ibid.*, p.102.
[815] *Ibid.*, p.102.
[816] *Ibid.*, p.102.

Après le départ de madame El-Koutoub, le concierge de l'hôtel lui propose un travail de baby-sitting auprès des enfants des Aspen, un riche couple d'une trentaine d'années. Les deux sont dédaigneux, et demandent de garder leurs enfants pendant leur absence. Curieusement, trois jours après leur départ à Genève, monsieur Aspen appelle le concierge, lui demandant d'envoyer la narratrice garder ses enfants pendant une semaine. Ayant des doutes sur cette proposition, la narratrice accepte quand même ce travail.

En partant à Genève en car, elle est prise de violents malaises. Le passage que nous allons citer exprime son obscur pressentiment d'un danger : « J'ai éprouvé un malaise. J'essayais de le combattre »[817].

Dans cet état d'âme, seuls les souvenirs de son père la tranquillisent : les photos, les livres, le revolver et les balles, ces objets qu'elle transporte avec elle lui font ressentir la « tiédeur » de son père. Ce sont les seuls objets auxquels elle peut demander une protection. « Je suis montée dans le car avec mon sac de voyage, le même qui me servait au pensionnat, et où j'avais rangé, parmi mes vêtements et ma trousse de toilette, les objets qui avaient appartenu à mon père et que je voulais garder comme des talismans : les photos, les livres, le revolver et les balles »[818].

Comme le mot « talismans » le représente, ces objets dangereux sont le seul soutien pour elle. Cependant, ce calme ne dure pas longtemps, l'anxiété pour le travail mystérieux et le désenchantement ne se dissipent jamais. En marchant au bord du lac Léman, une forte angoisse la prend de nouveau : « Je voulais marcher pour calmer mon angoisse. Il faisait nuit »[819].

Les crises de panique lui arrivent répétitivement, cela lui donne l'impression que son malheur dure éternellement, et qu'elle ne pourra jamais briser la chaîne des événements malheureux. « Le concierge m'avait dit : "Vous irez loin", mais depuis des années je tournais en rond, sans pourvoir sortir du cercle… Un découragement et une impression de solitude m'ont envahie, contre quoi je n'essayais même plus de lutter »[820]. Dans ses paroles, on peut lire entre les lignes son désenchantement de la vie : le désarroi de son enfance, la vie solitaire, ses difficultés qui ne sont jamais résolues. Face à cette situation difficile, elle devient apathique.

---

[817] *Ibid*, p.105.
[818] *Ibid*, p.105.
[819] *Ibid*, p.106.
[820] *Ibid*, p.107.

En arrivant à la maison des Aspen, c'est Monsieur Aspen qui l'accueille. Il l'amène dans la chambre en disant que sa femme et ses enfants sont absents. À travers son attitude, la narratrice se rend compte que son but n'est pas de lui demander le baby-sitting de ses enfants. Son ivresse, sa désinvolture montrent que son but est de tendre un piège à la narratrice :
« J'ai pensé brusquement qu'on m'avait attirée dans un piège. Il s'est dirigé vers l'escalier :
– Je vous conduits à votre chambre ? Je montais l'escalier derrière lui. À l'instant où je l'avais vu fermer la porte à clé, j'avais été prise de panique, mais à chaque marche, je retrouvais un peu plus mon sang-froid. Sur le palier du premier étage, il m'a dit : – Je suis avec un ami. Vous voulez prendre un verre avec nous ? Cette proposition m'a surprise »[821].

En s'apercevant de sa véritable intention, la narratrice fait semblant de l'ignorer. Dans la chambre, un ami d'Aspen, Alain, attend la narratrice ; à travers leur conversation, elle est persuadée qu'ils veulent la tromper : « – Puisque les enfants ne sont pas là, a dit l'autre, elle va faire la baby-sitter pour nous… – Qu'est-ce que tu veux qu'elle te fasse, Alain ? a demandé monsieur Aspen d'un air amusé. À ce moment-là, j'ai compris qu'ils avaient bu et qu'ils étaient prêts à tout »[822].

La narratrice, mise en péril, trouve une idée : elle reprend son sac laissé dans sa chambre et récupère son pistolet pour se défendre.

Pour préparer les balles, elle demande à Aspen la permission d'aller à la salle de bain un instant. Dans le passage que nous allons citer, elle est enfermée dans la chambre d'Aspen, et part à la salle de bains :

Il y avait une petite clé sur la porte. Il a fermé la porte à clé. Il a mis la clé dans sa poche. J'étais de plus en plus calme.
– Je peux aller un instant dans la salle de bain, monsieur ? Il a fait oui de la tête. Il m'a glissé dans la main un billet de cinquante francs, comme si c'était un pourboire. […] Je suis entrée dans la salle de bains avec mon sac de voyage. J'ai fermé la porte et j'ai tourné l'un des robinets du lavabo. Je laissais l'eau couler. Je me suis assise sur le bord de la baignoire et j'ai fouillé dans mon sac. J'en ai sorti le revolver et la petite boîte qui contenait les balles. J'ai chargé le revolver.[823]

Inconsciemment, elle imite le geste de son père. Le pistolet est une protection dangereuse pour elle ; en sortant de la salle de bains, finalement, la narratrice tire un coup de revolver contre Aspen : « Je suis entrée dans la chambre. Il m'attendait, assis dans le fauteuil, près de

[821] *Ibid*, p.108.
[822] *Ibid*, p.110.
[823] *Ibid*, p.112.

la coiffeuse. Il a sursauté. Il a soulevé ses paupières lourdes. Pour le tir, je devais avoir le même don que mon père puisque j'ai tué Monsieur du premier coup »[824].

Le récit se termine par cette scène d'assassinat. Le père inconnu la conduit à tuer un homme. L'ombre de son père la hante toujours ; à cause de l'affection qu'elle ressent pour lui, la narratrice est devenue paradoxalement un assassin. Le caractère tragique de ce récit est que la narratrice non seulement souffre de la solitude et de la frustration dues au manque affectif, mais elle devient une meurtrière à cause des mauvaises intentions des autres. Ici la souffrance sans issue amène successivement d'autres malheurs.

La narratrice elle-même déplore son destin malheureux, comme si les ennuis de sa vie et ce crime important avaient été écrits, comme s'il n'y avait aucun moyen de les éviter. L'assassinat à la fin du récit représente le crime chez l'innocente, destinée à devenir malheureuse. Brune, s'il avait espéré le bonheur de la narratrice en lui donnant les souvenirs du père, aurait pu soustraire le pistolet, mais aussi plus particulièrement les balles, et il n'aurait pas dû lui enseigner comment s'en servir. Non seulement son état d'esprit du moment, mais aussi cet entourage malveillant conduisent la narratrice à un acte tragique. Dans cette œuvre, Modiano souligne le chagrin des gens comme la narratrice, nés dans une famille défavorable et pris dans la fatalité. L'auteur représente aussi finement l'égoïsme et le venin des gens.

Ce motif est particulièrement présent à travers les personnages de ses autres récits : Carmen dans *Quartier perdu*, et Dannie dans *L'Herbe des nuits* aussi commettent un meurtre par arme à feu, en dépit de leur intention.

[824] *Ibid*, p.113.

Chapitre XIV. Modiano et ses thèmes de prédilection

14.1. La vie ruinée

Par une fin tragique, Modiano décrit souvent des vies ruinées. Il préfère souvent décrire la décadence de la vie et non la réussite personnelle et sociale, des personnages et des narrateurs ceux-ci échouent dans ses œuvres. Dans *Voyage de noces*, Ingrid mène une vie heureuse dans sa jeunesse avec son mari, tandis que plus âgée, elle mène une vie solitaire suite à la séparation d'avec son époux, et met fin à sa vie par le suicide. La vie heureuse laisse place au malheur ; l'auteur illustre finement la vie d'Ingrid jusqu'à ce qu'elle en arrive à se suicider. Comme la mère de la narratrice dans *La Petite Bijou*, l'échec de la vie professionnelle en tant que danseuse a pour cause une blessure à la cheville, qui ruine la vie de la mère. L'usage de l'éther symbolise la dégénérescence morale.

La déchéance de la vie est un des sujets préférés de Modiano. Il décrit souvent les gens qui perpétuent l'usage du crime. À cause d'un mauvais entourage parfois, l'on est impliqué dans un crime, les gens innocents doivent se salir les mains contre leur intention. Ce thème est particulièrement présent dans *Un pedigree*. Le narrateur et sa mère vivent dans l'indigence, et commettent une fraude pour obtenir de l'argent. Cela coïncide avec le fait que les parents de Modiano, surtout son père, avaient des difficultés financières dans leur vie. La perte de sa profession, des problèmes financiers, la fuite, Modiano expérimente déjà ces problèmes dans sa propre vie.

Dans les œuvres de Modiano, il s'agit de la difficulté de la vie pendant la jeunesse. Souvent, la souffrance due à la solitude à cause d'une situation familiale difficile est un des sujets importants. Comme dans la vie personnelle de l'auteur, souvent les personnages souffrent d'une vie malmenée et de l'absence de parents.

14.1.1. La représentation du symptôme de la nervosité

Dans les œuvres de Modiano, la nervosité est un sujet important. Comme la narratrice de *La Petite Bijou*, celle de *Dans le café de la jeunesse perdue*, et le narrateur de *Accident*

nocturne, Ingrid dans *Voyage de noces*, le narrateur de *L'Herbe des nuits*, celui de *La place de l'étoile*, Modiano se plaît à décrire le symptôme de l'anxiété, la crise de panique, l'insomnie, l'hallucination auditive, la dépression et la rêverie… Il s'agit d'un état mental anormal, qui se traduit par la palpitation, la suffocation, la crise de nerfs des narrateurs.

Dans ces œuvres, l'on constate que la souffrance due à des circonstances difficiles au sein de la famille, surtout le désarroi de l'enfance, le néant des origines suscitent le symptôme de la nervosité, comme l'isolement et l'abandon de la mère créent l'instabilité chez la narratrice de *La Petite Bijou.* Autrement dit, Modiano fait un rapport étroit entre le mauvais milieu familial et la psychopathologie. Comme plusieurs psychiatres, Donard Woods Winnicotte, Melanie Klein et Sadanobu Ushijima relèvent que le milieu défavorable dans l'enfance et la jeunesse conduisent souvent les gens à la maladie mentale, aux troubles mentaux. Il est certain que Modiano montre le processus de la normalité à la nervosité dans l'enfance et la jeunesse. Les événements douloureux qui arrivent répétitivement chez un enfant, la succession de la solitude, minent leur esprit : perte de la gaité, être rongé par l'anxiété et la dépression... Modiano l'appréhende par ses propres expériences personnelles et exprime la souffrance du trauma de l'enfance qui continue à vivre dans l'esprit ; les blessures subies ne se guérissent pas facilement, même lorsque la personne atteint la majorité. Comme la mémoire en « flash-back » de l'enfance solitaire et le fait que la mère la laisse à l'abandon tourmentent les narrateurs, et cela amène la narratrice de *Dans le café de la jeunesse perdue* au suicide.

De même, la description en détail de la peine intérieure est remarquable chez Modiano. En suivant l'histoire personnelle des personnages et des narrateurs, il fait comprendre au lecteur ce qu'est la vraie souffrance dans la vie. Le néant et le désarroi tourmentent profondément les gens : cela devient la véritable tristesse. Le manque d'affection et de protection de l'enfance sont tellement blessants pour les enfants, le regard de Modiano s'adresse toujours aux faibles de la société moderne.

Aux termes de ce chapitre, nous pouvons ajouter une remarque : chez Modiano, il s'agit de la vie solitaire des gens qui vivent dans la grande ville, particulièrement à Paris, Lyon, Annecy, c'est-à-dire la vie urbaine. À part des scènes des vacances, Modiano a la préférence des scènes en ville plutôt qu'à la compagne. La solitude des gens qui vivent de ville particulièrement à l'époque contemporaine est un thème cardinal chez Modiano.

La mémoire engrange les expériences pénibles dans la vie. En prenant la forme de la remémoration, Modiano décrit finement l'aspect sombre et cruel des gens. La froideur de la

mère de la narratrice de *La Petite Bijou*, l'absence de la famille et le père négligeant dans l'enfance dans *Accident nocturne,* l'abandon de l'enfant dans *Des inconnues*, la disparition du père dans *Des inconnues*, la malveillance d'un parent contre un enfant, la vraie méchanceté cachée, la description de la mémoire peuvent évoquer ces problématiques difficiles à évoquer et qui se dissimulent parfois sous la surface « normale » des gens.

À travers les souvenirs des narrateurs, Modiano focalise souvent le venin des gens contre les faibles, dans la plupart des cas les faibles sont représentés par un enfant. L'auteur dénonce leur mal véritable, à travers une description fine des personnages. Les expériences traumatisantes ne disparaissent pas de l'esprit, et elles jettent une ombre sur l'avenir. L'espérance de Modiano est de représenter la profonde souffrance des gens qui ont survécu aux événements cruels de la « négligence » et de « l'égoïsme » des autres. La cruauté est à distinguer de la violence, mais elle est très blessante en même temps.

Modiano souligne un autre aspect de la mémoire dans ses œuvres ; souvent, comme les narrateurs d'*Accident nocturne* et *Chien du printemps, L'Herbe des nuits*, leur passé d'il y a 20 ou 30 ans, les souvenirs de leur jeunesse les tourmentent. Au présent, le « moi narrateur » est sorti de cette situation douloureuse et jette un regard sur son passé, tranquillement. Cela permet d'élucider les aspects cachés du passé et de les réévaluer.

Si la mémoire traumatisante qui nous fait souffrir est un côté négatif, quel est le côté positif de la mémoire ? Modiano écrit *Dora Bruder* en hommage à une fille juive qui a réellement existé et qui fut victime de la Seconde Guerre mondiale. La mémoire des victimes pendant les services de la guerre sans témoin maintenant restent graver dans la mémoire collective.

D'ailleurs, Modiano nous pose une question importante : avec le temps, le trauma se guérit mais arrive-t-on à pardonner à l'entourage qui nous a menés au malheur ? Comment vit-on avec à l'esprit cette mémoire traumatisante ? Cela est possible, avec le temps, à l'aide de la mémoire. Les mauvais souvenirs nous tourmentent, mais aussi nous sauvent la vie. La mémoire possède une importance dans l'histoire personnelle, elle peut élucider le mystère du passé, et l'ombre de l'intérieur.

Dans ce chapitre, nous avons essayé de préciser la poétique de Modiano. Même si le corpus des œuvres est limité, nous pouvons arriver à comprendre son idée principale. La souffrance de l' « incertitude » et les difficultés rencontrées dans la jeunesse sont des thèmes importants chez Modiano.

14.2. Les thèmes de prédilection de Modiano

Nous avons évoqué au dernier chapitre le problème du néant particulièrement figurant dans *Accident nocturne*. Modiano accorde la préférence à l'aspect sombre de la vie dans ses œuvres. Nous allons approfondir, sa préférence personnelle dans ses œuvres.

14.2.1. La tragédie moderne

Dans *Accident nocturne*, le narrateur se trouve en face de grandes difficultés de la vie dues à la solitude profonde, et, à la fin du récit, il est arrivé à trouver le jalon pour s'en sortir. Le nouveau départ de la vie est un des thèmes importants chez Modiano, comme c'est le cas pour le narrateur de *Du plus loin de l'oubli*, ils jettent un regard sur leur passé rétrospectivement comme s'ils s'assuraient que le moment difficile est bien passé. Le narrateur de *Accident nocturne* aussi, se rappelle sa jeunesse d'il y a trente ans, et proclame qu'il faisait des efforts pour redresser sa propre vie. Comment trouve-t-on l'amorce d'une solution pour sortir du « néant des origines » et du « désordre d'enfance » ? Ce sont des sujets cohérents chez Modiano.

Cependant, dans les personnages et les narrateurs chez Modiano, ce n'est pas forcément tous qui réussissent à surmonter les difficultés des origines malheureuses. Certains échouent sans voir leur vie rebondir de nouveau. Modiano a donc une préférence pour la fin tragique également ; comme dans sa vie personnelle la mort de son frère et la disparition de son père représentent la cruauté du sort, il prend soin d'exprimer le côté sombre et tragique de la vie.

Dans la plupart des cas, il s'agit de la mémoire tragique, définie peut-être ainsi, la mémoire dont la fin est malheureuse pour le personnage ou le narrateur à cause du sort, de la pression sociale et des mauvaises relations humaines. Les narrateurs se remémorent les épisodes du passé dans lesquels ils courent à la ruine. Quelle fatalité est à attendre pour eux ? Modiano représente finement la destinée de chacun dans ses œuvres.

Dans la mémoire tragique, il s'agit souvent de souffrances vécues dans sa jeunesse. Cela provient souvent du trouble de l'enfance, des origines défavorables, cela les amènent à de mauvaises conduites et à une vie misérable comme si c'était leur destinée. Dans les

circonstances défavorables, il est difficile de trouver le jalon positif dans la vie, la souffrance s'obstinant toujours.

Nés d'une famille isolée de la société, ils ne font pas souvent d'études, eux-mêmes n'ayant pas les moyens de s'intégrer à la société. Cela est lié en quelque sorte au complexe d'infériorité, et à l'hésitation à accéder à la société réelle. En conséquence, les narrateurs errent dans la ville sans avoir d'identité sociale ; la perte d'espoir en l'avenir, la torpeur, le vide dominent l'esprit. À cause du manque de discipline, ils ne savent pas comment vivre, cela les fait souffrir également. Ils deviennent aveugles à leur avenir, en vivant la vie au jour le jour, ne ressentant que le vide de l'existence. Comme dans *Pedigree*, le narrateur mène une vie pauvre à cause de la vie clandestine des parents, elle est faite de vide et de torpeur. Et comme *La Petite Bijou*, les circonstances familiales malheureuses conduisent la narratrice à une vie décadente, où la mélancolie et le désenchantement de la vie ne résolvent les circonstances difficiles, et les origines malheureuses.

Chez Modiano, cette perte de l'émotion vive dans la vie difficile est un des thèmes importants. L'émotion joyeuse se dissimule derrière la sensation de vide, le moral est désespéré devant la réalité. En menant une vie sans espoir, ils renoncent à y résister.

Il est dur de regarder la vie se détruire, que cela soit la nôtre ou celle d'un autre ; les difficultés de la vie sans résolution, cela est la tristesse véritable. Souvent, on ressent qu'elle se met à tomber en décadence, cependant il n'y a pas de moyen de l'empêcher, on est obligé de subir la fatalité.

À cause des origines défavorables de leur naissance, et des difficultés puis dans leur jeunesse, dans la vie face à des circonstances difficiles, les personnages et les narrateurs commettent souvent de mauvaises actions. Souvent, les gens perdent de vue l'avenir, le sens de la vie, se dévoient sans savoir. Comme Carmen dans *Quartier perdu*, Dannie dans *L'Herbe des nuits*, dans leur vie, elles vivent au jour le jour, avec meurtre, la mort, la crise de folie comme une menace. Les deux romans précédents, à cause d'un meurtre, elles perdent une vie normale. L'on peut imaginer facilement qu'elles sont envoyées en prison avec une longue période d'incarcération. Elles y vieillissent sans voir leur famille, ni rencontrer des gens, sans travail et vont finir leur vie dans la solitude. Le chagrin dans la vie, la gravité d'un événement, les regrets leur pèsent. On ne peut plus se contrôler, on perd l'équilibre et on tombe dans le néant…

14.2.2. La mémoire de la solitude ; la mort et la disparition

D'autre part, relativement à la vie malheureuse dans leur jeunesse, Modiano traite souvent la disparition des gens, la mort des proches. Ce thème est aussi important que celui de la souffrance d'une vie ruinée ; ces deux éléments ont un rapport étroit car il s'agit du sentiment de la perte. Comme la mort des proches de Jansen dans *Chien de printemps*, sa mélancolie à rester toute seule durant sa vie, l'auteur représente une tristesse profonde envers les défunts dans ses œuvres.

Également, dans *Rue des boutiques Obscures,* Modiano traite aussi de la tristesse de la séparation éternelle. D'ailleurs, au deuxième chapitre de *Des inconnues*, la narratrice rêve la vie avec son père inconnu, parti trois ans après sa naissance.

Chez Modiano, il s'agit souvent des défunts proches pour les narrateurs. Comme les gens vivants cherchent en eux la trace des défunts, les narrateurs essaient de se rappeler des souvenirs. D'ailleurs, comme Ingrid dans *Voyage de noces*, Dora Bruder dans *Dora Bruder,* Gisèle dans *Un cirque passe*, Jonny dans *De si braves garçons*, la mère de *Dans le café de la jeunesse perdue*, il s'agit de personnages décédés prématurément. Ils sont victimes de leur propre sort. Soit par suicide, soit par accident, soit par la guerre, alors qu'ils sont jeunes, les narrateurs proclament la tristesse profonde de la perte des proches qui ne reviennent jamais. La sensation du vide, le sentiment d'impuissance reviendrons toujours avec le souvenir. Peut-être aurait-on pu les aider et les sauver ? Cette idée est toujours présente chez eux. Le chagrin inguérissable tourmente les narrateurs. Ils se plongent dans les souvenirs pour s'assurer que les disparus existaient, et qu'ils ont partagé un bon moment ensemble.

Ce choc psychologique dure toute la vie. Dans la mémoire, les narrateurs suivent l'ombre des disparus avec le repentir, pour oublier la disparition, momentanément.

14.2.3. La séparation éternelle avec la famille

Parallèlement à la mort des proches et le malheur de l'enfance, il est souvent question de la séparation éternelle avec la famille, cela est aussi un des thèmes importants dans la mémoire tragique. Le chagrin et le sentiment complexe contre la famille sont décrits finement, il n'y a

plus de lien avec la famille.

Cela se passe soit dans l'enfance, soit dans la jeunesse. Les pères des narrateurs abandonnent souvent la famille, les mères sont indifférentes à leur enfant, Modiano exprime finement la peine de la séparation éternelle avec la famille. Le trouble de l'enfance n'est jamais résolu, aucune aide n'arrive jamais, les parents laissent partir les narrateurs. Les narrateurs ne voient jamais leur rapport s'améliorer, ils quittent leur famille dans la haine. Dans la tristesse de la séparation éternelle, les narrateurs ressentent souvent de la colère contre leur famille qui les négligeait depuis l'enfance.

L'adieu avec les parents qui maltraitaient l'enfant s'exprime dans *Des inconnues*, *La Petite Bijou*, *Accident nocturne*, *Un cirque passe, Dans le café de la jeunesse perdue* ; cette séparation blesse profondément les narrateurs. Non seulement l'absence de l'enfance heureuse, mais aussi la froideur des parents les poursuivent et les poussent jusqu'à la séparation éternelle. Les parents eux-mêmes dénient l'existence de leur enfant, n'en apprécient pas l'importance. L'on observe souvent la souffrance de la solitude absolue, la haine de l'enfant abandonné. En même temps, cette séparation représente la fin de l'enfance, c'est-à-dire le commencement de la vie d'adulte. La séparation serre toujours le cœur, quelle qu'en soit la raison.

Si nous voulions synthétiser la poétique de Modiano, nous évoquerions la mémoire tragique et la solitude. La séparation éternelle avec les proches, le malheur de l'enfance, l'adieu avec les parents, les crimes des victimes, à cause de cela, les personnages et les narrateurs tombent dans une solitude véritable. Dans leur vie sociale et privée, ils sont exclus, le vide et la torpeur minent leur esprit.

14.2.4. Les souffrances de la vie associées à la mémoire tragique

Les expériences pénibles se convertissent en mémoire avec le temps. Le choc des événements graves laisse clairement sa trace dans l'esprit, ils revivent en tant que mémoire en flash-back, les narrateurs ruminent la mémoire tragique. Souvent, ces souvenirs sont graves et choquants, ils les obligent à garder le secret. Il est pénible de vivre avec ces secrets personnels et de ne pouvoir les confier à personne, comme la narratrice de *La Petite Bijou* qui tombe dans un état névrotique, en errant dans Paris toute seule, et elle éclate en sanglots quand la

pharmacienne l'interroge sur la raison de son errance. Comme Dannie rencontre le narrateur pour la première fois, elle ne pouvait pas lui confier son crime, étant tourmentée par le sentiment de culpabilité du crime qu'elle a commis. Il est pénible de vivre ayant des difficultés, et aussi difficile d'en parler et de vivre en cachant la vérité. On est contraint doublement, et reclus dans une impasse.

Les événements pénibles continuent à vivre à l'intérieur des personnages en prenant la forme de la mémoire ; elle est une partie plus intime dans la personne et Modiano focalise le côté sombre de la vie personnelle à travers la mémoire.

Modiano essaie de décrire le sort malheureux de chacun, tantôt pour un personnage, tantôt pour un narrateur. La vie est précieuse, tandis qu'elle est souvent méconnue, l'événement tragique ravive la valeur de la vie. *Dora Bruder*, l'auteur a pour but de décrire la tragédie personnelle en prenant la forme de la mémoire. Chaque narrateur est témoin de la vie malheureuse de chacun ; la mort, l'accident mortel, le suicide, l'amnésie, l'abandon de l'enfant, la tragédie se trouvent dans la vie quotidienne, leur chagrin n'est jamais raconté à haute voix. Ces événements sont gravés profondément dans la mémoire et vivent silencieusement avec l'esprit, une fois des bribes des souvenirs y revivent, l'épisode du passé se met à ressusciter, les narrateurs songent aux gens disparus... En même temps, à travers la mémoire, les narrateurs s'assurent de l'importance de leurs expériences, qui forme de leur personnalité, leur moi actuel.

Nous devons également faire une remarque importante : Modiano préfère décrire la vie tragique des faibles et des marginaux. En gardant le secret des origines, en endurant des épreuves, ils vivent sans savoir se comporter correctement dans la vie. Le regard de l'auteur est toujours compréhensif, et il rend hommage aux gens faibles qui ont survécu aux moments difficiles sans manifester leur souffrance.

Il convient enfin de préciser la raison du choix de la mémoire chez Modiano. La mémoire est le témoignage de la vie. Les événements malheureux se convertissent en mémoire dans l'esprit. Quand le traumatisme du passé se guérit, on peut les estimer de nouveau, ils changent leur image. Souvent la mémoire fait souffrir les gens, mais en même temps elle donne une identité à leur personnalité. Modiano dépeint le chagrin des gens qui vivent avec une mémoire triste. La mémoire est une partie plus intime de la personnalité ; l'auteur fait la lumière sur l'ombre intérieure à travers la mémoire.

Les intermittences de la mémoire et la discontinuité existentielle ; l'occurrence de la mémoire

Nous avons travaillé sur l'occurrence de la mémoire et ses intermittences. Le regard adressé au passé malheureux était un point de départ de la mémoire. Cela fait apparaître la dissociation entre le « je-narrant » et le « je-narré ». Le soi passé est différent du soi actuel, mais les deux peuvent correspondre à une seule personne.

Les œuvres de notre corpus traitent aussi la question de l'identité. Le manque d'expériences heureuses dans l'enfance et dans la jeunesse bouleversée, empêchent le narrateur ou les personnages d'obtenir une identité. Soit à cause d'une origine malheureuse, soit à cause de la confusion sociale de la seconde guerre mondiale, ils perdent leur identité sociale et personnelle. En confrontant les difficultés, ils n'arrivent pas à retrouver leur valeur existentielle.

Un enfant abandonné ne peut pas construire un soi comme il voudrait. Le soi est imparfait. Il cherche dans la mémoire la réminiscence d'un souvenir heureux, mais la mémoire qui revient est toujours morcelée et il n'y a que les fragments d'un souvenir triste.

Sous une couche d'oubli, une masse de mémoire se dissimule, comme Modiano l'a exprimé en employant un mot « iceberg ». La plupart des souvenirs s'échappent à l'oubli.

Le narrateur hésite souvent entre les deux, l'oubli et la mémoire. D'un côté, un souvenir triste pour lui le perturbe, d'autre part une couche d'oubli empêche de se rappeler une mémoire précieuse. L'oubli et les bribes de la mémoire provoquent un souvenir intermittent.

Cette ambivalence de la mémoire est la cause de son dysfonctionnement. D'autre part le passé est sombre et monotone, il pèse lourdement sur les narrateurs. Un souvenir se caractérise par des événements tristes, qui reviennent de façon répétée à l'esprit. Dans le néant, les scènes traumatisantes éclatent, mais les détails disparaissent dans l'oubli. Des bribes de souvenirs durs qui surgissent dans le néant, modifient la qualité de la mémoire et font apparaître des intermittences de la mémoire.

La recherche de la valeur existentielle est un thème important dans les œuvres de Modiano. Dans les souvenirs morcelés, les narrateurs cherchent la valeur de leur vie. L'insatisfaction

affective les tourmente souvent. La narratrice de *La Petite Bijou* est née d'un père inconnu, sa mère l'a abandonnée à l'âge de neuf ans. Elle n'a pas le souvenir d'être aimée de quelqu'un. Sa vie est rude et solitaire, même lorsqu'elle atteint l'âge de la majorité, la situation ne change pas. En grandissant sans avoir de relations humaines, elle ne ressent jamais la chaleur humaine des gens. La nervosité la tourmente souvent, l'inquiétude de l'avenir et le chagrin de la vie solitaire ne s'améliorent jamais. Dans ce souvenir malheureux sombre de l'enfance, les événements choquants pour la narratrice éclataient dans son esprit : son chien a été abandonné par sa mère pendant son absence, sa mère est partie en laissant la narratrice toute seule sans jamais revenir. Ses mauvais souvenirs ne disparaissent jamais dans l'oubli, ils sont gravés profondément dans la conscience. La narratrice est tourmentée par la nervosité et l'insomnie jusqu'à ce qu'elle soit amenée à l'hôpital psychiatrique, elle n'arrive pas à retrouver son identité.

L'absence d'une identité concorde aussi avec la mémoire accompagnée du dysfonctionnement. L'insatisfaction provient souvent d'un souvenir imparfait. Le trou de la mémoire signifie aussi le manque d'expériences heureuses. Le souvenir du vide et du néant se convertissent souvent en trou de mémoire.

La douleur de vivre sans identité précise est particulièrement présente chez les narrateurs. Dans *Rue des Boutiques Obscures*, le narrateur a perdu son identité sociale et son identité personnelle à cause de l'amnésie et du vide du souvenir. Son soi original qui réapparaît, a été identifié par le passé sombre dans lequel il se trouvait, et où, sous une fausse identité il participait au marché noir. Son identité juive le conduit à fuir de la société.

Souvent dans les récits de Modiano, un personnage ou un narrateur qui vit avec une fausse identité, apparait comme dans *L'Herbe des nuits*, *Des inconnues* et *Un cirque passe*. Non seulement les origines malheureuses empêchent d'obtenir une identité personnelle des gens, mais en plus ils n'arrivent pas à s'adapter à la société réelle. Les difficultés des personnes non-sociabilisés sont aussi un thème important chez Modiano. Ils n'arrivent à obtenir une identité qu'à travers une mémoire intermittente, un souvenir caractérisé par l'absence d'expériences heureuses et des scènes traumatisantes.

Les bribes des souvenirs et une mémoire intermittente font apparaître un dispositif narratif complexe dans les romans. Nous avons constaté le fait qu'ils brisent la chronologie des événements. Un « je » particulier, l'occurrence fréquente des verbes de perception et l'élément de la narration orale, le procédé particulier de la reconnaissance du narrateur du propre passé, la distinction ambiguë entre *main plotline* et *sub plotline*, sont les fruits de la

mémoire décousue du narrateur. Nous avons travaillé sur l'influence de la mémoire intermittente sur la construction du texte.

Ces supports narratifs permettent d'exprimer la mémoire du narrateur. À l'intérieur de la mémoire, Modiano représente la souffrance de la vie. Mais en même temps la vie est belle, chaque vie est précieuse et chaque personne possède l'importance de la vie.

Conclusion

Le point de départ de notre travail était le questionnement suivant ; pourquoi le thème de la mémoire est-il si important chez Modiano ? Les intermittences, le trou de la mémoire et le dysfonctionnement parcourent son œuvre, et la mémoire est imparfaite.

Cette investigation nous a suggéré une autre question. Pourquoi obstine-il à décrire un souvenir décousu ? Pour répondre à cette question, nous avons effectué une recherche sur la thématique de la mémoire chez Modiano. Souvent le narrateur ou les personnages chez Modiano sont tourmentés par les mauvais souvenirs de leur enfance ou de leur jeunesse. Des scènes traumatiques reviennent répétitivement à l'esprit, dans un souvenir sombre du passé et un événement triste reste longtemps en mémoire.

Modiano considère cette partie intime d'une mémoire comme un secret personnel. Dans son discours il traite cette question.

J'ai toujours cru que le poète et le romancier donnaient du mystère aux êtres qui semblent submergés par la vie quotidienne, aux choses en apparence banales, – et cela à force de les observer avec une attention soutenue et de façon presque hypnotique. Sous leur regard, la vie courante finit par s'envelopper de mystère et par prendre une sorte de phosphorescence qu'elle n'avait pas à première vue mais qui était cachée en profondeur. […] Le secret qui donnait de la profondeur aux personnes et pouvait être un grand thème romanesque. [825]

Cependant, cette conception de la mémoire chez Modiano n'existait pas avant. Comme il le mentionne, les caractéristiques de la mémoire ont évolué depuis l'époque du XIXe siècle. La mémoire stable du passé a été remplacée par un souvenir décousu et instable. Plusieurs causes apportent des changements dans les caractéristiques de la mémoire, mais en premier lieu, il fait remarquer que le cours du temps lui-même a changé.

Il arrive aussi qu'un écrivain du XXI[e] siècle se sente, par moments, prisonnier de son temps et que la lecture des grands romanciers du XIX[e] siècle – Balzac, Dickens, Tolstoï, Dostoïevski – lui inspire

[825] Le Monde, Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#LM5mfldMaJ8oGKtD.99

une certaine nostalgie. À cette époque-là, le temps s'écoulait d'une manière plus lente qu'aujourd'hui et cette lenteur s'accordait au travail du romancier car il pouvait mieux concentrer son énergie et son attention. Depuis, le temps s'est accéléré et avance par saccades, ce qui explique la différence entre les grands massifs romanesques du passé, aux architectures de cathédrales, et les œuvres discontinues et morcelées d'aujourd'hui. [826]

Et il ajoute ainsi que :

Il me semble, malheureusement, que la recherche du temps perdu ne peut plus se faire avec la force et la franchise de Marcel Proust. La société qu'il décrivait était encore stable, une société du XIX[e] siècle. La mémoire de Proust fait ressurgir le passé dans ses moindres détails, comme un tableau vivant. J'ai l'impression qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli. À cause de cette couche, de cette masse d'oubli qui recouvre tout, on ne parvient à capter que des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables.
Mais c'est sans doute la vocation du romancier, devant cette grande page blanche de l'oubli, de faire ressurgir quelques mots à moitié effacés, comme ces icebergs perdus qui dérivent à la surface de l'océan.[827]

Modiano mantionne le fait que les circonstances qui accompagnent un écrivain se sont modifiées : le temps passe plus vite qu'avant, il est devenu plus difficile pour un écrivain de concentrer son attention à l'écriture d'une œuvre dans laquelle le temps se passe lentement et où l'intrigue continue longtemps. Ce changement du temps dans la société réelle se reflète sur ses œuvres romanesques. En parallèle avec la discontinuité temporelle, la mémoire elle-même est devenue morcelée : cela est lie à la question de l'oubli. Les narrateurs qui vivent dans la société actuelle souffrent de l'oubli et de la discontinuité existentielle et mémorielle.

Cette recherche nous a permis d'établir deux axes de notre travail. Nos questions ont pour but de connaître les origines de l'occurrence d'un souvenir imparfait au niveau du texte et de la psychologie du narrateur. Qu'est-ce qui rend possible la représentation d'une mémoire imparfaite ? Dans l'univers fictionnel, comment l'occurrence de la mémoire s'effectue-t-elle ? Ainsi, nous avons d'abord visé à analyser la narration propre à créer la mémoire dans

[826] *Ibid*.
[827] *Ibid.*

l'univers fictionnel.

L'occurrence de la mémoire intermittente

L'occurrence d'un souvenir qui accompagne le dysfonctionnement était due aux souvenirs tristes de la jeunesse. Principalement, il s'agissait de la mémoire de la souffrance de la jeunesse à cause du néant des origines et de la solitude profonde. Le souvenir de la disparition des proches, d'un décès, arrivent de façon répétée à l'esprit. Pour chercher les fragments du souvenir oublié, les narrateurs cherchent un indice d'un moment heureux.

Mais cette recherche d'un souvenir heureux a lieu dans le contexte d'une jeunesse dans laquelle ils avaient des difficultés à cause des malveillances familiales. La vie ruinée des parents se transmet à la génération suivante, en situant les enfants dans des circonstances plus difficiles à vivre. Les enfants craignent qu'eux-mêmes mènent une vie dissolue.

Le souvenir de l'absence, comme un manque affectif dans la jeunesse, l'abandon ou la maltraitance, le souvenir du vide, ces traumatismes du passé continuent à vivre en eux en tant que mémoire. Pour retrouver leur identité, ils poursuivent les fragments de la mémoire malheureuse. Cela est aussi l'origine des intermittences de la mémoire.

D'autre part, il était important de noter qu'une mémoire intermittente est liée au symptôme de nervosité. Modiano traite le problème des troubles mentaux entraînés par la mauvaise mémoire de l'enfance. La mémoire d'une enfance malheureuse éclate en flash-back qui restent longtemps à l'esprit. À cause des traumatismes du passé, ils deviennent vulnérables, et n'arrivent pas à se guérir.

En errant dans les rues désertes, les narrateurs ressentent souvent une angoisse forte ; à cause de l'atmosphère sombre du quartier, leur inquiétude s'aggrave de plus en plus. Le symptôme de la nervosité, de l'insomniaque, le délire des gens sont également des thèmes importants pour Modiano. Le malheur de la naissance n'est jamais résolu, la chaîne des malheurs les contraint longtemps. C'est pour cette raison que l'auteur s'attache tellement à la mémoire.

À l'intérieur de la mémoire, Modiano exprime les destinées malheureuses des personnes qui ont vécu les événements tristes à travers des souvenirs décousus. Les intermittences de la mémoire représentent leur traumatisme du passé. La tristesse de vivre avec un souvenir

imparfait est un thème majeur chez Modiano. À cause de l'oubli, la mémoire devient de plus en plus morcelée. En même temps, un souvenir douloureux revient par intermittence à l'esprit. Cette idée de l'occurrence d'une mémoire décousue, correspond à la conception de la mémoire chez Modiano.

L'occurrence de la mémoire au niveau du texte

Au début de notre travail, en jetant un regard sur son passé, l'on s'est donné à savoir pourquoi l'auteur s'adonne à écrire les récits sur la mémoire. L'enfance sombre, les événements malheureux de l'adolescence préoccupent son esprit, ce qui le conduit à se souvenir du passé. Ce regard adressé au passé produit la séparation entre le « moi présent » et le « moi passé », l'un vit dans l'univers « réel », l'autre dans l'univers mémoriel, qui est le point de départ de la mémoire.

L'on a entrepris l'analyse de la superposition de la mémoire d'auteur et de celle du narrateur. Les souvenirs du passé de Modiano éclatent souvent dans son récit, son enfance solitaire, la vie erratique dans la jeunesse, ces aspects sont devenus des motifs importants. Le personnage-narrateur qui souffre du néant de son existence dans *Accident nocturne,* la narratrice dans *La Petite Bijou*, qui menait la vie dissolue, en souffrant de la solitude, ces héros semblent être des doubles de l'auteur.

Un point essentiel à souligner dans les romans de Modiano faisait que les narrateurs étaient dotés d'une psychologie riche. Comme le narrateur de *Rue de la Boutiques Obscures*, les troubles de la mémoire étaient présents à son esprit, et grâce aux indices de son soi ancien, il s'est mis à reprendre sa mémoire dormante, parallèlement à cela, sa personnalité originale commence à revivre dans son esprit, et la découverte d'un souvenir du passé l'attriste. Ainsi dans *L'Herbe des nuits* le narrateur se rappelle nostalgiquement sa jeunesse dans laquelle il a rencontré une jeune dame qui a commis un meurtre, et la tristesse de la séparation éternelle du fait de son arrestation. L'auteur exprime finement l'esprit des narrateurs qui pensent aux événements mémorables pour leur vie.

Les narrateurs psycho-dominants

Nous avons étudié des textes de Modiano notamment sur ce point suivant ; les narrateurs « psycho-dominants », qui sont capables de raconter l'histoire au grès du mouvement de l'esprit. Cette construction est sous contrôle de la psychologie des narrateurs.

En premier lieu, une des caractéristiques de la narration de la mémoire du narrateur était particulièrement présente dans la structure temporelle. Ce dispositif spécial consiste en deux aspects principaux. L'un est la séparation entre les deux « moi », le « moi narrateur » et le « moi de l'action », et l'autre provient du dysfonctionnement de la mémoire du narrateur, qui l'empêche de se souvenir des épisodes du passé. La condition préalable est le fait que le moi actuel est différent du moi ancien, le « moi » est une existence qui ne cesse pas de changer avec le temps et les expériences.

D'abord, la séparation entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action » est primordiale. Cela crée un temps spécifique au monde mémoriel. L'esprit du narrateur répète des allées et venues entre ces deux instances. Quand le « moi narrateur » songe à son passé lointain, le temps du récit passe à celui du monde mémoriel. Mais quand il analyse ce passé, le temps revenait au « présent ».

C'est cette séparation essentielle qui a engendré cette progression particulière du temps. Dans l'instance du « moi narrateur » le temps ne progresse pas, car un indice temporel et spatial qui désigne la progression du temps n'y est pas montré, tandis que dans l'univers mémoriel le temps progresse. Le présent est figé, même le passé progresse, ce cours du temps paradoxal est essentiel dans la narration de la mémoire.

L'autre origine est leur pensée aléatoire, les bribes des souvenirs et le dysfonctionnement de la mémoire ; comme on a fait remarquer, la mémoire présente un aspect imparfait chez Modiano : elle est souvent racontée par intermittence, elle n'est que les bribes des souvenirs. Les narrateurs racontent l'un à l'autre les morceaux des souvenirs, tantôt ceux de l'enfance et de la jeunesse, tantôt ceux du passé récent. Par conséquent la chronologie des événements a été brisée, la progression du temps devient irrégulière. L'évocation libre passe d'un épisode à l'autre : parfois un événement postérieur est raconté avant un événement antérieur. Cette réversibilité temporelle est indispensable dans la narration psycho-dominante, car la mémoire consiste à « voyager mentalement dans le temps subjectif » comme le définit Marion Nouilhiane. Cette compétence psychologique du narrateur est nécessaire.

Relativement à la progression temporelle irrégulière, une des autres caractéristiques provient du fait que la psychologie riche des narrateurs peut évoquer de nombreux épisodes différents à l'esprit. Non seulement à travers l'épisode principal, mais aussi à travers les détails des événements remémorés, ils se souviennent des autres épisodes secondaires. En fouillant la mémoire, l'histoire fait des digressions. Les petits indices lui font évoquer les

épisodes oubliés. Comme la narratrice dans *La Petite Bijou*, qui racontait l'histoire de la retrouvaille avec sa mère de qui elle avait été séparée dans son enfance, se met à parler des autres événements ; la rencontre avec un autre personnage, Badmaev, le travail de baby-sitter, ces trois histoires sont racontés alternativement en tissant les souvenirs de l'enfance.

La capacité de suivre nombre des épisodes, de retenir le point de suspension de l'histoire précédente et de le reprendre après qu'ils ont remémoré un autre épisode, est aussi une des caractéristiques principales des narrateurs psycho-dominants. D'un côté, leur mémoire n'est pas parfaite et il y a des trous, mais même temps ils sont capables de mémoriser ce qu'ils ont raconté. En fouillant la mémoire, ils suivent différentes histoires en passant de l'une à l'autre ; sans montrer qu'une histoire touche à son terme, ils se mettent à raconter une autre histoire, chaque histoire est racontée parallèlement aux autres.

Pour comprendre ce qui est le « moteur » qui produit la mémoire dans l'univers fictionnel, le style de la narration était aussi essentiel. En premier, pour « créer » la conscience des narrateurs, l'usage des verbes particuliers qui représentent la fonction psychologique était nécessaire. Les verbes de perception, ceux de la déclaration, de la pensée, de la sensation nommés dans les termes de Rabatel *verba, dicendi*, *putandi, sentiendi*, représentent la subjectivité des narrateurs et leur conscience. Dans chaque phrase, il existe toujours un mot qui assure le point de vue, soit un complément d'objet indirect « me », soit les *verba dicendi*, *putandi*, *sentiendi*. L'enchaînement de ces phrases permet de former la dimension de la pensée des narrateurs. La description d'un événement se fait à travers la perception des narrateurs, cela certifie qu'ils l'ont expérimenté « réellement ».

D'ailleurs, Modiano prend soin à représenter la voix des personnages. La voix qui raisonne dans l'esprit est souvent insérée par le discours indirect. Dans les passages décrits par la conversation entre les personnages et le narrateur l'intention du narrateur passe de la mémoire visuelle à la mémoire auditive.

Pour montrer le passage entre le monde mémoriel et le monde « réel » où le narrateur se trouve, le changement du temps grammatical est nécessaire. Les verbes passés font voir généralement l'univers mémoriel, tandis que les verbes au présent désignent la pensée du « moi narrateur », qui remémore le passé au présent. La richesse de la psychologie des narrateurs, l'illusion, la rêverie, la conscience ambiguë, les faux souvenirs, et l'imagination des narrateurs sont exprimés par l'usage du conditionnel. La représentation de la fonction psychologique a rapport au temps grammatical.

D'autre part, nous avons vérifié le procédé spécial de l'intrigue de la mémoire chez Modiano. Comment Modiano a-t-il créé la mémoire dans l'univers fictionnel ? Comment les bribes des souvenirs du narrateur sont-ils convertis en récit ? Notre argumentation a commencé par ces questions. Comme on l'a noté, le fait que plusieurs souvenirs morcelés, souvent mélangés, de l'enfance et de l'adolescence, sont racontés en parallèle, produit plusieurs intrigues nommé « *plot-lines* » selon le terme de Monika Fludernik. Cela demande au lecteur de prendre soin à identifier laquelle est la principale et lesquelles sont secondaires. Les histoires s'imbriquent, les détails des souvenirs sont souvent des indices pour élucider l'énigme du passé.

La technique de l'intrigue de Modiano fonctionne ainsi ; souvent il existe au moins deux intrigues dans un récit, comme dans *Voyage de noces* où le narrateur fouille dans la mémoire d'Ingrid qui s'est suicidée à Milan, en parallèle d'une histoire au présent : la fuite déguisée du narrateur devant sa femme pour écrire la biographie d'Ingrid. Les deux histoires sont racontées alternativement.

La procédure de l'intrigue est brisée à cause des bribes des souvenirs et de leur dysfonctionnement. L'ordre de chaque étape est souvent dispersé. Le dénouement des intrigues secondaires n'est pas raconté, le narrateur ne répond qu'à la question de l'intrigue principale. La psychologie du narrateur peut évoquer plusieurs souvenirs, mais il n'est pas obligé de donner une réponse à tout ce qu'il a raconté. Comme la vie réelle, l'on n'arrive pas à trouver une réponse claire pour tout. Certaines choses restent vagues, dans les trous de la mémoire, cette fonction mémorielle imparfaite est similaire à la nôtre. La prédominance de la psychologie du narrateur sur la structure du récit caractérise les romans de Modiano.

Pour notre futur travail, il sera nécessaire d'élargir les corpus. Dans cette thèse, nous ne pouvions pas traiter tous ses romans, notamment ceux à la troisième personne. L'auteur ne cesse d'inventer de nouveaux dispositifs narratifs. Afin de l'élucider, il sera nécessaire de travailler sur ces œuvres.

D'autre part, il va falloir approfondir la recherche sur la poésie des romans de Modiano. Quel secret personnel surgit à travers la mémoire ? Cette question sera notre prochain thème du travail.

Bibliographie

Corpus principal

MODIANO Patrick, *Dora Bruder* (1997), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, 145 p.

MODIANO Patrick, *Des inconnues* (1999), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, 176 p.

MODIANO Patrick, *La Petite Bijou* (2001), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, 169 p.

MODIANO Patrick, *Accident nocturne* (2003), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, 178 p.

MODIANO Patrick, *Un pedigree* (2005), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, 144 p.

MODIANO Patrick, *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007), Paris, coll. « Folio », 2009, 176 p.

MODIANO Patrick, *Chien de printemps* (1995), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1993, 121 p.

MODIANO Patrick, *Rue des Boutiques Obscures* (1978), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, 256 p.

MODIANO Patrick, *Voyages de noces* (1990), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 160 p.

MODIANO Patrick, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche», 2012, 192 p.

Corpus étendu et autres œuvres

BALZAC Honoré de, *Les Secrets de la princesse de Cadignan et autres études de femme (1839)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, 416 p.

BLANCHOT Maurice, *La Folie du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche», 2002, 32 p.

MODIANO Patrick, *La Ronde de nuit* (1969), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, 160 p.

MODIANO Patrick, *Les Boulevards de ceinture* (1972), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, 192 p.

MODIANO Patrick, *Livret de famille* (1977), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, 224 p.

MODIANO Patrick, *Villa triste* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, 224 p.

MODIANO Patrick, *Une jeunesse* (1981), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, 192 p.

MODIANO Patrick, *Memory Lane* (1981), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Roman », 1983, 68 p.

MODIANO Patrick, *De si braves garçons* (1982), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, 192 p.

MODIANO Patrick, *Poupée blonde*, Paris, Gallimard, coll. « P.O.L », 1983, 126 p.

MODIANO Patrick, *Quartier perdu* (1985), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, 192 p.

MODIANO Patrick, *Dimanche d'aout* (1986), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, 192 p.

MODIANO Patrick, *Catherine Certitude* (1988), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, 112 p.

MODIANO Patrick, *Remise de peine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Cadre Rouge », 1988, 165 p.

MODIANO Patrick, *Vestiaire de l'enfance* (1989), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 160 p.

MODIANO Patrick, *Fleurs de ruine*, Paris, Éditions de Seuil, coll. « Cadre Rouge », 1991, 141 p.

MODIANO Patrick, *Un cirque passe* (1992), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, 176 p.

MODIANO Patrick, *Du plus loin de l'oubli* (1996), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, 192 p.

MODIANO Patrick, *L'Horizon*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche», 2010, 176 p.

MODIANO Patrick, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche», 2014, 160 p.

Marivaux, La vie de Marianne (1731-1742), Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1997, 787 p.

PROUST Marcel, « Du côté de chez Swann » (1917), in *À la recherche du temps perdu, Paris Tome I*, Gallimard, coll. « La pléiade », 1987, 1574 p.

Ouvrage sur Patrick Modiano

BLANCKEMAN Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Paris, A. Colin, 2009, 190 p.

BURGELIEN Claude, « "Memory Laines" *Ruelles et carrefours de la mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano* » *in* JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les Intermittences de sa mémoire*, Paris, Édition Hermann, 2010, p. 131-146.

Cahiers de L'Herne : Modiano, Paris, Éditions de l'Herne, 2012, 280 p.

CAMMAERT Felipe, « Les souvenirs inventés de Patrick Modiano et António Lobo Antunes », *in* JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les Intermittences de sa mémoire*, Paris, Édition Hermann, 2010, p. 351-371.

CARMELIN Colette, «"J'ai la mémoire des vêtements"» in *Modiano ou Les Intermittences de*

sa mémoire, *in* JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les Intermittences de sa mémoire*, Paris, Édition Hermann, 2010, p. 176-199.

CIMA Denise, *Etude sur Patrick Modiano « Dora Bruder » : jeux de miroirs biographiques ; Denis Cima*, Paris, Ellipses, 2003, 119 p.

COSNARD Denis, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2011, 286 p.

GRATTON Johnnie, « *Livret de famille* (1977) : Jeux et enjeux du récit incertain », *in* JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les Intermittences de sa mémoire*, Paris, Édition Hermann, 2010, p. 147-164.

HUESTON Pénélope Anne, *Patrick Modiano, pièce d'identité : écrire l'entre temps*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986, 134 p

JULIEN Anne-Yvonne, « Du statut du souvenir heureux dans les romans de Modiano », *in* JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les Intermittences de sa mémoire*, Paris, Édition Hermann, 2010, p. 219-238.

LAURENT Thierry, «La quête d'un état civil», *in* JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les Intermittences de sa mémoire*, Paris, Édition Hermann, 2010, p. 165-175.

LAURENT Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, 192 p.

LEACARME Jacques, « Quatre versions de La place de l'étoile (1968-2008) », *in* JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les Intermittences de sa mémoire*, Paris, Édition Hermann, 2010, p. 87-109.

MEYER-BOLZINGER Dominique, « La maison : un lieu de mémoire ? », *in* JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les Intermittences de sa mémoire*, Paris, Édition Hermann, 2010, p. 201-218.

MORRIS Alan, « Des dimanches pas si doux : La mémoire de l'Occupation dans *Dimanches*

d'août (1986) », *in* JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les Intermittences de sa mémoire*, Paris, Édition Hermann, 2010, p. 111-128.

NETTELBECK Colin, « Comme l'eau vive : Mémoire et Revenance dans *Dans le café de la jeunesse perdue* », *in* JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les Intermittences de sa mémoire*, Paris, Édition Hermann, 2010, p. 391-409.

PARROCHIA Daniel, *ontologie fantôme essai sur l'œuvr de patrick modiano*, La Versanne, encre marine, 1996, 105 p.

ROCHE Roger-Yves, *Lecteur de Modiano sous la direction de Roger-Yves Roche,* Nantes, éditions Cécile Defaut, 2009, 480 p.

VIART Dominique, « L'impossible narration de l'Histoire », *in* JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les Intermittences de sa mémoire*, Paris, Édition Hermann, 2010, p. 45-68.

ZARD Philippe, « Modiano et son complexe La carnavalisation de la mémoire dans *La place de l'étoile* », *in* JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les Intermittences de sa mémoire*, Paris, Édition Hermann, 2010, p. 69-86.

Thèse sur Patrick Modiano

ANDREEVA-TINTIGNAC Hélène, *L'écriture de Patrick Modiano ou la frustration de l'attente romanesque : étude stylistique*, thèse présentée pour le doctorat de littérature française, Université de Limoges, 2003, 360 p.

MAURUD MÜLLER Hélène, Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron, thèse présentée pour le doctorat de littérature générale et comparée, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2009, 345 p.

SROUR Pierre, La métaphysique dans les romans de Patrick Modiano, thèse présentée pour le doctorat de littérature française, Université de Metz, 1994, 295 p.

Articles sur Patrick Modiano

Encyclopœdia Universalis [en line], Armel Aliette, « MODIANO PATRICK (1945-) », URL : http ://www.universalis.fr/encyclodedie/patrick-modiano

DECOUT Maxime, « Modiano : la voix palimpseste sur la place de l'étoile », Littérature 2011/2 (n°162), p. 48-62.

WIENER Élise, « Le palais des ombres. De la ruine architecturale au statut ontologique de la trace », Sociétés 2013/2 (n° 120), p. 13-23.

Europe Patrick Modiano N1038 Octobre 2015, Paris, Revue Europe, 2015, p. 348.

Le magazine Littéraire Hors-série, Après le prix Nobel À la recherche de Patrick Modiano, HS-Numéro2-Octobre 2014.

Le Monde, *Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano*, Paris, http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#sUZL3O3UOzV0uBR8.99. Internet, (consulté le 03/02/2015)

Théorie de la littérature, critique littéraire, linguistique

ADAM Jean-Michel, *L'analyse des récits*, Éditions de Seuil, coll. « 128 », 2009, 128 p.

ADAM Jean-Michel, *Le texte littéraire : pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Bruyant-Académia, 2009, 156 p.

ADAM Jean-Michel, *La linguistique textuelle : introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, A. Colin, 2005, 234 p.

AMOSSY Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'Interrogation philosophique », 2010, 235 p.

AUERBACH Erich, *Mimesis : La présentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977, 559 p.

BAL Mieke, *Narratologie, essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977, 199 p.

BARTHES Roland, *Critique et Vérité*, Paris, Édition du Seuil, 1966, 78 p.

BARTHES Roland, *L'Analyse structural du récit,* Paris, Édition du Seuil, coll. « Points Essais », 1981, 178 p.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), Paris, Édition du Seuil, coll. « Points », 1988, 187 p.

BARONI Raphael, *La tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Édition du Seuil, 2007, 437 p.

BARONI Raphael, *L'œuvre du temps : poétique de la discordance narrative*, Paris, Édition du Seuil, 2009, 327 p.

BEIGBEDER Fréderic, *Mémoire d'un jeune homme dérangé*, La Table Ronde, coll. « La petite vermillon », 2001, 148 p.

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience ; Matière et Mémoire*, Paris, Presses universitaire de France, 1946, 180 p.

BORDAS Eric, *Balzac, discours et détours : Pour une stylistique de l'énonciation romanesque,* Presses Universitaires du Mirail, 2003, 368 p.

BOUVET Rachel et GERVAIS Bertrand, *Théories et pratiques de la lecture littéraire sous la direction de Bertrand Gervais et Rachel Bouvet*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 281 p.

BRUNEL Pierre, *Où va la littérature française aujourd'hui ?* , Vuibert, 2002, 287 p.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, 310 p.

ELUERD Roland, *Grammaire descriptive de la langue française sous la direction de Henri Mitterand*, Paris, Armand Colin, 2008, 249 p.

FLUDERNIK Monika, *Towards a 'Natural' Narratology*, Oxon, Routledge, 1996, 454 p.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits* (1954-1988) *Tome I : 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, 1708 p.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses* (1966), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, 406 p.

FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours : leçon inaugurale au collège de France, prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, 88 p.

GENETTE Gérard, *Figure II*, Pais, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1969, 295 p.

GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 286 p.

GIBSON Andrew, *Toward a postmodern theory of narrative*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996, 301 p.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1998, 271 p.

JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 3e édition, 2010, 222 p.

JEANNELLE Jean-Louis, *Écrire ses mémoires au XXe siècle : déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2008, 427 p.

LEJEUNE Philipe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Série Essais », Nouvelle édition augmentée, 1996, 381 p.

LEJEUNE Philipe, *Je est un auteur. L'autobiographie de la littérature aux medias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, 333 p.

LEJEUNE Philipe, *La mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*, P.O.L, coll. « Essai »1991, 256 p.

LINTVELT Jaap, *Essai de Typologie narrative*: *le "point de vue": théorie et analyse*, Paris, José Corti, 2e édition, 1989, 315 p.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraire. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 204 p.

MOLINO Jean et LAFHAII-MOLINO Raphaël, *Homo fabulator : Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac/Actes sud, 2003, 381 p.

PASCAL Roy, *The dual voice, Free indirect speech and its functioning in the nineteenth century European novel*, Manchester, Manchester university Press, 1977, 150 p.

PATRON Sylvie, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative,* Paris, A. Colin, 2009, 350 p.

RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, José Corti, coll. « Les Essais », 1999, 333 p.

RICŒUR Paul, *Temps du récit tome I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points Essais », 1983, 404 p.

RICŒUR Paul, *Temps et récit III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points Essais », 1985, 533 p.

ROCHE Roger-Yves, *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009, 375 p.

POUILLON Jean, *Temps et roman* (1946), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, 336 p.

RABATEL Alain, *Homo narrans Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome I Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009

RABATEL Alain, *Homo narrans Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit TomeII Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009, 689 p.

SIMONET-TENANT François, *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Tétraèdre, 2007, 179 p.

SPITZER Leo, *Étude de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, 532 p.

PATRON Sylvie, *Le narrateur : Introduction à la théorie narrative*, Paris, A. Colin, 2009, 350 p.

WESTPHAL Bertrand, *Austro-Fictions une géographie de l'intime*, Rouen, Publication des universités de Rouen et du Havre, coll. « Études Autrichiennes », 2010, 190 p.

ZUFFEREY Joël (dir.), *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, 2012, 192 p.

Ouvrages Généraux

DESGRANGES Béatrice, EUSTACHE Francis, « Les conceptions de la mémoire déclarative d'Endel Tulving et leurs conséquences actuelles », *Revue de neuropsychologie 2011/2* (Volume 3), p. 94-103

PETIT Laurent, *La mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, 126 p.

USHIJIMA Sadanobu, *Pâsonaliti syôgai toha nanika*, Tokyo, Kôdansha gendai shinsyo, 2012, 224 p.

YASUKAWA Takashi, *Poétique du support et captation romanesque : la « fabrique » de son lecteur par le roman de la victime de 1874 à 1914*, thèse présentée pour le doctorat de littérature française, Université de Limoges, 2013, 491 p.

Larousse Dictionnaire anglais, coll. « Poche », Paris, Larousse, 2012.

Collectif, *Les lieux de mémoire*, *sous la direction de Pierre Nova*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 1652 p.

Table des matières

Sommaire 3
Introduction 8
Première partie : L'occurrence d'une mémoire intermittente dans un texte 26
Chapitre I. Figure de Patrick Modiano 27
1.1. Quelques pistes sur sa famille 27
1.1.1. La figure de sa mère 29
1.1.2. La rencontre avec la solitude 31
1.2. La jeunesse 33
1.2.1. La rencontre avec la littérature 33
1.2.2. De la réalité à la fiction 34
1.2.3. Superposition d'identités entre l'œuvre et l'auteur 35
1.2.4. La superposition de la mémoire de Modiano et de celle du narrateur 36
Chapitre II. Le dispositif narratif complexe chez Modiano 39
2.1. La richesse de la modalité narrative dans les œuvres de Modiano 39
2.1.1. Partie théorique: l'approche narratologique 40
2.1.2. Définition du type de narration 40
2.1.3. La typologie narrative 41
2.2. L'enchevêtrement de plusieurs modalités de la narration dans *Voyage de noces* ; Comment Modiano a-t-il créé l'histoire fictive dont les chapitres s'imbriquent les uns dans les autres ? 45
2.2.1. L'alternance temporelle dans le récit 45
2.2.2. Les deux instances narratives 47
2.2.3. Le changement de point de vue chez un même narrateur 53
2.3. La figure du présent dans l'univers mémoriel 63
2.3.1. Du présent à l'univers mémoriel 64
2.3.2. Une mémoire récente 66
2.4. La narration hétérodiégétique 69
2.4.1. L'usage du passé simple 71
2.4.2. Le retour au temps présent 72
2.4.3. Les instances unifiées 72
Chapitre III. Le regard tourné vers le passé 76
3.1. Un « je » particulier dans l'univers mémoriel 76
3.1.1. La séparation entre un « je-narrant » et un « je-narré » 76
3.1.2. La dissonance temporelle dans la consonance des points de vue 77
3.1.3. Une question sur l'instance des narrateurs 79
3.1.4. La dissociation des points de vue 81
3.1.5. Les deux « moi » 81
3.1.6. L'alternance entre un « moi de l'action » et un « moi narrateur » 82
3.1.7. Une question de point de vue 83
3.1.8. L'utilisation de l'imparfait dans le monologue intérieur 83
Chapitre IV. Les traits de la narration mémorielle chez Modiano 88
4.1. Métalepse narrative ; la question du destinataire 88
4.1.1. Les instances narratives du récit ; « narrateur et narrataire » 88
4.1.2. Narrataire intradiégétique ou extradiégétique ? 92
4.1.3. Le croisement entre le monde romanesque et le monde réel 93

4.2. De l'autobiographie à l'autofiction 96
4.2.1. Un récit autobiographique 96
4.2.2. De l'autobiographie à l'autofiction 97
4.2.3. Mensonge dans l'autobiographie et vérité dans la fiction 98
4.3. L'autofiction et ses techniques chez Modiano 99
4.3.1. Orientation du lecteur 99
4.3.2. Le pacte référentiel 100
4.3.3. La description détaillée dans *Un pedigree* 100
4.3.4. La coïncidence entre le narrateur-personnage et l'auteur réel 101
4.3.5. Invention du narrateur 102
Chapitre V. La mémoire et l'oubli 104
5.1. L'alternance de deux personnalités dans *Rue des Boutiques obscures* 104
5.1.1. Première partie ; la mémoire et la personnalité : le « soi » et l'amnésie 104
5.2. Deuxième partie ; le recouvrement de la mémoire et l'apparition de la personnalité originelle 114
5.2.1. La double identité 117
5.2.2. L'intervention des narrateurs hétérodiégétiques 120
5.2.3. L'intégralité des deux personnalités 121
5.2.4. La réapparition du soi amnésique du narrateur 122
5.2.5. La reprise de la mémoire 124
5.2.6. La découverte de la personnalité originelle 125
Chapitre VI. La mémoire des personnages 129
6.1. Les personnages et les narrateurs 129
6.1.1. Le narrateur-personnage dépourvu de l'image-personnage 129
6.1.2. Les identités « troubles », « labiles » des personnages pour le narrateur 132
6.1.3. Les personnages qui vivent dans un environnement bizarre et périphérique 137
Chapitre VII. La dimension spatio-temporelle de la remémoration 139
7.1. Le temps subjectif et objectif selon Ricœur 139
7.1.1. Le temps et la mémoire 139
7.1.2. La vitesse temporelle dans le monde mémoriel 144
7.1.3. Durée du temps d'un souvenir 145
7.2. L'intra-temporalité et la mémoire dans *Chien de printemps* 146
7.2.1. La construction narrative 146
7.2.2. L'élargissement du temps à l'intérieur de l'esprit du narrateur 148
7.3. L'élasticité du temps 156
7.3.1. La différence temporelle entre les chapitres 157
7.3.2 La confusion des espaces-temps 158
Chapitre VIII. L'évocation du passé et l'ordre des événements 164
8.1. L'ordre et le désordre du récit 164
8.1.1. Le contrôle du niveau narratif par le temps 164
8.1.2. La notion de niveau narratif 164
8.1.3. Le déplacement entre les instances narratives 166
8.1.4. Manipulation du niveau narratif des narrateurs chez Modiano à travers le temps du récit 166
8.2. Le temps et la mémoire dans *La Petite Bijou* : les histoires racontées par « flash-back » 167
8.2.1. Du présent à la mémoire lointaine 168
8.2.2. La mémoire en flash-back et le désordre du temps des événements ; rencontre avec personnage, Badmaev 171
8.2.3. La deuxième visite à l'appartement de sa mère 176

8.2.4. La rencontre avec une pharmacienne 178
8.2.5. La mémoire en flash-back de l'enfance 179
8.2.6. L'échec d'une vie erratique 187
Chapitre IX. Le dysfonctionnement de la mémoire 193
9.1. Le dysfonctionnement de la mémoire et l'ordre et le désordre événementiel dans Dans le café de la jeunesse perdue 193
Conclusion intermédiaire 200
Deuxième partie : 202
L'occurrence d'une mémoire intermittente et le procédé narratif 202
Chapitre X. Le style et la mémoire 203
10.1. La notion de distance 203
10.1.1. Le discours dans l'univers mémoriel 206
10.1.2. Le style de la narration ; la distinction entre le locuteur et l'énonciateur : hétérogénéité énonciative et la question de la personne grammaticale 208
10.1.3. L'usage de style indirect libre dans la narration mémorielle ; la représentation de la vie intérieure du narrateur 209
10.1.4. Le degré du champ de la conscience ; pré-réflexivité et réflexivité chez Rabatel 212
10.1.5. Le dialogue dans l'univers mémoriel ; la voix et la conscience 214
Conclusion intermédiaire 215
10.2. Le temps de la grammaire et la dimension de la mémoire 216
10.2.1. L'évocation de la mémoire ; Les enchaînements indicatifs présents + indicatifs présents 216
10.2.2. L'usage de verbes de perception chez Modiano et la pensée passée 217
10.2.3. Les enchaînements de passé simple + passé simple 219
10.2.4. L'usage de l'imparfait ; « l'enchaînement (verbe de perception à 221
l'imparfait) + (objet perçu à l'imparfait) » 221
Conclusion intermédiaire 222
10.3. De la description à la mémoire et le procédé de la reconnaissance du 222
narrateur de ses souvenirs 222
10.3.1. La mémoire et la vérité 222
10.3.2. Les événements convertis en mémoire 226
10.3.3. L'intrication entre la parole, la perception et l'action 229
10.3.4. L'insertion de « me » 230
10.4. Le déclenchement de la mémoire ; la richesse de l'évocation de la mémoire ; dans *L'Herbe des nuits* 232
10.4.1. L'occurrence de la mémoire par des indices dans un carnet noir 232
10.4.2. La mémoire floue ; la mémoire et la rêverie 233
10.4.3. Des bribes des souvenirs de la première rencontre avec Dannie 235
10.4.4. Des souvenirs incertains au rêve 237
10.4.5. Une vérité du crime se révèle à travers un souvenir 241
Chapitre XI. La remémoration et la mise en intrigue 250
11. 1. L'approche théorique ; la théorie de Fludernik, *frame theory* 250
11.1.1. La notion de naturalité narrative 250
11.1.2. L'approche cognitiviste 251
11.2. Mode expérientiel 253
11.2.1. Conception d'*on-plotline* et *off-plotline* 253
11.2.2. La technique d'*off-plotline* chez Modiano 256
11.3. Le mode expérientiel et l'évocation des épisodes du passé ; mnémotechnique 258
du narrateur 258

11.3.1. Comparaison entre deux extraits du point de vue de la mise en intrigue 258
11.3.2. Le lien avec les œuvres de Modiano 261
11.4. Richesse des paroles du « moi narrateur » dans un récit 266
11.4.1. Jeu narratif chez Modiano ; renversement du niveau narratif 268
Conclusion intermédiaire 271
11.5. Mémoire et mise en intrigue 272
11.5.1. La macro-construction et le mode expérientiel des œuvres romanesques de Modiano 272
11.5.2. Mise en intrigue brisée 273
11.6. Narration et mémoire 281
11.6. 1. L'élément oral dans les œuvres mémorielles de Modiano 281
11.6.2. La spontanéité 282
11.6.3. La posture du narrateur chez Modiano: l'influence de la littérature orale 286
11.6.4. Les marques du discours 287
Chapitre XII. L'occurrence des intermittences de la mémoire dans l'esprit du narrateur 291
12.1. Une mémoire du néant dans la jeunesse ; *Accident nocturne* 291
12. 2. 1. L'accident nocturne ; un réveil à un souvenir passé 292
12. 2. 2. Une mémoire de la solitude et une vie erratique dans la jeunesse 294
12.2.3. Souvenir du père et celui d'un enfant abandonné 300
12.2.4. Reprise de la mémoire de l'accident grâce à la topographie 301
12.2.5. Recherche des bribes d'un souvenir heureux de l'enfance 303
12.2.6. Retrouvailles : d'un obstacle de la mémoire à un nouveau départ 308
Chapitre XIII. La poétique de Modiano: une mémoire tragique 313
13.1. Le rapport entre la psychologie et la situation familiale dans le deuxième chapitre de *Des inconnues* 313
13.1.1. Des souvenirs surgissent à l'esprit de la narratrice 313
13.1.2. Le souhait de la mort 315
13.1.3. Le souvenir d'une fuite de la réalité dans la jeunesse 315
13.1.4. Une mémoire de la vie désenchantée 319
Chapitre XIV. Modiano et ses thèmes de prédilection 324
14.1. La vie ruinée 324
14.1.1. La représentation du symptôme de la nervosité 324
14.2. Les thèmes de prédilection de Modiano 327
14.2.1. La tragédie moderne 327
14.2.2. La mémoire de la solitude ; la mort et la disparition 329
14.2.3. La séparation éternelle avec la famille 329
14.2.4. Les souffrances de la vie associées à la mémoire tragique 330
Conclusion 335
Bibliographie 342

Titre thèse : La mémoire et la fiction dans les œuvres romanesques de Patrick Modiano

Résumé :

Chez Patrick Modiano, le souvenir décousu qui peut accompagner le dysfonctionnement de la mémoire constitue un thème principal. Le concept de la mémoire imparfaite est élaboré à partir des expériences traumatisantes de l'enfance et de la jeunesse du narrateur. Afin de connaître une vérité cachée, il recherche des indices dans les bribes d'un souvenir : cela le conduit à réfléchir au passé de façon rétrospective. La dissociation entre le « je-narrant » et le « je-narré » est toujours présente, elle est la source de cette chronologie particulière dans les romans de Modiano. L'élasticité temporelle entre les deux, le désordre entre les événements du passé sont toujours présents. La vitesse temporelle n'est pas uniforme. Il semble que ce procédé particulier de narration peut exprimer une mémoire intermittente. Dans notre thèse, nous étudions en profondeur les mécanismes de la mémoire chez Modiano à travers l'approche narratologique, liés à une mise en intrigue propre à l'auteur. Plusieurs *plot-lines* s'imbriquent l'une dans l'autre, ce qui empêche de distinguer une *main plot-line* des *sub plot-lines*. D'autre part, les insertions des propos du « je-narrant » qui considère son passé mettent en scène un souvenir dans un roman. En fin d'étude, nous mettons en lumière les thèmes de prédilections de Modiano, autour de la mémoire tragique de la jeunesse et du néant des origines qui se révèlent à l'intérieur de la mémoire.

Mots-clés : Littérature française, Littérature du XX^{e} siècle et du XXI^{e} siècle, Narratologie, Seconde Guerre mondiale, Identité, Mémoire, Dysfonctionnement de la mémoire

Abstact :

In the works of Patrick Modiano, the incoherent memorys which are to be accompanied by the dysfunction is an important theme. The concept of the imperfect memory could develop after the experiencing psychotrauma in youth and childhood. To find the hidden truth, the narrators search for indications in the parts of the story memorized in a retrospective way. The separation between « I narrate » and « I narrated » is always present. It is the source of chronology particular to the works of Modiano. The elasticity of the time between both of them, or an order and a disorder of chronology between the events coexist, while each story is not uniform in speed of development. It seemed that the particular method of narration could represent an intermittent memory. In our thesis, we study the mechanism of memory tied in the plotline proper to the works of Modiano, throught the narratological approach. More than one plotline prevents making a clear distinction between plot-lines and sub plot-lines. The insertions comments of the narrator who considers an event of past time produce an memory. At the end of our thesis, we try to emphasize his poetry and theme preference with a tragic memory in the youth and with the worthlessness of birth that reveal itself inside the memory.

Keywords : 20th-century French literature, Contemporary French literature, Narratology, Second World War, Identity, Memory, Dysfunction of memory