

UNIVERSITÉ DE LIMOGES  
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

**L'ÉCRITURE DE PATRICK MODIANO**  
**OU LA FRUSTRATION DE L'ATTENTE**  
**ROMANESQUE**

THÈSE DE DOCTORAT  
EN SCIENCES DU LANGAGE

présentée et soutenue publiquement

par

Hélène ANDREEVA – TINTIGNAC

31 janvier 2003

sous la direction de Monsieur le Professeur Claude Filteau

UNIVERSITÉ DE LIMOGES  
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

**L'ÉCRITURE DE PATRICK MODIANO**  
**OU LA FRUSTRATION DE L'ATTENTE**  
**ROMANESQUE**

Etude stylistique

Membres du Jury :

Madame Eda BEREGOVSKAĀ, Professeur à l'Université de Smolensk.

Monsieur Claude FILTEAU, Professeur à l'Université de Limoges.

Monsieur Gérard PEYLET, Professeur à l'Université de Bordeaux III.

Monsieur Jean-François SABLAYROLLES, Maître de conférences à l'Université de Paris VII et membre du CERES de Limoges.

## REMERCIEMENTS

Je remercie Monsieur Jean-François Sablayrolles pour sa direction vigilante, ses conseils éclairés et ses encouragements.

Je remercie les professeurs qui m'ont fait l'honneur de constituer mon jury et en particulier Monsieur Claude Filteau en tant que directeur de recherche.

Mes remerciements s'adressent aussi à tous ceux qui jadis ont enrichi mes connaissances de la langue française. J'ai une pensée particulière pour Madame Eda Beregovskaïa qui a su me transmettre ses connaissances et sa passion pour la stylistique.

Je remercie tous ceux qui, à des titres divers m'ont soutenue en me témoignant leur confiance tout au long de mes années universitaires à Smolensk et à Limoges.

A mes parents, à mon mari, à mon fils.

*L'œuvre littéraire, au même titre que toute autre communication, fournira (...) à la stylistique les matériaux dont elle a besoin pour ses enquêtes : matériaux commodes parce qu'on se les procure aisément, et de qualité parce qu'ils portent sur des faits volontaires et conscients.*

Marcel Cressot,  
*Le style et ses techniques.*

# **INTRODUCTION**

"Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir", modifiant cette citation de René Char prise comme épigraphe au roman *Livret de famille*, nous trouverons sans doute la principale raison de l'activité romanesque de Modiano. C'est en écrivant qu'il s'obstine à achever ses souvenirs, dont de nombreux morceaux ne seront jamais reconstitués.

Toute l'œuvre de Modiano, abondante et variée, est tournée vers le passé dont le narrateur cherche constamment les traces :

*Ma recherche perpétuelle de quelque chose de perdu, la quête d'un passé brouillé qu'on ne peut élucider, l'enfance brusquement cassée, tout participe d'une même névrose qui est devenu mon état d'esprit.<sup>1</sup>*

Notre analyse de différentes études consacrées à Patrick Modiano a montré que la voie thématique de son œuvre était très sollicitée et que plusieurs travaux de recherche y avaient déjà été consacrés. Nous pouvons citer à titre d'exemples : *La quête de l'identité dans Les boulevards de ceinture, Villa triste et Rues des boutiques obscures de Patrick Modiano, Mémoire, quête de soi et structures narratives dans Les boulevards de ceinture, Mémoire, amnésie, imaginaire dans Rues des boutiques obscures de Patrick Modiano* ou *Patrick Modiano : pièces d'identité : écrire l'entretemps*<sup>2</sup>. Certes la veine thématique peut encore offrir de nombreuses directions de travail. Toutefois, il nous a semblé qu'une autre voie d'accès à l'écrivain pouvait être davantage exploitée, celle qui consiste à prêter une attention spécifique au langage modianiste. Comme le style est tout d'abord une simple préférence, une tendance et que par la suite seulement "*ces modalités de l'âme se traduisent par une prédominance d'adjectifs ou de substantifs : par la raréfaction des signes de liaisons ou leur prolifération*"<sup>3</sup>, notre démarche partira "*de l'esprit pur aux lois contenues dans les formes matérialisées de la phrase.*"<sup>4</sup> On va essayer d'aller, comme le suggère Léo Spitzer :

*de la surface vers le "centre vital interne" de l'œuvre d'art : observer d'abord les détails à la superficie visible de chaque œuvre en particulier (...); puis*

---

<sup>1</sup> Magazine *Lire* N° 176, mai 1990, Dossier consacré à Patrick Modiano, cité par B. Doucey dans *Profil* N° 144, p. 6.

<sup>2</sup> Les références de ces travaux seront présentées dans la bibliographie.

<sup>3</sup> Pierre Guiraud et Pierre Ruentz, *La stylistique*, Séries A. Lectures, Editions Klincksieck, Paris, 1975, p. 142.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 142.

*grouper ces détails et chercher à les intégrer au principe créateur qui a dû être présent dans l'esprit de l'artiste; et finalement revenir à tous les autres domaines d'observation pour voir si la "forme interne" qu'on a essayé de bâtir rend bien compte de la totalité.<sup>1</sup>*

Cette voie stylistique nous est apparue d'autant plus stimulante que l'acte d'écrire est très important pour Modiano :

*chaque phrase doit être définitive. (...). Souvent je tourne une journée entière autour d'une même phrase. Je l'écris. Je la raie. Je la récris.<sup>2</sup>*

L'écrivain avoue ses difficultés :

*(...) Je n'ai aucune facilité de plume, et écrire pour moi est un travail un peu pénible, bien que le résultat donne une impression de facilité. J'essaie de dire les choses avec le moins de mots possible.<sup>3</sup>*

Cette économie recherchée par l'écrivain est décisive pour son œuvre, car elle touche tous les niveaux textuels. C'est au moyen de **l'économie** narrative, descriptive, explicative et syntaxique que les romans de Modiano **frustrent l'attente romanesque**. Cette frustration est déterminée par le fait de style qui est selon la définition de J.- M. Adam :

*le produit perçu d'une récurrence ou d'un contraste, d'une différence par rapport à des irrégularités micro-linguistiques observées et attendues d'un texte, d'un auteur, d'une école, d'un genre. La perception d'un fait de style est par définition, le produit d'une attente ou d'une rupture ponctuelle de cette attente.<sup>4</sup>*

C'est pour cette raison que nous proposons dans la première partie de définir l'horizon d'attente romanesque et générique du lecteur, car :

*Toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-*

---

<sup>1</sup> Léo Spitzer, *Etudes de style*, Editions Galimard, Paris, 1970, pp. 60 et 61.

<sup>2</sup> Entretien avec J. L. de Rambures, dans *Le Monde*, Paris, 14 mai 1973, p. 24.

<sup>3</sup> *Paris-Match*, 13 mars 1981, p. 56.

<sup>4</sup> Georges Molinié et Pierre Cahné, *Qu'est-ce que le style ?*, Presses Universitaires de France, Collection Linguistique nouvelle, Paris, 1994, p. 19.



*dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative.<sup>1</sup>*

Nous allons relever les principaux traits génériques qui caractérisent les romans de Modiano, ce qui nous permettra de comprendre si on peut ou non les classer dans une des catégories connues.

Dans la deuxième partie nous allons théoriser la famille des supports formels de la frustration. Nous allons également montrer comment ces supports formels s'actualisent dans les romans de Modiano. Nous analyserons les trois principaux domaines vers où cette frustration se porte : l'organisation textuelle, la description et la syntaxe.

Pour étudier les problèmes d'organisation textuelle nous emprunterons les outils à la narratologie qui *"s'efforce d'analyser le mode d'organisation interne de certains types de textes."*<sup>2</sup> Ce mode de composition suppose l'agencement entre eux des différents moments de l'histoire racontée, ainsi que l'organisation *"d'un système d'échos, d'annonces et de rappels qui assurent la cohérence du texte."*<sup>3</sup>

Nous analyserons les principaux mécanismes d'organisation textuelle (thématique et temporelle) permettant de créer avec des phrases et des mots une structure sémantique unie.

Comme le fonctionnement du récit est conditionné dans son ensemble par la description, nous orienterons la suite de notre travail vers ce problème. *"Il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire"*<sup>4</sup>, cette remarque de G. Genette nous rappelle que chaque récit possède un minimum d'indications descriptives. Avec l'arrivée sur la scène littéraire du *"nouveau roman"* le statut de la description a changé :

*La description servait à situer les grandes lignes d'un décor, puis à en éclairer quelques éléments particulièrement révélateurs; elle ne parle plus que d'objets insignifiants ou qu'elle s'attache à rendre tels. Elle prétendait reproduire une réalité préexistante; elle affirme à présent sa fonction créatrice. Enfin, elle faisait*

---

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, dans *Théorie des genres*, Editions du Seuil, Paris, 1986, p. 42.

<sup>2</sup> Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 4.

<sup>3</sup> Michel Raimond, *Le roman*, Editions Armand Colin, 1989, Paris, p. 100.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Collection Poétique Editions du Seuil, Paris, 1969, p. 57.

*voir la chose et voilà qu'elle semble maintenant les détruire, comme si son acharnement à en discourir ne visait qu'à en brouiller les lignes, à les rendre incompréhensibles, à les faire disparaître totalement.<sup>1</sup>*

Les choix de Modiano dans une telle situation nous paraissent particulièrement intéressants à étudier.

La stylistique dont la tâche, selon M. Riffaterre, est "*d'identifier la réaction du lecteur devant le texte et de retrouver la source de ces réactions dans la forme du texte*", nous fournira des outils pour l'étude des principales figures du discours dans les textes de Modiano. L'utilité d'une telle analyse est soulignée par P. Fontanier qui considère qu'il n'y a :

*rien de plus utile, et même de plus nécessaire, pour ceux qui veulent pénétrer le génie du langage, approfondir les secrets du style, et pouvoir saisir en tout le vrai rapport de l'expression avec l'idée ou avec la pensée.<sup>2</sup>*

Même si la valeur du discours ne se repose pas uniquement sur les figures, ne pas les étudier serait :

*Renoncer en quelques sorte à connaître l'art de penser et d'écrire dans ce qu'il y a de plus fin et de plus délicat : ce serait à-peu-près renoncer à connaître les lois, les principes du goût.<sup>3</sup>*

Notre recherche se donnera pour but de prouver le droit à l'existence du terme "*style modianiste*".

Si dans la dernière partie nous avons choisi d'étudier la position du narrateur, c'est parce que sa situation dans le roman contemporain se caractérise "*au moyen d'un paradoxe; on ne peut plus narrer alors que la forme du roman exige la narration.*"<sup>4</sup> Le choix de l'écrivain concernant cette problématique se révèle donc aussi particulièrement intéressant. Nous allons tout d'abord déterminer la place du narrateur de Modiano par rapport à l'espace diégétique. Comme la diégèse peut être représentée en choisissant un point de vue restrictif,

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Editions de Minuit (Gallimard) Collection Idées, Paris, 1963, pp. 159 et 160.

<sup>2</sup> P. Fontanier, *Les figures du discours*, Editions Flammarion, Paris, 1977, p. 67.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 67.

<sup>4</sup> Jean-Michel Adam, *Notes sur la littérature*, Editions Flammarion, Paris, 1984, p.37.

nous analyserons ensuite le point de vue selon lequel les événements sont présentés, ainsi que le changement de perspective de narration.

Nous soulèverons aussi les problèmes de confusion entre l'auteur et le narrateur, fréquents lorsque l'histoire est présentée par le narrateur autodiégétique. Comme le rôle du narrateur ne se limite pas à présenter l'histoire et qu'on lui réserve quatre autres fonctions (de régie, de communication, d'attestation et d'idéologie), nous allons déterminer les principales fonctions que Modiano attribue à son narrateur.

Notre analyse nous permettra de comprendre le rôle du narrateur dans l'économie générale de l'œuvre de Modiano, ainsi que de définir les particularités de sa position et de ses fonctions.

Nous nous donnerons donc pour objet une étude orientée vers **l'économie générale de l'œuvre** qui a comme résultat la **frustration de l'attente romanesque**. Notre recherche s'attachera aussi à dégager des textes les tics les plus significatifs qui forment, par leur convergence, la singularité du style modianiste.

# **Première partie**

**LE LECTEUR ET L'HORIZON  
D'ATTENTE ROMANESQUE.**

Nous voudrions dans ce chapitre montrer pourquoi le romancier contemporain éprouve certaines difficultés lorsqu'il s'agit d'inscrire son œuvre dans une des catégories génériques, et où dans cette multitude de genres trouve sa place l'œuvre de Modiano. Nous analyserons en même temps la réaction des lecteurs devant les romans qui frustrent l'horizon d'attente créé avec le bagage littéraire de chacun.

A l'époque où Modiano écrit, il devient de plus en plus difficile de donner la définition du roman. Ce genre littéraire a subi de nombreuses modifications au cours des siècles de son existence. Un par un, le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence :

*avec (...) Cervantès, il se demande ce qu'est l'aventure; avec Samuel Richardson, il commence à examiner "ce qui se passe à l'intérieur", à dévoiler la vie secrète des sentiments; avec Balzac, il découvre l'enracinement de l'homme dans l'Histoire; avec Flaubert, il explore la terra jusqu'alors incognita du quotidien ; avec Tolstoï, il se penche sur l'intervention de l'irrationnel dans les décisions et le comportement humain. Il sonde le temps : l'insaisissable moment passé avec Marcel Proust; l'insaisissable moment présent avec James Joyce. Il interroge, avec Thomas Mann, le rôle des mythes qui, venus du fond des temps, téléguident nos pas.<sup>1</sup>*

La diversité des genres littéraires qui s'accroît de manière intense à notre époque (mais qui ne date évidemment pas d'aujourd'hui) a comme résultat la multitude de modèles génériques, ce qui rend plus difficile leur classification.

Mais même si actuellement la frontière entre les genres s'efface de plus en plus, ce qui est le signe du "*caractère légitimement transitoire et temporel des genres littéraires*"<sup>2</sup>, il existe pourtant un certain nombre de traits qui restent invariables pour chaque genre. Pour pouvoir relever ces traits caractéristiques il faut :

*n'attribuer aux genres littéraires (...) aucun autre caractère de généralité que celui qui apparaît dans leur manifestation historique.*"<sup>3</sup>

Il faut évidemment tenir compte du fait que les genres littéraires n'existent pas isolément : "*Un genre existe aussi peu pour lui seul qu'une œuvre individuelle.*"<sup>4</sup> Chaque

---

<sup>1</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 19.

<sup>2</sup> Hans Robert Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, dans *Théorie des genres*, Editions du Seuil, Paris, 1986, p. 42.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 42.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 64.

genre fait partie du système littéraire de son époque, et arraché du contexte de son temps il perd ses caractéristiques initiales.

Jauss remarque que chaque genre évolue et continue à vivre grâce justement à des variations et modifications. Le genre continue à exister tant qu'il subit des variations de sa structure qui peuvent durer jusqu'à épuisement de la forme du modèle générique donné ou jusqu'à son exclusion par un nouveau modèle.

Il ne faut pas oublier ici la remarque de Jauss qui rappelle qu'une œuvre littéraire n'est jamais absolument neuve. L'attente romanesque de chaque lecteur se base sur l'ensemble des livres lus par ce dernier, tout nouveau texte va être perçu à travers une grille d'images et d'idées créées par les textes antérieurs. Chaque nouveau texte se superpose sur le bagage littéraire du lecteur en le modifiant et en le rectifiant au cours de la lecture, certains traits génériques se retrouvent tout simplement reproduits. L'accumulation des lectures crée chez le lecteur un horizon d'attente qui est spécifique pour chaque genre. Cet horizon d'attente aide le lecteur à mieux apprécier et interpréter chaque œuvre nouvelle. Comme le propre de chaque roman est de découvrir "*une portion jusqu'alors inconnue de l'existence*"<sup>1</sup>, c'est donc lorsque l'attente du lecteur est modifiée, modulée ou rompue que le genre romanesque s'enrichit de nouvelles caractéristiques, sinon il s'agit "*des romans après l'histoire du roman*."<sup>2</sup>

La frustration de l'attente romanesque n'est pas une notion nouvelle. H. R. Jauss cite à ce propos *Don Quichotte* et *Jacques le Fataliste*. Le premier "*suscite chez ses lecteurs toutes les attentes spécifiquement liées aux vieux romans de chevalerie tant appréciés du public, que les aventures du dernier des chevaliers vont parodier avec tant de profondeur*."<sup>3</sup> Quant à *Jacques le Fataliste*, Diderot y évoque :

*par les questions fictives du lecteur au narrateur, l'horizon d'attente propre au schéma romanesque du "voyage", alors en vogue, ainsi que les conventions (plus ou moins aristotéliennes) de la fable romanesque – y compris la Providence qui est censée y régner – pour opposer ensuite au roman de voyage et d'amour ainsi*

---

<sup>1</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 30.

<sup>3</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 51.



*promis, à des fins de provocation, une "vérité de l'histoire" absolument étrangère au genre : la réalité bizarre et la casuistique moralisante des histoires insérées dans le roman, qui ne cessent de démentir au nom de la vérité de la vie les mensonges inhérents à la fiction poétique.*<sup>1</sup>

Ces romanciers créent d'abord l'horizon d'attente pour ensuite s'en détourner rapidement.

La frustration est un des procédés auquel les romanciers d'aujourd'hui ont souvent recours. Il n'est pas rare à notre époque qu'une œuvre littéraire :

*renverse le rapport entre la question et la réponse et confronte le lecteur, dans la sphère de l'art, avec une nouvelle réalité "opaque", qui ne peut plus être comprise en fonction d'un horizon d'attente donné.*<sup>2</sup>

Le lecteur est placé dans la position d'un tiers qui non seulement doit comprendre les réponses, mais aussi trouver les questions visées par le texte donné.

Pour montrer la valeur artistique de chaque œuvre littéraire, Jauss introduit le terme d'écart esthétique qui détermine la distance entre l'horizon d'attente préexistant et une œuvre nouvelle. Jauss remarque que plus l'écart esthétique est grand, plus l'œuvre a de valeur, plus il enrichit l'expérience du lecteur et lui permet de découvrir une nouvelle manière de voir. Par contre, lorsque l'écart esthétique est insignifiant l'œuvre se rapproche, pour lui, "*du domaine de l'art culinaire, du simple divertissement*"<sup>3</sup>.

L'horizon d'attente du lecteur ne change pas dans ce cas-là, les choses sont reproduites sous des formes traditionnelles. Mais lorsque l'écart esthétique augmente, cela implique de la part du lecteur "*une nouvelle manière de voir.*"<sup>4</sup>

Lorsque l'écart esthétique devient la norme le genre cesse de progresser, ainsi les genres à succès de la littérature d'une époque ne rencontrent plus de succès auprès du public du moment où ils sont constamment reproduits sans qu'on renouvelle leur structure.

---

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Editions Gallimard, Paris, 1978, pp. 51 et 52.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 79.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 53.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 54.

Il faut remarquer, d'autre part que l'écart esthétique est une notion variable, l'étonnement et le plaisir des premiers lecteurs de l'œuvre peuvent perdre leur valeur pour les lecteurs suivants, car l'écart exprimé par une ancienne œuvre à succès devient pour eux la norme, un objet familier de l'attente esthétique. Malheureusement, de nombreuses copies qui jouent sur la même attente que les œuvres de grands romanciers peuvent effacer, de la même manière, la valeur artistique d'un chef-d'œuvre :

*Les épigones tuent parfois pour longtemps l'aptitude des contemporains à sentir la force esthétique des exemples qu'ils imitent : ils discréditent leurs maîtres.*<sup>1</sup>

J.- M. Schaeffer voit dans la transformation générique "*le meilleur terrain d'étude pour la généricité*"<sup>2</sup>, alors que toutes les copies n'ont pour lui aucun intérêt. Il voit dans la transformation générique le début d'un genre nouveau, d'un texte agénérique. Schaeffer ne partage pas l'avis de ceux qui considèrent que les grands textes ne sont jamais génériques, pour lui ces textes se caractérisent "*non pas par une absence de traits génériques, mais au contraire par leur multiplicité extrême.*"<sup>3</sup>

C'est le cas de Modiano qui joue justement sur la multiplicité des traits génériques. Lors de la création de son univers romanesque il emprunte à la fois à plusieurs genres littéraires et entretient l'illusion captieuse du roman policier, du roman historique, du "nouveau" roman, d'une autobiographie, et même du roman classique (sur des petites séquences).

De nombreux romans de Modiano sont construits comme des romans policiers autour d'une enquête, d'une disparition, on y trouve souvent des personnages louches et sans identité. Comme dans une autobiographie, on trouve beaucoup de points communs entre l'auteur et le narrateur des romans. Modiano prête à ses personnages son physique, son prénom, son métier.

---

<sup>1</sup> B. Tomašewsky, *Théorie de la littérature*, Cité par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 54.

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Du texte au genre* dans *Théorie des genres*, Editions du Seuil, Paris, 1986, p. 204.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 204.

Tout comme des autobiographes qui s'aident d'une documentation en écrivant, Modiano se sert souvent de vieilles lettres, de coupures de journaux, d'affiches.

La dislocation du sujet, les retours en arrière et les anticipations sont des signes du "nouveau roman". Pour donner à ses récits les prestiges de vraisemblance Modiano ancre ses héros et les événements qui y ont lieu dans les cadres de notre histoire. En plus, il inclut dans son univers romanesque des événements historiques attestés, des personnages qui ont réellement existé. Par ces traits Modiano s'approche du roman historique.

Nous avons pu constater que les romans de Modiano empruntent les caractéristiques non seulement des genres cités, mais aussi des traits d'autres genres littéraires que nous n'allons pas soumettre à l'analyse, mais tenons quand même à signaler.

Si on analyse des petites séquences des textes de Modiano, sans tenir compte de l'organisation de chaque roman, on constate que la concision et la précision dans l'expression ne sont pas sans rappeler le roman français classique : "*avec son idéal du mot juste, du mot mis à sa place.*"<sup>1</sup> Cet effet est le résultat d'un minutieux travail de l'écrivain :

(...) *je n'ai aucune facilité de plume, et écrire est donc pour moi un travail un peu pénible, bien que le résultat donne une impression de simplicité. J'essaie de dire les choses avec le moins de mots possible.*<sup>2</sup>

En travaillant beaucoup son écriture l'écrivain essaie "*de rendre clair ce qui, sinon, serait trop confus.*"<sup>3</sup> Comme les personnages et les situations dans les romans de Modiano sont toujours flous, pour compenser le caractère vague des choses décrites, il se voit "*obligé d'employer un style précis et plat*"<sup>4</sup>, des phrases courtes, "*en fuyant tout baroque, tout effet rhétorique, en me refusant à l'esthétisme, au symbolisme*"<sup>5</sup>.

Le personnage principal de Modiano est souvent non sans rappeler le personnage picaresque, un héros marginal qui vit en faisant des petits métiers : "*Colporteur (...), j'aurais*

---

<sup>1</sup> Léo Spitzer, *Etudes de style*, Editions Galimard, Paris, 1970, p. 63.

<sup>2</sup> Article paru dans Paris-Match du 13 mars 1981, pp. 56 et 57.

<sup>3</sup> Françoise Hardy et Anne-Marie Simond, *Entre les lignes entre les signes*, Editions "J'ai lu", Paris, 1988, p. 188.

<sup>4</sup> Entretien avec Gilles Pudlowski, dans les Nouvelles littéraires, numéro 2774 du 12 au 19 février 1981, p. 28.

<sup>5</sup> "*Patrick Modiano, ou le participe passé*" propos recueillis par Jérôme Le Thor, dans la préface à *Rue des Boutiques Obscures*, Edition numérotée, réservée aux membres du Cercle du Nouveau Livre, Paris, 1979, p. 14.

*pu revendiquer ce titre, puisque je passais mon temps à transporter des livres d'une librairie à l'autre*"<sup>1</sup>. Ce personnage fait des rencontres avec des gens qui sont souvent comme lui, se trouvent dans des situations instables, sans jamais chercher à s'attacher réellement.

De nombreux romans de Modiano révèlent une histoire d'amour, malheureuse, en général, vécue par le narrateur : le narrateur et Sylvia dans *Dimanches d'août*, le narrateur et Jacqueline dans *Du plus loin de l'oubli*, dans *Un cirque passe* l'histoire du narrateur et de la jeune fille, Gisèle, est le principal sujet du récit<sup>2</sup>.

Empruntant les caractéristiques de plusieurs genres à la fois, Modiano joue sur la frustration du lecteur en décevant ses attentes génériques et en créant un genre hybride qui n'est propre qu'à lui seul.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 20.

<sup>2</sup> C'est d'ailleurs le seul des romans, sans compter les romans pour les enfants, où on arrive à déterminer le principal sujet de la narration.

## 1. Des traits empruntés au roman policier.

Tout comme dans les romans policiers on ressent dans beaucoup de romans de Modiano une atmosphère trouble et tendue. Les personnages y sont souvent en quête de quelqu'un ou de quelque chose. Leur identité ainsi que leurs occupations restent généralement inconnues. Modiano avoue lorsqu'on évoque les romans policiers sa faiblesse pour l'œuvre de Simenon : *"J'ai beaucoup lu Simenon. Cette précision m'aide à exprimer des choses, des atmosphères où tout se dilue."*<sup>1</sup> Pourtant le lecteur qui s'apprête à lire un roman policier sera déçu vers la fin, car il ne trouvera jamais de réponses aux questions posées, et ne passera pas *"de l'ignorance à une position du savoir,"*<sup>2</sup> il *"se sentira égaré dans un univers dont il ne comprendra jamais toutes les règles."*<sup>3</sup> Le roman policier se lit comme une *"phrase hermétique"*, selon Franck Evard, qui se réfère à son tour à l'étude de Roland Barthes :

*La proposition de vérité est une phrase "bien faite"; elle comporte un sujet (le thème de l'énigme), l'énoncé de la question (la formulation de l'énigme), sa marque interrogative (la position de l'énigme), les différentes subordonnées, incises et catalyses (les détails de la réponse), qui précèdent le prédicat final (le dévoilement).<sup>4</sup>*

Quant à Modiano, l'étape de la vérité ou le dévoilement qui couronne normalement le récit sur le crime n'est jamais présent dans ses romans. Le lecteur y reste toujours sur sa faim. Pour mieux illustrer nos paroles, nous proposons maintenant quelques exemples. Le roman *Un cirque passe* nous en servira de modèle. Même si le mot *"crime"* n'apparaît jamais dans ce roman, on a toujours l'impression que quelque chose d'étrange s'y passe. Ce sentiment vient premièrement du fait que tout au début du roman on trouve le narrateur dans le bureau de police où il était appelé pour un interrogatoire, car son nom *"figurait sur l'agenda de*

---

<sup>1</sup> Magazine littéraire N°302, Entretien avec Patrick Modiano, propos recueillis par Pierre Maury, Septembre 1992, p. 104.

<sup>2</sup> Franck Evard, Lire le roman policier, Editions Dunod, Paris, 1996, p. 11.

<sup>3</sup> Pierre Maury, Etrange caravane, dans Magazine littéraire N°302, Paris septembre 1992, p. 102.

<sup>4</sup> Roland Barthes, Œuvres complètes, Tome II, Edition du Seuil, 1994, p. 611.

*quelqu'un*."<sup>1</sup> Le lecteur s'interroge alors sur ce "*quelqu'un*" et sur le délit qu'il aurait pu commettre. Mais à aucun moment cette énigme ne s'éclaircit et on n'apprend jamais pourquoi le narrateur avait été interrogé.

L'amie du narrateur - Gisèle, dont il fait la connaissance en sortant du commissariat est aussi un personnage énigmatique. On ne possède aucune information exacte à son sujet. Tout ce qu'elle dit et fait peut être remis en question soit par le lecteur, soit par le narrateur. Tout comme le narrateur la jeune fille était interrogée par la police. "*C'était juste pour un témoignage*", -confie-t-elle au narrateur qui veut connaître la raison de son interpellation.

A sa sortie de la police Gisèle demande au narrateur de l'aider à récupérer une valise à la gare. Il accepte : "*Je portais la valise qui pesait assez lourd. Je me suis dit qu'elle contenait autre chose que des vêtements*."<sup>2</sup> Le lendemain la jeune fille va chercher une autre valise, aussi lourde que la première et veut la placer également dans un endroit sûr. Le narrateur l'interroge sur le contenu des valises : "*Elle m'a répondu qu'il s'agissait tout simplement d'objets qui n'avaient aucune valeur particulière, sauf pour elle*."<sup>3</sup> Le lecteur peut se demander alors pourquoi la jeune fille tenait à mettre ces affaires sans valeur, "*en lieu sûr*". Les sentiments exprimés par le narrateur à ce propos, ne font qu'augmenter les doutes du lecteur : "*J'ai senti une réserve de sa part. Elle me cachait quelque chose et je me demandais si c'était parce qu'elle n'avait pas tout à fait confiance en moi ou qu'elle craignait de me choquer en révélant la vérité*."<sup>4</sup> On n'apprend jamais ce qu'il y avait dans ces valises.

Tous les jours Gisèle part à la recherche de quelque chose :

*Elle s'est réveillée (...) et m'a demandé l'heure. Elle m'a dit qu'elle devait partir. Elle avait laissé des affaires dans la maison de Saint-Leu-la-Forêt et elle préférait aller les chercher le plus tôt possible.*<sup>5</sup>

Chaque fois qu'elle part le narrateur a peur de ne plus la revoir :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris 1992, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 30.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 31.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 18.

*Elle avait laissé la clé de contact sur le tableau de bord. Elle est entrée dans l'immeuble. Je me suis demandé si elle reviendrait. Au bout d'un moment je me suis planté devant la porte de l'immeuble, une porte vitrée avec des ferronneries. Peut-être y avait-il une double issue. Elle disparaîtrait et me laisserait avec cette voiture inutile.<sup>1</sup>*

Le narrateur lui-même se demande pourquoi ce personnage flou l'attire tellement :

*Pourquoi cette crainte de la voir disparaître ? Je la connaissais depuis vingt-quatre heures et je ne savais rien d'elle. (...) Elle ne tenait pas en place, elle allait d'un endroit à un autre comme si elle fuyait un danger. J'avais l'impression de ne pas pouvoir la retenir.<sup>2</sup>*

Lorsque Gisèle revient, elle est habillée d'un manteau de fourrure. Le narrateur s'étonne qu'à une heure si tardive Gisèle ait pu rendre visite à une amie. "- Ça ne la dérange pas... elle travaille la nuit..."<sup>3</sup> Cette réponse ne suffit pas au narrateur : "*Elle me cachait la vérité et j'étais sur le point de lui poser des questions précises, mais je me suis retenu.*"<sup>4</sup> Il a peur de brusquer Gisèle; il n'ose pas l'interroger trop sur sa vie et se contente de vagues explications que la jeune fille lui donne, sans perdre pourtant l'espoir de connaître un jour la vérité : "*Elle finirait par s'habituer à moi, elle me ferait peu à peu confiance et m'avouerait tout.*"<sup>5</sup>

Le lendemain, la jeune femme repart de nouveau, cette fois-ci, pour récupérer son chien. Elle n'emmène pas le narrateur, mais lui donne rendez-vous une heure plus tard dans un café. A son retour elle lui explique qu'elle avait confié son chien aux gens de Saint-Leu-la-Forêt et qu'ils le lui ont ramené, car ils sont revenus dans leur appartement de Paris. Le narrateur ne semble pas être satisfait de cette réponse :

*Je me demandais si je devais la croire. Ces explications me paraissaient à la fois trop abondantes et incomplètes, comme si elle cachait la vérité sous une*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris 1992, p. 49.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 50.

*profusion de détails. Pourquoi était-elle restée une heure là-bas alors qu'il s'agissait simplement d'aller chercher un chien ? Et pourquoi n'avait-elle pas voulu que je l'accompagne ? Qui étaient ces gens ?*<sup>1</sup>

Cette méfiance se transmet au lecteur, qui commence à attendre tout comme le narrateur le moment de la vérité qui pourtant n'arrive jamais. La seule chose que Gisèle confie au narrateur est qu'elle était mariée et que son mari veut la retrouver.

Le lendemain de leur rencontre Gisèle emmène le narrateur chez ses amis, des gens plus âgés, qu'elle connaît, dit-elle, depuis peu de temps. Ce sont des personnages "bizarres, pour le moins mystérieux et même menaçants, on les devine capables de tout contre quiconque se placerait en travers de leur chemin (...)"<sup>2</sup>.

Avant d'aller au rendez-vous avec ces gens, Gisèle demande au narrateur de se présenter comme son frère et de ne rien dire au sujet de l'interrogatoire.

Peu de temps après avoir fait connaissance avec le narrateur, les amis de Gisèle lui demandent un service :

*- Ce n'est pas très compliqué... Demain après-midi, vous irez dans un café que je vous indiquerai... Vous attendrez que ce type entre dans le café...*

*Il [Pierre Ansart] prenait l'une des photos sur la table basse et nous la montrait de loin.*

*- Rassurez-vous. Il n'y a rien de plus banal... Cet homme est une de mes relations d'affaires... Quand il se sera installé à une table, l'un de vous deux se présentera à lui et dira simplement ceci : "Monsieur Pierre Ansart vous attend dans la voiture au coin de la rue..."<sup>3</sup>*

Pour remercier le narrateur et Gisèle pour ce travail, Ansart leur offre deux mille francs à chacun. Mais avant il leur propose de reconnaître les lieux, pour qu'ils puissent "repérer toutes les issues de secours à l'avance."<sup>4</sup> On se demande alors pourquoi, s'il s'agit

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris 1992, p. 64.

<sup>2</sup> Pierre Maury, *Etrange caravane*, dans Magazine littéraire N°302, Paris septembre 1992, p. 102.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris 1992, pp. 66 et 67.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 75.



d'une affaire ordinaire faut-il repérer toutes les sorties et avoir un messenger ? Les questions du lecteur s'accumulent de page en page, on peut s'imaginer qu'il s'agit de trafiquants qui ont besoin de régler leurs comptes avec un des leurs, ils envoient des messagers de peur d'être reconnus. Les suppositions du lecteur ne font qu'augmenter lorsqu'il apprend que le lendemain de la mission confiée au narrateur, les amis de Gisèle - Pierre Ansart et Jacques de Bavière disparaissent :

*Il devait exister un lien entre la brusque disparition d'Ansart et ce qui s'était passé la veille à Neuilly et dont nous avons été plus que les témoins.<sup>1</sup>*

Le lendemain de cette affaire un homme qui prétend être de la police contacte le narrateur, il veut amener ce dernier à des confidences et lui dit que le vrai nom de son amie n'est pas Gisèle mais Suzanne Kraay, qu'elle avait commis des délits qui lui ont valu plusieurs mois de prison, en plus la jeune femme se prostituait depuis quelque temps. Cet homme veut savoir ce qui s'est passé à Neuilly, il essaie même de menacer le narrateur, mais ce dernier ne cède pas. Il se doute que ce n'est pas un policier, mais quelqu'un qui veut retrouver les amis de Gisèle. Mais encore une fois ce ne sont que des suppositions. Le dernier espoir d'apprendre la vérité échoue avec la mort de Gisèle dans un accident de voiture. Ainsi tous les gens qui pourraient renseigner le narrateur, et le lecteur par la même occasion, disparaissent.

Le même climat trouble flotte autour du personnage du père du narrateur. Cet homme est parti en Suisse en laissant son fils sous la surveillance de son vieil ami Grabley. On ignore les motifs de ce départ, mais on suppose que le père doit avoir quelque chose à se reprocher, car lorsqu'on demande au narrateur dans le bureau de police les renseignements au sujet de ses parents, ce dernier veut brouiller les pistes et dit que son père est parti en Belgique. A aucun moment le narrateur n'explique les raisons de ce mensonge. Un jour en appelant Grabley au téléphone le père lui demande "*de se débarrasser le plus vite possible de tous les papiers.*"<sup>2</sup> On n'apprend jamais pourquoi fallait-il s'en débarrasser, ni ce qu'ils contenaient. L'ami du père trouve ce travail bien difficile : " - *C'est comme si je devais me débarrasser d'un cadavre,*"<sup>3</sup> -

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris 1992, p. 75.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 35.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 35.

confie-t-il au narrateur. On imagine alors que ces papiers contenaient des renseignements compromettant le père et ses activités.

Ce climat obscur est commun à de nombreux romans de Modiano. Dans *Dimanches d'août*, par exemple, l'héroïne Sylvia qui porte sur elle un bijou de grande valeur disparaît un jour en compagnie d'un couple qui serait intéressé par l'achat de cet objet (le narrateur et la jeune femme refusent de le vendre sous aucun prétexte). Le narrateur cherche désespérément son amie, mais ne trouve aucune trace. Le lecteur suppose donc le pire : le couple s'est débarrassé de la jeune fille et a fuit en emportant le bijou. Comme aucune enquête n'est jamais ouverte pour retrouver Sylvia, le lecteur peut toujours se demander si ses suppositions étaient justes ou si le policier à qui le narrateur s'est adressé avait raison :

*Qui vous dit par exemple que votre amie n'a pas voulu partir en voyage avec ce couple et qu'elle ne vous donnera pas de nouvelles d'ici quelque temps ?<sup>1</sup>*

Le même climat trouble règne dans *Remise de peine*, même si aucun crime n'y est décrit explicitement.

Le narrateur de ce roman et son frère sont hébergés chez les amies (Annie, Hélène et Mathilde) de leur mère partie jouer une pièce de théâtre en Afrique. Mais au bout d'un moment les deux garçons sont dépassés par les événements qui se passent autour d'eux.

Cela commence lorsqu'ils apprennent qu'Annie, une des femmes qui les hébergeaient "a pleuré toute la nuit au Carrol's"<sup>2</sup>. Les enfants n'apprennent jamais la raison de ces larmes, comme ils ne comprennent pas pourquoi la mère d'Annie appelait sa fille "une tête brûlée" et reprochait à Hélène d'avoir "de drôles de fréquentations"<sup>3</sup>.

Même si la vie du narrateur dans cette maison paraît calme et heureuse (les femmes ont même engagé une jeune fille pour s'occuper des garçons) il se rend assez vite compte du climat d'angoisse et d'inquiétude qui règne dans la maison. Lorsqu'un jour le narrateur voit

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Dimanche d'août*, Editions Gallimard, Paris 1992, p. 141.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 35.

Annie parler avec son ami Jean D., il aperçoit qu'*ils avaient l'un et l'autre un visage soucieux*<sup>1</sup>.

Quelques jours plus tard Hélène et Roger Vincent, qui venait souvent à la maison, se rendent à Paris dans un magasin de vieux meubles. Les deux garçons les accompagnent, mais restent garder la voiture. Après une longue conversation dans le magasin, Hélène et Roger Vincent reviennent, ce dernier avec une valise en cuir à la main. Au retour à la maison ils se ferment avec Annie et Jean D. dans le salon, en demandant aux enfants de monter dans leurs chambres.

Dans les jours qui suivent, Annie prévient le narrateur de la nécessité d'un futur déménagement. Tout de suite après Blanche-Neige, la jeune fille qui s'occupait des enfants disparaît sans leur dire au revoir. Le soir même Annie emmène le narrateur et son frère dormir dans la maison voisine en expliquant que des invités viendront dormir pour quelques jours à la maison. Avant d'aller au lit le narrateur aperçoit un camion bâché devant la maison des femmes.

Même si le narrateur ne fournit aucune preuve directe et ne fait que transmettre ses observations, le lecteur se doute bien que quelques choses de suspect se prépare. On peut supposer que ces gens préparent un crime, mais souhaitent laisser les enfants en dehors de tous ces problèmes.

Les suppositions du lecteur se confirment lorsque le narrateur lit dix ans plus tard un article où on mentionne le nom de Jean D. en rappelant qu'il *"avait fait jadis, sept ans de prison"*<sup>2</sup>. Le narrateur déduit d'après la date que *"ses ennuis avaient commencé à la même époque de la rue du Docteur-Dordaine"*<sup>3</sup>.

A peu près à la même époque le narrateur rencontre le directeur d'une grande maroquinerie des Champs-Élysées qui affirme que l'étui à cigarettes du narrateur faisait partie

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 75.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 98.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 98.

du stock volé dans son magasin. Il confie aussi que les malfaiteurs "*avaient fait des choses encore plus graves que ce cambriolage*".

A la différence du roman policier le lecteur de Modiano n'atteint jamais "*une vérité au bout de l'attente, vérité qui clôt et implique un retour à l'ordre, tendent à bloquer la réversibilité du texte, à réduire la polysémie et la polyphonie*"<sup>2</sup>. Mais il offre au lecteur une chance remarquable de continuer sa propre enquête en recherchant dans le texte de nouveaux indices. Il lui évite la déception que le lecteur éprouve lors de la résolution finale, car d'habitude :

*la levée du mystère et l'établissement des culpabilités engendrent une déception en mettant fin à la tension de l'attente et au désir qu'elle procure.*<sup>3</sup>

Aucun crime n'est décrit directement dans les romans. Le narrateur se limite à nous peindre l'atmosphère qui y règne et laisse supposer au lecteur les événements qui peuvent s'y passer, sans jamais les éclaircir, "*mais n'est-ce pas une des qualités majeures des grands livres de prolonger leur mystère au-delà de la lecture ?*"<sup>4</sup> Le non-dit provoque toujours beaucoup plus de réflexions et de discussions que ce qui est dit ouvertement. "*Ce qui est important dans une œuvre, affirme P. Macherey, c'est ce qu'elle ne dit pas*"<sup>5</sup>.

Comme de nombreux romans policiers qui se réfèrent souvent aux faits divers ce qui leur permet "*d'exposer de façon brève et efficace le crime et les premiers constats de l'enquête policière*"<sup>6</sup>, le narrateur de Modiano introduit dans le récit des articles de journaux concernant soit un crime, soit une disparition, il fournit aussi des rapports policiers.

Ainsi, par un article dans un journal du soir le narrateur apprend l'accident de son ami d'enfance :

*La nuit dernière, un industriel de Neuilly, Alain Charell, trente-six ans, a été blessé par deux balles de revolver dans un appartement meublé, 126 boulevard*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 145.

<sup>2</sup> Franck Evrard, *Lire le roman policier*, Editions Dunod, Paris, 1996, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>4</sup> Pierre Maury, *Etrange caravane*, dans Magazine littéraire N°302, Paris septembre 1992, p. 102.

<sup>5</sup> Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Editions François Maspero, Paris, 1971, p. 107.

<sup>6</sup> Franck Evrard, *Lire le roman policier*, Editions Dunod, Paris, 1996, p. 78.

*Magenta où il était en compagnie de sa femme et de quelques amis. Au dire des témoins, il s'agirait d'un accident. Le blessé a été hospitalisé à l'Hôtel-Dieu.<sup>1</sup>*

Le narrateur de *Quartier perdu* aide la jeune fille qui a commis le meurtre à quitter le lieu du drame pour éviter la police. Lui-même, il part en Angleterre. La police ouvre une enquête au sujet du meurtre, le narrateur fournit de nombreux documents concernant ce crime : le rapport de police, les interrogatoires :

*... Robert Carpentieri, né le 7 juin 1938 à Paris (10<sup>e</sup>), technicien de cinéma, demeurant 5 bis rue Brunel à Paris (17<sup>e</sup>)... Il déclare :*

*j'ai connu M. Georges Maillot en avril 1955 lors du tournage de son dernier film. A partir de cette date j'ai entretenu des liens d'amitiés avec lui. Je lui ai servi occasionnellement de chauffeur et de secrétaire et je l'ai accompagné à Rome en 1960 à l'occasion de son mariage avec Mademoiselle Piestri.*

*J'ai rencontré avec M. Maillot quelques-uns de ses amis, mais je me suis trouvé que très rarement en présence de Madame Carmen Blin. Je savais que M. Maillot la connaissait depuis longtemps. J'ai dû accompagner M. Maillot deux ou trois fois au domicile de Mme Carmen Blin, cours Albert-I<sup>er</sup>.*

*Je n'ai jamais rencontré M. et Mme Hayward, ou M. Ludovic Fouquet. J'ignorais que M. Maillot les connaissait. Il ne m'en a jamais parlé.*

*La seule relation de M. Maillot qui habitait l'hôtel Triumph 1 bis rue Troyon (17<sup>e</sup>) était M. Albert Valentin, cinéaste. Le nom de Jean Dekker n'évoque rien pour moi. Je ne me souviens pas d'avoir entendu son nom mentionné devant moi par M. Maillot.*

*Et signe...<sup>2</sup>*

La rubrique des faits divers est le point de départ à deux romans de Modiano : *Dora Bruder* et *Fleurs de ruine*.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, Paris, 1982, p. 166.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, pp. 63 et 64.

*Il y a huit ans, dans un vieux journal, Paris-Soir, qui datait du 30 septembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : «D'hier à aujourd'hui». Au bas de celle-ci, j'ai lu :*

«PARIS

*On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris.»<sup>1</sup>*

A partir de cet avis de recherche le narrateur tente de s'imaginer la vie et de retrouver les traces de la jeune fille, "essaie de trouver des indices, les plus lointains dans le temps"<sup>2</sup>.

Quant au roman *Fleurs de ruine* le narrateur y imite le style journalistique, le récit prend le ton d'un fait divers.

Le narrateur de ce roman se remémore en passant dans une des rues de Paris l'accident qui y a eu lieu des années auparavant. Le récit de cet accident est rapporté dans un langage très concis, avec beaucoup de détails, mais sans y introduire les sentiments du narrateur, ce qui donne l'impression de lire la rubrique des faits divers :

*24 avril 1933. Deux jeunes époux se suicident pour des raisons mystérieuses.*

*C'est une bien étrange histoire que celle qui s'est déroulée au cours de la nuit dernière dans l'immeuble du 26, rue des Fossés-Saint-Jacques, proche du Panthéon, chez M. et Mme T.*

*M. Urbain P., jeune ingénieur, sorti premier de l'École de chimie, épousait il y a trois ans Mlle Gisèle S. âgée de vingt-six ans, son aînée d'un an. Mme T. était une jolie blonde, grande et fine. Quant à son mari, il avait le type du beau garçon brun. Le couple s'était installé en juillet dernier au rez-de-chaussée du 26, rue des Fossés-Saint-Jacques, dans un atelier transformé par eux en studio. Les jeunes époux étaient très unis. Aucun souci ne semblait ternir leur bonheur.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Editions Gallimard, Paris, 1997, p.9.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, pp. 13 et 14.

Sans jamais placer le crime et l'enquête au centre des romans, Modiano réussit à créer un climat proche des romans policiers.

## **2. Des traits empruntés au roman historique.**

Assez souvent les événements évoqués dans les romans sont conformes à ceux qui ont eu lieu réellement. Mais le but de Modiano n'est pas de suivre à la lettre le cours réel des choses, mais de reconstituer le décor et le climat de l'époque décrite "*à travers le prisme déformant de ses propres obsessions.*"<sup>1</sup>

Contrairement aux romans historiques, Modiano n'essaie jamais de faire une analyse ou une description précise des événements historiques liés à l'époque dont il parle, jamais il ne fait "*allusion aux événements internationaux qui conditionnent, malgré tout, le comportement des individus.*"<sup>2</sup>

Dans le roman *Dora Bruder* le narrateur n'essaie pas de reconstituer la vie des juifs pendant l'Occupation, il ne fait ni l'étude, ni l'analyse de cette période. Ce qui l'intéresse ce sont les différentes réactions des gens dans des situations critiques. La révolte de Dora se traduit, pour lui, par sa fuite du pensionnat :

*cette ville de décembre 1941, son couvre-feu, ses soldats, sa police, tout lui [à Dora] était hostile et voulait sa perte. A seize ans, elle avait le monde entier contre elle, sans qu'elle sache pourquoi.*

*D'autres rebelles, dans Paris de ces années-là, et dans la même solitude que Dora Bruder, lançaient des grenades sur les Allemands, sur leurs convois et leurs lieux de réunion. Ils avaient le même âge qu'elle.*<sup>3</sup>

La réaction de Dora est peut être moins efficace, mais aussi importante et douloureuse que celle de vrais combattants.

Lorsque le narrateur évoque les années décisives pour l'histoire française son but est non pas de peindre le tableau authentique de l'époque mais de montrer ce qu'il ressentait en

---

<sup>1</sup> Bruno Doucey, *La ronde de nuit, Modiano*, Profil 144, Editions Hatier, Paris, 1992, p. 33.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 34.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Editions Gallimard, Paris, 1997, pp. 80 et 81.



ces moments-là. Ainsi, quand il parle dans *Dora Bruder* de l'année 1968, il ne fait aucune allusion aux événements qui ont secoué à cette époque la France :

*Une fin d'après-midi de 31 décembre (...) j'avais vingt-trois ans et je me souviens d'avoir rendu visite au docteur Ferdière. Cet homme me témoignait la plus grande gentillesse dans une période qui était pour moi pleine d'angoisse et d'incertitude.<sup>1</sup>*

Si le lecteur se donne la peine de faire le calcul<sup>2</sup>, il comprendra qu'il s'agit de 1968 et pourra ainsi deviner la raison de l'anxiété du narrateur.

Dans ses romans Modiano fait cohabiter les grands noms de notre civilisation et des êtres nés de son imagination. Ainsi dans *La place de l'étoile* le personnage imaginaire Raphaël Schlemilovitch côtoie Hitler, Robert Brasillach, Maurice Sachs, ce qui annihile toute l'objectivité que suppose un roman historique. "*Le romancier montre ainsi sa volonté de jouer avec la réalité et l'histoire.*"<sup>3</sup>

Ainsi les romans de Modiano empruntent certains traits, mais ne s'inscrivent pas dans les cadres du roman historique.

L'approche de Modiano n'est pas celle d'un historien, mais cela n'empêche pas ses romans "*d'avoir une valeur historique dans un sens plus large et de contribuer, (...), au défoulement de la mémoire collective de sa génération.*"<sup>4</sup>

En déformant les faits historiques, Modiano montre pourtant avec beaucoup de vraisemblance :

*l'esprit du milieu qui réunissait Gestapo et trafiquants. (...) de façon plus frappante (...) que dans la plupart des documents historiques, ce monde surgit dans toute sa bizarrerie sordide et frivole, avec ses bars, ses boîtes et ses bordels, ses voitures de luxe, ses modes vestimentaires et ses faux papiers, ses chansons*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Editions Gallimard, Paris, 1997, p. 102.

<sup>2</sup> Le narrateur donne son âge auparavant : "*En 1965, j'ai eu vingt ans (...)*" *Dora Bruder*, Editions Gallimard, Paris, 1997, p. 23.

<sup>3</sup> Bruno Doucey, *La ronde de nuit, Modiano*, Profil 144, Editions Hatier, Paris, 1992, p. 35.

<sup>4</sup> Colin Nettelbeck et Pénélope A. Hueston, *Patrick Modiano, Pièces d'identité. Ecrire l'entre-temps*, Editions Minard, Collection Archives des lettres modernes, N° 220, Paris 1986, p. 27.

*languissantes et ses gestes de tortionnaire. Ce monde à base de spéculation et de mégalomanie, ce monde à la dérive où la règle du jeu moral s'est dégradée en un jeu sans règles, et où les pouvoirs les plus monstrueux sont tombés dans les mains de criminels et d'épaves, ce monde qui a été occulté par les manuels, oublié ou refoulé par ceux qui en avaient vécu les péripéties, inconnu, tout simplement, de la jeune génération, Modiano le ramène à la surface de la conscience collective avec une force choquante qui pulvérise les idées reçues de l'Histoire officielle.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Colin Nettelbeck et Pénélope A. Hueston, Patrick Modiano, Pièces d'identité. Ecrire l'entre-temps, Editions Minard, Collection Archives des lettres modernes, N° 220, Paris 1986, p. 27.

### **3. Des traits empruntés à l'autobiographie.**

Lors de la création de son univers romanesque Modiano se sert souvent de détails de sa propre vie. En plus, tous ses romans, mis à part *Une jeunesse* où le récit est fait par un narrateur auctorial, sont rédigés à la première personne. Pour Modiano il est inévitable qu'un romancier s'appuie sur ses expériences propres :

*on est condamné à écrire sur des choses qu'on a soit vécues soit ... des choses totalement imaginaires ... Mais là, évidemment, on est obligé de se servir de certains éléments de la vie réelle et puis de les transposer.<sup>1</sup>*

Modiano essaie de provoquer au maximum son lecteur. La part autobiographique est immédiatement perceptible, Modiano prête régulièrement à ses narrateurs soit son âge et son lieu de naissance, soit sa profession et sa situation familiale, ainsi que d'autres détails de sa vie (l'absence du père, la mère souvent en tournée, la disparition du frère)<sup>2</sup>. Dans *Livret de famille* il va jusqu'à donner au narrateur son propre nom, son prénom ainsi que sa date de naissance exacte. On apprend cette date lorsque le narrateur va récupérer son extrait de baptême :

*Registre des baptêmes, Année 1950 - Acte N° 145.*

*24 Septembre 1950 à été Baptisé : P.*

*né le 30 juillet 1945 à Paris.<sup>3</sup>*

Tandis que le narrateur de *Quartier perdu* est né le 25.07.1945, et Jimmy Sarano dans *Vestiaire de l'enfance* est né le 20.07.1945.

Malgré de nombreuses ressemblances entre l'auteur et le narrateur, les romans de Modiano ne sont jamais pleinement autobiographiques, ce dernier y raconte moins sa vie qu'il ne la réinvente.

Même si la plupart des chapitres du roman *Livret de famille* sont construits autour des membres de la famille de Modiano (sa fille Zina, sa grand-mère, sa mère, son père, son

---

<sup>1</sup> Pierre Maury, *Etrange caravane*, dans Magazine littéraire N°302, Paris Septembre 1992, p. 100.

<sup>2</sup> Le problème de l'identification entre l'auteur et le narrateur est étudié dans le chapitre sur la position du narrateur dans les textes de Modiano.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 113.

oncle Alex), dans d'autres chapitres les personnages nés de l'imagination de l'auteur ont autant d'importance, leurs vies font l'objet d'une attention au moins égale. Ainsi, Modiano s'invente une biographie fictive, "*biographie*" - car l'auteur y introduit les détails les plus précis sur sa vie, "*fictive*", car il l'enrichit de faits imaginaires.

Dans l'avertissement à *Féerie pour une autre fois*, Céline précise clairement que tous les événements, les lieux et les personnages y sont imaginaires, ce qui permet au lecteur de classer d'entrée le récit dans la catégorie romanesque. Même si, par la suite, Céline a recours :

*à toutes les attestations d'authenticité qui font en principe l'autobiographie, il a d'avance prévenu le lecteur qu'il ne se sentait pas lié par les règles du genre, devançant et désamorçant la réaction d'incrédulité qui n'aurait pas manqué de se manifester en présence de récits si évidemment hyperboliques et si peu soucieux de vraisemblance.<sup>1</sup>*

Tout autre chose se passe dans *La ronde de nuit* de Modiano. Dans ce roman le narrateur qui de toute évidence n'est pas l'auteur (ce dernier n'était pas né à l'époque dont il parle) affirme au contraire l'authenticité des événements décrits :

*Je rapporte ce que j'ai vu, ce que j'ai vécu. Sans aucune fioriture. Je n'invente rien. Toutes les personnes dont je parle ont existé. Je pousse même la rigueur jusqu'à les désigner sous leurs véritables noms."<sup>2</sup>*

Si le lecteur relève ce défi il trouvera des incohérences qui mettront en doute les paroles du narrateur. On se demande premièrement comment le narrateur peut s'identifier à des personnes qui ont vécues à différentes époques : le fils de Stavisky, escroc mort en 1934 et le jeune Bel-Respiro disparu en 1897.

D'un autre côté le narrateur lit pendant l'Occupation un livre sur Joanovici :

*Quelques livres : Anthologie des traîtres, d'Alcibiade au capitaine Dreyfus, Joanovici tel qu'il fut, Les Mystères du Chevalier d'Eon, Frégoli, l'homme de nulle*

---

<sup>1</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline*, Editions Gallimard, Paris, 1985, p. 371.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *La ronde de nuit*, Editions Gallimard, Paris 1969, p. 131.

*part, m'éclairèrent sur mon compte."<sup>1</sup> "alors que ce même Joanovici ne fut réellement connu qu'à son arrestation en 1945.<sup>2</sup>*

Encore une fois il y a ici le mélange du réel et de l'imaginaire, on glisse tout comme par hasard, comme pour vérifier si le lecteur suit bien, un faux détail au milieu de l'information véridique.

Comme les autobiographes et les biographes qui ont souvent recours au changement des noms des héros pour préserver leur vie privée, Modiano aussi joue sur la transformation des noms propres.

Si Céline était obligée de masquer les noms des gens dont il parlait dans ses romans d'après 1944 pour leur éviter des ennuis, car à cette époque "*le simple fait d'être connu comme son ami pouvait être compromettant pour les intéressés.*"<sup>3</sup> Ce n'est pas le cas de Modiano qui ne risque pas, ni de mettre en danger, ni de compromettre les gens qui sont au centre de la narration, car la plupart d'entre eux ne sont plus en vie lorsque l'écrivain en parle.

Dans *La ronde de nuit* le rôle du chef de la "Gestapo française" Henri Chamberlin est confié à Henri Normand (le Khédive), Pierre Philibert n'est pas sans rappeler l'inspecteur Pierre Bonny que le ministre Henri Chéron appelait le meilleur policier de France :

*Vous auriez dû expliquer à ce jeune homme que j'étais un policier, rien de plus ! - s'adresse monsieur Philibert au Khédive qui précise à son tour : - Le premier flic de France ! c'est un ministre qui l'a dit !<sup>4</sup>*

Bruno Doucey cite d'autres personnages dont les noms ont également subi une transformation quelconque :

*Rudy de Mérode, proxénète notoire, devient Jean Farouk de Méthode; Lionel de Wielt, aristocrate du petit banditisme, Lionel de Zieff; Paulo de Melder,*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *La ronde de nuit*, Editions Gallimard, Paris 1969, p. 109.

<sup>2</sup> Bruno Doucey, *La ronde de nuit, Modiano*, Profil 144, Editions Hatier, Paris, 1992, p. 34.

<sup>3</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline*, Editions Gallimard, Paris, 1985, page 301. D'ailleurs, dans le même ouvrage Godard remarque qu'après 1957 "*ayant de nouveau obtenu d'être considéré comme écrivain à part entière*" Céline donne de plus en plus souvent en clair les noms qu'il transformait auparavant.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *La ronde de nuit*, Editions Gallimard, Paris 1969, p. 36.

*"gentleman-cambrioleur", Pals de Helder; Guy de Voisins, "prostitué homosexuel", Mickey de Voisins.<sup>1</sup>*

On retrouve d'ailleurs ce personnage de Guy de Voisins, mais dont le nom subit une nouvelle transformation dans le roman *De si braves garçons* où il devient Mickey du Pam-Pam :

*il avait connu son heure de gloire pendant la guerre, quand les "swings" fréquentaient cet endroit [le bar de la rue Lincoln] et que Mickey comptait parmi les plus prestigieux d'entre eux.<sup>2</sup>*

Ces désignations auxquelles recourt Modiano restent reconnaissables pour qu'un lecteur averti puisse viser le nom réel à travers le nom déformé.

D'autres noms, par contre, ne subissent aucune déformation et sont donnés tels qu'ils sont : Violette Morris, Marcel Petiot, Pierre Constantini dans *La ronde de nuit*, Maurice Sachs, Charles Maurras, Robert Brasillach dans *La place de l'étoile*.

On peut dire en concluant que l'œuvre de Modiano fait partie de l'univers romanesque et non pas de l'autobiographie.

Il nous paraît juste d'écartier, comme le fait Henri Godard, le terme de "*roman autobiographique*", qu'il considère comme un genre trompe-l'œil :

*Roman et autobiographie sont deux genres aussi accrédités l'un que l'autre dans notre culture, mais ils sont théoriquement exclusifs.<sup>3</sup>*

Le fait même d'écrire les souvenirs présuppose toujours un rapprochement entre le passé du souvenir et le présent de la rédaction.

L'interférence du passé et du présent propre aux nombreux récits autobiographiques est aussi le signe caractéristique des romans de Modiano. La portée change tout le temps, le narrateur ne cesse de nous rappeler le temps qui le sépare des événements dont il parle. Des

---

<sup>1</sup> Bruno Doucey, *La ronde de nuit, Modiano*, Profil 144, Editions Hatier, Paris, 1992, p. 29.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, Paris, 1982, p. 87.

<sup>3</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline*, Editions Gallimard, Paris, 1985, p. 371.

anticipations et des retours en arrière viennent souvent rompre l'ordre chronologique des événements.

Ainsi, dès le début du roman *Chien de printemps*<sup>1</sup> le narrateur prévient le lecteur qu'il existe une certaine distance entre le moment d'écriture et les événements décrits :

*J'ai connu Francis Jansen quand j'avais dix-neuf ans, au printemps de 1964, et je veux dire aujourd'hui le peu de choses que je sais de lui.*<sup>2</sup>

La conjonction *quand* qui introduit la proposition circonstancielle de temps dans laquelle on trouve la notation de date "*au printemps de 1964*", ainsi que l'adverbe de temps *aujourd'hui*, relie le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation, mais ne permettent pas de déterminer la distance entre eux. Le narrateur précise ce temps quelques pages plus loin : "*Il [Jansen] a quitté la France au mois de juin 1964, et j'écris ces lignes en avril 1992.*"<sup>3</sup> Tout au long du roman le narrateur ne cesse de ménager les télescopes entre le passé et le présent :

*Elle [Nicole] cherchait à retarder ce qu'elle appelait "la rentrée en prison" et nous avons fait un détour à travers des rues qui évoquent pour moi aujourd'hui une studieuse province : Ulm, Rataud, Claude-Bernard, Pierre-et-Marie-Curie ... Nous avons traversé la place du Panthéon (...) avec le recul des années, il me semble que quartier était désert comme après un couvre-feu.*<sup>4</sup>

L'ordre chronologique est rompu tantôt par des anticipations :

*Plus tard, j'avais entendu dire qu'elle [Colette Laurent], l'amie de [Jansen] était morte dans des circonstances troubles, au cours d'un voyage à l'étranger, et cela m'avait frappé. Il aura fallu attendre des dizaines d'années pour qu'un lien apparaisse entre des moments de ma vie : cet après-midi au coin de la rue Saint-Guillaume et mes visites à l'atelier de Jansen, rue Froidevaux.*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Le narrateur de ce roman retrouve dans ses archives une photo faite par Francis Jansen, un photographe qu'il a connu une trentaine d'années auparavant. Il essaie alors de se rappeler et de raconter les détails de leurs rencontres qui n'ont durées qu'un printemps.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris 1993, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 59.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 29.

Mais plus souvent cet ordre est rompu par des retours en arrière :

*Un printemps plus lointain encore que celui ou j'ai connu Jansen, j'avais une dizaine d'années et je marchais avec ma mère quand nous avons rencontré une femme, au coin de la rue Saint-Guillaume et du boulevard Saint-Germain.<sup>1</sup>*

Avant de partir pour le Mexique Jansen organise un "pot d'adieu", en se rappelant cette soirée le narrateur souligne encore une fois la distance qui le sépare des événements racontés :

*Au souvenir de cette soirée, j'éprouve le besoin de retenir des silhouettes qui m'échappent et de le fixer comme 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.<sup>2</sup>*

On peut même dire que tout le livre est une sorte de retour en arrière, car le narrateur nous parle constamment des événements antérieurs à ceux qui ouvrent le récit. Par la présence de détails autobiographiques, ainsi que par l'interférence du présent et du passé les romans de Modiano se rapprochent des autobiographies.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Chien de printemps, Editions du Seuil, Paris 1993, p. 29.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 70.



## **4. Des traits empruntés au nouveau roman.**

Au milieu des années cinquante, on voit surgir dans la littérature française, des phénomènes qui laissent présager une nouvelle période dans son existence. L'apparition des romans *Les Gammes* et *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, *L'Emploi du temps* de Michel Butor marque une nouvelle étape dans la littérature française.

Ces nouvelles tendances dans la littérature française sont connues sous le nom de "*nouveau roman*", même si ses partisans refusent de se constituer en école. Avec son entrée en scène beaucoup de notions concernant le roman ont changé, ses représentants montrent un refus pour des catégories considérées jusqu'alors :

*comme constitutives du genre romanesque, notamment l'intrigue - qui garantissait la cohérence du récit - et le personnage, en tant qu'il offrait, grâce à son nom, sa description physique et sa caractérisation psychologique et morale, une rassurante illusion d'identité.<sup>1</sup>*

De nombreux romanciers du XX<sup>ème</sup> siècle cherchent à rompre avec les canons du roman classique, à se défaire de ses formes et de ses techniques. Ainsi, l'objectif de Milan Kundera est de "*débarrasser le roman de l'automatisme de la technique romanesque, du verbalisme romanesque, le rendre dense.*"<sup>2</sup> Les nouveaux romanciers veulent frustrer l'attente du lecteur créée par des conventions relatives au genre :

*De nouveaux auteurs ne cessent de fleurir un peu partout, avec des œuvres électriques, protéiformes, parfois difficiles à classer tant leurs livres, leur mode et leur rapport à la littérature sont différents de ce qu'on avait connu avec leurs aînés. (...). Chacun (...) taille, en solitaire mais surtout en dehors de vieux courants, sa propre route, élargissant ainsi le champ romanesque français et interrogeant ainsi le réel avec un talent inégal.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Pierre-Louis Rey, *Le nouveau roman* Encyclopaedia Universalis Edition 1995.

<sup>2</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 95.

<sup>3</sup> *L'Express* du 20/08/98, p. 55, article intitulé *Le roman français est-il nul ?* de Olivier Le Naire.

Ainsi l'approche au problème du personnage a évolué, si dans les romans traditionnels un personnage devait avoir un nom, une famille, une position stable :

*un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement.<sup>1</sup>*

Le personnage devait avoir des traits caractéristiques propres à lui pour pouvoir se hausser "à la hauteur d'une catégorie."<sup>2</sup>

Ce n'est plus le cas avec le "nouveau roman" qui condamne le roman de personnage. Pour A. Robbe-Grillet c'est le signe que :

*le destin du monde a cessé, (...), de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. (...) Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps-à-corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche.<sup>3</sup>*

A l'époque où on vit le monde :

*est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà.<sup>4</sup>*

Comme de nombreux personnages du "nouveau roman", les héros de Modiano sont privés de toute épaisseur. Modiano n'essaie jamais d'analyser les mécanismes psychologiques et sociaux qui pourraient expliquer leurs comportements. Il ne tente pas d'établir des liens entre la conduite du narrateur et ses origines familiales, "jamais il ne montre quelle est réellement l'influence du monde extérieur sur les comportements ; jamais il ne succombe à la

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Editions de Minuit (Gallimard) Collection Idées, Paris, 1963, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 32.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 33.

*tentation d'expliquer ou d'analyser.*"<sup>1</sup> Son but est de transmettre, de faire sentir le climat dans lequel vivent ses personnages.<sup>2</sup>

Comme dans le "*nouveau roman*" où l'histoire n'a plus une grande importance pour le récit, il est souvent difficile de résumer le sujet des romans de Modiano. Les frontières entre les trois points clés du roman traditionnel que sont l'intrigue, la culmination et le dénouement sont très peu prononcées chez Modiano.

Une coupure de journal, une photo, un objet quelconque font ressurgir chez le narrateur les événements qui y sont liés. Un défilé de souvenirs passe alors devant le lecteur, en vrac. Plusieurs sujets se croisent, le lecteur finit par ne plus se rappeler à partir de quel souvenir la narration a commencé.

Dans le roman *Chien de printemps* cité précédemment, les souvenirs de Jansen que le narrateur a connu en 1964 en font ressortir d'autres liés à des époques différentes : la distance épique<sup>3</sup> change souvent, du présent de la narration qui est l'année 1992 "*j'écris ces lignes en avril 1992,*"<sup>4</sup> on passe en 1964, à l'époque où le narrateur a connu le photographe : "*J'ai connu Francis Jansen quand j'avais dix-neuf ans, au printemps de 1964.*"<sup>5</sup> Le narrateur et Jansen avaient une connaissance en commun - une certaine Colette Laurent. Lorsque le narrateur se souvient de sa rencontre avec cette femme, la distance épique change encore pour nous ramener encore plus loin dans le passé :

*Un printemps plus lointain encore que celui où j'avais connu Jansen, j'avais une dizaine d'années et je marchais avec ma mère quand nous avions rencontré cette femme (...). Nous faisons les cent pas et ma mère et elles parlent ensemble. Leurs paroles se sont perdues dans la nuit des temps mais je m'étais souvenu du trottoir ensoleillé et de son prénom : Colette.*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Bruno Doucey, *La ronde de nuit, Modiano*, Profil 144, Editions Hatier, Paris, 1992, p. 57.

<sup>2</sup> Nous étudierons, de près, le problème du personnage dans le deuxième chapitre.

<sup>3</sup> Le terme "distance épique" est employé pour désigner le temps qui sépare le moment de l'énoncé du moment de l'énonciation. Vadim Baevski emploie cette expression dans son ouvrage *Skvoz maguitcheski kristal*, Editions Prométeï, Moskva, 1990, p. 144.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 17.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>6</sup> *Ibid.* pp. 28 et 29.

La distance entre le moment de la narration et l'époque dont le narrateur parle diminue lorsque ce dernier se rappelle qu'un jour en feuilletant le cahier où il avait répertorié toutes les photos de Jansen, il a trouvé la carte de visite du docteur de Meyendorff (le narrateur a vu cet homme une fois au "pot d'adieu" organisé par Jansen juste avant son départ pour le Mexique) :

*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 composais son numéro de téléphone, mais celui-ci n'était plus attribué. (...) Je décidais de me rendre à l'adresse de Seine-et-Marne indiquée sur la carte du docteur.<sup>1</sup>*

Le narrateur parle ensuite de sa visite à Fossombrone.

Il est assez difficile de déterminer dans ce récit, comme d'ailleurs dans la plupart d'autres, le point culminant et le dénouement. Le départ de Jansen qui pourrait être considéré comme le dénouement, est aussi le point culminant, car tout le roman est axé sur cet événement.

On aperçoit donc que certaines caractéristiques du "*nouveau roman*" ne sont pas étrangères aux romans de Modiano, même si l'écrivain lui-même, reproche au "*nouveau roman*" "*de n'avoir ni ton ni vie.*"<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 79.

<sup>2</sup> Entretien avec Jean Montalbetti, dans Magazine littéraire, Paris, Novembre 1969, p. 43.

## **5. Conclusion.**

Profitant de nombreuses "*possibilités formelles inexploitées*"<sup>1</sup> du roman, Modiano crée une œuvre hybride, se situant à cheval sur plusieurs genres, sans s'inscrire dans aucun d'entre eux, mais en manipulant des procédés empruntés à plusieurs modèles génériques et frustrant à chaque fois l'attente du lecteur.

Cette frustration générique crée en même temps une sorte d'attente "modianiste" spécifique à l'écrivain, qui déçoit le "premier" lecteur, mais à chaque lecture suivante permet à ce dernier de retrouver les mêmes repères, les mêmes tics qui reviennent de livre en livre et créent par leur convergence la singularité du style modianiste.

Lorsque le lecteur de Modiano comprendra les règles du jeu établies par l'écrivain, son attente à chaque nouvelle lecture ne sera plus frustrée, mais reproduite avec évidemment certaines modifications pour chaque nouveau roman.

Modiano n'est pas le seul à choisir cette voie, beaucoup de romanciers d'aujourd'hui "*reprennent les techniques de l'une ou de l'autre des catégories, passent d'un genre à l'autre au fil des livres*"<sup>2</sup>, ce qui rend de plus en plus difficile les classifications génériques.

---

<sup>1</sup> Milan Kundera, L'art du roman, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 107.

<sup>2</sup> Franck Evrard, Lire le roman policier, Editions Dunod, Paris, 1996, p. 72.

## **Deuxième partie**

**LES SUPPORTS FORMELS DE LA  
FRUSTRATION.**

# **CHAPITRE 1**



**LES PRINCIPALES FORMES DE  
L'ENCHAÎNEMENT DE  
L'INFORMATION.**

Le but de cette partie de notre recherche est de théoriser la famille des supports formels participant à la frustration d'attente romanesque, de montrer comment au fur et à mesure de la narration par le décrochement sur des idées secondaires on s'éloigne ou même on abandonne l'axe narratif principal. D'un autre côté nous essayerons de prouver comment ces formes spécifiques de l'enchaînement de l'information, décousues au premier abord, relèvent de liens grammaticaux, sémantiques et syntaxiques très profonds permettant la cohésion non seulement entre les parties du même texte, mais aussi au niveau intertextuel, contribuant ainsi à l'unité suprême de l'œuvre.

# 1. Les principaux types d'enchaînement de l'information chez Modiano.

## 1. 1. L'axe de la narration et l'enchaînement de l'information dans le texte.

Chaque lecteur commence la lecture d'un livre avec un schéma global préconstruit, car le récit doit répondre pour lui à certaines exigences. Pour être bien interprété et bien mémorisé par le lecteur, le texte doit satisfaire et non pas décevoir son attente.

D'un autre côté, comme l'a bien remarqué J.- M. Adam dans son ouvrage *Le Récit*, le lecteur doit comprendre ce qu'il lit, et "*l'on comprend surtout ce que l'on reconnaît.*"<sup>1</sup> Si, par contre, le récit frustre l'attente du lecteur, cette frustration doit être justifiée et ajouter un intérêt supplémentaire au récit.

Chaque texte va de la proposition au tout signifié, ainsi, si l'on emprunte la définition de J.- M. Adam "*c'est une suite configurationnellement orientée d'unités (propositions) séquentiellement liées et progressant vers une fin.*"<sup>2</sup>

Le texte est une macro-structure qui résulte des combinaisons des micro-structures déterminant son sens global et défini comme signes textuels qui représentent personnages, paragraphes, événements, épisodes entiers dans un récit. Les signes textuels s'enchaînent les uns aux autres pour produire un texte. La succession des signes textuels forme la chaîne sémantique qui se divise, à son tour, en séquences. Les séquences peuvent être plus ou moins complexes, être composées de deux phrases ou plus. Les séquences doivent former un tout cohérent dans le temps et dans l'espace.

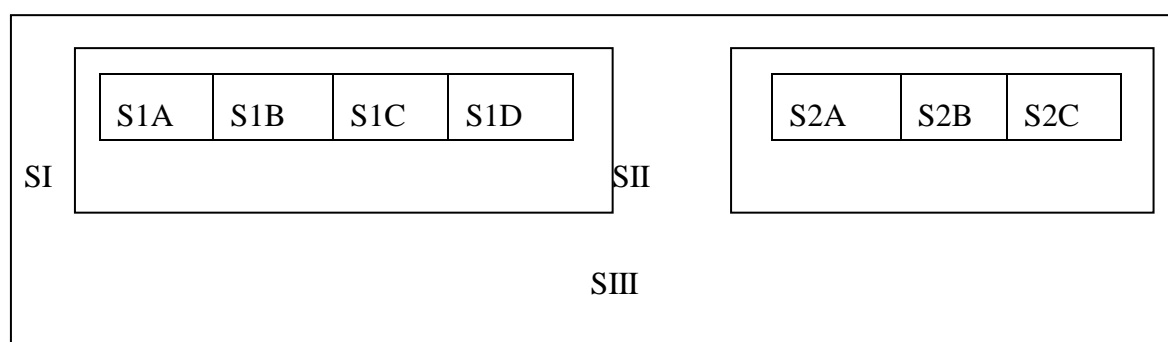
---

<sup>1</sup> Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 99.

<sup>2</sup> *L'interprétation des textes* sous la direction de Claude Reichler, l'article de Jean-Michel Adam *Pour une pragmatique linguistique et textuelle*, Editions de Minuit, Paris 1989, p. 203.

Le texte, en tant qu'unité décomposable en parties, représente un certain nombre de séquences. Chaque séquence, selon J.- M. Adam est "*en relation de dépendance / indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie.*"<sup>1</sup>

Chaque séquence dans la chaîne textuelle n'est qu'un élément d'une autre séquence plus grande, et cela jusqu'à la macro-structure, jusqu'au texte entier qui forme la séquence maximale. Schématiquement on peut représenter la composition du texte ainsi.



La séquence III dans notre schéma est le texte tout entier qui est composé des séquences S1A, S1B, S1C etc. qui sont les micro-structures les plus petites et des séquences SI et SII qui sont, elles, des micro-structures plus importantes. Toutes les micro-structures du texte se trouvent en rapport de cohésion et de cohérence entre elles.

Le texte est, donc, une structure séquentielle qui possède ses règles d'enchaînement et d'insertion d'une séquence dans une autre qui représente une structure plus grande. Chaque élément du texte est en corrélation avec d'autres éléments du même texte ce qui lui garantit son unité.

L'organisation de l'intrigue montre au lecteur l'action romanesque comme "*un mouvement continu d'un point à un autre.*"<sup>2</sup> Le récit représente une suite d'événements qui s'enchaînent de diverses façons.

<sup>1</sup> L'interprétation des textes sous la direction de Claude Reichler, l'article de Jean-Michel Adam Pour une pragmatique linguistique et textuelle, Editions de Minuit, Paris 1989, p. 204.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Goldenstein, Pour lire le roman, Edition de Boeck, Edition Duculot, Paris, 1985, p. 82.

La lecture linéaire donne la suite des événements dans leur ordre chronologique et logique. C'est l'ordre qui semble le plus simple et naturel, *"la fiction progresse grâce à un mécanisme de cause à effets; un événement entraîne sa conséquence et ainsi de suite."*<sup>1</sup>

C'est le cas le plus simple d'un récit où le narrateur raconte les péripéties d'un personnage au cours d'une action principale. Mais, assez souvent, des événements secondaires au principal, interviennent au cours de la narration. *"Le protagoniste unique cède le pas à plusieurs héros. L'intrigue se scinde alors, se disjoint."*<sup>2</sup>

Jean-Pierre Goldenstein décrit dans son ouvrage trois principaux types d'agencement des épisodes dans le texte :

- L'enchaînement, quand les événements se suivent dans l'ordre logique 1, 2, 3.
- L'enchâssement quand une histoire intervient au cours d'une autre, où un sujet sert à introduire un autre, les épisodes se suivent dans l'ordre 1, 2, 1.
- L'entrelacement, lorsque les épisodes se suivent dans l'ordre 1, 2, 3, 1.

Il est important que le lecteur puisse non seulement :

*suivre une histoire (...) dans sa dimension épisodique; il doit aussi pouvoir saisir ensemble ces événements successifs et dégager une configuration sémantique.*<sup>3</sup>

Le lecteur doit pouvoir combiner :

*un ordre chronologique et un ordre configurationnel (...). Quand il lit un récit il doit savoir, en gros, de quoi il s'agit (...). Il établit, au moins à titre d'hypothèse au début, un sens global ou un thème donnant un sens à ce qu'il lit.*<sup>4</sup>

Le lecteur doit pouvoir établir les rapports de pertinence entre les événements du récit. Si, par contre, il n'arrive pas à établir ces liens :

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Goldenstein, Pour lire le roman, Edition de Boeck, Edition Duculot, Paris, 1985, p. 84.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 85.

<sup>3</sup> Jean-Michel Adam, Le Récit, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 17.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 18.

*le récit perd sa signification de départ et l'échange se solde par un échec de l'énonciateur-narrateur à transmettre ce qu'il veut dire et à produire l'effet escompté sur son auditeur<sup>1</sup>.*

En commençant par le titre, le lecteur dirige et concentre son attente vers le dénouement, l'art de lire consiste dans le savoir :

*lire le début comme promesse de la fin, (...) pouvoir dériver des séquences de propositions (...) une macro-structure sémantique organisant le(s) sens du récit de telle sorte que l'on puisse savoir ce qu'il signifie globalement<sup>2</sup>.*

Si, par contre, l'enchaînement des séquences ne progresse pas vers le dénouement, il faut, alors, trouver une construction qui soit "en référence au texte lui-même, à la logique de la langue travaillée, à sa justesse (...) "<sup>3</sup>. Car là où le déroulement des événements n'a pas d'ordre, où la succession des actions n'obéit à aucune logique :

*la progression temporelle est emportée par un enfilage de motifs qui ne découlent pas les uns des autres par nécessité logique (causale, psychologique), mais se combinent selon un principe de ressemblance ou de contraste formel (...) "<sup>4</sup>*

L'œuvre de Modiano s'inscrit justement dans cette catégorie où le lien entre les parties du roman n'est pas explicite, la suite des séquences n'emmène pas vers le dénouement. Mais si l'unité du texte ne se fait pas sentir au premier degré, c'est parce qu'elle est plus profonde, moins évidente à déterminer, mais exprimant la complexité de la vision du monde du narrateur. Les romans de Modiano sont construits selon un modèle particulièrement original, et peuvent être considérée comme une dérivation par rapport aux schémas connus. L'analyse des procédés d'organisation et la logique de construction du récit chez Modiano, nous a permis de relever quatre formes principales de l'enchaînement qui sont les suivantes :

- décrochement
- dérapage

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 18.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 18.

<sup>3</sup> Entretien avec Claude Simon, *La Nouvelle Critique* N°105, 1977, p. 41.

<sup>4</sup> Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 20.

- contradiction sans balisage
- entremêlement

Il est important de remarquer qu'il n'y a pas entre ces quatre formes d'enchaînement de limite stricte, l'une peut emprunter à l'autre une de ses caractéristiques.

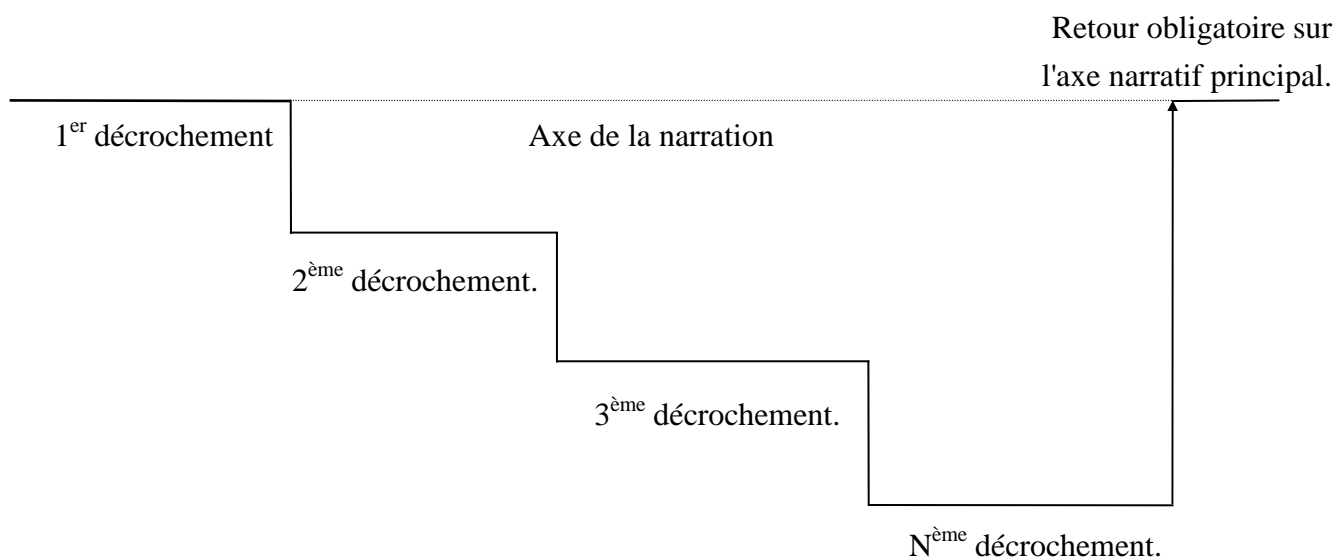
Voici quelles sont les particularités de chacune de ces quatre formes.

### **1. 1. 1. Décrochement.**

Le phénomène de détournement<sup>1</sup> graduel du sujet initial est un des procédés caractéristiques de l'œuvre de Patrick Modiano.

Le principe de ce phénomène consiste dans la déviation du sujet que le narrateur était en train d'ébaucher, sur des idées secondaires par rapport aux schémas connus.

Dans certains cas, après une série de détournements on rejoint l'axe narratif principal<sup>2</sup>, et, alors, on peut parler du phénomène de décrochement, qui lui, suppose, l'existence de l'axe de la narration. Schématiquement ce procédé peut-être illustré ainsi :



<sup>1</sup> Détournement n'est pas le synonyme de la digression mais du décrochement, que nous avons emprunté au langage parlé (il n'existe pas en tant que concept) où l'expression "j'ai décroché" signifie "j'ai changé de sujet".

<sup>2</sup> Le sujet principal, autour duquel le récit se construit.

On voit sur ce schéma que, même si une série de détournements vient interrompre le cours de la narration, on y revient ultérieurement, après cette plus ou moins longue déviation.

Ainsi, Balzac, soucieux de l'intelligibilité de son œuvre, explique, dans *Eugénie Grandet*, chaque digression du sujet principal. Quand, par exemple, monsieur Grandet dit à sa servante Nanon qu'à Paris les jeunes gens ne mangent presque pas de pain, la servante lui réplique : "*ça mangera donc de la frippe*"<sup>1</sup>, le narrateur interrompt le cours de la narration pour expliquer au lecteur le sens du mot "*frippe*", après quoi il revient à l'axe narratif principal.

La même chose se passe quand monsieur Grandet, après l'examen des bijoux de son neveu, lui propose de les payer en livres. Le narrateur suspend la narration pour donner au lecteur la signification de l'expression "*en livres*". Après quoi, comme dans l'exemple précédent, il reprend le cours de la narration.

Quand, après le départ de Charles, le narrateur croit nécessaire d'interrompre l'ordre chronologique des événements et de faire une anticipation, il en explique la raison au lecteur. Dans ces cas-là le lecteur comprend tout à fait l'utilité des digressions qui justifient le détour du sujet principal.

Rien de tel chez Modiano où les détours ne sont jamais expliqués, à tel point que parfois on ne peut plus parler de décrochements, car pour pouvoir "se décrocher" de quelque chose, il faut y être "accroché", et chez Modiano souvent le narrateur emporté sur les sujets secondaires à l'axe principal ne revient plus sur le fil principal, et on se demande alors s'il en existe vraiment un.

Le lecteur s'interroge parfois sur la nécessité de certains détours, car l'information qu'ils fournissent ne lui apporte rien de concret, ni de précis tant au sujet des personnages, qu'à celui des événements racontés. Mais même si le lecteur met l'information fournie par ces détours "en attente", espérant qu'elle l'aidera ultérieurement à comprendre certains points du récit, elle restera sans être jamais "réclamée", "en poste restante".

---

<sup>1</sup> Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, Edition Garnier-Flammarion, Paris 1964, p. 75.



On observe ce phénomène de décrochement, non seulement au niveau du microcontexte, entre les paragraphes du même chapitre et même entre les phrases du même paragraphe. Mais aussi, au niveau du macrocontexte, c'est-à-dire entre les chapitres : le sujet que le narrateur traitera dans un des chapitres, peut ne jamais être relié aux autres événements du récit.

Les exemples suivants vont permettre de mieux illustrer le phénomène de décrochement où, après une plus ou moins longue déviation, le narrateur revient sur le sujet à partir duquel il a commencé à enchaîner les détours.

Dans le début du roman *Fleurs de ruine*<sup>1</sup> le narrateur se promène dans Paris. Il donne le nom des rues où il passe, les décrit. Les endroits où il marche éveillent en lui de lointains souvenirs :

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

*J'ai rejoint la rue d'Ulm.<sup>2</sup>*

Dans la première séquence le narrateur, en passant devant une maison, attire notre attention sur le hall. Il excite ainsi la curiosité du lecteur, mais ne la satisfait pas, car dans la séquence suivante il ne mentionne plus cette maison. Le narrateur concentre notre attention sur un autre endroit : le quartier du Val-de-Grâce, où il se cachait avec une certaine "Jacqueline", pour éviter les rencontres avec un certain "marquis". Il introduit ces

---

<sup>1</sup> Le roman *Fleurs de ruine* est paru aux Editions du Seuil en avril 1991.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, pp. 12 et 13.

personnages sans aucun commentaire. Et, encore une fois, le lecteur perplexe se pose des questions : qui sont ces gens ? Pourquoi le narrateur et cette femme voulaient-ils fuir le marquis ? Mais, au lieu de fournir au lecteur l'information qui l'intéresse au sujet de ces personnages, le narrateur attire son attention sur le nom de la rue où se trouvait l'hôtel où il habitait avec cette femme. Le lecteur qui attend maintenant l'information soit sur cet hôtel, soit sur cette rue est encore une fois déçu, car il ne reçoit aucun renseignement.

La nouvelle séquence l'informe sur les moyens d'existence du narrateur et de Jacqueline. La répétition anaphorique dans les séquences (4) et (5) du pronom personnel "nous", le point entre elles, soulignent l'indépendance de ces deux propositions.

Les quatre phrases de la séquence (6) sont courtes et autosémantiques<sup>1</sup>. Le lecteur est perplexe : dans quelle époque est-on ? L'ellipse du verbe dans les deux premières phrases de cette séquence augmente la confusion. Il est impossible de dire, si les images qui surgissent devant nous sont du passé ou du présent. D'un côté l'indicateur du temps "*le dimanche après-midi*" laisse supposer que ces phrases décrivent le moment de la promenade du narrateur dans Paris, ( en début de roman le narrateur nous apprend que cette promenade a eu lieu "*un dimanche soir de novembre*" ), mais le retour dans l'avant dernière phrase de ce paragraphe du rhème de la séquence (4) ( l'hôtel où le narrateur et Jacqueline habitaient ) fait penser qu'il s'agit de l'époque où le narrateur avait dix-huit ans. Le fait que dans les trois dernières phrases de la séquence (6) le rhème précède le thème augmente la confusion du lecteur.

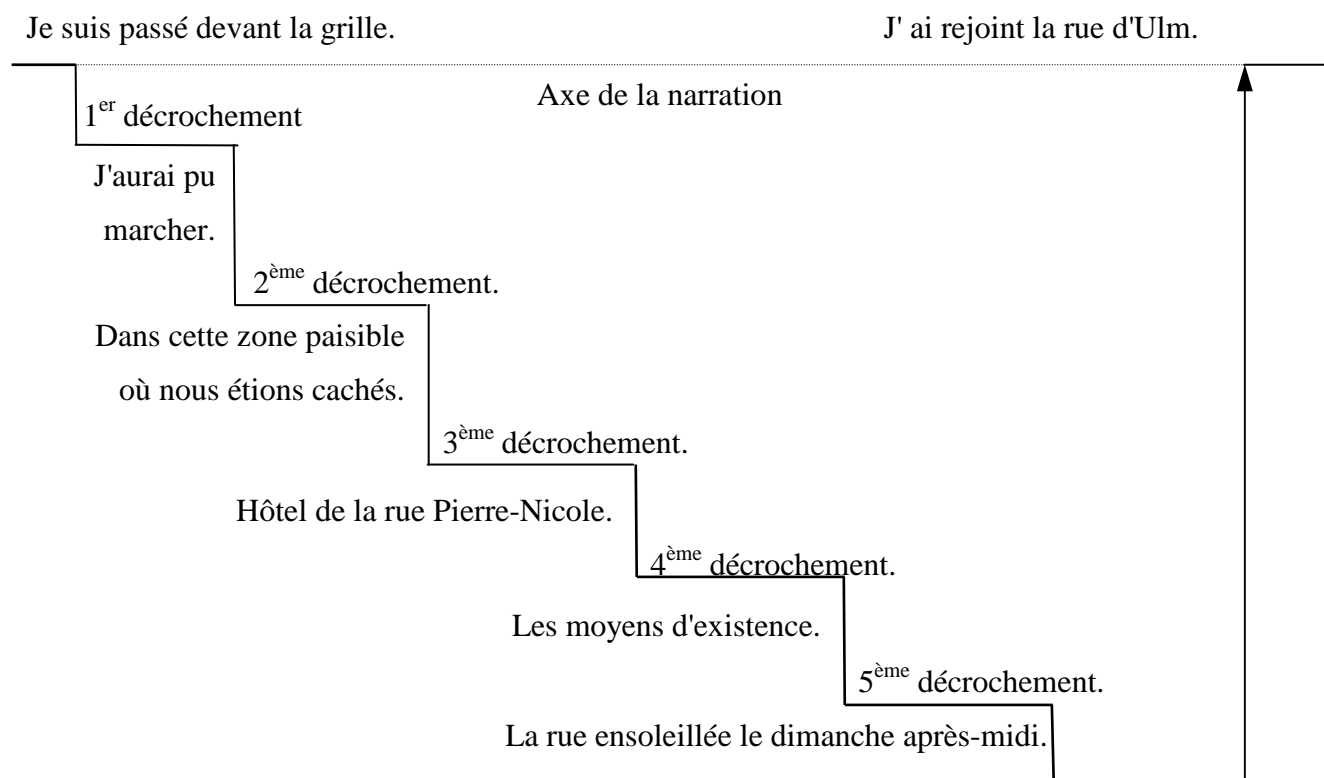
Si on utilise la terminologie mise au point par B. Combettes, il s'agit ici de la progression linéaire où "*Chaque rhème, dans chaque phrase, est "l'origine" du thème de la phrase suivante*"<sup>2</sup>, ce type de progression est caractéristique pour la description.

Le schéma pourra aider à illustrer cette absence de cohésion entre les séquences et à récapituler brièvement les différentes étapes de cet extrait.

---

<sup>1</sup> Les phrases autosémantiques, à l'inverse des synsémantiques, sont des phrases qui n'ont pas entre elles de rapports formels (pas de pronoms, pas d'adverbes de temps ou d'espace). Ces phrases ne sont liées avec les autres que par le contexte.

<sup>2</sup> B. Combettes, Pour une grammaire textuelle, Editions De Boeck-Duculot, Paris - Gembloux, 1988, p. 91.



Dans cet extrait le narrateur non seulement fait une déviation du sujet initial, mais introduit, au moyen de ce décrochement, et sans aucune entrée en matière, de nouveaux personnages dans la narration. Il en parle comme de gens connus du lecteur. Ainsi, il excite la curiosité de ce dernier, mais ne s'arrête sur aucun des sujets mentionnés et revient sur l'axe initial de la narration, notamment sur sa promenade dans Paris : "*J'ai rejoint la rue d'Ulm.*"<sup>1</sup> Et le lecteur le suit de nouveau dans sa promenade.

Un autre roman *Remise de peine*<sup>2</sup> commence par la description de la ville où le narrateur a vécu quelques années de son enfance. Il fait connaître cette ville au lecteur. Chaque déplacement du narrateur pendant "*cette visite*" introduit une nouvelle information dans le texte, d'un autre côté, les souvenirs de tel ou tel lieu déclenchent les enchaînements sur les événements qui y sont liés :

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 13.

<sup>2</sup> Le roman *Remise de peine*, est paru aux Editions du Seuil en 1988.

*Sur le trottoir de gauche, un bâtiment avec une galerie de béton où se succédaient le marchand de journaux, le cinéma et la pharmacie (1). Le fils du pharmacien était l'un de mes camarades de classe (2), et, une nuit, son père s'est tué en se pendait à une corde qu'il avait attachée à la terrasse de la galerie (3). Il paraît que les gens se pendent en été. Les autres saisons, ils préfèrent se tuer en se noyant dans les rivières. C'était le maire du village qui l'avait dit au marchand de journaux (4).<sup>1</sup> Exemple (1)*

Voilà qu'on est en train d'examiner un bâtiment (1), le narrateur attire notre attention sur un autre sujet : il parle du fils du pharmacien et nous informe que c'était son camarade de classe (2), par un autre décrochement il nous apprend le suicide du pharmacien (3). Ensuite, sans donner aucune explication à cette mort, on lit la constatation du maire du village à propos des suicides (4).

Même si on fait ici un écart par rapport au fil narratif principal, dans le paragraphe suivant, on y revient et la visite du village continue, on découvre "*un terrain désert*", ensuite "*la mairie et le passage à niveau*".

Dans notre cas, chaque phrase suivante est le développement d'une idée que le rhème de la phrase précédente a pu éveiller. C'est donc encore un cas de la progression linéaire. Chaque phrase ne reprend pas la totalité du rhème précédent, mais s'enchaîne par inférence à partir du rhème précédent :

La pharmacie => le fils du pharmacien

Le fils du pharmacien => le suicide de son père

Le suicide du pharmacien => la constatation du maire que les gens se pendent en été.

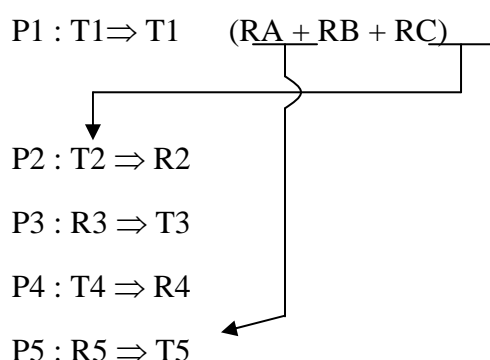
La progression "*linéaire*"<sup>2</sup> domine dans la progression thématique de cet extrait, même si l'ordre "thème – rhème" n'est pas respecté, chaque rhème est à l'origine du thème suivant quel que soit sa place dans la phrase. Mais l'enchaînement thématique se fait aussi par la progression à "thèmes dérivés".

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 14.

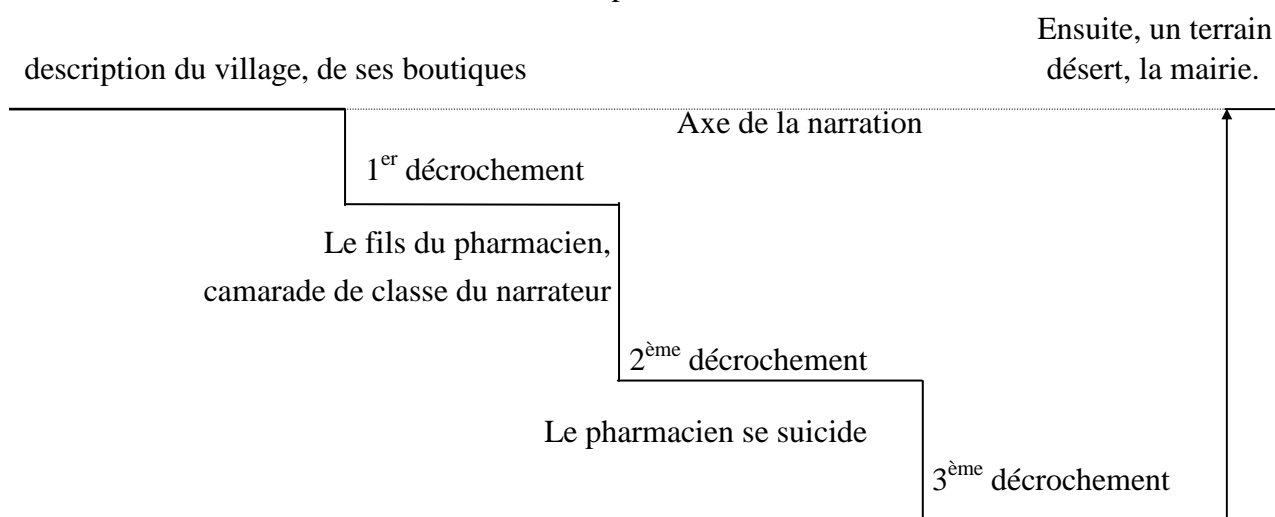
<sup>2</sup> B. Combettes distingue trois types de progression thématique : la progression "*linéaire*", la progression à "*thème constant*" et la progression à "*thèmes dérivés*".

Le thème de la première phrase de cet extrait est le circonstant localisateur "*sur le trottoir de gauche*", quant au rhème de cette phrase, il est multiple, ses éléments sont repris en divers thèmes (le marchand de journaux, la pharmacie). Le thème de la deuxième proposition contient une information nouvelle, on y apprend que le pharmacien avait un fils. Dans la phrase suivante le rhème précède le thème, l'information rhématique est la construction impersonnelle "*il paraît*" dépersonnalisant l'auteur de l'énoncé, et le complément circonstanciel "*en été*" qui de façon indirecte nous renseigne sur le suicide du pharmacien qui a eu lieu en été.

La proposition suivante reprend le thème précédent, en le remplaçant par le pronom "*ils*". Dans la dernière phrase de ce paragraphe le rhème précède le thème repris de la première phrase (RA  $\Rightarrow$  T5). Ce rhème vient nous éclairer après coup sur l'auteur de l'énoncé des deux premières phrases de cette séquence. Cet extrait correspond à la progression suivante :



Les décrochements de cet extrait peuvent être illustrés de la manière suivante :



### Les gens se pendent en été, constatation du maire

Voici un autre exemple de ce phénomène. Le narrateur nous parle de son inscription à l'école Jeanne-d'Arc :

*Nous étions tous les deux assis devant le bureau de la directrice (1). Annie portait son vieux blouson de cuir et un pantalon de toile bleue délavée (2) qu'une amie à elle qui venait souvent à la maison - Zina Rachewsky - lui avait ramené d'Amérique : un blue-jean (3). On en voyait peu, en France, à cette époque (4). La directrice nous considérait d'un œil méfiant<sup>1</sup>. (Exemple 2)*

Après avoir lu la phrase (1), le lecteur attend logiquement soit le portrait de la directrice, soit la description des sentiments du narrateur. Mais ce dernier nous décrit la tenue vestimentaire d'Annie (2). Ensuite, par un autre décrochement, il nous raconte la provenance du blue-jean d'Annie (3). Dans le dernier détour le narrateur met, encore une fois, au centre le blue-jean d'Annie (4). Mais le décrochement (2) nous permet de comprendre par la suite la raison de la méfiance de la directrice, tandis que l'information de la séquence (3) n'est pas récupérable par la suite et ne sert qu'à nous renseigner sur les relations d'Annie.

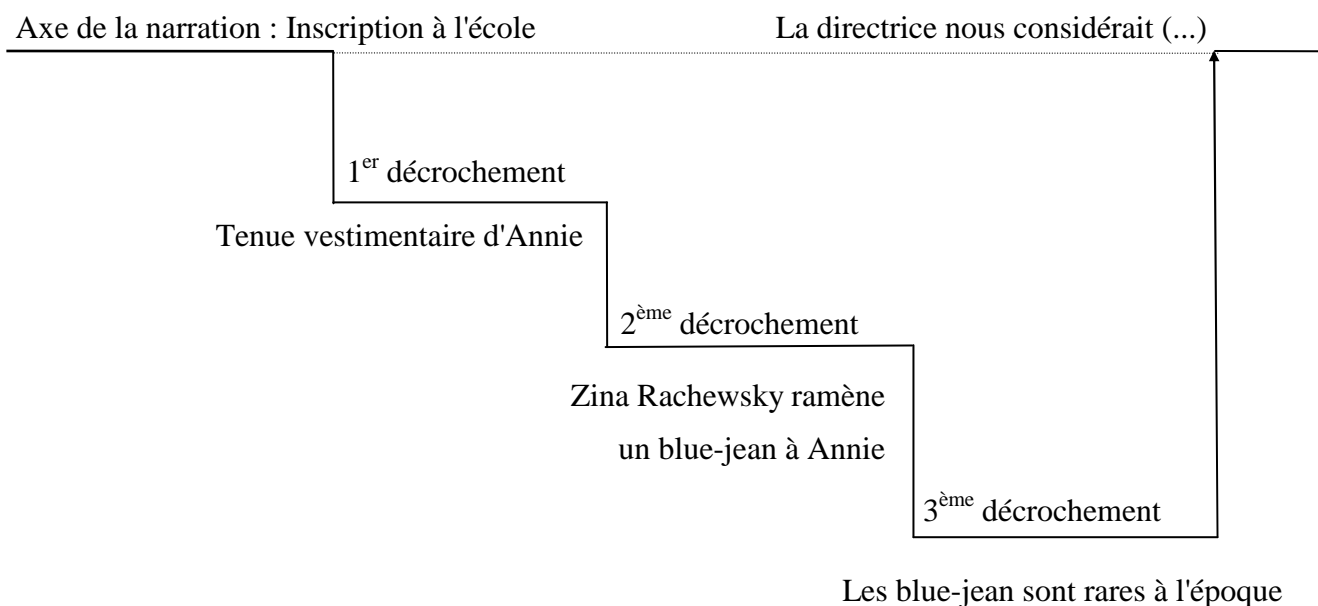
Quant aux parties (2), (3) et (4), il y a entre elles une notion commune "*blue-jean*", qui n'est d'ailleurs nommée qu'une seule fois, dans la partie (3). Dans la partie (2) cette notion est remplacée par une périphrase : "*un pantalon de toile bleue délavée*", et dans la séquence (4) par le pronom "*en*".

Après cette série de détours, on revient sur le sujet initial, le narrateur attire de nouveau l'attention du lecteur sur la directrice : "*La directrice nous considérait d'un œil méfiant.*"<sup>2</sup> Le schéma récapitule schématiquement les différentes étapes de ce fragment.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 28.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 28.



Voici encore un exemple du phénomène du décrochement tiré du roman *Remise de peine*.

Le narrateur et Annie rentrent de Paris en voiture :

*Et, d'un geste brusque, elle a démarré (1). Elle avait toujours des gestes brusques (2). Elle portait toujours des blousons et des pantalons de garçon. Sauf le soir (3). Ses cheveux blonds étaient très courts (4). Mais il y avait chez elle tant de douceur féminine, une si grande fragilité... (5) Sur le chemin du retour, je pensais à son visage grave, quand elle restait avec Jean D. dans la quatre chevaux sous la pluie.<sup>1</sup> (Exemple 3).*

Les décrochements surviennent ici de la façon suivante. Dans la phrase (1) le narrateur nous informe qu'Annie a démarré. Dans la deuxième phrase, il ne s'agit plus de démarrage, le narrateur caractérise ici les gestes d'Annie. Dans la séquence suivante, il apporte une information sur la tenue vestimentaire. Ensuite, le narrateur fixe notre regard sur les cheveux de la jeune femme. La séquence (5) vient donner, par une antithèse par rapport à l'énoncé des phrases précédentes, une caractéristique du physique d'Annie. Dans la phrase

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 113.

suiivante le narrateur revient sur l'axe principal de la narration, mais il n'y reste pas, et fait un autre décrochement, qui nous ramène en arrière.

Les décrochements de cet extrait n'apportent pas de nouvelle information à propos d'Annie et ne font que rappeler ce qui était dit à son sujet :

*(...) Annie était une blonde aux cheveux courts, le nez droit, le visage doux et délicat, (...). Mais quelque chose de brutal dans son allure contrastait avec la douceur de son visage, peut-être à cause du vieux blouson de cuir marron - un blouson d'homme - qu'elle portait sur des pantalons noirs très étroits, pendant toute la journée. Le soir, elle s'habillait souvent d'une robe bleue pâle (...).<sup>1</sup>*

Même, si cette répétition montre le contraste, souligné par l'antithèse, entre les gestes brusques, les habits masculins, les cheveux courts, la douceur et la fragilité de la jeune femme, le lecteur attend toujours de nouveaux renseignements sur ce personnage et garde l'impression de "déjà vu".

Quant au narrateur, ce procédé est un des moyens pour lui de maintenir la cohésion textuelle du récit qui, sinon serait compromise.

La progression thématique se fait ici sur un thème constant "elle". Dans la première phrase le rhème précède le thème ce qui permet de souligner l'information qu'il contient. Dans la deuxième proposition le rhème propre est l'adverbe de temps "toujours", le reste du rhème est "les gestes brusques". La séquence (3) est composée de deux phrases parcellées où la partie fractionnée est entièrement rhématique (même s'il ne s'agit pas d'information nouvelle).

Les phrases 2 et 3 sont des constructions parallèles, elles ont le même schéma syntaxique :

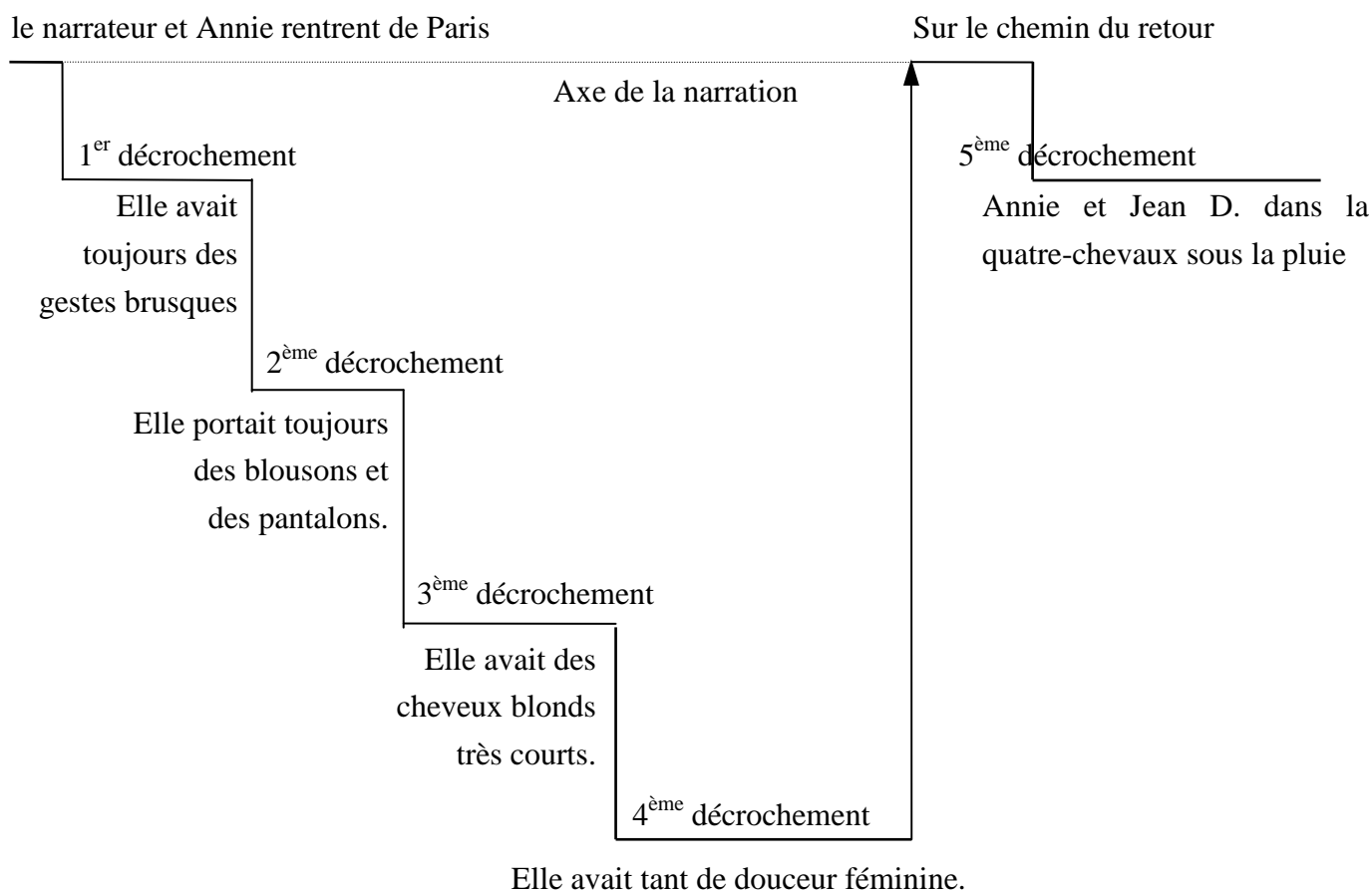
Sujet + Prédicat + Circonstant de temps + Complément d'objet direct + Déterminant

Dans la proposition suivante la progression se fait sur le thème "ses cheveux" dérivé de l'hyperthème "elle", ensuite ce dernier devient de nouveau le thème de la séquence (5). Dans la dernière phrase de cet extrait l'élément dérivé de l'hyperthème "visage" devient rhématique grâce à l'adjectif qualificatif "grave".

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Remise de peine, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 16.





On voit sur ces trois exemples que les renseignements fournis par chaque décrochement sont différents au point de vue de leur importance pour le lecteur.

Dans l'exemple (1), l'information que le lecteur reçoit des décrochements le renseigne sur certains événements ayant eu lieu dans le village. Le narrateur ici se limite à évoquer les faits, sans donner beaucoup d'explications. On n'apprend pas, par exemple, la raison de la mort du pharmacien. Mais étant donné que le narrateur attire l'attention du lecteur sur cette question, ce dernier espère recevoir la réponse ultérieurement. Mais son attente sera déçue. A un autre moment le narrateur abordera cet accident, mais encore une fois, sans fournir aucun détail :

*J'avais de bons camarades dans cette classe : le fils du fleuriste de la rue du Docteur-Dordaine, le fils du pharmacien, et je me rappelle le matin où nous avons appris que son père s'était pendu... le fils du boulanger du hameau des Mets (...).<sup>1</sup>*

On voit qu'encore une fois le narrateur évoque ce fait dans un décrochement, mais ne fait que le mentionner. En plus, le lecteur qui se demandait déjà les raisons de cette mort, s'interroge maintenant sur la réaction du narrateur et de ses camarades suite à cet accident.

Les points de suspension<sup>2</sup> à la fin de la phrase, laissent le lecteur perplexe, en lui donnant "carte blanche" pour imaginer l'atmosphère, car le narrateur ne reviendra jamais plus sur ces événements dans son récit.

Dans l'exemple numéro (2), l'information introduite par le décrochement du sujet initial, apprend au lecteur un détail secondaire : la provenance du blue-jean d'un personnage. D'autre part, l'expression de temps "*à cette époque*" permet de rappeler au lecteur l'importance de la distance épique. Cette digression qui n'a pas de rapport direct avec le sujet évoqué, permet quand même de comprendre l'adjectif "*méfiant*", qui traduit l'attitude de la directrice dans la phrase qui ramène le lecteur sur l'axe de la narration : "*La directrice nous considérait d'un œil méfiant.*"<sup>3</sup>

Comme on l'a déjà remarqué le décrochement dans l'exemple (3) n'apporte pas de nouvelles informations au lecteur. Son seul rôle est de souligner, par antithèse, le contraste entre les gestes brusques, les vêtements masculins d'Annie et sa douceur et sa fragilité.

Déjà, dans cet exemple, il est difficile de parler d'un vrai décrochement, car même, si le narrateur revient à un moment sur le sujet initial, tout de suite après il fait un autre décrochement. Et, dans le chapitre suivant, il change non seulement de sujet, mais aussi de distance épique : le narrateur y évoque un autre sujet, d'autres personnages.

Il serait, donc, plus juste de parler ici non pas du phénomène de décrochement, mais de la difficulté à déterminer le sujet principal et de la déviation constante des sujets entrepris.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 38.

<sup>2</sup> Le recours aux points de suspension est assez fréquent chez Modiano, nous allons y revenir dans la partie consacrée à l'étude de la syntaxe.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 28.

Pour mieux illustrer le phénomène de décrochement nous proposons maintenant de l'analyser du point de vue temporel.

Un récit met normalement en relation deux temps : le temps dont on parle et le temps quand on parle<sup>1</sup>. Plusieurs couches temporelles peuvent se croiser au cours de la narration, la distance entre elles change aussi.

Le récit, par rapport auquel une anachronie se fait est appelée dans la terminologie de Genette, "*le récit premier*". Par rapport à ce moment le récit peut se porter soit dans le passé (retour en arrière ou analepse), soit dans l'avenir (anticipation ou prolepse). Le temps entre le récit premier et le moment où l'anachronie nous emmène est une *portée*<sup>2</sup>. Le terme *amplitude* signifie la durée de l'anachronie dans le récit.

L'ordre chronologique de l'histoire est rompu plus souvent par des analepses. On distingue des analepses externes qui n'interfèrent jamais avec le récit premier, et les analepses internes "*dont le champ temporel est compris dans celui du récit premier*".<sup>3</sup>

Les analepses internes se subdivisent à leur tour en *hétérodiégétiques* (portant sur un contenu diégétique différent de celui du récit premier), et en *homodiégétiques* (concernant les mêmes événements que le récit premier). Ces dernières comprennent les *analepses complétives* qui suppriment une lacune antérieure du récit et les *analepses répétitives* qui renvoient constamment le récit sur ses propres traces.

Le recours aux prolepses est plus rare qu'aux analepses. Les prolepses sont plus fréquentes dans un récit à la première personne que dans un récit classique avec le narrateur auctorial, car ce dernier se caractérise par le souci de suspens narratif, le narrateur y "*doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte*"<sup>4</sup>, donc la pratique de l'anticipation dans ce cas-là ne se justifie pas.

---

<sup>1</sup> Temps du signifié et temps du signifiant, ces termes sont employés par Christian Metz dans Essais sur la signification au cinéma, Editions Klincksieck, Paris, 1968, p. 27.

<sup>2</sup> Toujours selon la terminologie proposée par G. Genette dans Figures III, Collection Poétique Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 90. Nous avons recours dans notre travail au terme *distance épique*, moins connu en France que celui de *la portée*, mais signifiant la même notion.

<sup>3</sup> Gérard Genette, Figures III, Collection Poétique Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 91.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 106.

Dans un récit à la première personne le narrateur raconte toujours les événements vécus dans le passé, il en sait au moment où il parle plus qu'au moment où il vivait tel ou tel épisode, il est donc tout à fait naturel qu'il fasse allusions aux événements futurs, il bénéficie quand il écrit, au terme de son expérience, du recul que lui procurent les années. Les anticipations peuvent lui permettre de montrer les anciennes ignorances et souligner ainsi le savoir acquis ultérieurement.

Les prolepses connaissent la même subdivision que les analepses, mais elles occupent la partie opposée de l'axe temporel et se propagent vers l'avenir. On distingue les prolepses externes et internes, on divise les derniers en prolepses complétives, celles qui compensent de futures ellipses du récit, et prolepses répétitives "*celles qui, toujours par avance, doublent, si peu que ce soit, un segment narratif à venir.*"<sup>1</sup>

Même si l'anachronie est un des procédés auxquels un récit recourt systématiquement, il en existe cependant ceux qui respectent l'ordre purement chronologique (un récit folklorique, un conte notamment).

Par contre, aucun récit ne peut respecter la véritable vitesse des événements, jamais la durée réelle de l'histoire ne correspond au temps qu'on met pour la raconter, un récit isochrone n'existe pas, il "*ne peut exister qu'à titre d'expérience de laboratoire.*"<sup>2</sup> Le rythme du récit change constamment. Il peut, pour le temps d'un dialogue correspondre avec le rythme de l'histoire, mais le reste du temps il est soit accéléré (par le résumé<sup>3</sup> ou l'ellipse<sup>4</sup>), soit ralenti (par la description).

L'analyse des romans de Modiano du point de vue temporel nous a permis de révéler ses préférences anachroniques. Nous proposons de faire l'illustration de ces changements anachroniques sur les premiers chapitres du roman *Remise de peine*.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Collection Poétique Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 109.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>3</sup> Pour désigner cette notion G. Genette propose le terme "*sommaire*", par analogie avec le terme anglais "*summary*".

<sup>4</sup> G. Genette en distingue trois types : 1) l'ellipse explicite, lorsqu'on prévient de l'omission du laps de temps, 2) l'ellipse implicite, qui n'est pas annoncée par le texte, 3) l'ellipse hypothétique, impossible à déterminer, qui raconte après coup une analepse du récit.

La narration débute à l'époque où le narrateur a dix ans, c'est le récit premier, c'est par rapport à ce moment que le récit connaît des anachronies.

Le rythme des premiers paragraphes du roman est suspendu par la description de l'endroit où le narrateur et son frère habitaient pendant que leur mère était en tournée. Cette description est interrompue plusieurs fois par des analepses :

*Un grillage protégeait la façade de la maison, légèrement en retrait de la rue du Docteur-Dordaine. Un jour, on avait repeint le grillage après l'avoir couvert de minium.<sup>1</sup>*

Ce premier retour en arrière introduit, par l'intermédiaire de la locution adverbiale *un jour*, apporte au texte une nouvelle information, mais qui ne sert pour ainsi dire pas à agrandir le niveau d'information du lecteur. Cette locution indéterminée *un jour* ne permet que de marquer dans l'esprit du lecteur que le fait dont il s'agit a eu lieu à une époque antérieure au moment dont le narrateur parle, mais ne permet pas de déterminer sa portée. Le fait que le narrateur soit au courant de cette information permet de dire qu'on a repeint le grillage pendant son séjour chez les amies de sa mère. Il s'agit donc d'une analepse interne (son champ temporel est compris dans celui du récit premier, l'événement a eu lieu à la même époque) hétérodiégétique (son contenu est différent de celui du récit premier).

Le deuxième retour en arrière est fait à l'aide de la locution adverbiale *une nuit* :

*Sur le trottoir de gauche, un bâtiment avec une galerie en béton où se succédaient le marchand de journaux, le cinéma et la pharmacie. Le fils du pharmacien était l'un de mes camarades de classe, et, une nuit, son père s'est tué en se pendant à une corde qu'il avait attachée à la terrasse de la galerie.<sup>2</sup>*

La proposition impersonnelle qui suit cette phrase ralentit également le rythme de la narration. "*Il paraît que les gens se pendent en été. Les autres saisons, ils préfèrent se tuer en se noyant dans les rivières. C'était le maire du village qui l'avait dit au marchand de journaux.*" La dernière phrase de ce paragraphe nous donne le nom de l'auteur de l'énoncé des

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Edition du Seuil, Paris, 1988, p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 14.

deux phrases précédentes, mais elle marque aussi un nouveau retour en arrière dans la narration. Nous sommes toujours dans l'impossibilité de situer exactement ce fait dans le passé. Une seule chose est sûre, c'est qu'il a eu lieu après le suicide du pharmacien. Il s'agit comme dans le cas précédent d'une analepse interne hétérodiégétique.

Dans le paragraphe suivant, le narrateur continue la description du village. Mais la deuxième phrase de ce paragraphe nous renvoie encore une fois en arrière. Cette fois-ci, le retour est réalisé à l'aide de l'adverbe temporel *quelquefois* qui indique que cette action avait un caractère répétitif :

*Ensuite, un terrain désert où se tenait le marché, chaque vendredi. Quelquefois s'y dressait le chapiteau d'un cirque ambulante et les baraques d'une fête foraine.<sup>1</sup>*

Le dernier paragraphe de ce chapitre est marqué, aussi, par un retour en arrière : "*Pour une messe de Noël, nous avons été, mon frère et moi, enfants de chœur dans cette église.*"<sup>2</sup> Cette fois il s'agit d'une analepse interne homodiégétique, car elle concerne la vie du narrateur et de son frère chez les amies de leur mère qui est le récit premier de l'histoire. C'est une analepse complétive, elle nous permet de mieux connaître les activités des enfants lors de ce séjour dans la banlieue parisienne.

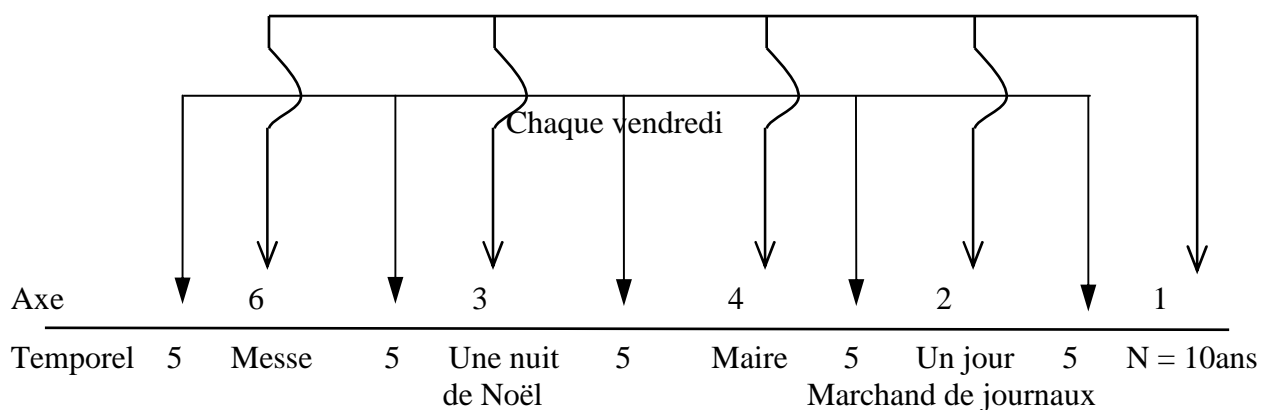
Si on essaie d'établir l'ordre chronologique des événements, on s'aperçoit tout de suite que la fable ne coïncide pas avec le sujet. Et qu'il est impossible d'établir l'ordre exact des événements passés, on ne peut que dire qu'ils ont tous eu lieu à l'époque qui correspond au récit premier, lors du séjour du narrateur chez les femmes. Approximativement le schéma<sup>3</sup> de ce premier chapitre peut être représenté ainsi :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Edition du Seuil, Paris, 1988, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>3</sup> Les chiffres marquent l'ordre des événements dans le récit, leur disposition montre leur place dans le temps. Les chiffres en haut de l'axe temporel indiquent les événements concernant le récit premier.



Les événements 2, 3 et 6 peuvent avoir un ordre différent dans le passé. Le sujet de ce chapitre est le suivant :

- 1) Le narrateur parle de l'époque où il avait 10 ans.
- 2) On apprend qu'un jour on a repeint le grillage de la façade de la maison dans la rue du Docteur-Dordaine.
- 3) Le pharmacien se pend à la terrasse de la galerie.
- 4) Le maire raconte au marchand de journaux que les gens se pendent généralement en été.
- 5) Les marchés se tenaient chaque vendredi sur un terrain désert.
- 6) Le narrateur et son frère chantent pour une messe de Noël.

Du point de vue temporel, nous ne pouvons pas dire sur cet extrait du roman quelle est la distance épique qui sépare le temps de l'énonciateur du temps de l'énonciation. La description qui domine dans ce premier chapitre donne l'impression de l'immobilité temporelle, plus on avance dans la narration, plus il y a de retours en arrière. Ce qui nous donne l'impression de rester toujours au point de départ.

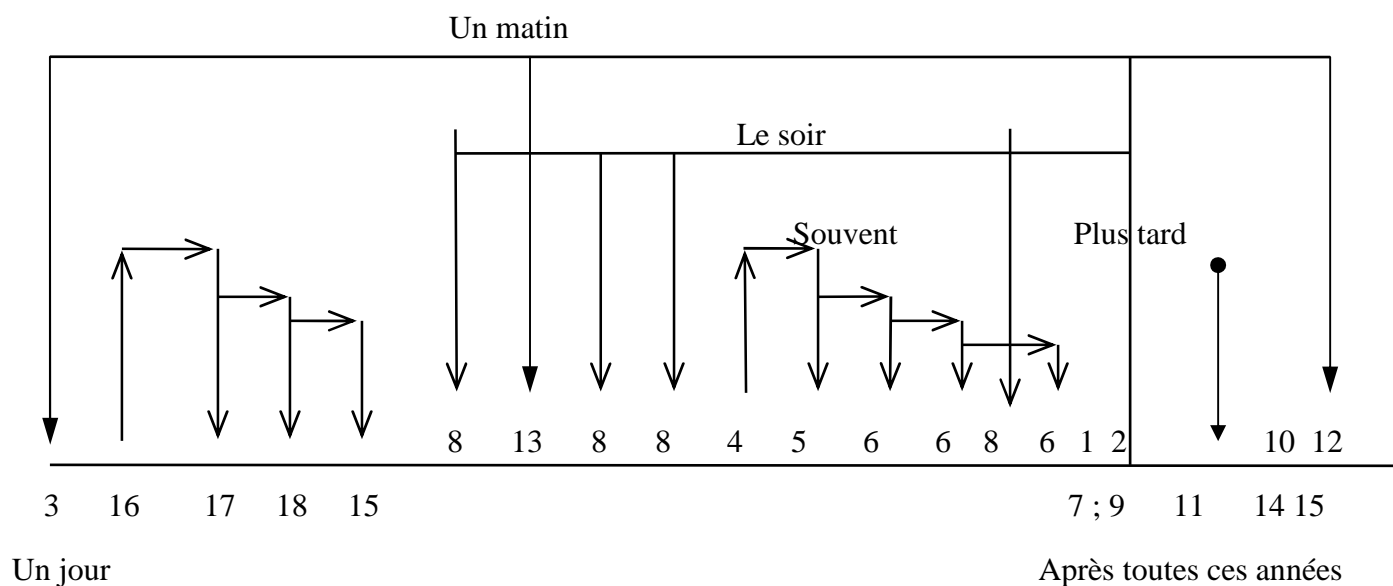
Le deuxième chapitre commence par la description des habitants de la maison où le narrateur et son frère vivaient en l'absence de leur mère. En parlant de chaque personnage, le narrateur utilise des retours en arrière afin de nous dévoiler brièvement le passé de ces gens-là.

Dans ce chapitre, tout comme dans le premier, le sujet ne coïncide pas avec la fable. Des retours en arrière et des anticipations rompent l'ordre chronologique des événements.

Le sujet du deuxième chapitre est le suivant :

- 1) Le narrateur se remémore l'époque où il avait dix ans.
  - 2) Description de la petite Hélène.
  - 3) Le passé de la petite Hélène : elle avait été écuyère puis acrobate.
  - 4) Un après-midi le narrateur et son frère découvrent le cirque Médrano.
  - 5) La petite Hélène dit aux garçons qu'elle n'exerce plus son métier depuis longtemps.
  - 6) Souvent, le narrateur demande l'album de photos à la petite Hélène.
  - 7) Description d'Annie.
  - 8) Le soir Annie s'habille souvent d'une robe bleu pâle.
  - 9) Description de Mathilde, la mère d'Annie.
  - 10) Le narrateur se pose la question si Mathilde était vraiment la mère d'Annie.
  - 11) Plus tard, chez les natifs de Nîmes, le narrateur retrouve le même accent qu'avait Mathilde.
  - 12) Annie avait le même accent que le narrateur et son frère, celui de Paris.
  - 13) Dialogue entre le narrateur et Mathilde "*un matin*".
  - 14) Après toutes ces années le narrateur garde dans la mémoire la voix de Mathilde.
  - 15) Annie et Hélène font connaissance, le narrateur apprend "*plus tard*" comment.
  - 16) Un jour le cirque de la petite Hélène s'arrête dans le bourg où habitaient Annie et Mathilde.
  - 17) Annie s'assied près de l'orchestre.
  - 18) Annie rejoint la petite Hélène après le spectacle.
- Quant à la fable de ce chapitre, elle peut être représentée ainsi :





Du point de vue temporel, ce chapitre nous en apprend un peu plus sur la distance épique. C'est par l'intermédiaire de plusieurs anticipations que le narrateur nous fournit cette information. Et même, si on ne peut pas dire quelle est exactement la durée de la période qui sépare le temps du narrateur du temps dont il parle, on se rend compte que ces deux moments sont assez éloignés l'un de l'autre. Au niveau de la grammaire cela se traduit par l'emploi de l'imparfait, du passé composé et du plus-que-parfait : "*Il n'y avait que des femmes dans la maison où nous habitons tous les deux,*"<sup>1</sup> ou "*Elle avait été écuyère puis acrobate (...).*"<sup>2</sup>

Au niveau du lexique on trouve un nombre assez important d'indicateurs temporels qui nous permettent de mieux situer les événements du récit dans le temps. "*Elle avait un accent du Midi que j'ai retrouvé plus tard chez les habitants de Nîmes.*"<sup>3</sup> ou "*J'ai su plus tard qu'elle avait fait la connaissance d'Annie quand celle-ci avait dix-neuf ans.*"<sup>4</sup>. Le sens imprécis de l'adverbe de temps *plus tard* ne permet pas de déterminer la portée. Mais dans les phrases suivantes cela devient plus facile, car les locutions de temps : *à l'époque, après toutes ces années* expriment mieux la notion temporelle. Ce qui nous permet de dire que le temps de

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Edition du Seuil, Paris, 1988, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 17.

l'énonciateur est éloigné du temps de l'objet de la parole : "(...) *Annie avait vingt-six ans à l'époque et sa mère la cinquantaine.*"<sup>1</sup> Ou "*Et, après toutes ces années, je l'entends encore me répondre de sa voix sèche (...).*"<sup>2</sup> Dans le même chapitre on apprend l'origine du narrateur et de son frère : "*Annie, elle, n'avait pas cet accent, [l'accent du midi] mais, comme mon frère et moi, celui de Paris.*"<sup>3</sup>

En analysant l'information que le narrateur nous fournit, et en se donnant la peine de calculer, on déduit cela : au moment du récit premier, les femmes qui hébergeaient le narrateur et son frère, se connaissaient depuis sept ans : "*Annie avait vingt-six ans à l'époque (...)*"<sup>4</sup> "*(...) elle [Hélène] avait fait la connaissance d'Annie quand celle-ci avait dix-neuf ans.*"<sup>5</sup>

La suite de ce roman représente la même succession de changements temporels dont l'amplitude n'est jamais très importante. Le schéma de la page suivante permet de bien illustrer les différentes modifications de la portée dans le roman. Les chiffres arabes indiquent l'ordre chronologique des événements, les flèches leur présentation dans le roman. Les chiffres romains désignent les numéros des chapitres.

---

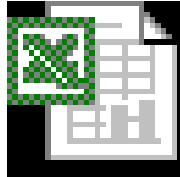
<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Edition du Seuil, Paris, 1988, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 18.



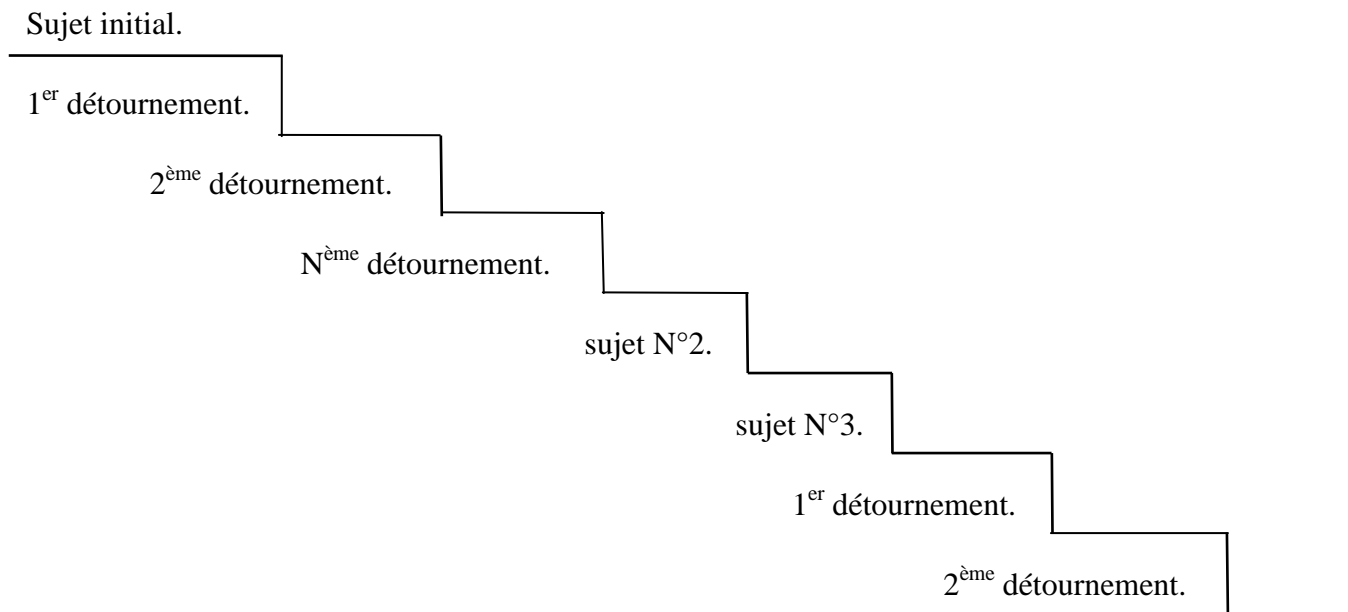
Graphique.xls

Si dans les exemples cités après la déviation du sujet principal le récit premier reprend toujours son cours, le chapitre suivant illustrera les exemples où le récit ne revient jamais dans son axe initial.

### **1. 1. 2. Dérapage.**

Ces exemples où le narrateur s'éloigne graduellement du sujet évoqué initialement, où on est constamment perturbé par des déviations sur des idées secondaires, sont beaucoup plus nombreux que ceux de décrochement. Etant donné qu'il s'agit ici d'une chose irréversible, qui ne connaît pas de retour au point initial, nous allons attribuer à ce phénomène le terme de "dérapage".

Schématiquement ces exemples peuvent être présentés ainsi :



Il faut noter ici qu'on peut avoir cependant, au cours de la narration, un ou plusieurs retours sur le sujet initial. Mais, il est possible aussi, que le personnage ou l'événement, dont le narrateur parle, ne figure que dans un seul chapitre ou paragraphe du roman.

Voici quelques exemples d'éloignement progressif à partir du sujet initial.

Notre premier exemple de dérapage est tiré du roman *Voyage de nocces*<sup>1</sup>. Dans l'extrait qu'on va analyser le narrateur vient de louer un appartement à Paris. La chaleur l'oblige à ouvrir la fenêtre et il décrit, alors, le point de vue qui se présente devant lui sur la ville :

*La chaleur était étouffante et j'ai ouvert la fenêtre. Le bruit des voitures sur le boulevard et les rayons de soleil qui illuminaient la chambre ont projeté cet appartement dans le présent. Je me suis accoudé à la fenêtre. En bas, les autos et les camions s'arrêtaient au feu rouge. 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 (1) qu'ils avaient habité là quelque temps, avant leur départ pour Juan-les-Pins. (2) Ingrid y avait fait allusion la dernière fois que je l'avais vue toute seule à Paris. Nous parlions de ces quartiers périphériques que je fréquentais à l'époque (3) - je crois qu'elle m'avait demandé où j'habitais (4) - et elle m'avait dit qu'elle aussi les connaissait bien, car elle y avait vécu avec son père, rue de l'Atlas, près des Buttes-Chaumont. Et même avec Rigaud, dans un petit appartement. (5) Elle s'était trompée d'adresse. Elle m'avait dit boulevard Davout au lieu de boulevard Soult. (6)<sup>2</sup>*

Dans la première séquence de ce paragraphe le narrateur contemple le boulevard Soult de la fenêtre de son appartement. La vue de ce boulevard le ramène vers le passé. Ainsi le narrateur fait le premier détour : Ingrid et Rigaud avaient habité ce quartier "avant le départ pour Juan-les-Pins". Dans la séquence suivante le narrateur fait une autre déviation et y évoque un passé moins éloigné, il parle de l'époque où il avait vu Ingrid pour la dernière fois à Paris. Dans la deuxième proposition de cette séquence le narrateur confie qu'il parlait avec Ingrid des quartiers périphériques, mais le lecteur n'apprend pas ce qu'ils se sont dit à ce propos.

---

<sup>1</sup> Le roman *Voyage de nocces*, est paru aux Editions Gallimard en 1990.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 106.

Ensuite le narrateur fait une parenthèse où l'on apprend qu'Ingrid lui avait demandé son adresse. Mais sans donner aucune explication à propos de cette question, le narrateur revient, dans la phrase suivante, sur le sujet de la séquence précédente et on apprend le nom de la rue où Ingrid avait vécu avec son père et, ensuite, avec Rigaud. La parcellarisation de cette phrase, ainsi que l'ellipse, renforce l'idée qu'on est en présence du discours indirect libre. On ne peut pas dire avec exactitude à qui appartient cette appréciation exprimée par l'adverbe "*même*". L'emploi et la répétition du pronom "*elle*" dans les deux phrases suivantes servent à effacer l'identité de l'auteur de l'énoncé.

Même si les détournements de cet extrait expliquent le choix du narrateur de cet appartement : "*Rigaud et Ingrid avaient habité là quelque temps*", ces explications ont un caractère vague et incomplet. Quant à la parenthèse, introduite dans cet extrait, elle ne fait qu'exciter la curiosité du lecteur, car la question que le narrateur y évoque, reste sans réponse.

Dans le paragraphe qui suit cet extrait, on ne revient plus sur les sujets évoqués dans les détours, on revient dans l'appartement que le narrateur venait de louer, mais on ne contemple plus la vue sur la ville, le narrateur cherche maintenant les traces du séjour d'Ingrid et Rigaud dans cet appartement.

Ainsi, on constate sur cet exemple, que le narrateur rompt l'ordre de présentation des événements dans le récit non seulement par des détournements, mais aussi au moyen de la parenthèse.

Nombreux sont les cas où le narrateur commence, semble-t-il, à évoquer un sujet, mais un élément décrit entraîne l'apparition d'un nouvel élément lui-même repris à son tour comme thème d'une nouvelle phrase et ainsi de suite, on dérape alors progressivement du sujet initial, on change le centre d'intérêt.

On a l'impression que d'un côté le narrateur veut donner plus de renseignements et le détour qu'il fait va aider le lecteur à comprendre l'événement que le narrateur évoquait initialement. Mais non seulement après cette déviation le narrateur ne revient plus sur le

sujet traité, mais le détour qu'il fait, au lieu d'éclairer le lecteur, éveille en lui de nouvelles questions.

Ainsi, au début du roman *Un cirque passe*, le narrateur, un jeune homme de dix-neuf ans, raconte quelques journées passées en compagnie d'une jeune fille, Gisèle, dont il a fait la connaissance en sortant du commissariat de police.

Une des questions qui avaient été posées lors de l'interrogatoire, éveille en lui les souvenirs du départ de son père :

*J'ai essayé de me rappeler les noms des deux personnes que m'avait citées le policier, en me demandant si je les connaissais. L'un des noms avait une consonance comme "Beaufort" ou "Bousquet". Sur quel agenda avait-il trouvé mon nom à moi ? Peut-être voulait-il se renseigner au sujet de mon père ? Il m'avait demandé dans quel pays étranger il était parti. J'avais brouillé les pistes et répondu :*

*- En Belgique.*

*La semaine précédente, j'avais accompagné mon père à la gare de Lyon. Il portait son vieux pardessus bleu marine et il n'avait pour bagage qu'un sac de cuir.<sup>1</sup>*

Non seulement le narrateur interrompt le sujet qu'il évoquait - l'interrogatoire de police - et il n'y revient jamais, mais en plus le lecteur n'apprend pratiquement rien de ce décrochement au sujet du père du narrateur. On apprend qu'il emporte avec lui le livre qui s'appelait *La chasse à courre*, car son auteur habitait leur appartement vingt ans auparavant. Le narrateur confie aussi qu'il parlait de son avenir, le père lui suggérait qu'avant de commencer à écrire "*il était plus prudent d'obtenir quelques diplômes.*"<sup>2</sup> Ainsi, ce décrochement, au lieu d'éclairer le lecteur sur certains sujets et de satisfaire sa curiosité, provoque chez lui de nombreuses questions à propos desquelles il ne recevra jamais de réponses. On ne saura ni pourquoi le narrateur voulait brouiller les pistes de la police et n'a

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, pp. 19 et 20.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 20.

pas dit la destination exacte de son père, ni pourquoi ce dernier partait, ni chez qui. Le narrateur ne dit même pas exactement où va son père, on sait uniquement qu'il prend le train de Genève :

*Le train de Genève s'était ébranlé et j'avais eu le sentiment à ce moment-là de voir s'éloigner pour toujours ce visage et ce manteau bleu marine.<sup>1</sup>*

Dans le paragraphe suivant le narrateur ne revient pas sur les sujets évoqués précédemment, mais il raconte sa conversation avec Grabley, l'homme qui habitait le même appartement que lui.

On va essayer de montrer maintenant comment, par l'enchaînement sur des idées secondaires, le narrateur perd le fil narratif principal et s'éloigne progressivement du sujet initial.

Au début du roman *Vestiaire de l'enfance*<sup>2</sup> le narrateur fait un bref résumé de sa vie présente :

*La vie que je mène depuis quelque temps m'a plongé dans un état d'esprit bien particulier. J'ose à peine évoquer ma vie professionnelle, qui se résume maintenant à peu de choses : l'écriture d'un interminable feuilleton radiophonique, Les aventures de Louis XVII.<sup>3</sup>*

Mais sans donner aucun autre détail sur ce qui l'a plongé dans "cet état d'esprit", le narrateur commence à parler du feuilleton radiophonique et, ensuite, du speaker qui le lisait :

*en écoutant Carlos Sirvent raconter en espagnol "Les aventures de Louis XVII", je ne pouvais m'empêcher de penser combien ce thème que j'ai galvaudé dans un feuilleton me touche plus qu'un autre. C'est le thème de la survie des personnes disparues, l'espoir de retrouver un jour ceux qu'on a perdus dans le passé. "Louis XVII n'est pas mort. Il est planteur à la Jamaïque et nous allons raconter son histoire." Cette phrase, Sirvent la prononce chaque soir, au début*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 21.

<sup>2</sup> Le roman, *Vestiaire de l'enfance*, est paru aux Editions Gallimard en 1989.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Editions Gallimard, Paris, 1989, p. 9.



*du feuilleton (...). Il est affalé devant son micro, le col de sa chemise bleue grand ouvert, et il profite des intermèdes pour boire, au goulot, cette eau minérale dont il ne se sépare jamais, aussi lourde et aussi indigeste que du mercure.<sup>1</sup>*

Mais sans terminer la description de cet homme, le narrateur concentre notre attention sur l'eau qu'il boit et ce détail devient, dans le paragraphe suivant le sujet principal : *"On la sert dans de minuscules carafons, au Rosal. Une eau des sources de l'arrière-pays."<sup>2</sup>*

Cette eau sert d'abord à introduire dans la narration la description du café où cette eau est servie et ensuite, à présenter un nouveau personnage :

*D'habitude, à cette heure-là il n'y a aucun client. (...) Quand je l'ai aperçue, assise près de la grille en fer ouvragé qui sépare le café de la salle de billard, je n'ai pas tout de suite distingué les traits de son visage. (...) Elle ne me prêtait aucune attention. (...) Le barman s'est dirigé vers elle, tenant des deux mains le plateau de cuivre avec une carafe d'eau et un verre. (...) Elle a rempli le verre presque jusqu'à ras bord. (...) Elle a porté le verre à ses lèvres et l'a bu, d'un seul trait, avec le plus grand naturel et elle n'a pas eu le moindre froncement de sourcils.<sup>3</sup>*

La fille s'en va et le narrateur est en train de chercher où il avait vu son visage :

*Peut-être l'avais-je déjà rencontrée dans le tramway qui gravit la pente du Vellado ou qui longe la Corniche ? A la plage ? Dans le Radio-Mundial ?<sup>4</sup>*

Sans trouver de réponse le narrateur abandonne ce sujet, comme il a laissé auparavant le sujet sur Carlos Sirvent.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Editions Gallimard, Paris, 1989, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 12.

Ensuite, il prend le tramway qui l'emmène jusqu'à l'arrêt du Vellado où le chauffeur l'attend. Ainsi, le récit du retour du narrateur est suspendu par la présentation de cet homme et, ensuite, de la femme qui l'avait engagé :

*Il était le chauffeur d'une Américaine que j'avais connue dès mon arrivée dans cette ville et qui avait de l'affection pour moi. (...) Elle a exigé, sur son testament, que son chauffeur, en échange d'une pension, surveille mon emploi du temps.<sup>1</sup>*

Le narrateur confie que parfois, il prend un verre avec ce chauffeur "à la terrasse d'un petit café de l'avenue Villadeval."<sup>2</sup>

Dans le chapitre suivant, de la vue de cette avenue le narrateur dirige et fixe son regard sur un homme qui est en train de faire sa gymnastique "sur l'une des terrasses d'un immeuble, de l'autre côté de l'avenue."<sup>3</sup>

C'est ainsi que le narrateur introduit un nouveau personnage, qu'il place momentanément au centre de la narration :

*Cet homme (...) avait quatre-vingts ans, (...) il avait écrit de nombreux volumes consacrés à la musique allemande, au colonel Lawrence, à Alexandre le Grand, aux jardins, aux minéraux, à ses voyages de par le monde.<sup>4</sup>*

On voit, sur ces quelques exemples, comment dans une progression linéaire, on s'éloigne par enchaînement sur des idées secondaires du sujet entrepris et on perd, finalement, le fil narratif initial. Le texte se trouve relancé à chaque séquence, sur de nouvelles bases. Du récit sur la vie du narrateur on arrive sur le récit de la vie d'un homme qui fait sa gymnastique quotidienne sur la terrasse d'un immeuble.

Schématiquement on peut présenter cela ainsi :

1) Le narrateur écrit un feuilleton →

→ 2) ce feuilleton est interprété par Carlos Sirvent →

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Vestiaire de l'enfance, Editions Gallimard, Paris, 1989, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 16.

- 3) Carlos Sirvent boit de l'eau minérale      |      5) la jeune fille boit cette eau  
 → 4) cette eau est servie au restaurant Rosal      |      minérale dans le restaurant Rosal.  
 6) le narrateur quitte le Rosal et va jusqu'au Vellado →  
 → 7) au Vellado le chauffeur l'attend →  
 → 8) ce chauffeur était engagé par une Américaine →  
 → 9) l'Américaine avait de l'affection pour le narrateur.  
 10) le narrateur et ce chauffeur boivent un verre dans l'avenue Villadeval →  
 → 11) dans l'avenue Villadeval un homme fait sa gymnastique sur la terrasse d'un immeuble.

### **1. 1. 3. Entremêlement.**

On a désigné par le terme "entremêlement" une autre forme d'enchaînement des actes dans le récit. Ce phénomène consiste dans le fait que le narrateur brave constamment la loi de linéarité, les sujets se suivent sans qu'on trouve de lien entre eux, au point qu'on se demande s'il y a dans le récit un axe narratif principal.

L'entremêlement se traduit pour nous par deux procédés :

- 1) par l'indétermination de l'axe narratif principal.
- 2) par l'introduction d'information sans lien apparent avec le sujet évoqué.

Nous proposons d'illustrer chacune de ces méthodes.

#### **1. 1. 3. 1. Indétermination de l'axe narratif principal.**

Le roman *Fleurs de ruine* est un exemple flagrant d'absence d'axe narratif.

Si on suit le développement de chaque microrécit, on se rend compte qu'aucun d'entre eux n'arrive à son dénouement. Le narrateur s'arrête à mi-chemin, excitant ainsi la curiosité du lecteur, sans donner satisfaction à son attente.

Même si, au départ, on a l'impression que le suicide du couple Urbain et Gisèle T. va être le centre de la narration, car le narrateur y consacre plusieurs pages au début du récit, on se rend vite compte que d'autres sujets ont autant d'importance pour le récit.

Pour nous rendre mieux compte de ce phénomène, on peut essayer de suivre l'enchaînement des sujets dans ce roman.

Au début du récit le narrateur évoque sa promenade à Paris un "*dimanche soir de novembre*". Le quartier du Val-de-Grâce éveille en lui des souvenirs de l'époque à laquelle il habitait cet endroit, "*cette zone paisible*", avec une certaine Jacqueline :

*J'aurais pu marcher jusqu'au Val-de-Grâce, dans cette zone paisible, où nous étions cachés, Jacqueline et moi, pour que le marquis n'ait plus aucune chance de la rencontrer.*<sup>1</sup>

Ainsi, le narrateur introduit dans le récit les premiers personnages, sans aucun commentaire, comme s'ils étaient déjà connus pour le lecteur. Ce dernier devra patienter jusqu'aux dernières pages du roman, pour savoir qui sont ces gens.

Après avoir fait ce détour dans son passé le narrateur reprend le récit de sa promenade : "*J'ai rejoint la rue d'Ulm.*"<sup>2</sup>

Dans le paragraphe suivant le narrateur aborde, sans aucune entrée en matière, le suicide d'un couple : "*24 avril 1933. Deux jeunes époux se suicident pour des raisons mystérieuses.*"<sup>3</sup>

Quelques paragraphes sont consacrés à ce sujet, mais ensuite on revient à nouveau sur la promenade du narrateur à Paris : "*L'autre soir, de la rue des Fossés-Saint-Jacques, j'ai marché jusqu'au carrefour où sont le Dôme et la Rotonde, après avoir laissé derrière moi les jardins obscurs de l'Observatoire.*"<sup>4</sup> Ensuite on revient de nouveau, sur le suicide des jeunes époux.

Ainsi, plusieurs sujets ont été évoqués depuis le début du récit : la promenade du narrateur dans Paris, qu'on va appeler sujet N°1, ses relations avec Jacqueline, sujet N°2, et le sujet N°3 où il est question du suicide du couple Urbain et Gisèle T..

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 16.

Nous allons d'abord donner un nom et numéroter chaque sujet évoqué dans le roman :

Sujet N°1 : La promenade du narrateur dans Paris : "*Ce dimanche soir de novembre, j'étais, dans la rue de l'Abbé-de-l'Épée.*"<sup>1</sup>

Sujet N°2 : Le narrateur et Jacqueline : "*Nous habitons un hôtel au bout de la rue Pierre-Nicole.*"<sup>2</sup>

Sujet N°3 : Le suicide du couple T. : "*24 avril 1933. Deux jeunes époux se suicident pour des raisons mystérieuses.*"<sup>3</sup>

Sujet N°4 : Le voisin de la chambre d'hôtel du narrateur "*Devez ou Duvelz.*"

Sujet N°5 : Les souvenirs de Claude Bernard :

*Au cours des années mille neuf cent soixante-quatre et années mille neuf cent soixante-cinq, j'allais dans cette île : un certain Claude Bernard auquel j'avais vendu une boîte à musique et quelques livres anciens nous avait invités chez lui à plusieurs reprises.*<sup>4</sup>

Sujet N°6 : Les souvenirs d'enfance du narrateur, la fugue du collègue et la rencontre avec "*une jolie Danoise*" : "*(...) Lundi 18 janvier 1960. J'avais quatorze ans et demi et je m'étais enfui du collège.*"<sup>5</sup>

Sujet N°7 : "*Une amie qui tournait dans les films de la Nouvelle Vague.*"<sup>6</sup>

Sujet N°8 : Les souvenirs de "*François, surnommé "le philosophe"*."<sup>7</sup>

Sujet N°9 : Violette Nozière "*était une brune au teint pâle que les journaux de l'époque comparaient à une fleur vénéneuse et qu'ils appelaient "la fille au poison"*."<sup>8</sup>

Sujet N°10 : Sylviane "*disputait des parties de billard au premier étage du Cluny.*"<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 32.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 38.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 42.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 42.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 44.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 45.

Sujet N°11 : Le père du narrateur : "*L'hiver en 1943, mon père avait été interné dans cette annexe du camp de Drancy.*"<sup>1</sup>

Sujet N°12 : Eddy Pagnon "*faisait alors partie de ce qu'on a nommé plus tard la bande de la rue Lauriston.*"<sup>2</sup>

Sujet N°13 : Pacheco ou Philippe de Bellune "*J'avais connu Pacheco à la Cité universitaire.*"<sup>3</sup>

Sujet N°14 : Simone Gordier "*Dix ans plus tard je cherchais quelqu'un qui puisse taper à la machine mon premier roman. J'avais retrouvé l'adresse de Simone Gordier.*"<sup>4</sup>

Sujet N°15 : Rudy Hiden : "*Un homme est entré. Il portait une veste de tweed. (...) Il s'est présenté : - Rudy Hiden...*"<sup>5</sup>

Sujet N°16 : Le présent de la narration : "*Le printemps est précoce, cette année. Il a fait très chaud ces 18 et 19 mars 1990.*"<sup>6</sup>

Sujet N°17 : Les souvenirs de la mère : "*J'avais seize ans quand, ma mère et moi, nous avons échoué en juillet à Knokke-le-Zoute, comme des clochards.*"<sup>7</sup>

On voit ici la multitude des sujets traités par le narrateur. Quant à leurs présentations dans le roman elles y sont évoquées d'une manière chaotique. Le narrateur attaque un sujet, ensuite il détourne l'attention du lecteur sur un nouveau sujet, après sur un autre, parfois il revient sur le sujet mentionné précédemment, dans d'autres cas le sujet évoqué peut rester dans le même état où on l'a laissé, sans que le narrateur y revienne.

Ainsi, par exemple, le narrateur introduit dans la narration le sujet N°14 ; il y parle d'une amie de son père, Simone Gordier, à qui il a demandé de taper son premier roman. La femme lui a proposé la solution suivante :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Fleurs de ruine, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 48.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 56.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 105.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 125.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 140.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 110.

*Vous me laissez trois pages et vous revenez dans quinze jours... Vous me rapportez encore trois pages... Et ainsi de suite...<sup>1</sup>*

On sait, que le narrateur est parti de chez Simone Gordier en lui laissant les trois pages de son roman "*sans grand espoir qu'elle les tape à la machine.*"<sup>2</sup> Mais ensuite il ne revient plus jamais sur ce sujet et le lecteur n'apprend pas le sort du premier manuscrit du narrateur.

Pour mieux nous rendre compte de l'enchaînement désordonné des sujets, nous proposons de dresser un tableau qui montrera leur présentation dans le roman.

- |   |           |  |
|---|-----------|--|
| 1 | Sujet N°1 | <i>"Ce dimanche soir de novembre, j'étais dans la rue de l'Abbé-de-l'Epée."</i> <sup>3</sup>   |
| 2 | Sujet N°2 | Le narrateur et Jacqueline : <i>"Nous habitons un hôtel au bout de la rue Pierre-Nicole."</i> <sup>4</sup>   |
| 3 | Sujet N°3 | Le suicide du couple T. : <i>"24 avril 1933. Deux jeunes époux se suicident pour des raisons mystérieuses."</i> <sup>5</sup>   |
| 4 | Sujet N°1 | <i>Ce soir je marche sur leur pas dans un quartier maussade que la tour Montparnasse voile de deuil.</i>   |
| 5 | Sujet N°2 | <i>A quelle époque, exactement ai-je habité cet hôtel de la rue Delambre ? Vers 1965, quand j'ai fait la connaissance de Jacqueline et peu avant mon départ pour Vienne, en Autriche.</i> <sup>6</sup> |
| 6 | Sujet N°4 | <i>La chambre voisine de la mienne était occupée par un homme d'environ trente-cinq ans (...) Devez ou Duvelz.</i> <sup>7</sup>  |
| 7 | Sujet N°3 | Le témoignage d'un serveur qui travaillait dans le restaurant-dancing où est passé le jeune couple avant son suicide.  |

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Fleurs de ruine, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 107.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 107.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 18.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 18.

- 8      Sujet N°5                      Les souvenirs de Claude Bernard :
- Au cours des années mille neuf cent soixante-quatre et années mille neuf cent soixante-cinq, j'allais dans cette île : un certain Claude Bernard auquel j'avais vendu une boîte à musique et quelques livres anciens nous avait invités chez lui à plusieurs reprises.<sup>1</sup>*
- 9      Sujet N°16                      *Aujourd'hui, j'essaie de reconstituer l'état des lieux.<sup>2</sup>*
- 10     Sujet N°3                          *Cet ascenseur était le seul indice qui demeurait de la nuit d'avril 1933 où les T. avaient échoué au Perreux avec les deux autres couples.<sup>3</sup>*
- 11     Sujet N°2                          *D'ici peu, Jacqueline et moi, nous serions loin de la Marne et du Perreux, à Vienne où j'allais avoir vingt ans.<sup>4</sup>*
- 12     Sujet N°6                          Les souvenirs d'enfance du narrateur, la fugue du collègue et la rencontre avec "une jolie danoise" : "(...) Lundi 18 janvier 1960. J'avais quatorze ans et demi et je m'étais enfui du collègue."<sup>5</sup>
- 13     Sujet N°1                          *Le boulevard Saint-Michel est noyé, ce dimanche soir, dans une brume de décembre (...).<sup>6</sup>*
- 14     Sujet N°7                          *Un peu plus haut, sur la Montagne-Sainte-Genève, je retrouvais une amie qui tournait dans les films de la Nouvelle Vague.<sup>7</sup>*
- 15     Sujet N°8                          Les souvenirs de "un certain François, surnommé "le philosophe"."<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Fleurs de ruine, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 32.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 37.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 37.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 38.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 41.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 42.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 42.



- 16    Sujet N°16                    *Je l'ai revu aujourd'hui, de l'autre côté des jardins, en compagnie d'une jeune fille blonde.*<sup>1</sup>
- 17    Sujet N°7                        *Un jour j'avais accompagné cette amie qui faisait du cinéma dans sa voiture décapotable jusqu'au studio de Saint-Maurice.*<sup>2</sup>
- 18    Sujet N°9                        *La neige qui se transforme en boue sur les trottoirs, les grilles des thermes du Cluny (...), les arbres dénudés, toutes ces tonalités grises me font penser à Violette Nozière.*
- 19    Sujet N°10                        Sylviane "disputait des parties de billard au premier étage du Cluny."<sup>3</sup>
- 20    Sujet N°11                        Le père du narrateur : "L'hiver en 1943, mon père avait été interné dans cette annexe du camp de Drancy."<sup>4</sup>
- 21    Sujet N°11                        Eddy Pagnon "faisait alors partie de ce qu'on a nommé plus tard la bande de la rue Lauriston."<sup>5</sup>
- 22    Sujet N°1                         *De tous les quartiers de la Rive gauche, cette zone qui s'étend du pont de Bercy jusqu'aux grilles du Jardin des Plantes reste pour moi la plus ténébreuse.*<sup>6</sup>
- 23    Sujet N°2                         *Jacqueline avait loué une chambre dans l'un de ces groupes d'immeubles du boulevard Kellermann, construits avant la guerre sur l'emplacement des fortifications.*<sup>7</sup>
- 24    Sujet N°13                        Pacheco ou Philippe de Bellune "J'avais connu Pacheco à la Cité universitaire."<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Fleurs de ruine, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 43.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 45.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 55.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 56.

- 25      Sujet N°2                      *A vingt ans, j'éprouvais un soulagement quand je passais de la Rive gauche à la rive droite de la Seine, en traversant le pont des Arts.*<sup>1</sup>
- 26      Sujet N°16                      *Maintenant, le quartier m'est devenu indifférent.*<sup>2</sup>
- 27      Sujet N°6                         *C'est avec la Danoise, le soir de ma fugue du collège, que je suis allé pour la première fois au San Cristobal.*<sup>3</sup>
- 28      Sujet N°5                         *J'étais venu chercher Claude Bernard dans sa librairie de l'avenue de Clichy et il voulait m'emmener au cinéma voir Lola ou Adieu Philippine qui n'ont laissé un beau souvenir...*<sup>4</sup>
- 29      Sujet N°11                         *Un soir de 1942, près du cinéma Biarritz, mon père s'est fait rafler par les hommes des commissaires Schweblin et Permilleux.*<sup>5</sup>
- 30      Sujet N°14                         *Simone Gordier "Dix ans plus tard je cherchais quelqu'un qui puisse taper à la machine mon premier roman. J'avais retrouvé l'adresse de Simone Gordier."*<sup>6</sup>
- 31      Sujet N°13                         *Le seul témoignage que j'avais recueilli sur Pacheco avait surgi fortuitement au détour d'une conversation, chez Claude Bernard, dans sa maison de l'île aux Loups.*<sup>7</sup>
- 32      Sujet N°16                         *Aujourd'hui, j'ai eu envie de retourner de ce côté-là, mais la gare du Nord m'a paru si lointaine que j'y ai renoncé.*<sup>8</sup>
- 33      Sujet N°17                         *Les souvenirs de la mère : "J'avais seize ans quand, ma mère et moi, nous avons échoué en juillet à Knokke-le-Zoute, comme des clochards."*<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 88.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 89.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 94.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 98.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 103.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 105.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 108.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 110.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 110.

- 34     Sujet N°16                    *Hier soir, j'ai accompagné ma fille du côté des Gobelins.*<sup>1</sup>
- 35     Sujet N°12                    *C'est sans doute dans la Lancia volée à Remarque que Pagnon était venu chercher mon père.*<sup>2</sup>
- 36     Sujet N°6                      *Ce lundi 18 janvier 1960, je faisais le chemin inverse : du café de la Rotonde, si lugubre, les matins d'hiver, quand nous rentrions au "trou" par Montrouge et Malakoff, j'ai pris le métro jusqu'à Saint-Germain-des-Prés.*<sup>3</sup>
- 37     Sujet N°16                    *Je me demande aujourd'hui où sont les certaines personnes que j'ai connues à la même époque.*<sup>4</sup>
- 38     Sujet N°2                      *Cet été-là, nous nous trouvions depuis plusieurs mois dans une autre ville étrangère, à Vienne.*<sup>5</sup> (Jacqueline et le narrateur.)
- 39     Sujet N°15                    *Un homme est entré. Il portait une veste de tweed. (...) Il s'est présenté : - Rudy Hiden...*<sup>6</sup>
- 40     Sujet N°2                      *J'avais connu Jacqueline un dimanche soir, à Paris, dans le XVI<sup>e</sup>.*<sup>7</sup>
- 41     Sujet N°16                    *Aujourd'hui, ces dîners du dimanche soir me semblent aussi éloignés dans le temps que s'il s'était écoulé un siècle.*<sup>8</sup>
- 42     Sujet N°2                      *Au milieu du dîner, elle (Jacqueline) s'était levée brusquement.*<sup>9</sup>
- 43     Sujet N°16                    Le présent de la narration : *"Le printemps est précoce, cette année. Il a fait très chaud ces 18 et 19 mars 1990."*<sup>10</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 111.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 113.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 115.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 125.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 127.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 134.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 135.

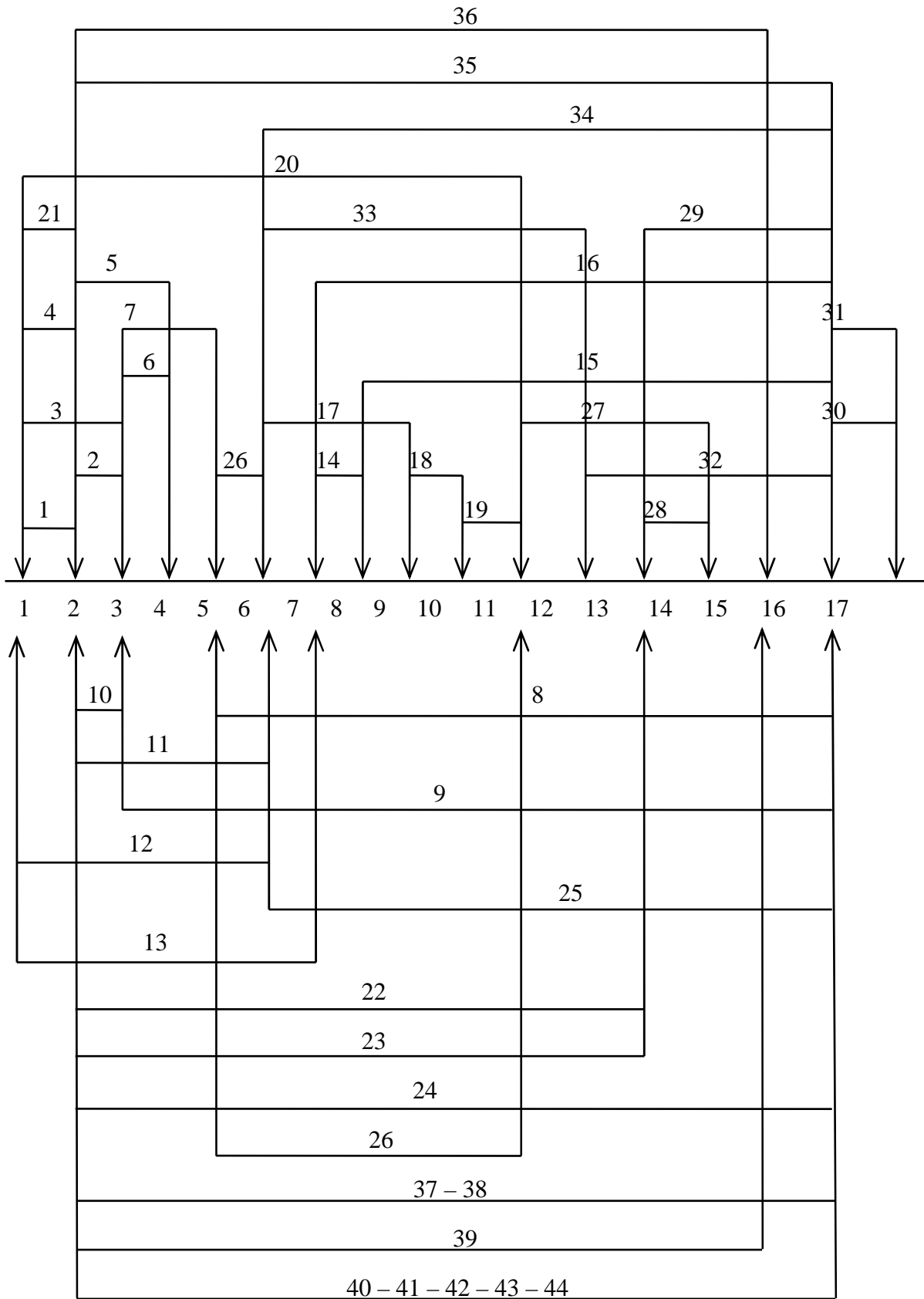
<sup>10</sup> *Ibid.* p. 140.

44      Sujet N°2                      *A vingt ans, j'étais parti pour Vienne avec Jacqueline de l'avenue Rodin.*<sup>1</sup>

Le schéma qu'on va présenter ici, montre l'ordre de la présentation des thèmes dans le récit ou le sujet du roman. Les flèches indiquent la suite des événements dans la narration, les numéros indiquent l'ordre dans lequel les événements se présentent.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Fleurs de ruine, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 142.



On voit sur ce schéma que le narrateur passe sans cesse d'un sujet à l'autre, ce qui provoque la perplexité du lecteur qui se demande finalement quel est le sujet principal du récit. Les questions du lecteur sont d'autant plus nombreuses qu'aucun des sujets entrepris n'est mené à son dénouement. Ainsi, on n'apprend jamais la raison du suicide du couple T., on ne connaît pas le sort de Philippe de Bellune, dit Pacheco, ni de Charles Lombard, on se demande ce que faisait le narrateur après sa fugue du collège à quatorze ans et demi, et quelles étaient ses relations avec la "*jolie Danoise*".

Si on essaie de résumer les événements évoqués, on se rend compte que tous les sujets restent en suspens, la curiosité du lecteur n'est jamais satisfaite pleinement.

Essayons de suivre le développement de quelques sujets du roman. Prenons, par exemple, le sujet N°2 où le narrateur parle de Jacqueline. Si on analyse son rôle dans le roman, on constate, tout d'abord, que le narrateur introduit cette femme sans aucun commentaire préalable, comme si elle était déjà connue du lecteur. Ensuite, le narrateur se limite à rapporter les événements auxquels cette femme avait assisté, mais sans jamais donner d'explication, sans jamais commenter son comportement. On ne sait pas ce qu'elle dit, ni ce qu'elle pense, ni comment elle se comporte dans telle ou telle situation. Ainsi, on retrouve le narrateur et Jacqueline dans la chambre de Duvelz, rue Delambre. On trouve tout de suite la description de Duvelz et de son amie, mais quant à Jacqueline, le narrateur ne fait que mentionner sa présence :

*Nous étions assis, Jacqueline et moi, sur le canapé. (...) Nous nous sommes glissés hors du salon et, sans même refermer la porte, nous avons descendu l'escalier.<sup>1</sup>*

Le narrateur évoque souvent leur intention de partir pour Vienne, mais ne dit jamais ce qu'ils comptent faire dans cette ville, ni pourquoi ils veulent quitter Paris : "*D'ici peu, Jacqueline et moi, nous serions loin de la Marne et du Perreux, à Vienne où j'allais avoir vingt ans.*"<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 24.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 37.

Dans un autre chapitre, le narrateur nous confie que "*Jacqueline avait loué une chambre*" dans un immeuble du boulevard Kellermann, et encore une fois on n'apprend rien de plus au sujet de cette femme. Finalement, elle ne sert que de pont pour introduire un nouveau personnage - Philippe de Bellune, dit Pacheco. Le narrateur et Jacqueline prenant les repas à la Cité universitaire proche du domicile de la jeune femme, y lient connaissance avec cet homme : "*J'ai connu Pacheco à la Cité universitaire.*"<sup>1</sup>

Et c'est au moment où le lecteur n'attend plus aucune information à propos de Jacqueline, que le narrateur se décide à nous donner quelques explications à son sujet, dans les dernières pages du roman :

*Le souvenir de Jacqueline a surgi des flaques de pluie et des lumières qui brillaient pour rien aux fenêtres des immeubles. J'ignore si elle est encore vivante quelque part. La dernière fois que je l'ai vue, c'était il y a vingt-quatre ans, dans le hall de la gare de l'Ouest, à Vienne. Je m'apprêtais à quitter cette ville pour retourner à Paris, mais elle voulait y rester. Elle a dû encore habiter quelque temps la chambre de la Taubstummgasse derrière l'église Saint-Charles, et puis je suppose qu'elle aussi à son tour est partie pour de nouvelles aventures.*<sup>2</sup>

Mais, même si, dans cet extrait, Jacqueline est, pour la première fois, au centre de la narration, le narrateur se contente encore une fois d'exposer les faits, sans expliquer les raisons pour lesquelles Jacqueline voulait rester à Vienne et ce qu'elle comptait y faire.

Dans le chapitre suivant le narrateur parle de sa rencontre avec Jacqueline. Mais même si la première phrase donne l'impression que la jeune femme sera ici au centre de la narration : "*J'avais connu Jacqueline un dimanche soir, à Paris, dans le XVI<sup>e</sup>*"<sup>3</sup> dans la phrase suivante le narrateur fait un décrochement et attire l'attention du lecteur sur le quartier qu'il a évoqué et parle des gens qui y ont habité il y a plus de vingt ans. Ensuite, il

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 55.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 123.

revient sur le sujet entrepris initialement : "*Ce dimanche soir-là, il pleuvait.*"<sup>1</sup> Et il raconte, ensuite, dans quelles circonstances il a connu la jeune femme. Mais, encore une fois, toute l'information qu'on reçoit sur cette héroïne se réduit à quelques détails. Même le souvenir de cette femme n'est pas lié pour le narrateur à quelque chose de matériel, il lui revient subitement, surgit "*des flaques de pluie et des lumières.*"<sup>2</sup> Tout ce qu'on apprend sur Jacqueline c'est qu'elle avait le même âge que le narrateur, "*les cheveux châtain et les yeux clairs*"<sup>3</sup> et qu'elle était "*enveloppée dans un manteau de fourrure*"<sup>4</sup>. D'ailleurs, le narrateur souligne systématiquement ce détail :

*Un dimanche soir, elle était encore plus boudeuse que d'habitude, dans son manteau de fourrure. (...) Elle ne disait pas un mot. Elle semblait absente. Son manteau de fourrure contrastait avec la jeunesse de son visage.*<sup>5</sup>

Le narrateur décide d'aborder Jacqueline le jour, quand elle a quitté les amis qui l'accompagnaient au restaurant. C'est à ce moment-là qu'elle prononce les premières paroles dans le récit. Mais ce fait ne nous permet pas d'élargir nos connaissances sur ce personnage, car des sept phrases qu'elle prononce, quatre concernent l'homme qui l'accompagnait au dîner.

Quand le narrateur lui confie qu'il connaissait l'un de ses amis, Jacqueline lui pose une question humoristique : "*Elle m'a souri. - Vous voulez parler du vieux con ?*"<sup>6</sup>

Une fois que le narrateur arrive dans l'appartement de la jeune femme, elle lui demande de rester dans le noir : "*Le vieux con va venir. Ça ne vous dérange pas si nous éteignons la lumière.*"<sup>7</sup> Quand, assise dans sa chambre, Jacqueline entend dans la rue le moteur d'une voiture elle s'inquiète : "*Ça doit être le vieux con, m'a-t-elle chuchoté.*"<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 128.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 128.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 128.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 130.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 136.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 137.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 137.



Ainsi, à la fin du roman on ne sait pratiquement rien de plus sur ce personnage qu'au début. La plupart des questions que le narrateur se posait au sujet de cette femme sont restées sans réponses. Tout ce qu'on sait à propos de cette héroïne peut être résumé en deux ou trois phrases : le narrateur fait la connaissance de Jacqueline dans un restaurant de la rue de la Tour. On sait qu'elle louait une chambre et qu'elle avait vendu son manteau de fourrure pour se procurer un peu d'argent pour qu'ils puissent vivre, elle et le narrateur. Ensuite, elle part avec ce dernier à Vienne et décide d'y rester. On n'apprend ni ce qu'elle faisait avant de rencontrer le narrateur, ni ce qu'elle est devenue, après qu'il l'a laissée dans le hall de la gare de l'Ouest, à Vienne. On ne sait même pas ce qu'elle faisait à l'époque, quand elle a connu le narrateur.

Dans le minisujet N°6 le narrateur évoque sa fugue du collège et la rencontre avec une jeune Danoise. Le récit de cette époque apparaît trois fois dans la narration. La première fois le narrateur donne le jour et l'année de cet événement, ensuite il nous décrit la jeune femme avec laquelle il a fait connaissance le jour même :

*L'un de mes derniers souvenirs de Saint-Germain-des-Prés remonte au lundi 18 janvier 1960. J'avais quatorze ans et demi et je m'étais enfui du collège (...). Cet après-midi là, chez Malafosse, un groupe de gens (...) était debout devant le comptoir. Parmi eux une jolie Danoise aux cheveux courts et aux yeux pervenche. Elle employait des mots d'argot qui contrastaient avec son accent doux et enfantin.<sup>1</sup>*

L'épisode s'interrompt quand la Danoise commande un alcool pour le narrateur :  
*"Un Whisky pour le petit vieux..."<sup>2</sup>*

Dans le chapitre suivant le narrateur évoque les souvenirs de l'année 1965 :

*Je revois les joueurs de billard au premier étage du café de Cluny. Je me trouvais là, un samedi après-midi de janvier, le jour des funérailles de Churchill.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 39.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 40.

On revient sur le sujet N°6 cinquante pages plus loin, c'est la vue du restaurant San-Cristobal qui a éveillé, encore une fois chez le narrateur, les souvenirs de l'époque de sa fugue : "*C'est avec la Danoise, le soir de ma fugue du collège, que je suis allé pour la première fois au San-Cristobal.*"<sup>1</sup> On apprend que la jeune femme s'engage à aider le narrateur et demande à son ami de prévenir le collègue : "*Tony va téléphoner au collègue, a dit la Danoise. Il va se faire passer pour ton père en leur expliquant que tu es bien rentré chez toi...*"<sup>2</sup> Ensuite, la jeune femme reste avec son ami Tony et demande au narrateur de l'attendre chez elle :

*Je ne vais pas pouvoir t'accompagner au cinéma, m'a dit la Danoise. (...) Tu vas tout seul au Gaumont comme un grand... Et après, tu prends le métro et tu reviens dormir chez moi...*<sup>3</sup>

La Danoise s'en va avec Tony, le narrateur reste seul, il confie au lecteur qu'il n'est pas allé au cinéma, ce soir-là : "*Je me suis promené dans le quartier.*"<sup>4</sup>

On n'apprend jamais s'il est revenu dormir chez la jeune femme. Ainsi, le narrateur laisse ce sujet en suspens et les souvenirs de cette soirée ne réapparaissent plus dans la narration. Car, quand il évoque, pour la dernière fois cet épisode, il parle de la journée, et non pas de la soirée de ce jour du 18 janvier 1960.

En parlant de ce sujet le narrateur reprend la phrase sur laquelle il a interrompu le récit de cette époque la première fois et raconte la suite :

*-Un Whisky pour le petit vieux...*

*Le garçon derrière le zinc, a souri et lui a répondu :*

*- On ne sert pas d'alcool aux mineurs, mademoiselle.*<sup>5</sup>

Ensuite la Danoise emmène le narrateur chez elle, avenue Paul-Doumer. Elle lui fait voir son appartement et lui demande, après, de partir. Quant à elle, elle reste avec "*un*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Fleurs de ruine, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 94.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 95.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 96.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 97.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 115.

*grand homme brun avec une moustache fine.*"<sup>1</sup> "Tu vas te promener, mon petit vieux... Reviens dans une heure... Ce soir, je t'invite au restaurant et après on ira au cinéma..."<sup>2</sup>

Le narrateur raconte alors sa promenade :

*j'ai descendu les allées en pente du jardin que baignait un soleil d'hiver (...). J'étais arrivé devant l'Aquarium. J'ai pris un ticket d'entrée.*<sup>3</sup>

Le chapitre s'arrête sur cette visite à l'Aquarium et le narrateur n'évoque jamais plus ni sa fugue du collège, ni la Danoise.

Encore une fois, le lecteur reste perplexe et se pose de nombreuses questions à propos de cet épisode : le narrateur est-il revenu le soir dans la chambre de la Danoise ? est-il rentré au collège ou a-t-il renvoyé ?

Mais ce sujet reste en suspens, laissant au lecteur la possibilité de faire travailler son imagination, sans jamais avoir de confirmation sur l'exactitude de ses suppositions.

Le sujet N°13, où le narrateur parle de Pacheco, ou Philippe de Bellune, est introduit dans la narration pratiquement au milieu du récit. Le narrateur fait sa connaissance dans la Cité universitaire, où il vient prendre les repas avec son amie Jacqueline. On apprend qu'il connaissait déjà cet homme de vue :

*J'avais croisé déjà à plusieurs reprises, boulevard Jourdan, un homme d'une cinquantaine d'années vêtu d'un manteau marron déteint et aux manches trop longues, d'un pantalon de velours noir et d'après-skis. Ses cheveux étaient bruns et ramenés en arrière, ses joues mal rasées.*<sup>4</sup>

Six mois plus tard, quand le narrateur fait la connaissance de cet homme, il n'est plus le même :

*Son complet de toile beige, sa chemise bleu ciel et ses chaussures de daim paraissaient flambants neufs. Ses cheveux coupés plus courts et ses joues lisses lui donnaient un air de jeunesse.*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 118.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 118.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 120.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 56.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 56.

Une transformation s'est produite chez cet homme sans que jamais on sache comment ni pourquoi. Pacheco travaillait à Air France et après les dîners avec ses amis "*il distribuait au dessert des cadeaux - cigarettes blondes, parfums, briquets "hors taxes" qu'il se procurait à Orly.*"<sup>1</sup>

Un soir, le narrateur et Jacqueline restent seuls avec cet homme dans la cafétéria de la Cité universitaire et il leur fait alors quelques confidences :

*Mon père était péruvien. (...) Ma mère était moitié belge, moitié française. Et, par elle, je suis un descendant du maréchal Victor. (...) Le maréchal Victor était un maréchal du Premier Empire. Napoléon l'avait fait duc de Bellune. (...) Quand j'étais jeune je me faisais appeler Philippe de Bellune (...).*<sup>2</sup>

Le narrateur s'accroche alors à ces quelques détails et essaie de rassembler le maximum d'informations au sujet de cet homme : "*Pacheco. Philippe de Bellune. A l'aide de ces deux noms il fallait que je trouve d'autres détails sur lui.*"<sup>3</sup>

En feuilletant de vieux journaux le narrateur tombe sur une liste de personnes recherchées pour leurs activités pendant l'Occupation : "*Parmi celles-ci figurait "Philippe de Bellune, dit Pacheco", qui serait mort l'année dernière des suites de son interrogatoire à Dachau*"<sup>4</sup>. Mais on exprimait des doutes sur cette mort. Deux ans plus tard, en 1948, un journal publiait en bas de page une autre liste d'inculpés qui ne s'étaient pas présentés à l'audience d'une cour de justice, et qui étaient recherchés. Le numéro 3 de la liste était :

*Philippe de Bellune, né à Paris le 22 janvier 1918, sans domicile connu. Cela voulait dire qu'à l'époque sa mort n'avait pas été confirmée.*<sup>5</sup>

Toutes les tentatives du narrateur d'en savoir un peu plus par Pacheco lui-même échouent, ce dernier évite toutes les questions du narrateur :

*- J'ai appris que vous aviez été interné au camp de Dachau pendant la guerre, lui ai-je dit brutalement.*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 59.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 60.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 63.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 66.

- Non.

- *Et que vous étiez recherché par la justice après la guerre pour intelligence avec l'ennemi. C'était à l'époque où vous vous faisiez appeler Philippe de Bellune ?*

- *Vous faites erreur. (...) Vous avez beaucoup d'imagination... Mais je suis très fatigué, ce soir...*

*Il me lançait un sourire, et j'avais compris que je ne tirerais rien de lui.*<sup>1</sup>

Un jour il disparaît sans prévenir ses amis :

*Plusieurs semaines passèrent au cours desquelles il ne donna pas signe de vie. (...) Nos amis marocains et scandinaves ne parlaient déjà plus de lui. Il s'effaçait de leurs mémoires.*<sup>2</sup>

Mais un jour il réapparaît à la cafétéria de la Cité universitaire et explique son absence : *"Air France m'a envoyé travailler dans un aérodrome du Maroc... A Casablanca... J'ai dû y rester longtemps."*<sup>3</sup>

Ensuite, quelques jours plus tard, Pacheco demande à Jacqueline et au narrateur de garder sa valise pendant ses quelques jours d'absence : *"Ils m'envoient encore au Maroc... - confie-t-il, - Mais je reviendrai la semaine prochaine... Je vous écrirai une carte postale..."*<sup>4</sup>

Mais cette fois-ci, il disparaît définitivement, sans qu'on sache jamais ce qui lui est arrivé.

Quand, un jour, le narrateur se décide à ouvrir la valise laissée par Pacheco, il fait une étrange découverte, en y trouvant une lettre et quelques photos :

*Cet homme, que j'avais côtoyé pendant des mois ne s'appelait pas Philippe de Pacheco. Il s'agissait d'un certain Charles Lombard, ancien garçon de café,*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 69.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 68.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 78.

*qui fréquentait les refuges de l'armée du Salut et en particulier la péniche amarrée quai d'Austerlitz.<sup>1</sup>*

Ainsi, l'homme sur lequel le narrateur essayait de recueillir le maximum d'informations, n'était pas celui qu'il avait connu.

Le lecteur qui se posait déjà beaucoup de questions au sujet de Pacheco, est encore plus perplexe. Il se pose les mêmes questions que le narrateur :

*Où et à quelle époque Lombard avait-il usurpé l'identité de Pacheco ? (...)  
Lombard connaissait-il le passé de Pacheco au moment où il lui avait dérobé sa carte d'identité ?<sup>2</sup>*

Pourquoi avait-il laissé sa valise au narrateur : *"Voulait-il me donner une leçon en me montrant que la réalité était plus fuyante que je ne le pensais ?"*<sup>3</sup>

Mais le narrateur capitule devant ce flux de questions et décide d'abandonner le sujet, laissant le lecteur devant les énigmes irrésolues :

*A quoi bon tâcher de résoudre des mystères insolubles et de poursuivre des fantômes, quand la vie était là, toute simple, sous le soleil ?<sup>4</sup>*

Et voilà qu'encre un sujet reste en suspens pour le lecteur, comme d'ailleurs tous les autres évoqués dans le roman. Tous ces sujets sont des germes de romans possibles que le narrateur pourrait développer, mais qu'il préfère laisser de côté.

Si aucun microsujet n'est développé jusqu'au bout, à l'intérieur du roman, certains de ces sujets réapparaissent dans des romans ultérieurs, contribuant ainsi à l'unité suprême de l'œuvre<sup>5</sup>.

Cette stratégie de leurre qui consiste dans des détournements constants par rapport aux attentes créées et qui donne l'impression d'indétermination de l'axe principal, contraste nettement avec l'esthétique de Balzac qui tend à réduire toutes les incertitudes du récit qui

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 83.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 84.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 83.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 87.

<sup>5</sup> Nous étudions ce problème dans le chapitre Détails récurrents § 2. 5. 1.

pourraient nuire à la motivation et à la vraisemblance, mais s'inscrit tout à fait dans les cadres du "nouveau roman".

Même si dans les autres romans les exemples d'absence d'axe narratif principal ne sont pas aussi probants que dans "*Fleurs de ruine*", aucun roman ne respecte la loi de la linéarité.

### **1. 1. 3. 2. Introduction d'informations sans lien apparent avec le sujet évoqué.**

Nombreux sont les exemples où le narrateur, qui était en train d'évoquer un événement, détourne l'attention du lecteur de ce sujet et introduit les personnages qui, une fois que le chapitre sera fini, disparaîtront de la narration, sans que le lecteur comprenne leur rôle dans le récit.

Mais, comme on l'a déjà remarqué, l'entremêlement pour nous est non seulement l'absence d'axe narratif principal, mais aussi l'introduction dans la narration de détails et de faits qui n'apparaissent et ne sont décrit qu'une fois dans le récit.

Ainsi, dans le roman *Remise de peine*, le narrateur introduit dans un des chapitres une femme qui s'appelait Frede<sup>1</sup>. On apprend l'âge de cette femme, son métier, le narrateur nous donne aussi son portrait et décrit sa tenue vestimentaire, Frede avait :

*environ trente-cinq ans. Une brune aux cheveux courts, au corps gracile, au teint pâle. Elle portait des vestes d'homme, serrées à la taille...<sup>2</sup>*

*Il ne faisait aucun doute pour nous que Frede dirigeait un cirque à Paris, plus petit que Médrano, un cirque sous un chapiteau de toile blanche, rayée de rouge, qui s'appelait « le Carroll's ».<sup>3</sup>*

On apprend aussi ce que faisait cette femme quand elle était plus jeune : "*à vingt ans, elle animait déjà une boîte de nuit.*"<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Rappelons que le roman *Remise de peine* raconte l'histoire de quelques années de la vie du narrateur et de son frère dans la banlieue parisienne chez les amies de leur mère.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 19.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 20.

Ainsi, le narrateur fournit beaucoup de renseignements au sujet de cette femme, ce qui fait que le lecteur attend, ensuite, sa réapparition dans le récit, car il la considère, d'après les détails fournis, comme un personnage d'une certaine importance et attend une nouvelle information à son sujet pour la suite de la narration. Mais, dans le chapitre suivant, le narrateur introduit un autre personnage et Frede ne reviendra plus dans la narration. Seul son prénom réapparaîtra quelques fois dans le récit, mais pour parler du neveu de cette femme. Le narrateur ne connaissant pas le prénom du garçon l'appelait "*le neveu de Frede*".

Dans un autre exemple, pris cette fois dans le roman *Fleurs de ruine*, le narrateur évoque le suicide d'un couple au mois d'avril 1933. Le couple, avant le suicide, s'est arrêté dans "*un établissement nocturne de Montparnasse*". Il s'agit ensuite, d'une progression thématique linéaire, le passage dans le quartier Montparnasse évoque dans la mémoire du narrateur le temps où il y habitait, à l'hôtel de la rue Delambre. Ensuite il aiguille le récit sur son voisin de chambre.

Le narrateur décrit ce personnage :

*un homme d'environ trente-cinq ans, un blond (...). Il était toujours vêtu de manière très soignée et portait une décoration à la boutonnière. (...) Il parlait d'une voix dentale, celle d'un garçon de bonne famille.*<sup>1</sup>

L'hésitation du narrateur sur le nom de ce personnage : "*Son nom ? Quelque chose comme Devez ou Duvelz*"<sup>2</sup>, montre le flou des souvenirs que le narrateur a gardés de cet homme.

Ensuite on apprend que le narrateur et son amie Jacqueline, ont passé une soirée en compagnie de ce Devez ou Duvelz et "*sa vieille amie*", ainsi ce dernier présente la femme qui l'accompagne.

Si, dans l'exemple de Frede dans *Remise de peine* le narrateur ne dit rien sur le rôle que jouera cette femme pour la suite des événements, le lecteur ne sait pas quand il

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 19.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 18.



aura besoin de "sortir" de sa mémoire l'information sur cette femme. Dans le cas de Devez le narrateur, après avoir donné certains renseignements sur cet homme, prévient qu'on ne saura "*jamais la suite des événements et qui étaient, au juste, ces deux personnes*"<sup>1</sup> (Devez et son amie).

Si, dans les deux exemples cités, la progression se fait de façon linéaire par l'enchaînement sur des idées secondaires, dans l'exemple qu'on donnera ci-dessous, il s'agit d'une rupture thématique.

Le narrateur se promène dans le jardin des Tuileries et décrit le parc. Ensuite, sans présentatif, le narrateur évoque un homme qu'il avait connu il y a plus de vingt ans, Daniel de Rocroy. Une série de souvenirs concernant ce personnage se présente, alors, devant le lecteur :

*Je ne pouvais m'empêcher de penser à Daniel de Rocroy. (...) La mort même de Rocroy m'avait laissé indifférent. Et maintenant, avec cinq ans de retard, elle me causait une douleur et un regret comme de quelque chose qui n'avait pas trouvé de réponse. Il aurait été le seul, sans doute, à éclaircir certaines zones d'ombre. Pourquoi ne lui avais-je pas posé à temps toutes les questions que je n'avais cessé de me poser à moi-même ?*<sup>2</sup>

Ainsi on était en train de suivre un fil narratif où il s'agissait d'un certain Daniel de Rocroy, mais dans le paragraphe suivant, sans faire comprendre au lecteur qu'il a fini de parler de Rocroy, le narrateur porte, toute son attention sur le jardinier qui était en train d'installer le système d'arrosage dans le parc : "*un jardinier plaçait un tourniquet d'arrosage au milieu de la pelouse.*"<sup>3</sup> Il y a eu donc de nouveau une rupture thématique.

Le narrateur ne se limite pas à mentionner sa présence, mais il décrit sa tenue vestimentaire, donne certains traits de son physique :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 24.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 33.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 33.

*(...) un jardinier noir en chemise kaki et pantalon de toile bleue. (...) Ce jardinier avait une soixantaine d'année : ses cheveux argentés tranchaient sur sa peau noire.<sup>1</sup>*

Cette description donne l'impression que ce jardinier est un personnage d'une certaine importance, mais pourtant, il disparaîtra de la narration, avant que le paragraphe ne finisse. Ce personnage n'est en réalité qu'un point de transition entre le moment de la narration et les souvenirs d'enfance du narrateur :

*Plus je l'observais, plus je me persuadais qu'il était le même homme que celui dont je gardais le souvenir, un jardinier, noir lui aussi, qui tondait une pelouse, là-bas, à droite, près du premier grand bassin quand vous entrez aux Tuileries par l'avenue du Général-Lemonnier. C'était un matin de mon enfance, dans les jardins déserts et ensoleillés, comme aujourd'hui.<sup>2</sup>*

Le narrateur se pose, alors, une série de questions rhétorique de doute<sup>3</sup>, en se demandant si les endroits qu'il avait laissés il y a longtemps sont restés les mêmes :

*Le théâtre de verdure existait-il encore de l'autre côté de la grande allée, dans cette partie ombragée du jardin où les arbres forment une futaie ? Et le lion en bronze ? Et les chevaux de bois ? Et le buste de Waldeck-Rousseau sous son portique ? Et la balance verte, à l'entrée de la terrasse qui surplombe la Seine ?<sup>4</sup>*

La parcellarisation de chaque partie de la phrase dans une question indépendante, montre à quel point chaque objet s'est figé dans la mémoire du narrateur.

Toutes ces questions restent comme suspendues, car dans le paragraphe suivant on retrouve le narrateur dans l'hôtel : "*J'ai demandé un annuaire au concierge de l'hôtel*"<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 33.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 34.

<sup>3</sup> Rappelons que les questions rhétoriques peuvent exprimer : 1) la correction, 2) l'autoinformation, 3) le doute correspondant à une phrase affirmative qui commence par : je ne sais pas.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 34.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 34.

Quant aux souvenirs d'enfance et du parc des Tuileries, ils ne resurgissent plus chez le narrateur. On le retrouve en train de chercher les traces de Daniel de Rocroy.

Dans ces exemples le lecteur doit lui-même établir le lien entre les événements, car le narrateur ne l'explique pas, comme il n'explique pas l'apparition et l'agencement de certains éléments dans le récit. Ce problème sera au centre du chapitre suivant.

### **1. 1. 4. Contradiction sans balisage.**

La contradiction sans balisage représente une autre forme d'enchaînement d'informations dans le texte. Le mécanisme de ce phénomène consiste soit dans l'apparition dans la narration d'endroits qui n'y ont jamais figuré auparavant et dont ni le rôle, ni la présence ne sont justifiés ou expliqués par le narrateur, soit dans la confusion entre le présent et le passé, ou l'imaginaire et le réel.

Voici quelques exemples qui vont nous permettre d'expliquer le mécanisme de cette autre forme de l'enchaînement.

Dans un des chapitres du roman "*Fleurs de ruine*" le narrateur essaie de rassembler les souvenirs liés pour lui au quartier *Montsouris* qu'il avait découvert des années auparavant "*un dimanche, à cause d'un ami qui m'avait entraîné au stade Charlety.*"<sup>1</sup>

Le lecteur voit défiler devant lui les noms des rues, des parcs que le narrateur évoque. Les images qui se présentent devant le lecteur paraissent bien réelles, bien vraies :

*Après Charlety, la Cité universitaire, et à droite le parc Montsouris. Au début de la rue qui longeait le parc, dans un immeuble aux grandes baies vitrées, avait habité l'aviateur Jean Mermoz.*<sup>2</sup>

Le lecteur n'a aucune difficulté pour suivre le fil narratif dans cet extrait. Le flou commence à s'installer dans le passage suivant :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 51.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 52.

*Pour moi, avec le recul des années, tout ce quartier s'est doucement détaché de Paris. (1) Dans l'un des deux cafés du bout de la rue de l'Amiral-Mouchez, à la hauteur du stade Charléty, un juke-box diffusait des chansons italiennes. (2) La patronne était une brune au profil romain. (3) La lumière d'été baigne le boulevard Kellermann et le boulevard Jourdan déserts, à midi. (4) Les ombres sur les trottoirs et les façades ocre des immeubles qui cachent des lambeaux de campagne, je les revois dans mes rêves, et ils appartiennent désormais à la banlieue de Rome. (5) Je marche le long du parc Montsouris. (6) Les feuillages me protègent du soleil. (7) Là-bas, c'est la station de métro Cité-Universitaire. (8) Je rentrerai dans la fraîcheur de la petite gare. (9) Des trains s'arrêtent à intervalles réguliers et nous emmènent vers les plages d'Ostie.<sup>1</sup>*

La première phrase de ce paragraphe permet de rappeler au lecteur que le narrateur contemple le quartier Montsouris avec le recul des années.

On note aussi la liaison qui existe entre les rhèmes qui sont les hyponymes sous-ordonnés à l'hyperonyme "Italie" figurant en début de chapitre : "*La porte d'Italie marquait la frontière est du pays.*"<sup>2</sup> Les hyponymes sous-ordonnés sont les rhèmes : chansons italiennes, profil romain, banlieue de Rome et plage d'Ostie. Mais même si on arrive ici à établir des liens thématiques entre les phrases, on a quand même du mal à marquer la frontière entre le réel et l'imaginaire.

Ensuite le narrateur entraîne le lecteur dans un café, dont il donne une adresse approximative : "*rue de l'Amiral-Mouchez, à la hauteur du stade Charlely.*" Le narrateur attire d'abord l'attention du lecteur sur le juke-box qui diffusait des chansons italiennes et ensuite sur la patronne du café.

L'imparfait dans les phrases (2) et (3) montre que ces images appartiennent au passé. Dans la phrase suivante le temps change, les images qui défilent devant le lecteur sont désormais au présent, le café avec sa patronne disparaissent de la narration.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 53.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 51.

Le narrateur attire maintenant notre attention sur le boulevard Kellermann et le boulevard Jourdan déserts. L'omission du verbe dans la première partie de la phrase (5) renforce l'idée de flou, on se demande à quelle époque appartient cette image : "*Les ombres sur les trottoirs.*" Ce sentiment de flou est augmenté par la constatation du narrateur que ces images sont pour lui celles de ses rêves et qu'elles font partie de la banlieue de Rome.

Le lecteur est perplexe : pourquoi ces images appartiennent pour le narrateur à Rome, est-ce le juke-box qui diffusait les chansons italiennes et le profil romain de la patronne qui lui donnent cette impression ?

Le narrateur ne donne aucune explication à ce sujet, il semble, au contraire, vouloir augmenter encore plus les doutes du lecteur, car dans la phrase (6) on le retrouve de nouveau dans Paris, en train de marcher "*le long du parc Montsouris.*" Le lecteur est rassuré, on est donc toujours à Paris. Les deux phrases suivantes confirment cette idée : le narrateur est à Paris, il va dans la direction de la station Cité-Universitaire. Le vague revient avec la phrase (8) où le narrateur parle de son intention de rentrer dans une gare. De quelle gare parle le narrateur, appelle-t-il ainsi la station de métro ? Même si cette supposition est juste, la phrase suivante pose une nouvelle énigme pour le lecteur : les rames de métro ne peuvent pas emmener vers la station balnéaire italienne d'Ostie. Tout revient dans l'ordre si nous admettons que toutes ces images sont celles de l'imagination du narrateur. De Rome où il se croit être, il peut très bien aller en métro jusqu'à Ostie.

Les temps grammaticaux qui changent constamment, augmentent encore plus la confusion du lecteur : le passé composé dans la phrase (1), l'imparfait dans les phrases (2) et (3), le présent dans la phrase suivante, l'absence de marquage du temps dans la première partie de la phrase (4), le futur simple dans la phrase (9), et à nouveau le présent à la fin du paragraphe.

L'analyse de la progression thématique permet de déterminer l'hyperthème de cet extrait qui est le substantif "*quartier*" qu'on trouve dans la première phrase, et qui engendre dans la phrase suivante le sous-thème "*café*" de ce quartier, qui devient, à son tour, l'hyperthème de sous-thème "*la patronne*" du café. Ensuite le premier hyperthème propose

un autre sous-thème qui est les rues du quartier Montsouris, le boulevard Kellermann et le boulevard Jourdan. C'est donc une progression à thème éclaté.

Dans l'exemple suivant, la contradiction consiste dans le fait que les scènes qui se passent dans l'imagination du narrateur sont données comme réelles, le lecteur a du mal à établir les frontières entre les deux mondes.

Cet exemple est pris cette fois du roman *Remise de peine*, c'est l'extrait dans lequel le narrateur, un garçon de dix ans, essaie de s'imaginer la rencontre avec un ancien ami de son père, le marquis de Caussade. Ce marquis possédait un château dans la banlieue de Paris où le narrateur et son frère sont venus vivre pendant que leur mère était en tournée. Chaque fois que le père des enfants leur rend visite, ils vont se promener dans les environs du château, dont le propriétaire était parti et le bâtiment avait été réquisitionné. Le château intrigue beaucoup les enfants qui rêvent de le visiter.

On note tout de suite que ce chapitre commence par le plus-que-parfait ce qui tranche avec l'emploi temporel des autres chapitres du roman où se suivent en alternance le passé composé, le présent et l'imparfait. Déjà par l'emploi de ce temps le narrateur prépare le lecteur à un récit sur une aventure réelle, qui a eu lieu, car le plus-que-parfait, par définition, est un temps qui "*exprime un fait accompli qui a eu lieu avant un autre fait passé, quel que soit le délai écoulé entre les deux faits*"<sup>1</sup> : "*Nous avons décidé, mon frère et moi, d'aller visiter le château, la nuit.*"<sup>2</sup> L'imparfait de la phrase suivante donne les composantes d'une situation terminée : "*Il fallait attendre que tout le monde dorme dans la maison.*"<sup>3</sup> Ensuite, à l'aide de l'imparfait de description, dont le rôle est de recréer "*un décor, une toile de fond sur lesquels se détache l'action principale*"<sup>4</sup> le narrateur décrit la disposition des pièces dans la maison ce qui permet au lecteur de mieux comprendre la difficulté de l'aventure que le narrateur et son frère décident d'entreprendre. Ensuite, l'emploi de l'imparfait et du conditionnel se mélange, pour décrire les événements qui

---

<sup>1</sup> Maurice Grevisse, *Le bon usage*, Grammaire française, Editions Duculot, Paris, 1993, p. 1256.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 49.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>4</sup> Hervé-D Béchadé, *Grammaire française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 172.

auraient pu avoir lieu, mais se sont produits uniquement dans l'imagination des enfants, le narrateur emploie au côté du conditionnel, pour laquelle cette fonction est tout à fait normal, ce qu'on appelle l'imparfait de conséquence infaillible exprimant "un fait qui aurait pu se produire dans le passé mais qui ne s'est pas produit"<sup>1</sup> :

*Le parquet du couloir craquait un peu, mais une fois que nous serions en bas de l'escalier, nous n'avions plus rien à craindre et le chemin serait libre.<sup>2</sup>*

L'imparfait employé ici à la place du conditionnel exprime la force de l'imagination des enfants, à tel point que ces tableaux imaginaires sont devenus comme réels dans l'esprit du narrateur.

Le sentiment de réalité des événements décrits est augmenté par l'absence des expressions qui expriment le doute ou l'incertitude, tels que : *je pense, il est possible*, des adverbes ou des locutions adverbiales : *sans doute, peut-être, probablement* qui pourraient rappeler au lecteur que ce qu'il lit pourrait avoir lieu, mais ne l'a pas eu. Tout est raconté comme vécu réellement par le narrateur, le vrai et l'imaginaire se confondent et ne font qu'un :

*Nous avons découvert, dans cette zone de la forêt qui bordait l'aérodrome, une piste d'atterrissage désaffectée, avec un grand hangar. Le marquis utilisait cette piste, la nuit, pour partir en avion vers une destination lointaine - une île des mers du Sud. Au bout de quelques temps il revenait de là-bas. Et Grosclaude, ces nuits-là, disposait sur la piste de petits signaux lumineux pour que le marquis puisse atterrir sans difficulté.*

*Le marquis était assis sur un fauteuil de velours vert devant la cheminée massive où Grosclaude avait allumé un feu. Derrière lui, une table était dressée : des chandeliers d'argent, des dentelles et du cristal. Nous entrons dans le hall, mon frère et moi. Il n'était éclairé que par le feu de la cheminée et*

---

<sup>1</sup> Hervé-D Béchadé, *Syntaxe du français moderne et contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, p. 45.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Edition du Seuil, Paris, 1988, p. 49.

*les flammes des bougies. Grosclaude nous voyait, le premier. Il marchait vers nous avec ses bottes et son pantalon de cheval.*

*- Qu'est-ce que vous faites ici ?*

*Sa voix était menaçante. Il nous donnerait une paire de gifles à chacun et nous pousserait dehors. Il valait mieux qu'à notre entrée dans le hall nous nous dirigions le plus vite possible vers le marquis de Caussade et que nous parlions. Et nous voulions préparer à l'avance ce que nous dirions.<sup>1</sup>*

Les moindres détails avec lesquels ces scènes d'arrivée du marquis et de la visite du château sont racontées, font oublier que tout cela se passe uniquement dans l'imagination du narrateur.

C'est seulement la locution adverbiale "à l'avance" de la dernière phrase de cette citation qui permet de comprendre que toutes les scènes que le lecteur vient de voir sont le produit de l'imagination du narrateur.

Pour illustrer un autre côté de ce type d'enchaînement nous proposons le roman *Vestiaire de l'enfance*, où la contradiction consiste dans le changement brusque de sujet sans que le lecteur ne s'en rende compte sur le moment.

Plusieurs sujets surgissent au cours de la narration de ce roman. Le narrateur interrompt le récit sur sa vie d'adulte par des souvenirs de sa jeunesse et de son enfance. Ainsi, la rencontre avec une jeune fille qui s'appelait Marie, fait surgir de sa mémoire les souvenirs d'il y a vingt ans. Il s'occupait, à l'époque, d'une petite fille, pendant que la mère de l'enfant donnait des spectacles.

Dans un des chapitres, le narrateur évoque le dernier jour en compagnie de la petite fille. Après une journée passée dans les environs du lac Daumesnil, il la raccompagne chez son oncle qui habite du côté du bois de Vincennes et de la place de la Porte Dorée :

*Nous avons franchi le porche et au pied de l'escalier de l'immeuble, j'ai dit à la petite :*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 52.



- *Tu peux monter... Je te rejoins... Je vais chercher des cigarettes...*

- *Mais tu ne fumes pas...*

*Elle tenait son ballon entre son bras et sa hanche. Elle fronçait les sourcils.*

*Peut-être a-t-elle senti, à cet instant-là, que j'allais disparaître de sa vie.*

- *Si... Si... maintenant je fume, ai-je bredouillé.*

- *Alors tu viens tout à l'heure chez mon oncle... Au troisième étage droite...*

- *Au troisième étage droite...*

*Elle a souri.*

*Je suis resté un moment au fond de la cage d'escalier. J'entendais le claquement régulier du ballon contre les marches à mesure qu'elle montait.*

*Puis une sonnette lointaine. Une porte qu'on ouvre et qu'on referme.*

*Je suis rentré comme un somnambule dans le café au bas de l'immeuble, qui s'appelle, La Potinière du Lac, et j'ai demandé machinalement un paquet de gauloises bleues. Mais on ne vendait pas de cigarettes.*

*Il était sept heures et demie du soir. De ma fenêtre, j'ai fait signe au chauffeur, assis sur le banc en face de l'immeuble, que j'allais sortir.<sup>1</sup>*

D'un côté, le présent employé pour donner le nom du café, ramène ses images du passé. Mais d'un autre côté, la phrase impersonnelle par laquelle le narrateur commence le dernier paragraphe ne permet pas de déterminer l'époque dont on parle.

Si, dans le cas des phénomènes de décrochements ou de dérapage, il s'agissait uniquement de changement de sujet, dans notre cas, non seulement on change de thème, mais le narrateur le fait de manière à ce que le lecteur ne s'en rende pas compte tout de suite. On a l'impression qu'on lit la suite du sujet précédent : " *Il était sept heures et demie du soir.*". Et pourtant, une distance de plus de vingt ans sépare les deux paragraphes dans le temps.

Quant au narrateur, il souligne lui-même cette superposition des époques :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Editions Gallimard, Paris, 1989, pp. 140 et 141.

*Tout se confondait par un phénomène de surimpression - oui, tout se confondait et devenait d'une si pure et si implacable transparence... La transparence du temps, aurait dit Carlos Sirvent.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Vestiaire de l'enfance, Editions Gallimard, Paris, 1989, p. 145.

## **2. Conclusion.**

L'étude dans ce chapitre des différentes formes de l'enchaînement de l'information nous a aidé à illustrer les principaux procédés employés dans les romans de Modiano. Il est vrai qu'au premier abord cet enchaînement peut paraître décousu et aléatoire. Mais ce manque de lien est apparent. Des rapports très profonds existent entre les phrases et les chapitres. Des liens grammaticaux, syntaxiques et sémantiques se révèlent après une scrupuleuse analyse de l'œuvre de l'écrivain.

Le principe de l'organisation textuelle des romans de Modiano correspond tout à fait au fonctionnement de notre mémoire, qui n'est jamais chronologique. La vue de certains objets, une odeur quelconque, une musique provoquent et enchaînent chez nous de nombreux souvenirs, faisant parfois oublier l'objet initial de notre pensée. La composition textuelle chez Modiano se passe de la même manière. Il s'agit, comme nous l'avons montré de l'enchaînement non ordonné des événements. On trouve de nombreuses digressions avec (décrochement) ou sans (dérapiage) retour sur l'axe narratif principal. De multiples passages d'un sujet à l'autre donnent aux textes de Modiano un aspect décousu, car les liens qui unissent les séquences sont peu perceptibles.

Pour compenser le développement désordonné de la narration, de nombreux éléments participent à la cohésion textuelle. Tout au long du récit le narrateur dispose des signaux qui permettent au lecteur de se repérer dans ses textes. Il existe souvent entre les passages dont les sujets sont différents soit l'unité de lieu, soit l'unité de personnages, soit l'unité d'époque.

La suite de notre travail relèvera les signes grammaticaux, syntaxiques et sémantiques qui créent justement la cohésion textuelle du récit, car la frustration est obligée d'être compensée, ne serait-ce qu'en partie, par une forme de liaison.

## **CHAPITRE 2**

**LA RÉPARTITION DES ITEMS  
INFORMATIONNELS ET  
L'ÉCONOMIE DU MOTIF  
DESCRIPTIF.**

Nous nous proposons dans ce chapitre de rappeler brièvement comment a évolué la problématique concernant la description afin de mieux expliquer la difficulté de l'entreprise romanesque lorsqu'il s'agit de trouver la place de la description et du détail dans le texte.

Si nous entreprenons ici d'analyser l'approche de Modiano à ce problème, c'est parce que sa prise de position concernant la description et le détail est particulièrement intéressante.

Nous allons donc découvrir les détails, les personnages-types qu'on trouve dans les romans de Modiano, ce qui nous permettra de mieux comprendre ce regard particulier que Modiano exprime à travers ses personnages.

Nous analyserons l'espace romanesque et ses principales caractéristiques afin de mieux comprendre leur part dans l'économie et dans la frustration qui caractérisent l'œuvre de Modiano.

## **1. La description et la présence des détails : évolution des problématiques.**

L'attitude vis-à-vis de la description et du détail a beaucoup évolué. J.- M. Adam rappelle que Marmontel commence l'article sur la description en affirmant que le genre descriptif "*n'était pas connu des Anciens*"<sup>1</sup>. Dans le même ouvrage J.- M. Adam parle du refus de décrire de Cervantès, Sterne, Fielding ou Furetière :

*Fielding, au moment de décrire un personnage, renvoie son lecteur à des gravures de Hogarth. Furetière renonce en ces termes à un portrait : "N'attendez pas pourtant que je vous la décrive icy, comme on a coutume de faire en ces occasions; car, quand je vous aurois dit qu'elle estoit de la riche taille, qu'elle avoit les yeux bleus et bien fendus, (...), vous ne la reconnoistriez pas pour cela, et ce ne seroit pas à dire qu'elle fût entièrement belle, car elle pourroit avoir des taches de rousseurs ou des marques de petite verole."*<sup>2</sup>

J.- M. Adam explique les nombreux reproches faits à la description par ses quatre défauts principaux :

1) C'est une définition imparfaite. A la différence de la définition, la description ne donne pas l'image exacte des événements et des objets décrits. L'idéal serait de trouver :

*une sorte d'écrits (nouveaux) qui se situant à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunteraient au premier son infaillibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses.*<sup>3</sup>

2) Le deuxième défaut de la description est son impuissance à copier le monde.

J.- M. Adam rappelle à ce propos l'anecdote rapportée par Diderot dans l'article *Encyclopédie*. Il s'agit d'un homme qui veut avoir le portrait de sa maîtresse, mais qui ne

<sup>1</sup> Jean-Michel Adam, *La description*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibid.* pp. 10 et 11.

<sup>3</sup> Francis Ponge, *Le grand recueil, méthode*, Editions Galimard, Paris, 1961, p. 10, cité par Jean-Michel Adam, *La description*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p. 9.

peut la montrer à aucun peintre. Il envoie alors la description détaillée de sa bien-aimée à cent peintres. Au bout d'un moment il reçoit les portraits, tous, ils ressemblent à sa description, mais aucun ne ressemble à un autre, ni à sa maîtresse.

Chacun se réfère à sa propre expérience et exprime le monde à sa manière. Quoi qu'on lise, l'image décrite sera telle qu'on l'a vue à un moment ou à un autre de la vie, mais jamais celle que l'auteur décrit.

- 3) On reproche aussi à la description son désordre préjudiciable.

*L'art de la prose consisterait, pour Paul Valéry, dans la recherche d'un monde de succession de phrases – qui fût sensiblement non arbitraire. (La description étant tout le contraire) <sup>1</sup>*

C'est une opinion analogue qu'exprimait déjà Marmontel dans son article *Descriptif* :

*Toute composition raisonnable doit former un ensemble, un tout, dont les parties sont liées, dont le milieu réponde au commencement, et la fin au milieu : c'est le précepte d'Aristote et d'Horace. Or, dans le poème descriptif, nul ensemble, nul ordre, nulle correspondance : il y a des beautés, je le crois, mais des beautés qui se détruisent par leur succession monotone, ou leur discordant assemblage.<sup>2</sup>*

- 4) Une dernière grande forme de rejet de la description tient à sa propension, aux clichés et lieux communs :

*Et les descriptions ! s'alarme André Breton, rien n'est comparable au néant de celle-ci, ce n'est que la superposition d'images de catalogues, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Adam, *La description*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, pp. 16 et 17.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>3</sup> André Breton, *Premier manifeste de surréalisme*, cité par Jean-Michel Adam, *La description*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p. 22.



Le but de tous ces théoriciens n'était pas de supprimer la description du récit, mais de lui trouver sa juste place et lui accorder un rôle utile.

Marmontel justifiait la présence de la description lorsqu'il s'agissait de rendre "*plus sensibles les objets qui intéressent*", il condamnait en même temps toute intention de "*décrire pour décrire*".

Pour A. Albalat toutes les descriptions devaient être mêlées au récit :

*Elles doivent l'accompagner, le pénétrer, le soutenir, de façon qu'on ne puisse pas en omettre une ligne.<sup>1</sup>*

Pour que le lecteur n'ait pas envie de "sauter" la description pour courir aux péripéties et aux points névralgiques du récit, il doit en avoir besoin et comprendre son rôle. A ce propos, on remarque, généralement, que plus le personnage est important pour la narration, plus on le trouve souvent au centre des descriptions.

C'est un point de vue analogue qu'expose Baron dans son ouvrage *De la rhétorique ou de la composition oratoire et littéraire* :

*Pour qu'un portrait soit admissible en quelques ouvrages que ce soit, il faut d'abord que le lecteur le désire et l'attende, ce qui suppose que le personnage mérite les honneurs du portrait par son caractère, sa position, son influence sur les faits (...). Dans les compositions historiques le meilleur moment pour produire le portrait est généralement celui où les personnages quittent la scène. Il résume alors et explique l'ensemble des faits.<sup>2</sup>*

## **1.1. Débats autour du détail.**

Il est important de noter que c'est autour du détail que les discussions théoriques au sujet de la description se polarisent.

---

<sup>1</sup> A. Albalat, La formation de style, Editions A. Colin, Paris, 1921, p. 187.

<sup>2</sup> A. Baron, De la rhétorique ou de la composition oratoire et littéraire, douzième édition, Bruxelles, 1849, pp. 191 et 193.

Le détail est d'un côté ce qui fait arrêter, suspendre le mouvement de la lecture, et d'un autre côté, il a besoin d'être interprété, de trouver son sens, son rôle dans le texte. On peut, sur ce point, citer Philippe Hamon qui constate que le rôle du stylisticien est d'aller non pas :

*du détail au détail mais du particulier au général et du général au particulier; ce qui au fond, n'est peut-être que la rationalisation théorique de ce qui constitue d'une part le mouvement même de l'énoncé descriptif, qui doit maintenir, le temps que dure la description, l'équivalence entre un mot doté d'une fonction sémantique, globale et permanente, et la déclinaison d'une liste de mots dotés de fonctions ou de contenus sémantiques particuliers.<sup>1</sup>*

D'un autre côté, Philippe Hamon rappelle aussi le danger du détail qui, premièrement risque "*d'introduire dans le texte des vocabulaires "étrangers", et notamment le lexique spécialisé des diverses professions qui s'occupent de l'objet décrit, donc d'introduire la trace du travail dans le texte littéraire*"<sup>2</sup>, ce qui pourrait nuire à la lisibilité du texte.

Deuxièmement, la description devenant "*fin et non pas moyen*" peut compromettre "*soit l'efficacité de la démonstration (...), soit si on l'acclimate dans des énoncés littéraires, l'unité globale de l'œuvre.*"<sup>3</sup> De ce point de vue le détail a, pour Hamon, "*une forte charge négative.*"

Ferdinand Brunetière, le partisan du classicisme, s'oppose aux courants de son temps (romantisme, naturalisme, symbolisme) et critique le détail :

*Ce qui fatigue ici [chez Zola] c'est bien un peu l'insignifiance du détail, comme ailleurs c'en sera la bassesse, mais c'est bien plus encore la continuité de la description. Il y a des détails insignifiants, il y a des détails bas, il y a surtout des détails inutiles.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, Du descriptif, Editions Hachette, Paris 1993, p. 19.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>4</sup> Ferdinand Brunetière, Le roman naturaliste, Editions Calmann-Lévy, Paris, 1892, p. 145.

Ensuite, Brunetière explique pourquoi un grand nombre de détails insignifiants fatiguent le lecteur : "*dans la vie les choses ne se passent pas comme elles devraient se passer. Nous avons besoin d'un peu d'idéal.*"<sup>1</sup>

Quand on analyse la description et le détail, il est important de comprendre leur fonction dans le récit, car, comme le remarque Barthes, "*ce qui est noté est, par définition notable.*"<sup>2</sup> Même si on a l'impression, au premier abord, qu'un élément du récit n'appartient pas à la catégorie du notable, son rôle est peut-être celui de produire l'effet de réel, comme c'était le cas du baromètre dans le conte de Flaubert *Un cœur simple*, auquel Roland Barthes a consacré une grande partie de son article *L'effet du réel*.

Le problème de détail concerne directement les romans de Modiano, car on y trouve de nombreux détails qui au premier abord peuvent paraître insignifiants.

## **1.2. Lecteur en tant que descriptaire.**

Chaque description est destinée à être lue, il est intéressant donc de comprendre quelle est la réaction du lecteur la concernant. Le lecteur, en tant que descriptaire, a pour tâche de reconnaître une description dans le texte et d'en tirer un savoir nouveau. Ainsi chaque description fait appel à sa compétence lexicale et encyclopédique. C'est une compétition de compétences entre le descriptaire et le descripteur. Le descriptaire est toujours en droit de se demander s'il a assez de compétences pour lire ce que le descripteur va lui proposer.

---

<sup>1</sup> Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, Editions Calmann-Lévy, Paris, 1892, p. 147.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, dans *Oeuvres complètes* tome II, Editions du Seuil, Paris, 1994, p. 80.

De ce point de vue le texte descriptif va pouvoir toucher un groupe plus restreint de lecteurs que le texte narratif, car "*le savoir onomastique-encyclopédique<sup>1</sup> est, (...) moins universellement partagé chez les diverses classes de lecteurs.*"<sup>2</sup>

Pour Hamon "*la description modifiée surtout,*" dans le texte :

*le niveau où l'horizon d'attente du lecteur va se déployer. (...). Dans un récit, le lecteur attend des contenus plus ou moins déductibles; dans une description il attend la déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latent, dans un récit, il attend une terminaison, un terminus; dans une description il attend des textes. (...) le descriptif crée un statut de lecteur (le descriptaire) particulier, lecteur dont l'activité est plus rétrospective que prospective (...).*<sup>3</sup>

Autrement dit, la description renvoie constamment le lecteur à son expérience et à son savoir, plus qu'elle ne lui apporte de nouvelles informations. Ainsi, le lecteur a la possibilité soit de "*sauter*" la description, soit de "*déployer une activité herméneutique diffuse, car non focalisée.*"<sup>4</sup> Le paradoxe de la description consiste donc dans le fait que d'un côté elle oblige le lecteur à s'arrêter, elle "*focalise son attention*", mais d'un autre côté c'est un arrêt "*facultatif*".

La description d'une ville, par exemple, peut être lue de différentes manières par différents lecteurs :

1) Le lecteur qui connaît cette ville et qui va essayer de se servir de chaque détail pour reconstituer les endroits décrits.

---

<sup>1</sup> C. Kerbrat-Orecchioni distingue quatre types de compétences : compétence linguistique, compétence encyclopédique, compétence logique et compétence rhétorico-pragmatique. La compétence encyclopédique pour Kerbrat-Orecchioni est "un ensemble de savoirs et de croyances, système de représentations, interprétations et évaluations de l'univers référentiel (...), dont une petite partie seulement se trouve mobilisée lors des opérations de décodage." Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, p. 162.

<sup>2</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, Editions Hachette, Paris 1993, p. 44.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 41.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 42.

2) Le lecteur qui connaît également cette ville, mais justement pour cette raison ne voudra pas s'attarder sur cette description en se disant : je connais cette ville aussi bien que le narrateur cette description ne m'avancera en rien, ne me renseignera pas plus.

3) C'est le lecteur modèle que "*le texte prévoit comme collaborateur, et qu'il essaie de créer.*"<sup>1</sup> Le lecteur qui va s'arrêter à chaque description et va essayer d'utiliser les moindres détails pour s'imaginer les tableaux décrits.

4) Le lecteur qui ne s'arrête pratiquement à aucune description, il préfère les *sauter*, à moins qu'il en ressente vraiment le besoin et considère qu'elle pourra l'aider à mieux comprendre les péripéties de l'histoire.

Ce classement montre qu'il ne s'agit pas seulement de lire la description, mais que la lecture elle-même peut aussi être différente.

### **1.3. Changement de statut de la description.**

Si on analyse les romans classiques, on remarque que la description, en général, y précède la narration. Ainsi, dans le roman de Balzac *Eugénie Grandet* la présentation de l'état initial commence par la description de la ville où se déroulent les événements du récit. Par une des rues de cette ville, le narrateur nous emmène vers la maison où habitent les principaux personnages. Ensuite, le narrateur fait la présentation des héros. On passe, ainsi, de la description générale aux descriptions particulières.

On remarque souvent que les personnages importants sont caractérisés d'emblée, dès leur apparition dans le récit. Dans *Eugénie Grandet* le narrateur donne les portraits des héros dès leur entrée en scène. Même s'il retarde la description d'Eugénie et ne la donne qu'après avoir décrit des personnages moins importants, cela lui permet, par antithèse, de souligner la différence de l'héroïne par rapport au monde qui l'entoure. D'un autre côté, ce retard attise l'intérêt du lecteur qui commence à attendre cette description.

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs, Editions Grasset & Fasquelle, Paris 1996, p. 17.

Le statut de la description change avec l'entrée en scène du "nouveau roman", elle est reconnue alors comme un procédé textuel spécifique, *"la description devient à la fois élément d'un système décoratif, moteur génératif du texte et moyen d'éliminer certaines valeurs jugées périmées."*<sup>1</sup> Pour Alain Robbe-Grillet ce changement de statut vient du fait que *"l'intérêt des pages descriptives (...) n'est donc plus dans les choses décrites, mais dans le mouvement même de la description."*<sup>2</sup>

La description ne sert plus à faire voir, en plus, elle tient une place assez importante dans le récit. Ce qui lui vaut d'ailleurs de nombreux reproches.

Ce que regrette le plus A. Robbe-Grillet, en analysant l'origine de ces jugements défavorables vis-à-vis du "nouveau roman", c'est qu'on juge souvent les œuvres contemporaines *"par référence au passé"*<sup>3</sup>. Mais cette attitude ne l'étonne pas :

*le critique (...) est obligé de juger les œuvres contemporaines en se servant de critères qui, au mieux, ne les concernent pas. Ce qui fait que l'artiste a raison d'être mécontent de la critique, mais il a tort de croire qu'il y a de la part de celle-ci méchanceté ou bêtise. Puisqu'il est en train d'inventer un nouveau monde, et des mesures neuves, il doit bien admettre qu'il est difficile sinon impossible, de la mesurer lui-même et d'établir un juste bilan de ses mérites et de ses torts.*<sup>4</sup>

Tout en reconnaissant que la description n'est pas une invention moderne, A. Robbe-Grillet veut faire admettre que son rôle a changé. Avant *"Il s'agissait (...) le plus souvent de planter un décor, de définir le cadre de l'action, de présenter l'apparence physique de ses protagonistes."*<sup>5</sup> La description garantissait au lecteur l'authenticité des choses et des événements décrits avec le monde réel. Le décor était *"l'image de l'homme"*<sup>6</sup>. Le lecteur pouvait omettre la description, sans que cela nuise à la compréhension de

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, Du descriptif, Editions Hachette, Paris 1993, p. 35.

<sup>2</sup> Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Editions de Minuit (Gallimard) Collection Idées, Paris, 1963, p. 161.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 157.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 156.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 158.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 159.

l'œuvre "il ne s'agissait que d'un cadre, qui se trouvait d'ailleurs avoir un sens identique à celui du tableau qu'il allait contenir."<sup>1</sup> Mais si le lecteur du "nouveau roman" essaie de faire la même chose :

*il risque fort de retrouver, ayant tourné toutes les pages l'une après l'autre d'un index rapide, à la fin du volume dont le contenu lui aurait entièrement échappé, croyant avoir eu affaire jusqu'alors au seul cadre, il en serait encore à chercher le tableau.<sup>2</sup>*

A. Robbe-Grillet n'affirme pas l'authenticité des choses qu'il décrit, son but est de montrer sa vision du monde. Il assure qu'il n'y a pas d'identité entre les objets qu'il décrit dans ses livres et les objets de la vie réelle :

*Il suffit d'aller à New-York pour constater que les avertisseurs des pompiers ne font pas du tout le même bruit que dans *Projet pour une révolution à New-York* et que le métro, qui joue un rôle si important dans mon roman, n'est autre, en réalité, que celui de Paris. (...) me trouvant en Bretagne au moment où je décrivais les mouettes du *Voyeur*, j'avais eu l'idée de regarder de vraies mouettes pour voir comment elles étaient faites. Je me suis aperçu qu'il n'y avait aucune ressemblance. Peu importe, me suis-je dit, mes mouettes sont tout simplement d'autres mouettes : ce sont celles de l'imaginaire.<sup>3</sup>*

Jean Ricardou, un autre représentant du "nouveau roman", remarque que dans la description il n'y a pas d'objets secondaires, "la description porte tout au premier plan"<sup>4</sup>. Dans ce contexte, tous les objets sont égaux devant la description, car à un moment ou à un autre ils peuvent être placés au centre de la narration et bénéficier ainsi du "plein feu de l'attention"<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Editions de Minuit (Gallimard) Collection Idées, Paris, 1963, p. 159.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 159.

<sup>3</sup> Le monde du 16 janvier 1976, entretien de J. L. de Rambures, cité par Jean-Michel Adam La description, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p. 61.

<sup>4</sup> Jean Ricardou, Le nouveau roman, Ecrivains de toujours, Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 125.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 125.

R. Bourneuf et R. Ouellet en comparant les descriptions de Mme de La Fayette, de Chateaubriand, de Proust et d'A. Robbe-Grillet montrent comment se passe l'évolution du procédé :

*du refus quasi total à une création exhaustive de la réalité, du large tableau harmonieux à la précision sèche d'un inventaire. L'écart se manifeste à la fois par les moyens utilisés, dans les fonctions attribuées à la description et dans la relation qu'elle révèle de l'écrivain au monde.<sup>1</sup>*

Même si Modiano emprunte au style classique la clarté de l'expression, il appartient quand même à la génération des représentants du "nouveau roman" et y puise inévitablement des exemples en les interprétant à sa manière.

Notre but sera donc d'analyser la place et la fonction de la description chez Modiano et voir sur quels détails et pourquoi il attire l'attention du lecteur, nous étudierons aussi les effets qu'ils produisent.

---

<sup>1</sup> Roland Bourneuf, Réal Ouellet, L'univers du roman, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p. 108.



## **2. La gestion de l'information dans les textes de Modiano.**

L'analyse de l'ensemble de l'œuvre de Modiano nous a permis de nous rendre compte que la gestion de l'information y est assez souvent perturbée. Malgré les parentés avec le roman du XX<sup>ème</sup> siècle, (Duras, Céline, Proust) il frustre certaines habitudes romanesques. Le niveau d'information moyen du texte est très variable, générant des sensations de manque : tel détail descriptif ou narratif frise la méticulosité, tandis que de nombreuses questions que le lecteur se pose restent sans réponses.

Les points particuliers de la gestion de l'information chez Modiano concernent surtout la présentation et la description des personnages, l'économie narrative et la narration lacunaire, ainsi que l'exposition des détails.

Nous allons consacrer la suite de notre étude à l'analyse de chacun de ces paramètres.

### **2.1. Présentation et description des personnages chez Modiano.**

Les habitudes romanesques des siècles précédents concernant la présentation et la description des personnages ont changé à notre époque. Avant il était indispensable de décrire le héros de la tête aux pieds, de donner son nom, son prénom, de présenter sa famille, de ne pas oublier de parler de son passé. Le personnage devait "*posséder un caractère, un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là.*"<sup>1</sup> Son caractère devait "*dicter ses actions, le faire réagir de façon déterminée à chaque événement.*"<sup>2</sup> Les romanciers d'aujourd'hui ne se sentent plus en obligation de respecter ces

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Editions de Minuit (Gallimard) Collection Idées, Paris, 1963, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 31.

règles créées par "*deux siècles de réalisme psychologique*."<sup>1</sup> Le personnage n'est plus considéré comme "*une simulation d'être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental*."<sup>2</sup> A. Robbe-Grillet considère le roman de personnage comme appartenant au passé, à l'époque où l'homme était considéré comme un être tout puissant. Aujourd'hui la situation a changé, le monde est devenu "*moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être parce ce qu'il a renoncé à la toute puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà*."<sup>3</sup>

Chaque romancier à notre époque est libre de présenter ses personnages tels qu'il les voit. Quant à nous, le roman *Remise de peine* paru aux éditions du Seuil en 1988 nous servira pour analyser l'approche de Modiano pour ce qui est de la caractérisation des personnages, ainsi que leur présentation et leur description dans le texte.

La narration de ce roman se fait à la première personne. Le narrateur, un jeune garçon de dix ans, évoque quelques années de sa vie, passées avec son frère chez les amies de leur mère, dans les environs de Paris.

Les principaux personnages de ce roman sont le narrateur et son frère, ainsi que les femmes chez lesquelles ils ont passé ces quelques années de leur enfance.

Même si ces personnages-là figurent assez souvent dans la narration, dans vingt-trois des vingt-quatre chapitres, que compte le roman, l'information que le lecteur possède sur eux est assez limitée et lacunaire. Le narrateur présente et décrit ces femmes pratiquement dès le début du roman, par la suite il ne fait que redonner ces mêmes informations, sans en apporter de nouvelles. Une des femmes, Annie, le narrateur nous la présente dans le deuxième chapitre :

*Annie était blonde aux cheveux courts, le nez droit, le visage doux et délicat, les yeux clairs. La journée, cette femme portait un vieux blouson de cuir*

---

<sup>1</sup> Milan Kundera, L'art du roman, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 51.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>3</sup> Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Editions de Minuit (Gallimard) Collection Idées, Paris, 1963, p. 33.

*marron (...) sur des pantalons très étroits et le soir elle mettait souvent une robe bleu pâle serrée à la taille par une large ceinture noire.*<sup>1</sup>

Le narrateur nous apprend qu'Annie était âgée de vingt-six ans et avait l'accent de Paris, le même que le narrateur et son frère.

Dans le chapitre suivant, on apprend de la bouche du neveu de Frede, un personnage épisodique, qu'Annie "*a pleuré toute la nuit au Carroll's*".<sup>2</sup> Que faisait-elle dans ce cirque Carroll's "*sous un chapiteau de toile blanche, rayée de rouge*"<sup>3</sup> ? Le lecteur ne connaîtra jamais les activités de cette femme. Dans un des chapitres suivants le narrateur nous confie qu'Annie va presque tous les jours à Paris. Mais, encore une fois, la curiosité du lecteur ne sera pas satisfaite, car on ne saura jamais ce qu'elle y faisait.

Dans le même chapitre, on apprend qu'Annie portait un blue-jean qu'une de ses amies lui avait ramené d'Amérique. Au niveau de l'information, on peut dire qu'on a plus de renseignements sur la tenue vestimentaire de ce personnage que sur son identité, sa personnalité et ses activités.

Au cours des pages suivantes nous n'apprenons rien de plus sur ce personnage. On sait qu'un jour Annie a longtemps parlé dans sa quatre-chevaux avec Jean D. Quant au sujet de cette conversation, il nous reste totalement inconnu.

Dans un des chapitres suivants le narrateur nous raconte que quelquefois, le jeudi et le samedi, Annie l'emmenait avec son frère à Paris. Il nous confie aussi le rêve d'Annie d'acheter une péniche pour y vivre tous ensemble.

A Paris, Annie fait connaître aux enfants un autre personnage dont on ne connaîtra jamais le nom, mais seulement le surnom que les frères lui ont donné : "*Buck Danny*". C'était "*un blond aux cheveux bouclés*", qui avait le même âge qu'Annie. Il travaillait dans un garage. C'est toute l'information qu'on reçoit sur cet homme. On ne connaît pas la nature des relations d'Annie avec Buck Danny. Était-ce son amant ou un ami ? On sait une chose, c'est que le jour où Annie ne l'avait pas trouvé chez lui, ni dans son garage, le narrateur a

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 21.

vu des larmes dans les yeux de la jeune femme. Le même jour, Annie a offert au narrateur un étui à cigarettes en crocodile marron. Plusieurs questions se posent alors : d'où vient cet étui, pourquoi Annie offre-t-elle cet étui à un enfant ? Et enfin, de quoi vit cette femme ? A vingt-six ans, elle devrait normalement avoir une activité. Toutes ces questions que le lecteur se pose restent sans réponse, du moins sans réponse directe.

Cependant une piste nous est fournie, anticipant les événements le narrateur nous confie, que quelques années plus tard, il apprendra par un ancien directeur de maroquinerie des Champs-Élysées que l'étui à cigarettes était un article, dont on a volé tout le stock au magasin :

*Ils ne se sont pas contentés des étuis comme celui-là. Ils ont cambriolé tout le magasin.<sup>1</sup>*

Apparemment ce cambriolage a eu lieu à l'époque où le narrateur habitait chez les femmes. Le calcul est simple : Patoche avait dix ans quand il est venu vivre rue du Docteur-Dordaine, il a commencé à écrire son premier livre à vingt ans : "*J'avais vingt ans. (...) J'essayais d'écrire un premier livre.*"<sup>2</sup> A l'époque où le narrateur rencontre l'ex-directeur de maroquinerie, il vient de terminer son premier livre, il pouvait donc, avoir à cette époque entre vingt-deux et vingt-cinq ans, car on ne sait pas combien de temps lui a pris l'écriture de ce livre. D'après le directeur du magasin le cambriolage a eu lieu il y a une quinzaine d'année, donc cela s'est passé quand le narrateur avait à peu près dix ans.

Beaucoup de questions surgissent alors dans l'esprit du lecteur, questions qu'il ne pourra pas élucider. Buck Danny participait-il à ce cambriolage et ne faisait-il pas partie de ceux qui se sont fait prendre ?

On apprend aussi par le directeur de la maroquinerie que les cambrioleurs ne se sont pas contentés de ce crime :

*C'était des gens qui avaient fait des choses encore plus graves que ce cambriolage...<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 145.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 97.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 145.

Cet adjectif "grave" revient plusieurs fois au cours de la narration. La première fois, lorsque la petite Hélène essaie de rassurer Mathilde en lui disant qu'Annie "*ne peut pas faire quelque chose de grave*"<sup>1</sup>. Tout de suite après le narrateur, en anticipant sur les événements nous dit : "*Plus tard, quand j'ai demandé ce qui s'était passé, on m'a répondu : Quelque chose de très grave.*"<sup>2</sup> Une autre fois cet adjectif revient dans la narration, quand la petite Hélène montre au narrateur une coupure de journal qui parlait de son accident : "*La trapéziste Hélène Toch victime d'un grave accident.*"<sup>3</sup> Cet adjectif revient dans le dernier chapitre du roman où le narrateur nous parle des événements auxquels il a fait allusion au début du roman :

*C'est ma maison, lui ai-je dit. Il est arrivé quelque chose ?*

*- Quelque chose de très grave.*<sup>4</sup>

Ces paroles restent dans l'esprit du narrateur, ainsi que le visage de leur auteur :

*Quelque chose de très grave, m'avait dit le gendarme aux gros yeux bleus.*<sup>5</sup>

Que pouvaient donc faire ces femmes de si grave ? Le lecteur ne sera jamais éclairci sur ces sujets-là, il n'apprendra jamais les circonstances dans lesquelles se sont passées toutes ces choses graves. L'imagination du lecteur est mise à contribution, il songe au pire : un meurtre.

Toute l'information qu'on a sur Annie peut être résumée en quelques phrases : c'est une jeune femme blonde, au moment où le narrateur fait sa connaissance elle a vingt-six ans. Elle habite avec sa mère et une amie dans la banlieue parisienne. Très souvent, elle va à Paris, le but de ces voyages reste inconnu pour le lecteur. Elle a quelques amis, parmi eux : Jean D., Roger Vincent, Andrée K., un ami garagiste, dont on ne connaît pas le nom, seulement le surnom, donné par le narrateur et son frère. On sait aussi qu'une fois, Annie a pleuré toute la nuit au Carroll's. La jeune femme emmène quelquefois le narrateur à Paris,

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Remise de peine, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 35.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 36.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 137.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 162.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 162.

un jour elle lui offre un étui à cigarettes en crocodile. Vers la fin du roman on apprend que cette femme a commis quelque chose de très grave.

A toutes ces constatations on voudrait ajouter les questions : Pourquoi ? Comment ? Où ? Quoi ? Pourquoi Annie va-t-elle à Paris ? Pourquoi a-t-elle pleuré toute la nuit au Carroll's ? Quel est le vrai nom de Buck Danny et pourquoi ne le présente-t-elle pas aux enfants ? ... Et toute une série d'autres questions qui restent toujours sans réponses.

Le frère du narrateur est un personnage assez intéressant et mystérieux. Il est assez difficile de définir son rôle, car l'information qu'on possède sur lui est infime : on ne connaît pas son prénom, on n'a aucune description de son physique, il ne parle jamais dans le roman.

Ce personnage a un rôle secondaire, celui de l'ombre du narrateur. Le fait que, même en présentant les garçons à un invité, Annie ne l'appelle pas par son nom et le présente tout simplement comme "*frère de Patoche*", souligne dans un certain sens la supériorité du narrateur par rapport à son frère aux yeux des adultes :

*Patoche et son frère habitent ici, a dit Annie.*

*- Alors, à la santé de Patoche et de son frère, a dit Roger Vincent (...).<sup>1</sup>*

En parlant avec le narrateur Annie n'appelle pas non plus son frère par son prénom :

*Vous allez dormir, toi et ton frère, pour une nuit ou deux à la maison d'en face.<sup>2</sup>*

Le narrateur n'emploie jamais le discours direct pour rapporter les paroles de son frère. Ses sentiments et ses goûts, on les apprend par le narrateur qui, très souvent, les partagent. Sauf une fois pour la couleur de l'auto tamponneuse :

*moi, j'hésitais entre le mauve et le turquoise; mon frère, lui, avait une prédilection pour le vert très pâle.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 63.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 149.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 86.

(...) *cette énorme voiture décapotable, (...), nous avait autant surpris, mon frère et moi, que si nous nous étions trouvés, au détour d'une rue, en présence du marquis de Caussade.*<sup>1</sup>,

*Il avait deviné ce que nous voulions, mon frère et moi.*<sup>2</sup>

*Cette femme, qui nous intimidait, mon frère et moi (...).*<sup>3</sup>

Mais, même si on connaît très peu de choses sur ce personnage, il est toujours présent à côté du narrateur-enfant. Leur unité est soulignée par la reprise constante du pronom personnel "nous" :

*Nous avons décidé, mon frère et moi, d'entrer dans le hall du château, cet après-midi-là (...).*<sup>4</sup>

*Mon frère et moi, nous avons trempé un morceau de sucre dans la tasse de café d'Annie (...).*<sup>5</sup>

*Nous nous asseyions dans l'auto tamponneuse, mon frère et moi, et je m'appuyais sur le volant.*<sup>6</sup>

*Désormais, mon frère et moi, nous nous sentions gênés en sa présence, et surtout quand nous passions derrière elle.*<sup>7</sup>

*Après l'école, Annie nous a emmenés, mon frère et moi, dans la maison d'en face.*<sup>8</sup>

*Il a sursauté et nous a considérés, mon frère et moi, les yeux ronds.*<sup>9</sup>

*Et nous, mon frère et moi, nous faisons semblant de jouer dans le jardin en attendant que quelqu'un vienne nous chercher.*<sup>10</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 61.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 87.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 72.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 72.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 95.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 134.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 149.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 161.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 166.

Présent à coté du narrateur-enfant, il disparaît de la vie du narrateur-adulte. Ainsi, ce phénomène de *présence-absence* devient très caractéristique pour ce personnage.

Un autre personnage sur lequel on reçoit également très peu d'informations est la jeune fille qui est engagée pour surveiller les enfants et emmener le narrateur à l'école. On ne sait pas d'où elle vient, on ne connaît ni son nom, ni son prénom, les enfants la surnomment "*Blanche-Neige*".

En présentant la jeune femme le narrateur nous brosse son portrait. Il consacre à cette description tout un paragraphe, mais c'est la première et la dernière fois que le narrateur accorde autant d'attention à ce personnage :

*Elle coiffait ses cheveux noirs en chignon très strict, et ses yeux étaient d'un vert si clair qu'ils lui donnaient un regard transparent. (...). (...) cette silencieuse jeune fille au chignon noir et aux yeux pâles était un personnage de conte.<sup>1</sup>*

Le narrateur revient sur cette description, en s'interrogeant sur son renvoi de l'institution Jeanne-d'Arc :

*Et que pouvait-on reprocher à Blanche-Neige ? Son silence, son chignon noir et ses yeux transparents inspiraient le respect.<sup>2</sup>*

Le lecteur ne reçoit aucune information nouvelle sur la jeune femme dans cette description.

Blanche-Neige vient chercher le narrateur à la sortie de l'école, elle accompagne les enfants lors des promenades avec leur père. Comme le frère du narrateur, elle est très souvent présente à côté du narrateur-enfant, mais on ne sait pratiquement jamais ni ce qu'elle pense, ni ce qu'elle fait. De temps en temps le narrateur glisse quelques phrases concernant ce personnage, pour nous rappeler sa présence :

*Vers le milieu de l'après-midi, nous suivions le sentier qui partait de la butte et nous nous enfoncions, en compagnie de Blanche-Neige, dans la forêt.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 24.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 34.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 42.



*Ce jour-là, après le déjeuner que nous avons pris avec Blanche-Neige dans la cuisine, ils étaient encore au salon.<sup>1</sup>*

*Avant que nous quittions le salon avec Blanche-Neige, Roger Vincent nous complimentait encore de l'élégance de nos robes de chambre.<sup>2</sup>*

*Nous allions avec Blanche-Neige ramasser les châtaignes dans la forêt.<sup>3</sup>*

Au cours du roman, on ne l'entend pas beaucoup parler, elle ne prononce que trois phrases qui ne peuvent pas nous permettre d'approfondir davantage nos connaissances sur elle :

*J'ai dit à Blanche-Neige : - C'est à qui, la voiture ? - A un ami de ta marraine.<sup>4</sup>*

*A la sortie de l'école, Blanche-Neige et mon frère m'attendaient.*

*- Tu as une drôle de tête, a dit Blanche-Neige. Ça ne va pas ?<sup>5</sup>*

*- Patoche lit beaucoup, a répondu Annie. N'est-ce pas, Blanche-Neige ?*

*- Il lit beaucoup trop pour son âge, a dit Blanche-Neige.<sup>6</sup>*

Les deux dernières citations montrent que la jeune femme connaît bien le narrateur et fait attention à ce qu'il fait.

On remarque aussi le déséquilibre informationnel en ce qui concerne les noms des personnages. Pour le narrateur de Modiano les caractéristiques directes ne sont pas la source unique pour décrire les héros. Leur dénomination participe aussi à la description.

Ainsi l'absence du prénom du frère n'est pas une simple omission de la part du narrateur. Son frère est sa seule famille présente, ainsi l'adjectif possessif "*mon*" employé avec le substantif "*frère*" expriment beaucoup plus le lien familial qu'un nom propre. D'un

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 65.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 79.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 94.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 62.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 30.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 72.

autre côté par cet emploi le narrateur passe la frontière entre sa famille et les gens qui l'entourent, en désignant ces derniers par leurs noms, leurs prénoms ou leurs surnoms.

On remarque cette importance des liens familiaux lorsque le narrateur présente ses camarades de classe. Il ne les appelle pas non plus par leurs prénoms, mais emploie le nom exprimant les relations de parenté suivies d'une préposition "de" introduisant un complément de nom indiquant la profession : le fils du fleuriste, le fils du pharmacien, le fils du boulanger. Le narrateur met au centre le fait que ses camarades, eux, vivaient avec leurs parents. Encore une fois, ce sont des liens familiaux qui reviennent au premier plan.

Il en est de même lorsqu'il s'agit de dénommer le petit garçon qui vient de temps en temps jouer avec le narrateur et son frère. Cet enfant accompagne sa tante, il est appelé donc par le narrateur "le neveu de Frede". Le narrateur avoue lui-même le peu d'importance du prénom de ce garçon :

*Nous ne l'appelions jamais par son prénom que nous ignorions. Nous l'appelions le neveu de Frede.<sup>1</sup>*

Le narrateur ne donne pas de nom aux personnages qui apparaissent plusieurs fois dans la narration. On apprend, par contre, les noms et les prénoms des personnages épisodiques, ainsi le narrateur nomme les amis qui accompagnaient son père :

*Mon père nous rendait visite entre deux voyages à Brazzaville. Il ne conduisait pas et, comme il fallait bien que quelqu'un l'emmène en voiture de Paris jusqu'au village, ses amis, à tour de rôle, l'escortaient : Annet Badel, Sacha Gordine, Robert Fly, Jacques Boudot-Lamotte, Georges Giorgini, Geza Pellmont, le gros Lucien P. qui s'asseyait sur un fauteuil du salon, et chaque fois nous craignions que le fauteuil ne s'effondre ou ne se fende sous son poids ; Stioppa de D., qui portait un monocle et une pelisse, et dont les cheveux étaient si lourds de gomina qu'ils laissaient des taches sur les canapés et les murs contre lesquels Stioppa appuyait sa nuque.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Remise de peine, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 22.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 40.

Si on analyse les noms de ces personnages, on remarque l'inégalité au niveau du traitement de l'information, une sorte de contraste dans leur présentation. Si le narrateur donne le nom et le prénom de la personne, il ne la décrit pas : Annet Badel, Sacha Gordine, Robert Fly etc. Et inversement, si le narrateur donne ne serait-ce qu'une brève description du personnage, on n'apprend que la première lettre de son nom de famille : Lucien P., Stioppa de D. on peut donc conclure que le nom peut caractériser autant le personnage qu'une brève description.

Si on se penche encore sur le problème de la présentation des personnages, on remarque qu'assez souvent pour décrire ses héros le narrateur reprend les mêmes caractéristiques. On a l'impression qu'il fournit de nombreux renseignements au sujet de ses personnages, mais si on les analyse, on se rend vite compte que ce n'est que la répétition des mêmes descriptions, qu'il s'agit de redites.

Ainsi, dans le roman *Un cirque passe*<sup>1</sup>, le narrateur attire constamment l'attention du lecteur sur la mimique de l'héroïne, Gisèle. Pratiquement tous les actes et toutes les paroles de cette femme sont accompagnés du même froncement de sourcils. Le narrateur note chaque fois ce fait :

*Elle a froncé les sourcils. Elle me dévisageait avec un drôle de regard, comme si un soupçon l'effleurait brusquement.*<sup>2</sup>

*Elle a froncé les sourcils, comme si elle cherchait ses mots.*<sup>3</sup>

*Elle fronçait les sourcils et me jetait un regard soucieux : - Il ne faut surtout pas qu'ils sachent que j'ai été interrogée...*<sup>4</sup>

*Gisèle fronçait les sourcils. J'avais peur qu'elle ne nous fausse compagnie.*<sup>5</sup>

*Elle s'était arrêtée au feu rouge de l'avenue de Madrid. Elle fronçait les sourcils. Elle semblait éprouver le même malaise que moi.*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Le narrateur de ce roman évoque la période de sa vie où il avait dix-huit ans. Il raconte alors sa rencontre et ces quelques jours passés en compagnie d'une jeune fille qui s'appelait Gisèle.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 33.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 59.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 70.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 87.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 101.

Gisèle a toujours la même tenue vestimentaire et le narrateur attire souvent l'attention du lecteur sur ce fait. Ainsi, on n'imagine plus cette héroïne habillée autrement que de sa jupe et de son pull-over noirs.

Les adjectifs possessifs employés chaque fois devant les substantifs, soulignent encore plus l'unité entre les habits et la personne qui les porte :

*Elle (...) est sortie, vêtue de sa jupe et de son pull-over noirs.*<sup>1</sup>

*Elle était allongée sur le lit avec sa jupe et son pull-over noirs.*<sup>2</sup>

*Elle s'est levée et elle a enfilé sa jupe et son pull-over noirs.*<sup>3</sup>

*Et même si elle avait commis un crime, cela m'était indifférent, du moment qu'elle était vivante, contre moi, dans sa jupe et son pull-over noirs.*<sup>4</sup>

Ainsi, même si on a l'impression que le narrateur décrit souvent Gisèle, on se rend compte qu'il reprend toujours les mêmes caractéristiques qui ne permettent pas au lecteur d'élargir ses connaissances sur ce personnage, mais qui donne au lecteur les points d'ancrage nécessaire et crée la cohérence textuelle. C'est un des principes de structuration des romans de Modiano.

On remarque aussi et on l'a déjà partiellement vu sur l'exemple du roman *Remise de peine* que le narrateur omet souvent les noms dans la présentation des personnages principaux. Soit il fournit ces noms par la suite en les donnant comme s'ils étaient déjà connus, soit le lecteur ne les apprend jamais, comme c'était, par exemple, le cas dans le roman *Remise de peine* où le narrateur n'a jamais donné le prénom de son frère.

Ainsi dans le roman *Un cirque passe*, on n'apprend le prénom de l'héroïne principale qu'à la page trente-huit, bien qu'elle apparaisse dans la narration dès la deuxième page. On reçoit cette information par un personnage secondaire à la narration :

*- Gisèle ne vous a jamais parlé de moi ?*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 18.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 112.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 129.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 134.

- *Nous nous sommes très peu vus avec mon frère ces derniers temps, lui a-t-elle dit.*<sup>1</sup>

Le narrateur feint de l'apprendre en même temps que le lecteur. Mais même en sachant le prénom, il continue en parlant de la jeune fille, d'employer le pronom : "elle" :

*Elle a haussé les épaules. Elle paraissait indifférente à tous les dangers que je redoutais pour nous. Elle avait allumé la radio.*<sup>2</sup>

*Elle m'a dit de la laisser. Elle m'a donné rendez-vous dans une heure au café, sur le quai. Elle s'est retournée vers moi et elle m'a fait un signe du bras.*<sup>3</sup>

*Je l'ai regardée par la fenêtre. Elle n'a pas pris la voiture. Elle marchait d'un pas indolent, les mains dans les poches de son imperméable qu'elle n'avait pas boutonné. Elle a disparu au coin du bâtiment de la Monnaie.*<sup>4</sup>

*La porte d'entrée a claqué : j'ai reconnu son pas. Elle était là, devant moi, dans son imperméable déboutonné. Elle a allumé la lumière. Elle m'a dit que je faisais une drôle de tête.*<sup>5</sup>

La première phrase du dernier exemple laisse le lecteur perplexe, car on ne sait pas à quel référent renvoie l'adjectif possessif : "son". Cela peut être non seulement Gisèle, mais aussi Grabley, l'homme qui vit dans le même appartement. Ensuite, le pronom personnel "elle" qui commence la phrase suivante annule notre question, notre mémoire discursive nous renvoie au référent nécessaire.

On observe dans ces exemples la reprise anaphorique du pronom "elle" qui maintient le thème de chaque extrait cité en soulignant la cohésion textuelle et en contribuant à la continuité thématique.

Cette omission des noms est compensée par l'exactitude des adresses des personnages. Même si on possède très peu d'informations au sujet des héros principaux, on a pratiquement toujours leur adresse, et même parfois leur numéro de téléphone. Dans le

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 38.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 53.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 61.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 129.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 133.

roman *Quartier perdu*<sup>1</sup>, par exemple, on n'apprend jamais le nom de la jeune fille qui a influencé indirectement le départ du narrateur pour Londres. Pourtant le narrateur le connaît bien, car il confie que le nom de la jeune fille figurait sur le papier avec son adresse :

*J'ai retrouvé son nom, entre les pages de mon vieux cahier, sur le bout de papier où elle l'avait écrit avec son adresse à Saint-Maur (...). Saint-Maur. 30 bis, avenue du Nord.*<sup>2</sup>

Cette omission du nom est donc pratiquée sciemment. On ne saura jamais ce que le narrateur pense de cette jeune fille, mais il décrira et donnera, le nom de l'hôtel où ils ont passé la nuit :

*Un hôtel en retrait du quai, à l'intersection de deux rues, avec une terrasse de gravier et des tables de jardins aux parasols à franges. Il s'appelait le Petit Ritz.*<sup>3</sup>

La même chose se passe quand le narrateur parle de sa rencontre avec Carmen Blin. Pour décrire cette femme il se limite à mentionner sa tenue vestimentaire, sa taille et la couleur de ses cheveux :

*La torche du concierge éclairait ses cheveux blonds. Elle portait une veste de fourrure beige. Elle n'était ni grande ni petite.*<sup>4</sup>

Par contre, il donne tout de suite son adresse exacte : "*Carmen Blin 42 bis, cours Albert I<sup>er</sup>, Trocadéro 15-28.*"<sup>5</sup>

On peut en déduire que les noms des rues, des places, de tous les endroits où les personnages passent sont plus importants pour le narrateur que les noms des gens eux-mêmes. Car même s'il donne les prénoms de ses héros il continue de les désigner par de

---

<sup>1</sup> Le roman *Quartier perdu* est paru aux Editions Gallimard en 1984. Le narrateur de ce roman, l'écrivain anglais Ambrose Guise revient à Paris pour signer un contrat. Ce retour dans sa ville natale, qu'il a laissée il y a vingt ans, réveille en lui de nombreux souvenirs qu'il expose au lecteur.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 171.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 171.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 92.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 97.

simples pronoms "il" ou "elle", comme on l'a vu dans le roman *Un cirque passe*<sup>1</sup>. Ce qui prouve que le pronom personnel peut garantir l'identité et l'existence du personnage, et assurer en même temps la fonction de continuité thématique.

Les exemples présentés ici nous ont permis de montrer que Modiano est un des partisans de l'économie descriptive. Ses portraits sont brefs et laconiques, l'information qu'on reçoit au sujet des personnages est souvent assez pauvre. Leur passé est trouble, on ne connaît pas ou peu leurs activités actuelles, ces personnages n'ont pas d'avenir. Ce sont des personnages qui ne répondent pas aux exigences du roman classique, mais qui sont tout à fait représentatifs du roman contemporain.

## **2.2. Description des paysages, des habitations et des atmosphères.**

Après avoir étudié le rôle de la description dans la présentation des personnages nous nous sommes intéressés aux procédés employés pour décrire les paysages, les lieux, les habitations et les atmosphères. Notre analyse nous a permis de nous rendre très vite compte que, premièrement, ce type de description est rare chez Modiano. Deuxièmement, les descriptions qu'on trouve dans ses romans sont brèves. Modiano a réussi à créer un univers qui lui est spécifique, construit sur des sensations. Plutôt que de donner de longues descriptions le narrateur se limite à noter quelques détails les plus caractéristiques, selon lui, qui traduisent l'atmosphère. Un seul adjectif, substantif ou verbe peut suffire au narrateur pour décrire le climat de la scène. Ainsi le narrateur de *Voyage de noces* contemple Paris du haut de sa chambre d'hôtel : "*J'ai tiré les deux battants de la fenêtre. Une journée radieuse d'été.*"<sup>2</sup> L'épithète "*radieuse*" traduit non seulement l'atmosphère de la ville, mais aussi l'état d'esprit du narrateur qu'il confirme lui-même plus loin :

---

<sup>1</sup> Voir les citations dans le chapitre 8. 2. sur le rôle des pronoms.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 125.

*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.<sup>1</sup>*

Pour mieux transmettre l'ambiance exprimée par le ou les épithètes, le narrateur peut reprendre partiellement ou entièrement les mêmes caractéristiques ou employer une expression synonymique. Le narrateur de *Voyage de noces* ne donne pas de longues descriptions de Milan et de la canicule qui y règne, mais glisse régulièrement dans la narration des mots et des expressions qui la font ressortir :

*Les jours d'été reviendront encore mais la chaleur ne sera plus aussi lourde ni les rues aussi vides qu'à Milan, ce mardi-là.<sup>2</sup>*

*J'avais déposé ma valise à la consigne et quand j'étais sorti de la gare j'avais hésité un instant : on ne pouvait pas marcher dans la ville sous ce soleil de plomb.<sup>3</sup>*

*J'ai marché le long de la galerie Victor-Emmanuel. Tout ce qu'il y avait de vie, à Milan, s'était réfugié là pour échapper aux rayons meurtriers du soleil.<sup>4</sup>*

*Dehors il faisait nuit mais la chaleur était aussi étouffante qu'en plein après-midi.<sup>5</sup>*

Ces expressions peuvent être classées de la moins forte à la plus forte en gradation ascendante : la chaleur lourde, la chaleur étouffante, le soleil de plomb et les rayons meurtriers du soleil. Par l'expression la plus forte de cette série le narrateur désigne implicitement le responsable du suicide de la jeune femme qui a eu lieu à l'époque de cette forte chaleur.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 125.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 11

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 15.



Comme le narrateur attire l'attention toujours sur les mêmes détails, ces derniers deviennent des points de repère pour le lecteur. Lorsque leurs caractéristiques changent cela signifie en général un changement dans la narration :

*Il faisait beau aujourd'hui, porte Dorée. Mais la chaleur n'est pas aussi lourde ni les rues aussi vides qu'à Milan, au cours de cette journée d'il y a dix-huit ans.<sup>1</sup>*

Il ne fait plus aussi chaud, mais on n'est plus dans la même époque. Certaines atmosphères sont communes à plusieurs livres, ce qui donne le sentiment de l'unité textuelle de l'œuvre. Ainsi, le climat chaud, étouffant règne dans plusieurs romans :

*Je sais que la chaleur est quelquefois accablante dans les bureaux de Radio-Mundial, surtout quand on tape à la machine (...).<sup>2</sup>*

*J'ai pris le tramway car je ne me sentais pas le courage de monter à pied jusque chez moi, sous le soleil de plomb.<sup>3</sup>*

Le narrateur et son amie Jacqueline dans *Du plus loin de l'oubli* se sentent perdus à Londres, la chaleur augmente encore plus leur sentiment de malaise qui se dissipe lorsque Peter Rachman leur propose son aide :

*Nous ne sentions plus la chaleur étouffante qui depuis quelques jours écrasait Londres, cette ville où il suffisait de tourner le coin d'une rue pour déboucher dans une forêt.<sup>4</sup>*

*C'était le mois de juillet. La chaleur était étouffante, mais chaque fois que nous longions les grilles d'un square, une brise se levait sur nous aux odeurs de troènes et de tilleul.<sup>5</sup>*

L'action principale du roman *Quartier perdu* se passe dans un Paris caniculaire :

*Je n'avais jamais connu une telle chaleur la nuit, à Paris, et cela augmentait encore le sentiment d'irréalité que j'éprouvais au milieu de cette ville fantôme.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 20.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Editions Gallimard, Paris, 1989, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 117.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 132.

*Quelle chose étrange de me retrouver après vingt ans dans cette ville, seul, par une nuit torride de juillet et sans pouvoir détacher mon regard d'un japonais en costume clair.<sup>2</sup>*

Le narrateur ressent constamment un malaise dans cette ville qu'il y a vingt ans :

*Seul, dans cette ville étouffante qui n'est plus la mienne et où la température aujourd'hui a atteint 35 degrés.<sup>3</sup>*

Le sentiment de bien-être revient au narrateur lorsqu'il se rapproche de son passé. A l'époque de ses vingt ans Paris était une ville où le narrateur se sentait bien :

*En ce temps-là, Paris était une ville qui correspondait à mes battements de cœur. Ma vie ne pouvait s'inscrire autre part que dans ses rues. Il me suffisait de me promener tout seul, au hasard, dans Paris et j'étais heureux.<sup>4</sup>*

Lorsque le narrateur adulte veut se plonger dans les documents concernant sa jeunesse, Paris lui devient plus supportable, la nature semble aussi plus favorable à son égard :

*Pour la première fois depuis mon arrivée à Paris je me sentais bien à cause de la fraîcheur qui montait de la rue.<sup>5</sup>*

Les descriptions des habitations se ressemblent également. Sur le plan syntaxique il s'agit en général de phrases courtes et elliptiques, juxtaposées entre elles.

Peter Rachman et Linda dans *Du plus loin de l'oubli* emmène le narrateur et son amie Jacqueline dans un des appartements de Rachman :

*Un escalier très raide. Linda nous précédait. Deux portes sur le palier. Linda a ouvert celle de gauche. Une chambre aux murs blancs. Ses fenêtres*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 11.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 25.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 129.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 132.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 47.

*donnaient sur la rue. Aucun meuble. Un grand matelas à même le sol. La pièce voisine était une salle de bain.<sup>1</sup>*

Dans *Dimanches d'août* Sylvia vient rejoindre le narrateur dans un petit hôtel de la Côte d'Azur :

*Les deux fenêtres qui donnaient sur le jardin du pavillon étaient protégées par des rideaux noirs. Un papier peint au motif rose recouvrait les murs sauf celui du fond dont le bois clair évoquait un chalet de montagne. Pas d'autres meubles que le fauteuil et le lit assez large aux barreaux de cuivre.<sup>2</sup>*

Le narrateur de *Vestiaire de l'enfance* vient rendre visite à son amie Marie dans sa chambre d'hôtel :

*La chambre était semblable à celle du Moncey hôtel. Même lit aux barreaux de cuivre, même table de chevet de bois clair.<sup>3</sup>*

Le narrateur d'*Un cirque passe* propose à la jeune fille qu'il a rencontrée en sortant de l'interrogatoire de police de passer la nuit dans son appartement :

*La chambre était aussi vide que le bureau. Un lit contre le mur du fond. Il n'y avait plus de table de nuit ni de lampe de chevet.<sup>4</sup>*

Un jour ces deux jeunes se rendent dans un café, le narrateur le décrit :

*Un bar et des tables rondes en acajou. Des fauteuils d'un cuir un peu usé. Des boiseries aux murs. Dans la cheminée de brique, on avait allumé un feu.<sup>5</sup>*

Après avoir pris la photo du narrateur avec son amie, le photographe Jansen leur propose de venir dans son atelier:

*L'atelier était au rez-de-chaussée d'un immeuble et l'on y accédait directement par une porte, sur la rue. Une vaste pièce aux murs blancs dans le fond de laquelle un petit escalier montait jusqu'à une mezzanine. Un lit occupait tout l'espace de la mezzanine. La pièce n'était meublée que d'un*

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 11.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 41.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Editions Gallimard, Paris, 1989, p. 144.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 16.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 95.

*canapé gris et de deux fauteuils de la même couleur. A côté de la cheminée en brique, trois valises de cuir marron empilées les unes sur les autres. Rien sur les murs. Sauf deux photos.<sup>1</sup>*

La chambre où Monsieur Reynolde de *Livret de famille* installe le narrateur et son père n'est pas, non plus, riche en décor :

*Une chambre basse de plafond, aux murs blanchis à la chaux. Aucun meuble, sauf deux lits jumeaux de style rustique et deux tables de nuit.<sup>2</sup>*

Les exemples donnés ici nous ont permis de nous rendre compte que dans les descriptions des habitations, le narrateur attire le plus souvent l'attention sur la couleur des objets : *murs blancs, rideaux noirs, motifs roses, bois clair, canapé gris, valises de cuir marron*, ainsi que sur la matière : *fauteuil de cuir, lit aux barreaux de cuivre, table ronde en acajou, cheminée en brique*.

Le manque dans le décor correspond au manque syntaxique (phrases elliptiques), cet effet est souligné par l'emploi des pronoms indéfinis : *aucun, rien* et par l'emploi de la particule négative *pas*.

On retrouve l'atmosphère de manque et d'absence qui ont marqué la vie de Modiano<sup>3</sup>, dans de nombreuses descriptions de lieux et d'habitations. L'espace autour du narrateur est souvent vide, la notion de lacune y est souvent présente. Dans *Quartier perdu*, par exemple, on trouve 23 exemples concernant l'esthétique du vide et de l'absence. Après avoir signé le contrat le Japonais et le narrateur quittent le restaurant : "*Nous avons traversé la salle de restaurant vide.*"<sup>4</sup> L'ascenseur qu'ils empruntent s'arrête à chaque étage :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 14.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 73.

<sup>3</sup> La mère, comédienne Luisa Colpeyn est souvent absente à cause des tournées, le père, juif d'origine orientale, dont les activités étaient troubles, divorcent. La vie de Modiano est partagée par son frère, l'unique ami et confident Rudy. Mais ce dernier meurt à l'âge de dix ans, d'une maladie du sang, laissant un grand vide dans la vie de Modiano.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 22.

*Et chaque fois le couloir désert s'enfonçait devant nous à perte de vue avec sa moquette orange, ses murs d'acier satiné, les portes des chambres en laque noire.<sup>1</sup>*

Après avoir rendu visite à son amie de jeunesse le narrateur se retrouve à nouveau dans la rue et éprouve à nouveau le malaise qu'il ressentait depuis son retour à Paris :

*Le Rond-Point, par exemple, que j'avais traversé à pied un soir en compagnie de Rocroy – était-il le même Rond-Point ? Cette nuit, il ne lui ressemblait plus, en tout cas, et devant ce jet d'eau je ressentais une terrible impression de vide.<sup>2</sup>*

Le narrateur éprouve le même sentiment lorsque la Lancia blanche où, d'après Robert Carpentieri, se trouvait leur ancien ami Georges Maillot s'éloigne dans la nuit :

*Nous sortîmes de la voiture et je vins m'accouder au pont. J'éprouvais un grand vide brusquement.<sup>3</sup>*

Le narrateur a quitté la Haute-Savoie pour aller à Paris. Le quai vide, ainsi que le wagon se sont gravés dans sa mémoire :

*Je revois comme sur une photo, le quai désert, la lumière jaune de la salle d'attente dont la porte est entrouverte. (...) Et puis, le train s'ébranle doucement. (...) Personne dans le couloir. Tout le wagon est vide.<sup>4</sup>*

Les endroits que le narrateur fréquente après vingt ans d'absence à Paris sont souvent déserts :

*La nuit est toujours aussi chaude et Paris aussi vide. (...) L'avenue Victor Hugo est déserte.<sup>5</sup>*

*L'air était plus frais que d'habitude, la lumière à la fois plus douce et plus nette – sans brume de chaleur, est plus poignant encore le sentiment de vide que j'éprouvais le long des avenues désertes et ensoleillées.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, Quartier perdu, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 45.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 79.

<sup>4</sup> *Ibid.* pp. 100 et 101.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 124.

On remarque sur ces exemples que les descriptions de Modiano sont faites, souvent, autour des sensations et s'appuient sur les indications spatio-sensorielles que nous nous proposons d'analyser de plus près.

## **2.3. L'espace littéraire.**

### **2.3.1. L'espace géométrique.**

G. Matoré dans son ouvrage *Espace humain* note que la littérature contemporaine témoigne d'un retard dans l'expression de la géométrie spatiale par rapport aux arts plastiques. Il note que c'est seulement à l'époque de "*l'anti-théâtre*" et du "*nouveau roman*" qu'on trouve des conceptions qui accordent le privilège au mouvement et considèrent l'objet visuellement et naïvement, présentant "*une ressemblance marquée avec expérience de l'espace que nous révèlent les recherches picturales contemporaines.*"<sup>2</sup>

Les exemples les plus singuliers du roman contemporain se sont posés comme le problème de l'objet dans ses rapports entre l'espace et le temps. L'objet est défini pour la plupart par la place qu'il occupe :

*La littérature d'avant-garde n'appréhende que l'instant; se situant en dehors de la chronologie, elle limite son enquête à l'observation des mouvements, de trajets dirigés ou absurdes, de déplacement sans but ou de parcours significatifs.*<sup>3</sup>

L'espace des romans contemporains n'a plus un rôle secondaire, il est devenu un des thèmes majeurs de la littérature.

Pour décrire des choses et des personnages le narrateur de Modiano utilise des termes d'espace précis, il indique systématiquement la position des objets :

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 155.

<sup>2</sup> Georges Matoré, L'espace humain, Editions du Vieux Colombier, Paris, 1962, p. 205.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 212.

(...) un jardinier, noir lui aussi, qui tondait une pelouse, là-bas, à droite, près du premier grand bassin quand vous entrez aux Tuileries, par l'avenue du Général Lemonnier.<sup>1</sup>

Nous [le narrateur et ses amis] sortions d'un endroit, à la fois restaurant et boîte de nuit, rue Fabert, celle qui borde l'esplanade, à droite.<sup>2</sup>

Je me suis arrêté devant le collège des Irlandais. Une cloche à sonné huit coups, peut-être celle de la congrégation du Saint-Esprit dont la façade massive s'élevait à ma droite.<sup>3</sup>

Le narrateur des *Boulevards de ceinture* contemple la photo, prise il y a longtemps, représentant son père avec des amis. En la décrivant il fournit des indications permettant de situer les personnages et leurs gestes dans l'espace :

*Marcheret, debout à l'arrière-plan, esquisse un sourire, le torse légèrement bombé, les mains aux revers du veston. (...). Au fond de la pièce, de trois quarts, une silhouette féminine : Maud Galbas, la gérante du Clos-Foucré. Il y a un vague reflet sur le dossier, juste au-dessous de l'endroit où s'écrase la main gauche de Muraille.*<sup>4</sup>

Le narrateur de *Remise de peine* se rappelle tous les endroits des rues où les amies de leur mère les ont hébergés pendant quelques années :

*Si vous descendiez la rue, sur le trottoir de droite, vous passiez devant la poste, à la même hauteur, du côté gauche, vous distinguiez derrière une grille, les serres du fleuriste. (...) Un peu plus loin, sur le même trottoir que la poste, le mur de l'école Jeanne-d'Arc, enfoui sous les feuillages des platanes. En face de la maison, une avenue en pente douce. (...)*

*Au bout de la pente, et perpendiculaire à elle, la route. Vers la droite, la place de la gare, (...). Dans l'autre sens vous longiez le jardin public. Sur le*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, 1984, p. 34.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 163.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, 1991, p. 13.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Les boulevards de ceinture*, Editions Gallimard, Paris, 1972, p. 14.

*trottoir de gauche, un bâtiment avec une galerie de béton où se succédaient le marchand de journaux, le cinéma et la pharmacie.<sup>1</sup>*

La précision de ces indications fait presque penser à un guide touristique.

Mais cet espace décrit n'a qu'une réalité provisoire : il est vide, abandonné. Modiano recrée souvent la même atmosphère de vide, d'absence, d'abandon, ce qui contribue aussi à l'unité textuelle :

*Le Beach de la Varenne était aussi désert que la veille.<sup>2</sup>*

*Le cheval marchait au pas et ils [Ingrid et Rigaud] longeaient le square désert de la pinède.<sup>3</sup>*

*Le soir le silence était si profond que le claquement des sabots sur la route mettait très longtemps à mourir.<sup>4</sup>*

*Dans le silence, autour de nous, j'entendais le grésillement des néons.<sup>5</sup>*

*(...) il [le père] était rentré chez lui, à pied, par les rues désertes de cet été-là où l'on entendait les sonnettes cristallines de vélos dans le silence.<sup>6</sup>*

*La place était aussi déserte que les rues et les places de la ville au début de l'après-midi.<sup>7</sup>*

*Mais la cour, le square et les immeubles déserts sous le soleil rendaient encore plus irrémédiable leur [des amis du photographe] absence.<sup>8</sup>*

*Et, de nouveau, les pentes des montagnes d'une blancheur éternelle sous le soleil, les petites rues et les places désertes du Midi de la France (...).<sup>9</sup>*

Mais l'espace de Modiano n'est jamais complètement fermé, il y a toujours une ouverture, une sortie que le narrateur tient à préciser :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, pp. 13 et 14.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 157.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 56.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 82.

<sup>6</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 110.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 111.

<sup>8</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 136.

<sup>9</sup> Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Editions Gallimard, Paris, 1989, p. 145.



*A l'hôtel, les fenêtres de ma chambre donnaient sur la rue Castiglione.<sup>1</sup>*

*L'appartement était au deuxième étage de l'immeuble de façade et ses fenêtres ouvraient sur le boulevard Soult.<sup>2</sup>*

Le narrateur d'*Un cirque passe* décrit le bureau où travaillait son père avant son départ pour la Belgique :

*Une pièce d'angle très haute de plafond. Le jour entrait par quatre portes-fenêtres qui donnaient sur le boulevard et la rue de l'Arcade.<sup>3</sup>*

Un soir l'amie du narrateur du même roman lui propose de rendre visite à ses amis. Dans l'appartement le narrateur note tout de suite l'ouverture de fenêtres :

*Elle [la maîtresse de maison] nous a entraînés dans un grand salon dont les portes-fenêtres donnaient sur un jardin.<sup>4</sup>*

Même la minuscule pièce de l'ami du narrateur dans *De si braves garçons* possède une fenêtre :

*La chambre de Michel était si petite qu'on se demandait si, à l'origine, elle ne servait pas de débarras. Une large fenêtre, disproportionnée à ce cagibi. (...). Cette fenêtre ouvrait sur une cour à l'étroitesse de puits.<sup>5</sup>*

Comme pour se sécuriser, le narrateur repère souvent des immeubles ayant des sorties doubles, parfois il établit même la liste des bâtiments avec des cours à deux issues :

*(...) il m'arrivait de fixer des rendez-vous auxquels je n'allais pas ou même de profiter d'un moment d'inattention de quelqu'un avec qui je marchais dans la rue et de le quitter. Une porte cochère de la place Saint-Michel m'avait souvent été d'une aide précieuse. Une fois qu'on l'avait franchie, on rejoignait par une cour la rue de l'Hirondelle. Et j'avais dressé dans un petit carnet noir la liste de tous les immeubles à doubles issues...<sup>6</sup>*

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, 1984, p. 10.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 105.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris 1992, p. 24.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 82.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, Paris, 1982, pp. 39 et 40.

<sup>6</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 78.

Le narrateur d'*Un cirque passe* craint que son amie Gisèle ne lui fausse compagnie en utilisant la double issue :

*Elle est entrée dans l'immeuble. Je me suis demandé si elle reviendrait. Au bout d'un moment, je suis sorti de la voiture et je me suis planté devant la porte de l'immeuble, une porte vitrée avec des ferronneries. Peut-être y avait-il une double issue.*<sup>1</sup>

L'espace décrit est non seulement vide, mais aussi, souvent silencieux ce qui fait mieux ressortir les moindres bruits.

C'est dans cette ambiance que se retrouvent Ingrid et Rigaud sur la Côte d'Azur au printemps de 1942 : "*Le soir, le silence était si profond que les claquements des sabots sur la route mettaient très longtemps à mourir.*"<sup>2</sup>

On retrouve la même atmosphère dans l'hôtel où ils logent :

*Et c'était la montée lente dans l'ascenseur, les paliers obscurs qui défilaient, laissant deviner des couloirs silencieux et indéterminables, des chambres dont il ne restait sans doute que le sommier des lits.*<sup>3</sup>

L'image d'Ingrid s'associe, pour le narrateur de *Voyage de noces*, avec celle de vide et de silence :

*Je l'imaginai seule, dans son appartement, devant la même assiette et le même verre de bière, au fond de ce silence que je ne connaissais pas encore à l'époque, et qui m'est si familier aujourd'hui.*<sup>4</sup>

Au retour à Paris après des années d'absence, le narrateur retrouve une de ses anciennes connaissances : Tintin Carpentieri. Cette rencontre se déroule dans le calme et le silence :

*Cette chaleur, ce silence, ce café désert, la lumière blanche que les néons déversaient sur nous... Un rêve ?*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris 1992, p. 49.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 57.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 60.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 118.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 118.

Le silence et la chaleur pèsent sur le narrateur de *Quartier perdu* et l'empêchent de trouver le sommeil : "*Je ne dormais pas, cette nuit. Il fait trop chaud et puis ce silence de Paris...*"<sup>1</sup>

Ayant aspiré le coton imbibé d'éther, les sensations du narrateur *Du plus loin de l'oubli* s'intensifient, il ressent mieux le silence qui règne autour de lui :

*La sensation de fraîcheur était de plus en plus forte et le tic-tac du réveil se détachait, de plus en plus net, dans le silence, au point que je ne pouvais entendre son écho.*<sup>2</sup>

### **2.3.2. L'espace sensoriel.**

Un autre aspect de l'espace littéraire mérite d'être étudié de plus près, c'est celui qui nous est offert par les données des sens. Les catégories sensorielles sont largement représentées dans les romans de Modiano, parmi celles-ci les catégories thermiques, olfactives et visuelles sont les plus employées..

#### **2.3.2.1. Les notations thermiques et les sensations olfactives.**

Les notations thermiques sont largement employées dans la description de l'univers des romans de Modiano. Dans le roman *Quartier perdu*, cinquante-cinq de ces notations expriment la chaleur : *soleil de plomb, chaleur étouffante, boulevard écrasé de soleil, nuit torride*, le narrateur se sent mal à l'aise en ces moments-là. Quinze expressions seulement expriment la fraîcheur, pour le narrateur cela signifie le retour du bien-être : *soleil de printemps, fraîcheur, l'ombre, très frais*. Il en est de même pour les autres romans où le chaud prédomine sur le froid et s'associe avec le malaise des personnages ou du narrateur.

Les sensations purement tactiles sont très peu nombreuses.

Les sensations olfactives constituent la catégorie des sensations la plus mal connue, même si, comme le remarque H. Piéron, Baudelaire et les symbolistes ont compris

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, 1984, p. 68.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 29.

le pouvoir d'évocation individualisatrice des impressions olfactives et ont montré les relations des sensations olfactives avec le souvenir.

Toutes les odeurs qu'on relève dans les romans de Modiano peuvent être classées en trois principales catégories. La première se rapporte à la nature, la deuxième aux personnes et la troisième aux appartements, aux pièces. Par ailleurs, ces odeurs peuvent être agréables ou désagréables.

Rigaud et Ingrid dans *Voyage de noces* ne trouvent pas de changements dans la nature lorsqu'en 1942 ils arrivent sur la Côte d'Azur :

*C'était exactement comme les étés d'autrefois. Le vert sombre des pins, le ciel bleu, les odeurs d'eucalyptus et de lauriers-roses de l'avenue Saramartel qui descend vers la plage...*<sup>1</sup>

Le narrateur de *Quartier perdu* n'a pas oublié le jardin des Tuileries de son enfance : "*J'entendais le ronronnement de la tondeuse et je sentais l'odeur de l'herbe.*"<sup>2</sup>

Le narrateur du même roman se souvient de l'odeur qui régnait à Paris, il y a vingt ans, lors de ses promenades avec Carmen :

*Nous marchions sur la pelouse du Cours la Reine. Averse. Odeurs des feuillages et de la terre mouillée.*<sup>3</sup>

Il se rappelle aussi, lorsque à la même époque il accompagnait l'amie de Ludo jusqu'au taxi, qu'une "*odeur de chèvrefeuille s'échappait d'un hôtel particulier en démolition.*"<sup>4</sup>

C'est dans le roman *Quartier perdu* qu'on trouve le plus grand nombre de notations concernant les sensations olfactives. La catégorie où il s'agit de la nature y représente 23%. Dans d'autres romans ces notations sont rares. Les odeurs qui se rapportent aux personnes y sont plus nombreuses, elles représentent environ 42%.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 62.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, 1984, p. 34.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 141.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 170.

L'odeur peut devenir une des principales caractéristiques du personnage. Implicitement elle rappelle alors la présence du personnage avec lequel cette odeur s'associe. Ainsi on devine la présence de Hayward dans la voiture qui emmenait le narrateur et ses amis dans la promenade nocturne à travers Paris : "*L'odeur d'Acqua di Selva augmentait mon vertige.*"<sup>1</sup> Si pratiquement tout ce que le narrateur avait connu il y a vingt ans avait changé, cette odeur a tellement imprégné cet homme, que des années plus tard il sentait toujours pareil :

*Si Paris avait beaucoup changé, Hayward, lui, sentait la même odeur qu'il y a vingt ans, odeur qui me parut surannée : celle de l'eau de toilette Acqua di Selva dont je revoyais les flacons vert sombre sur la tablette de la salle de bain de son appartement, avenue Rodin.*<sup>2</sup>

L'odeur fait partie de la caractéristique du personnage, pour le narrateur. Avant de quitter la jeune fille, responsable de son départ pour Londres, il l'observe longuement : "*Une jeune fille d'une vingtaine d'années. Taille moyenne. Brune. Odeur lavande.*"<sup>3</sup>

Le narrateur de *Dimanches d'août* note tout de suite l'odeur de la femme qu'il avait rencontrée lors d'une soirée. Des années plus tard il en garde toujours le souvenir :

*Elle sentait une odeur de pin et je me demande si cette odeur était celle de sa peau ou de son manteau de fourrure.*<sup>4</sup>

Les endroits que le narrateur fréquentait, les appartements où il logeait ont aussi laissé des traces dans sa mémoire olfactive. Le plus souvent il s'agit des odeurs désagréables, provoquant l'inconfort pour les personnes qui s'y trouvent.

Le narrateur et Jacqueline dans *Du plus loin de l'oubli* ont du mal à supporter l'odeur de l'hôtel où ils logent à leur arrivée à Londres :

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 160.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, 1984, p. 158.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 180.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 57.

*Chaque nuit, nous avons envie de partir, à cause de l'odeur qui flottait dans la chambre, une odeur douceâtre dont j'ignorais si c'était celle des égouts, d'une cuisine ou de la moquette pourrie.<sup>1</sup>*

Cette odeur désagréable poursuit le narrateur et son amie même lorsqu'ils changent d'appartement :

*Je sentais encore l'odeur douceâtre de l'hôtel et je me suis demandé au bout de combien de jours elle disparaîtrait définitivement de nos vies.<sup>2</sup>*

Une odeur désagréable règne également dans la chambre que le narrateur et son amie Sylvia louent dans le roman *Dimanches d'août* :

*La première fois que j'avais visité cette chambre, une odeur de moisi m'avait pris la gorge. J'avais ouvert les deux fenêtres pour faire entrer un peu d'air frais, mais cela n'avait servi à rien. L'odeur imprégnait les murs, le cuir du fauteuil et la couverture de laine.<sup>3</sup>*

### **2.3.3. La palette des couleurs.**

La vue, pour G. Matoré, est le sens le plus rationalisé et capable d'appréhender très efficacement le monde, c'est donc pour cette raison que de nombreux écrivains font appel à ce sens de manière constante. La vue possède un vocabulaire très riche lui permettant de traduire ce que les autres sensations sont "*impuissantes à exprimer*"<sup>4</sup>. "*La vue dit trop de chose à la fois*".<sup>5</sup>

Le vocabulaire des couleurs, pauvre à l'époque classique, s'est beaucoup développé aujourd'hui. G. Matoré nous en fournit la confirmation avec ses relevés statistiques : *Princesse de Clèves* : 23 termes de couleur, *Madame Bovary* : 621, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* : 478. <sup>6</sup>

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 92.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 96.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 43.

<sup>4</sup> Georges Matoré, *L'espace humain*, Editions du Vieux Colombier, Paris, 1962, p. 217.

<sup>5</sup> Gaston Bachelard, *Poétique de l'Espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, p. 194.

<sup>6</sup> Georges Matoré, *L'espace humain*, Editions du Vieux Colombier, Paris, 1962, p. 214.

La couleur caractérise indirectement l'objet, la personne ou l'état, une telle caractéristique est plus imagée qu'une caractéristique directe qui, elle, laisse peu de place à l'imagination du lecteur. Dans la phrase "*elle avait les yeux rouges*" l'adjectif qualificatif rouge peut exprimer la fatigue, le chagrin ou la maladie de la personne. Le lecteur cherche dans le texte la confirmation à ses hypothèses, tandis qu'une information directe le laisserait passif.

En fixant systématiquement notre l'attention sur la couleur, Modiano avoue lui-même son attirance pour cet aspect :

*La lumière m'intéressait. J'aime bien (...) certaines lumières estivales, très contrastées. (...) Quand on écrit, il est peut-être difficile de traduire une lumière, mais ça m'a toujours préoccupé.<sup>1</sup>*

Pour mieux nous rendre compte du rôle et de la place de la couleur chez Modiano nous proposons ici quelques relevés tirés de ses romans.

Le roman *Un cirque passe* compte 98 emplois de notification de couleur et de lumière, *Voyage de noces* : 96, *Du plus loin de l'oubli* : 62, dans *Chien de printemps* : 53. C'est dans les romans *Quartier perdu* et *Livret de famille* que les noms de couleurs ont un emploi le plus élevé : 227 et 195 cas.

Comme de nombreux écrivains Modiano a ses couleurs de prédilection. Le blanc et le noir sont les couleurs qui apparaissent le plus souvent dans ses romans. Ces deux couleurs aident le narrateur à exprimer le contraste entre le passé et le présent, entre les moments de bien-être et des périodes difficiles, à montrer la duplicité de certains personnages.

Sur un total de 227 termes de couleurs, le blanc dans *Quartier perdu* représente environ 25 %. Il s'associe souvent avec les fantômes et les spectres et souligne l'idée du narrateur que tous les gens, passé un certain âge, deviennent des fantômes errant vainement à la recherche de leur passé, de leur jeunesse. Lorsque le narrateur de ce roman revient à

---

<sup>1</sup> Pierre Maury, *Etrange caravane*, dans Magazine littéraire N°302, Paris Septembre 1992, P. 103.

Paris, ville qu'il avait quittée vingt ans auparavant, il croit reconnaître au volant d'une Lancia blanche un ami de jeunesse :

*Le boulevard était désert (...). Et cette Lancia blanche qui avançait le long des façades éteintes me causait le (...) sentiment de désolation. (...) Je finissais par me demander si quelqu'un était au volant de cette Lancia, car j'avais beau écarquiller les yeux, je ne distinguais pas l'ombre d'un homme. (...) A moi, ça m'avait plutôt l'air d'une Lancia fantôme qui ne finirait jamais de glisser à travers ce Paris nocturne et mort.<sup>1</sup>*

Lorsque le narrateur veut dévisager cet homme, il n'aperçoit qu'"un profil irrégulier (...) surmonté d'un casque de cheveux blancs. Il portait un imperméable blanc."<sup>2</sup> Sur la photo qu'on prend de cet homme on ne distingue "que la portière blanche, et dans l'encadrement de la vitre le col blanc rabattu de l'imperméable tout le reste était en noir."<sup>3</sup>

Le passé s'associe souvent avec la couleur blanche. Ainsi, dans les souvenirs du narrateur de *Livret de famille* Jean Koromindé est entouré de tons clairs :

*Je fermai les yeux pour retrouver l'image que j'avais de lui à cette époque : un homme vif et blond qui se passait sans cesse un index sur les moustaches, parlait par petites phrases saccadées et riait beaucoup. Toujours habillé de costumes clairs. Tel il flottait dans mon souvenir d'enfant.<sup>4</sup>*

Par contre au présent les couleurs qui entourent ce personnage sont sombres et sans éclat, sa voiture est une "vieille Régence noire délabrée."<sup>5</sup> "Il porte des lunettes à grosses montures à verres bleuâtres."<sup>6</sup> "Son visage avait rétréci et sa peau prenait une teinte grise."<sup>7</sup>

Dans *Du plus loin de l'oubli* le narrateur et son amie Jacqueline font connaissance à leur arrivée à Londres de Peter Rachman. Cet homme possède un grand nombre

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, pp. 72 et 73.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 74.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 78.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 15.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 16.



d'appartements, par contre ses occupations ne sont pas très claires. Comme le narrateur et sa compagne n'ont pas beaucoup d'argent, il les aide généreusement. Pour parler de ce personnage le narrateur choisit des couleurs contrastées :

*Par la fenêtre je voyais l'auto noire de Rachman au milieu d'une flaque de soleil. (...) il [Rachman] s'épongeait le front et le cou avec son mouchoir blanc.<sup>1</sup>*

Pour le narrateur Peter Rachman reste comme :

*une silhouette noire et massive, à contre jour, au bord de la Serpentine. Je ne distingue pas les traits de son visage, tant le contraste est net entre l'ombre et le soleil.<sup>2</sup>*

Ce contraste entre l'ombre et la lumière traverse d'ailleurs tout le roman. Le narrateur le trouve dans ses rêves "*Des rues blafardes, hivernales et aussi le soleil qui filtre à travers les fentes des persiennes.*"<sup>3</sup> Le narrateur retrouve la même ambiance dans un bar à Paris où il est venu avec Jacqueline :

*Dans le silence autour de nous, j'entendais le grésillement des néons. Ils projetaient une lumière qui tranchait avec le noir des vitres de la terrasse, une lumière trop vive, comme une promesse des printemps et des étés à venir.<sup>4</sup>*

Des couleurs vives et lumineuses viennent aussi éclairer le tableau : le rouge avec des nuances différentes : rouge vif, couleur carmin, rouge brique; l'orange, le vert, le bleu qui est aussi très nuancé : bleu marine, bleu cru, bleu très coupant, bleu floride, bleu canard.

Dans *Quartier perdu* les couleurs rouge et vert du feu ont des proportions importantes : 7,8 % et 8,3 %. Ces couleurs apparaissent toujours la nuit comme des signaux qui permettent au narrateur de s'y repérer, ces feux éclairent la nuit comme des flashes :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, pp. 102 et 103.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 108.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 82.

*Après le dîner, il faudrait prendre un verre quelque part, puis un autre, ailleurs, puis encore un autre. Et toujours sous la conduite de Hayward. Il suffisait de suivre leur voiture à travers Paris. Feux verts. Feux rouges.<sup>1</sup> (...)*

*La voiture des Hayward, devant nous, indiquait la marche à suivre. Feux verts. Feux rouges.<sup>2</sup>*

*Elle [Carmen] s'habillait après le "déjeuner" et nous sortions faire une longue promenade. C'était l'heure creuse de la nuit où il ne passe plus que de très rares voitures et où les clignotements des feux rouges et des feux verts se succèdent pour rien.<sup>3</sup>*

Les couleurs voyantes apparaissent sur le fond des couleurs pâles et font ressortir les personnes et les objets décrits :

*A travers les vitres, une lumière blanche qui tombait des petites lampes de la terrasse laissait une flaque d'ombre au fond du salon. Et Carmen se tenait dans cette flaque d'ombre allongée sur l'un des divans. (...) Elle s'était déshabillée et portait un peignoir d'éponge orange.<sup>4</sup>*

Toutes les notations de couleur qu'on trouve chez Modiano peuvent être divisées en trois groupes. Cette subdivision n'est peut être pas la seule possible, mais elle permet néanmoins de mieux distinguer l'univers coloré de Modiano :

- 1) Les couleurs concrètes, exprimées par les adjectifs de couleurs : blanc, noir, rouge, bleu, vert etc.
- 2) Les couleurs nuancées : bleu clair, rouge vif, vert pâle, jaunâtre.
- 3) Les fausses couleurs provenant des substantifs : marron, grenat, sable, havane, châtain, mastic, ou des adjectifs qualificatifs qui expriment les nuances de couleurs : clair, obscur, teinté etc.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Quartier perdu, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 136.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 137.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, Quartier perdu, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 141.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 166.

Même si les couleurs concrètes dominent dans les romans de Modiano : 67 % dans *Livret de famille*, 74,5 % dans *Quartier perdu*, la palette de couleur est très nuancée. Ainsi dans *Livret de famille* on trouve onze nuances de bleu : bleu ciel, bleu marine, bleu foncé, bleu transparent, bleu clair, bleu fatigué, bleu cru, bleu canard, bleu très coupant, bleu floride, bleu de myosotis.

Plusieurs procédés sont employés pour nuancer le sens de base des couleurs. Ainsi, l'adjectif qualificatif de couleur peut être complété par un autre adjectif : bleu clair, rose orangé, vert pâle, beige rosé :

*Il n'avait pas oublié cette fin d'après-midi de l'été 37 et la terrasse que les derniers rayons du soleil éclairaient de rose orangé.*<sup>1</sup>

*Un homme en chemise blanche et pantalon bleu marine attendait debout devant une porte à double battant (...).*<sup>2</sup>

L'adjectif de couleur peut aussi être suivi par d'autres classes grammaticales qui ont reçu leur statut d'adjectif qualificatif par conversion : ce sont des adjectifs verbaux et des participes passés : coupant, bronzé, fatigué :

*Il [le gros] était vêtu d'une robe de chambre d'intérieur en velours bleu fatigué (...).*<sup>3</sup>

Le sens des couleurs est nuancé parfois par un nom d'objet : bleu ciel, rouge brique, vert émeraude, bleu canard :

*Le rouge brique du grand immeuble du 76 boulevard Sérurier se détache sur le vert du parc, dont les pelouses dévalent jusqu'au périphérique.*<sup>4</sup>

*Elle est vêtue d'un imperméable mais ce n'est plus l'imperméable de Ludo. Beaucoup plus foncé, celui-ci : Vert émeraude.*<sup>5</sup>

*(...) Jean-Xavier Curtine, n'était pas autre chose qu'un jeune homme au visage régulier mais très étroit et au teint pâle (...). Son costume de velours*

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 17.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 105.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 150.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 183.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 184.

*bleu canard, très ajusté, sa chevalière, ses petits gestes précis, ses mocassins, tout cela laissait supposer une méticulosité asiatique.<sup>1</sup>*

Dans d'autre cas la nuance peut être apportée par un nom d'objet avec la préposition : bleu de myosotis, ou par un adverbe d'intensité suivi d'un adjectif verbal : bleu très coupant. Sur le fond des couleurs claires et lumineuses apparaissent des couleurs ternes et sans éclat, ces formes dérivées des adjectifs de couleurs sont obtenues par suffixation : noirâtre, bleuâtre, brunâtre, jaunâtre. Ces teintes délavées sont les marques du temps :

*Déjà l'herbe et la mousse envahissaient la véranda et les feuillages débordaient des portes à battant noirâtre des écuries comme si des arbres avaient poussé à l'intérieur.<sup>2</sup>*

*Une corde pendait au seuil de la véranda. (...) Elle servirait à monter le "drapeau" au mât. Le drapeau ? Oui, celui, vert et blanc, aux couleurs des écuries. (...) la pluie le gonflait doucement, malgré une petite déchirure du côté du vert. Le blanc avait pris une teinte jaunâtre.<sup>3</sup>*

Les couleurs nuancées obtiennent : 13 % dans *Livret de famille*, 15 % dans *Quartier perdu*. De fausses couleurs ont la représentation suivante : 18 % dans *Livret de famille*, 9 % dans *Quartier perdu*.

Les fausses couleurs sont des substantifs qui ont passé dans la catégorie des adjectifs par conversion, ce transfert se fait métaphoriquement. Le mot dans ce cas ne change pas, les indices qui distinguent un nom et un adjectif sont extérieurs (se trouvent en dehors du mot) ce sont l'article et la préposition : couleur sable, couleur havane, cheveux argent, silhouette pastel, couleur feuilles mortes, couleur grenat :

*Il [Ludo] était allongé derrière le canapé, au pied d'une des vitrines, dans son impermeable mastic.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 135.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 147.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 148.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 176.

*Je ne pouvais m'empêcher de regarder la grande photo encadrée de cuir grenat sur la console du salon (...).<sup>1</sup>*

*Le bruit d'une porte qu'on refermait. Une silhouette pastel. Geneviève Catelain.<sup>2</sup>*

*Il [Koromindé] me désigna sur la droite un immeuble de couleur sable avec des fenêtres-hublots et de grands balcons en demi-cercle.<sup>3</sup>*

L'examen des couleurs fait aussi apparaître la prédominance des notations des objets concrets. L'univers de Modiano peut être classé dans plusieurs catégories : tenue vestimentaire, aspect physique, accessoires (sacs, cahiers, lunettes, papiers, etc.), intérieur et extérieur des maisons, lumière, nature, expressions comprenant les noms de couleur. Voici comment se passe la distribution des termes de couleur entre ces groupes dans *Quartier perdu* et *Livret de famille* :

<i>Quartier perdu</i>		<i>Livret de famille</i>	
tenue vestimentaire	20 %	tenue vestimentaire	18,3 %
aspect physique	19 %	aspect physique	25,8 %
accessoires	17,5 %	accessoires	22,2 %
intérieur et extérieur des maisons	14,5 %	intérieur et extérieur des maisons	20,2 %
lumière	6 %	lumière	4,2 %
nature	5,5 %	nature	5,6 %
mots et expressions de couleur	2,5 %	mots et expressions de couleur	2,3 %
Feux de signalisation	6 %	Feux de signalisation	1,4 %
Moyens de locomotion	9 %		

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 126.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 37.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 17.

Ces relevés montrent la distribution différentielle des termes de couleur dans les romans de Modiano. A la différence de Gracq, de Camus ou de Malraux, il n'accorde pas la même importance aux termes de lumière. Les notations exprimant la luminosité dominent chez ces auteurs. Dans *Le Rivage des Syrtes* 80% des termes de couleur<sup>1</sup> exprime la luminosité et son absence, dans *Condition humaine* ce chiffre est de 68%.

Plus qu'un moyen d'exprimer des humeurs ou des goûts, la couleur chez Modiano est une des rares choses qui réussit à résister plus ou moins bien au pouvoir du temps. Tel un flash elle agit sur l'homme en marquant sa mémoire. L'examen du vocabulaire des sensations nous a permis de constater que cet espace à la fois visuel et tactile ne fait pas appel au bon sens et à la mémoire, mais qu'il est une perception concrète et vécue. Après avoir étudié la place et le rôle de la description et du détail dans l'organisation de l'espace romanesque, nous montrerons, par contraste, le manque informationnel concernant le niveau narratif du texte.

## **2.4. L'économie narrative et la narration lacunaire.**

### **2.4.1. L'omission de transition entre deux moments de l'énoncé.**

L'économie narrative est, pour nous, un procédé qui consiste dans la suppression d'une partie de l'énoncé qui devrait servir normalement de point de transition entre deux moments de l'histoire. Le narrateur accélère le rythme du récit et si, dans un paragraphe, on le voit en train de faire une chose, on le retrouve dans le paragraphe suivant, et sans qu'il en prévienne le lecteur, livré à une autre occupation. Le moment de la préparation à l'action est omis, le narrateur n'en parle pas, le lecteur déduit lui-même la lacune, et peut la combler ce qui n'est pas le cas dans l'ellipse où il s'agit d'omission d'un ou de plusieurs événements qu'on ne peut pas reconstituer, au mieux on peut les supposer.

---

<sup>1</sup> On trouve ces données statistiques dans *L'Espace humain* de Georges Matoré, Editions du Vieux Colombier, Paris, 1962, pp. 220 à 222.

Dans la première partie du roman *Des inconnues*, la narratrice confie avoir toujours sur elle le numéro de téléphone et l'adresse de la femme qu'elle avait connue lors de ses vacances à Torremolinos. Et sans prévenir le lecteur de son dessein d'appeler cette femme, la narratrice compose le numéro :

*Je gardais toujours sur moi le bout de papier où Mireille Maximoff avait écrit l'adresse et le numéro de téléphone de ses amis à Paris. Les sonneries se succédaient sans que personne ne réponde et, brusquement, j'ai entendu une voix de femme.<sup>1</sup> (Exemple 1).*

Dans un autre extrait de ce roman la narratrice marche dans Paris et se retrouve devant un cinéma. On ne connaît pas les idées qu'elle a eues à la vue du cinéma, la narratrice omet également les épisodes de l'achat et du contrôle des billets. On la retrouve tout simplement, assise dans la salle, pendant la projection d'un dessin animé :

*J'avais l'impression d'être toute seule dans une ville inconnue. (...) Au bout d'une grande avenue, je voyais la gare. Peut-être aurait-il mieux valu prendre un train pour Paris et retrouver Mireille Maximoff. Et lui expliquer tout. Quel conseil m'aurait-elle donné ? J'ai bifurqué dans une petite rue où je suis tombée sur un cinéma. A cette heure là, j'étais seule dans la salle. On y passait un dessin animé.<sup>2</sup> (Exemple 2).*

Si dans l'exemple 1 le lecteur pouvait deviner l'intention de la narratrice d'appeler Mireille Maximoff (elle était seule, elle ne savait pas quoi faire et elle avait ce numéro de téléphone sur elle). Dans l'exemple 2, et c'est pour cela qu'on a donné un contexte plus grand, l'intention de la narratrice d'aller au cinéma était peu prévisible. Ces ellipses implicites accélèrent le rythme du récit et créent aussi un certain effet de surprise, car le lecteur ne s'attend pas au changement d'endroit.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Des inconnues*, Editions Gallimard, Paris, 1999, p. 16.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Des inconnues*, Editions Gallimard, Paris, 1999, p. 45.

### 2.4.2. La narration lacunaire.

La narration lacunaire est un autre procédé utilisé par Modiano dans la création de son univers romanesque. Le narrateur entreprend un nouveau sujet sans fournir d'explications au sujet, entrepris initialement, laissant la curiosité du lecteur en suspens. Ce phénomène est étroitement lié au problème de décrochement, mais ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas le passage sans avertissement à un autre sujet, mais le manque d'information en ce qui concerne les sujets.

Voici quelques exemples qui expliquent notre point de vue.

Dans le roman *Quartier perdu*, qu'on a cité à propos de l'introduction de la nouvelle information, le narrateur confie qu'il aimait regarder les photos et les souvenirs de Carmen, il remarque aussi que Carmen, elle-même, "n'aimait pas que je consulte ce qu'elle appelait les archives"<sup>1</sup>. Mais on n'apprend jamais pourquoi cela ne lui plaisait pas, quelles raisons elle donnait au narrateur.

Le narrateur avoue qu'il aimait Carmen : "*J'étais amoureux de cette femme (...)*"<sup>2</sup>, mais il ne parle jamais de leurs sentiments intimes, on ne sait pas ce que Carmen éprouvait à son égard. On ne sait pratiquement pas de quoi ils parlent : en dehors des phrases qu'ils se sont dites lors de leur première rencontre, on l'entend prononcer trois ou quatre phrases qui ne nous permettent pas d'élargir notre connaissance sur ce personnage.

On apprend que le narrateur et Carmen faisaient parfois de "*longues promenades*". Et, sur cet exemple, on remarque bien le phénomène de variation au niveau de l'information : d'un côté le narrateur nous décrit méticuleusement leur trajet :

*Nous marchions sur la pelouse du cours de la Reine. (...) De l'autre côté de la place de l'Alma, le long des quais, sur l'esplanade du palais de Tokyo, nous parlions à voix basse (...). La rue Fresnel et son jardin suspendu. La Seine. L'allée aux Cygnes que nous suivions jusqu'au pont de Grenelle. Et le retour par les escaliers de Passy et les jardins du Trocadéro.*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 140.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 137.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 141.



D'un autre côté on n'apprend jamais de quoi ils parlaient pendant ces promenades.

Un autre exemple de narration lacunaire se voit quand le narrateur nous confie que Carmen offrait des cadeaux somptueux au couple *Hayward* "pour les remercier de leur rôle de poissons pilotes du petit groupe que nous formions."<sup>1</sup> Mais on n'apprend jamais quels étaient ces cadeaux.

Le nom de Lucien Blin apparaît souvent dans la narration. Les gens qui l'ont connu avaient apparemment beaucoup d'estime pour cet homme. Mais la raison de ce respect reste inconnue du lecteur. Quand le narrateur cite quelques phrases prononcées par Rocroy à propos de Lucien Blin, il ne donne pas le contexte dans lequel ces mots étaient prononcés :

*"Lucien aurait détesté, hein, Gyp ? " " Voilà qui aurait fait beaucoup rire Lucien..." Parfois sur un ton de reproche discret, il s'adressait à Carmen : " Vous croyez vraiment que Lucien aurait été d'accord ? " Ou "Lucien aurait été vraiment triste de vous voir comme ça..."<sup>2</sup>*

On ne peut dire qu'une chose à propos de ces citations : les gens qui entouraient Lucien Blin connaissaient parfaitement bien son caractère; pour le reste, cette information ne permet pas au lecteur d'en comprendre le caractère.

On apprend par le narrateur que les personnages du roman évoquent souvent "l'époque de Lucien", c'est leur passé, mais on ne sait jamais ce qu'ils ont vécu à cette époque-là, car personne n'en parle directement. Ainsi, dans un extrait le narrateur parle d'un dîner "entre hommes à la terrasse d'un restaurant du quartier." On apprend aussi le sujet de conversation : "Ils avaient parlé de Carmen et du passé."<sup>3</sup> Le narrateur nous confie ce qu'ils s'étaient dit à propos de Carmen, mais on n'apprend jamais ce qui était dit à propos du passé. On apprend uniquement les idées que les paroles des amis ont apportées au narrateur au sujet de Lucien Blin :

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 134.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 126.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 151.

*Tant que Blin était là, le monde gardait sa cohérence, et chacun d'eux avait un centre de gravité, un dénominateur commun et pourquoi pas : une raison de vivre... Blin avait été comme l'aimant qui rassemble la limaille de fer.<sup>1</sup>*

On remarque que cette économie narrative touche surtout le passé et montre le refus systématique du narrateur d'en parler. Ce dernier se limite à de brèves allusions, mais ne donne pas beaucoup d'explications qu'il soit le témoin ou le personnage principal des événements racontés.

### **2.4.3. L'omission de description des scènes érotiques.**

A l'époque où Modiano écrit ses romans, la littérature est devenue très libre et tolérante. Les scènes érotiques, la description des rapports sexuels ne choquent plus.

Cette évolution ne semble pas toucher Modiano, dont les romans restent très pudiques. L'ellipse narrative est employée dans la présentation des rapports intimes. Le narrateur ne décrit jamais les scènes d'amour entre lui et sa partenaire. On les voit avant et après leurs relations intimes, mais jamais le narrateur n'en parle ouvertement. Il glisse dans le récit quelques signes qui permettent de deviner le caractère des rapports avec sa petite amie.

Dans le roman *Un cirque passe* le narrateur emmène la fille qu'il a rencontrée dans le commissariat de police dans son appartement et lui propose son lit :

*Elle [Gisèle] a jeté un œil distrait sur les rayonnages de livres, entre les deux fenêtres. Puis, elle s'est allongée sur le lit et a ôté ses chaussures d'un mouvement nonchalant du pied. Elle m'a demandé où j'allais dormir.*

*- En bas, sur le canapé.*

*- Restez ici, m'a-t-elle dit. Ça ne me dérange pas.*

*Elle avait gardé son imperméable. J'ai éteint la lumière des vitrines. Je me suis allongé à côté d'elle.*

*- Vous ne trouvez pas qu'il fait froid ?*

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 151.

*Elle s'est rapprochée et elle a posé doucement sa tête contre mon épaule. Des reflets et des ombres en forme de grillage glissaient sur les murs et le plafond.*

*- Qu'est-ce que c'est ? m'a-t-elle demandé.*

*- Le bateau-mouche qui passe.<sup>1</sup>*

Dans le paragraphe suivant on les retrouve à leur réveil à sept heures du matin :

*Elle était allongée contre moi, nue, dans son imperméable.<sup>2</sup>*

Seul l'adjectif *nue* laisse entendre que le narrateur et Jacqueline ont eu des rapports intimes. Ces suppositions se confirment quand le narrateur nous décrit le moment du départ de Jacqueline :

*Ses lèvres ont effleuré les miennes et elle m'a dit à voix basse qu'elle avait hâte de me revoir.<sup>3</sup>*

Dans le roman *Du plus loin de l'oubli* le narrateur évoque sa rencontre avec le couple Jacqueline et Gérard Van Bever. Un jour ce dernier part à Forges-les-Eaux et Dieppe pour y jouer. Le narrateur vient, en son absence chercher la jeune femme à l'hôtel :

*La nuit était tombée depuis longtemps à ma sortie de l'hôtel. (...) J'ai frappé à sa porte. Elle est venue m'ouvrir. (...) Elle a surpris mon regard posé sur le flacon d'éther débouché, au milieu de la table de nuit. (...) Elle m'a tendu un tampon de coton après l'avoir imbibé d'éther. J'ai hésité quelques secondes avant de le prendre, mais si cela pouvait créer un lien entre nous... j'ai aspiré le coton puis le flacon d'éther. Et elle aussi à son tour. Une fraîcheur m'a envahi les poumons. J'étais allongé à côté d'elle. Nous étions serrés l'un contre l'autre et nous tombions dans le vide.<sup>4</sup>*

Dans le paragraphe suivant, on retrouve le narrateur et Jacqueline à six heures du matin dans la rue Cujas. Le narrateur ne dit rien à propos de la nuit qu'ils ont passée

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 18.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 19.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, 1996, p. 29.

ensemble, mais quelques pages plus loin il fait des remarques qui nous laissent deviner ce qui s'est passé la nuit :

*(...) une pensée finirait par m'occuper l'esprit : elle ne voulait plus me voir à cause de ce qui s'était passé entre nous, la nuit dernière.<sup>1</sup>*

On en trouve une nouvelle confirmation lorsque, quelques jours plus tard, Jacqueline vient rendre visite au narrateur :

*Dans ma chambre, elle a tiré les rideaux noirs. (...) La lumière passait maintenant à travers la fente des rideaux. C'était étrange de voir sa veste et ses vêtements éparpillés sur le parquet. Beaucoup plus tard, nous nous sommes endormis.<sup>2</sup>*

Encore une fois, le narrateur ne donne aucun détail, même pour dire que Jacqueline était nue, il emploie une périphrase "*sa veste et ses vêtements éparpillés sur le parquet*", mais ne le dit pas directement.

Dans le roman *Dimanches d'août* le narrateur ne parle pas non plus de ses relations intimes avec Sylvia, mais les laisse sous-entendre en nous confiant que lorsque le mari de cette dernière partait en voyages d'affaires "*elle pouvait rester jusqu'au lendemain matin*".<sup>3</sup> Dans un autre extrait on les trouve tous les deux dans la pénombre de la chambre du narrateur. Jacqueline consulte sa montre :

*- Je vais être en retard pour le dîner. Ma belle-mère et mon mari doivent déjà m'attendre.*

*Elle s'est levée. Elle a retourné l'oreiller et elle a écarté le drap.*

*- J'ai perdu une boucle d'oreille.*

*Puis elle s'est habillée devant la glace de l'armoire. Elle a enfilé son justaucorps vert, sa jupe de toile rouge qui la serrait à la taille. Elle s'est assise sur le rebord du lit et elle a mis ses espadrilles.*

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 36.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, 1996, p. 156.

- *Je reviendrai peut-être tout à l'heure s'ils font une partie de cartes... ou demain matin...*<sup>1</sup>

Sans beaucoup de commentaires la description de cette scène suffit pour comprendre le caractère des rapports du narrateur avec Sylvia.

Encore une fois le narrateur sollicite la collaboration du lecteur.

#### **2.4.4. Introduction de la nouvelle information.**

L'économie narrative se voit aussi dans l'introduction de la nouvelle information. Le narrateur, sans faire de longues entrées en matière, de nombreuses explications et commentaires, présente les événements tels qu'ils sont. Il existe plusieurs procédés d'introduction de la nouvelle information dans le texte :

- soit elle peut être introduite avec appui sur des faits connus,
- soit des choses inconnues peuvent être présentées comme si elles étaient déjà connues.

Balzac, par exemple, ainsi que de nombreux auteurs classiques, choisit le premier type d'introduction de la nouvelle information.

Dès le début de ses romans, comme on l'a vu sur l'exemple d'*Eugénie Grandet*, Balzac fournit à son lecteur tous les éléments dont il aura besoin pour la bonne compréhension de l'action : la description de l'état initial commence par la description de la ville où se dérouleront les événements du récit. Ensuite, par une des rues de cette ville, le narrateur nous emmène vers la maison où habitent les principaux personnages de l'histoire. Ensuite, le narrateur fait la présentation de ses héros.

Quant à Modiano, il privilégie le deuxième type d'introduction de la nouvelle information. L'entrée *in medias res* qu'on retrouve souvent dans ses romans, en est une preuve incontestable. Dans ce type d'incipit, l'entrée dans l'action se fait sans aucune préparation, le récit semble débiter au cours d'une action ayant commencé antérieurement.

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 155.

Analysons un des incipit de Modiano et observons comment il procède pour construire ces ouvertures romanesques.

Voici le début du roman *Quartier perdu* paru aux Editions Gallimard en 1972 :

*C'est étrange d'entendre parler français. A ma descente de l'avion, j'ai senti un léger pincement au cœur. Dans la file d'attente, devant les bureaux de la douane, je contemplais le passeport, qui est désormais le mien, vert pâle, orné de deux lions d'or, les emblèmes de mon pays d'adoption. Et j'ai pensé à celui, cartonné de bleu marine, que l'on m'avait délivré jadis, quand j'avais quatorze ans, au nom de la République française.*

*J'ai indiqué l'adresse de l'hôtel au chauffeur de taxi et je craignais qu'il n'engageât la conversation car j'avais perdu l'habitude de m'exprimer dans ma langue maternelle. Mais il est resté silencieux tout le long du trajet.*

*Nous sommes entrés dans Paris par la porte Champerret. Un dimanche, à deux heures de l'après-midi. Les avenues étaient désertes sous le soleil de juillet. Je me suis demandé si je ne traversais pas une ville fantôme après un bombardement et l'exode de ses habitants. Peut-être les façades des immeubles cachaient-elles des décombres ? Le taxi glissait de plus en plus vite comme si son moteur était éteint et que nous descendions en roue libre la pente du boulevard Malesherbes.*

*A l'hôtel, les fenêtres de ma chambre donnaient sur la rue de Castiglione. J'ai tiré les rideaux de velours et je me suis endormi. A mon réveil, il était neuf heures du soir.<sup>1</sup>*

Le roman commence sans aucune entrée en matière, on voit le narrateur, arrivé par avion, dans un pays francophone : "*C'est étrange d'entendre parler français. A ma descente de l'avion, j'ai senti un léger pincement au cœur.*"<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, pp. 9 et 10.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 9.

D'où vient le narrateur ? Pourquoi lui semble-t-il étrange d'entendre parler français ? C'est au lecteur de créer le cadre dans lequel le texte va s'inscrire. On a, donc, une entrée *in medias res*.

Au début du premier paragraphe nous retrouvons le narrateur à l'aéroport. On ne sait rien sur lui. Le lecteur ne reçoit aucun renseignement exact. Il ne peut que faire des suppositions. A partir de quelques détails et d'un certain nombre d'éléments il fait des inférences. Premièrement, il constate que le narrateur n'a pas entendu le français depuis longtemps, donc pendant ce temps-là il parlait une autre langue, mais il connaît aussi le français. Les deux propositions suivantes commencent par le circonstanciel. Dans ces phrases, la caractérisation, antérieure à l'objet lui-même, apporte un éclairage intense et nous permet de comprendre un peu mieux la situation. On apprend que le narrateur est venu par avion. La périphrase dans laquelle le narrateur donne la description du passeport de son pays d'adoption: "*vert pâle, orné de deux lions d'or*"<sup>1</sup>, augmente l'intérêt du lecteur, car il n'a pas de réponse directe, il est obligé de la chercher. La dernière proposition de ce paragraphe nous apporte une nouvelle information sur le narrateur :

*Et j'ai pensé à celui, cartonné de bleu marine, que l'on m'avait délivré, jadis, quand j'avais quatorze ans, au nom de la République française.*<sup>2</sup>

C'est une phrase complexe avec des rapports de subordination. L'adverbe "*jadis*" de la deuxième partie de cette phrase permet de conclure qu'entre le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé, il y a une distance épique assez grande. La conjonction de subordination à sens temporel "*quand*" introduit la deuxième proposition subordonnée qui permet de concrétiser l'adverbe "*jadis*".

Dans le deuxième paragraphe le narrateur est dans le taxi qui l'amène à l'hôtel. Ce paragraphe ne contient que deux phrases : une complexe avec des rapports de subordination et de coordination. Dans cette phrase complexe, la conjonction de coordination "*car*", introduit la proposition causale qui justifie et explique l'énoncé de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, Quartier perdu, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 9.

proposition principale. La proposition simple qui suit cette phrase : "*Mais il [ le chauffeur de taxi] est resté silencieux tout au long du trajet*"<sup>1</sup>, commence par la conjonction adversative "*mais*" et peut être considérée comme sa suite. La parcellarisation de cette partie de l'énoncé dans une proposition indépendante souligne le soulagement du narrateur face au silence du chauffeur.

La nouvelle information que nous pouvons retirer de ce paragraphe est minimale. Mais nous recevons, quand même, la confirmation de nos suppositions faites après la lecture du premier paragraphe : le narrateur a quitté la France il y a longtemps car, comme il l'avoue, il a perdu l'habitude de s'exprimer dans sa langue maternelle.

Dans le troisième paragraphe le narrateur est toujours dans le taxi, mais les alentours ont changé, il se rapproche de Paris. Ce paragraphe est un peu plus long que les deux précédents. Il se compose de six phrases, dont deux sont composées. Dans la première phrase complexe les propositions sont liées par le rapport de subordination, dans la deuxième, par ceux de coordination et de subordination. Le narrateur nous donne le nom des endroits par lesquels il passe :

*Nous sommes entrés dans Paris par la porte Champerret. (...) Nous descendions la pente du boulevard Malesherbes.*<sup>2</sup>

Ces précisions des lieux aident à créer l'effet réaliste. D'un autre côté, elles permettent au lecteur de se représenter au mieux le trajet du narrateur à travers Paris. Les indications du temps "*un dimanche, à deux heures de l'après-midi*" augmentent le réalisme de l'énoncé. L'article indéfini devant le substantif "*dimanche*" montre que c'était un dimanche comme les autres, qu'il ne représentait rien d'exceptionnel. Dans les trois propositions suivantes nous trouvons la description de Paris. Le type d'énoncé change, on passe du narratif au descriptif. "*Les avenues étaient désertes sous le soleil de juillet.*"<sup>3</sup> Même s'il s'agit ici d'une hyperbole usée, elle permet de renforcer l'idée de vide.

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, pp. 9 et 10.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 9.



Probablement, les termes ordinaires ont paru insuffisants et faibles au narrateur pour décrire l'atmosphère de la ville.

Le lexique de guerre "*bombardement, exode, décombres*" donnent à l'image de la ville quelque chose d'angoissant. L'emploi métaphorique du verbe "*glisser*" pour parler du taxi, ainsi que la métaphore "*ville fantôme*" provoquent chez le lecteur un sentiment d'irréalité. On a l'impression que tout se passe dans un rêve.

Ce paragraphe apporte au lecteur une information assez importante. On peut même dire que ce paragraphe est construit sur le principe d'antithèse par rapport aux précédents. Dans les deux premiers paragraphes le lecteur ne trouve que des allusions, et il est obligé de faire des suppositions sur le passé et le présent du narrateur. Le troisième paragraphe satisfait un peu sa curiosité. Le lecteur apprend, enfin, le nom de la ville où le narrateur est arrivé. On apprend aussi que l'action se passe en été, c'est un dimanche de juillet.

Le quatrième paragraphe est très court. Nous retrouvons le narrateur dans sa chambre à l'hôtel. L'indication "*les fenêtres de ma chambre donnaient sur la rue Castiglione*", permet de dire que cet hôtel se trouve au centre de Paris.

La nouvelle information est donnée ici comme si elle était déjà connue. Ainsi, dans le troisième paragraphe le narrateur indique l'endroit par lequel il est entré dans Paris, en donnant cette information il attire l'attention du lecteur sur cet endroit "*la porte Champerret*". Quant au nom de la ville, il est mentionné comme par hasard, bien que les deux faits soient également nouveaux pour le lecteur.

On a pu, sur cet exemple, illustrer une des ouvertures typiques des romans de Modiano, une entrée *in medias res*<sup>1</sup>, et de montrer la présentation de la nouvelle. A l'intérieur même du roman l'introduction de la nouvelle information se fait de la même manière. Le narrateur ne fait que mentionner les nouveaux détails. Il intrigue ainsi le lecteur, excite sa curiosité, mais ne lui donne pas de plus amples explications.

---

<sup>1</sup> Nous analyserons dans le dernier chapitre les moyens syntaxiques employés pour la création de ce type d'entrée.

Tel est le cas dans le roman *Des inconnues*<sup>1</sup> paru aux Editions Gallimard en 1999. Le narrateur de la première partie du roman est une femme qui parle de sa jeunesse, notamment de l'époque où elle avait dix-huit ans.

En parlant de ce temps, la narratrice ne mentionne le présent qu'indirectement, on ne peut que deviner ce qui va se passer à la suite des événements racontés. Tous les détails concernant le présent de la narratrice sont glissés comme si c'était par hasard, sans que la narratrice y attire spécialement son attention. Ainsi, elle ne dit jamais : ce que je vais raconter ici s'est passé il y a trente ans, à cette époque j'habitais la France, le pays que j'ai quitté par la suite, pour venir vivre à X. La narratrice fournit ces détails tout en parlant d'autres choses. Voilà, par exemple, comment on apprend la distance épique, ou le temps qui sépare le moment de l'énonciation du moment de l'énoncé. La narratrice raconte le rendez-vous auquel elle s'est présentée pour un essai de mannequin. Elle décrit la personne qui l'avait reçue :

*Un homme est entré, la cinquantaine, les cheveux bruns ramenés en arrière, une petite moustache et des yeux d'épervier. Il était vêtu d'un costume bleu marine et il portait des chaussures de daim foncé. Quelquefois dans mes rêves, il pousse la porte et il entre, les cheveux toujours aussi noirs après trente ans.<sup>2</sup>*

On voit que l'information sur la distance épique est donnée à la fin et peut même passer pratiquement inaperçue.

On apprend de la même façon qu'au moment de la narration cette femme ne vit plus en France. Elle évoque ce fait lorsqu'elle parle de sa rencontre avec Guy Vincent. Une des phrases prononcées par cet homme est restée gravée dans son esprit :

*- Je vais marcher un peu avec vous. Si vous êtes fatiguée, nous prendrons le métro à l'Etoile.*

*Alors j'ai eu le sentiment d'avoir fait une rencontre, comme celle que j'espérais depuis mon arrivée à Paris. Cette phrase qu'il m'a dite à cet instant-*

---

<sup>1</sup> Le roman *Des inconnues* est divisé en trois parties où chaque partie a son propre narrateur et ses propres personnages, les événements racontés dans chaque partie n'ont pas de lien entre eux.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Des inconnues*, Editions Gallimard, Paris, 1999, p. 14.

*là m'est restée si bien en mémoire que j'entends encore, après toutes ces années, le son de sa voix. L'autre jour, je me promenais près du port, dans ce pays où je n'ai pas souvent l'occasion de parler français avec quelqu'un. J'étais perdue dans mes pensées et de nouveau, j'ai entendu dire avec l'accent parisien : "Si vous êtes fatiguée, nous prendrons le métro à l'Etoile." Je me suis retournée. Bien sûr, il n'y avait personne.<sup>1</sup>*

Même si la narratrice n'en parle pas directement, le lecteur comprend déjà qu'elle ne vit plus en France. Quelques pages plus loin on en retrouve la confirmation, mais encore une fois on ne reçoit aucun renseignement exact. De nouveau, cette information est glissée comme tout à fait secondaire, lorsque la narratrice évoque la rencontre avec un écrivain où elle est venue avec Guy Vincent :

*Il m'a entouré l'épaule et il m'a entraînée jusqu'à la table où l'écrivain au nœud papillon dédicait son livre. Il en a pris un sur la pile. Ça s'appelait : Vivre à Madère. J'ai gardé longtemps ce livre et je l'ai perdu quand j'ai quitté la France. L'écrivain, derrière sa table, était très entouré. Guy a feuilleté ce livre.<sup>2</sup>*

De nouveau, cette information n'est qu'un décrochement momentané d'un autre sujet. Ainsi, le lecteur ne saura jamais ni dans quel pays est partie la narratrice, ni pour quelle raison. La narratrice ne s'attarde pas sur ces détails, nouveaux pour le lecteur, comme si cette période de sa vie lui était déjà racontée.

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 30.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, Des inconnues, Editions Gallimard, Paris, 1999, p. 39.

## **2.5. Le rôle des détails dans différents romans de Modiano.**

*Tout détail doit nous permettre de pénétrer au centre de l'œuvre puisqu'elle est un tout où chaque détail est motivé et intégré (...). Un détail convenablement repéré nous donnera la clé de l'œuvre.<sup>1</sup>*

Même si l'économie narrative et descriptive est très caractéristique du style de Modiano, on remarque souvent son penchant pour certains détails. Notre étude se donne pour but de relever les détails typiques, les détails récurrents et d'analyser leur rôle et leur fonction dans le texte, car chaque détail est "*un lieu d'investissements personnels extrêmement puissant*"<sup>2</sup>, dont il est important de comprendre la fonction.

### **2.5.1. Détails récurrents.**

Lorsqu'on lit les romans de Modiano on se rend vite compte, même sans faire de notes, que les mêmes détails, les mêmes champs notionnels reviennent systématiquement dans la narration. Repris plusieurs fois, ces détails créent l'effet d'unité de l'œuvre. Chaque roman peut être perçu comme un nouveau chapitre du même livre.

#### **2.5.1.1. Les points communs entre l'auteur et les narrateurs de différents romans.**

On constate, premièrement, la ressemblance entre les narrateurs de différents livres. Ils ont, en outre, tous des points communs avec l'auteur, à tel point qu'on se demande parfois si l'auteur et le narrateur ne sont pas le même personnage<sup>3</sup>. Le lieu et la date de naissance du narrateur varient peu suivant les romans, en général il a le même âge que l'auteur :

---

<sup>1</sup> P. Guiraud et P. Ruentz, *La stylistique*, Séries A. Lectures, Editions Klincksieck, Paris, 1975, p. 139.

<sup>2</sup> Poétique 116, Michel Charles, *Le sens du détail*, Editions du Seuil, novembre 1998, p. 390.

<sup>3</sup> On étudie ce problème dans le chapitre sur la position du narrateur.

(...) *j'ai écrit mon véritable nom : Jean Dekker et ma vraie date de naissance : 25 juillet 1945. Et même l'endroit exact où j'étais né : Boulogne-Billancourt.*<sup>1</sup>

(...) *je m'appelle Jimmy Sarano, je suis né le 20 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt, France.*<sup>2</sup>

(...) *Nous passions au large de Boulogne, là où j'étais né, entre le Bois et la Seine...*<sup>3</sup>

*En 1945, un soir de mai, les quais et le Louvre étaient illuminés de la même façon. (...). Ma mère, accoudée au balcon, regardait les gens danser. Je devais naître en juillet.*<sup>4</sup>

Parfois, la date de naissance n'est pas indiquée directement, mais on l'apprend par un simple calcul :

*J'ai connu Francis Jansen quand j'avais dix-neuf ans, au printemps 1964 (...).*<sup>5</sup>

*L'un de mes derniers souvenirs de Saint-Germain-des-Prés remonte au lundi 18 janvier 1960. J'avais quatorze ans et demi et je m'étais enfui du collège.*<sup>6</sup>

On note aussi que souvent le narrateur passe son enfance au bord de la Seine :

(...) *j'ai vécu mon enfance à Paris dans le X<sup>e</sup> arrondissement.*<sup>7</sup>

*Nous avons regagné l'hôtel en traversant une partie du jardin que je ne connaissais pas. (...) J'ai pensé aux Tuileries de mon enfance.*<sup>8</sup>

*Je pense à Rome où on finit par échouer et où le temps s'est arrêté comme l'horloge des jardins du Carrousel de mon enfance.*<sup>9</sup>

*J'avais passé mon enfance sur la rive gauche à Saint-Germain-des-Prés...*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, 1984, p. 180.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Editions Gallimard, 1989, p. 96.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, 1982, p. 70.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, 1977, p. 175.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, 1993, p. 11.

<sup>6</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, 1991, p. 38.

<sup>7</sup> Patrick Modiano, *Catherine Certitude*, Editions Gallimard, 1988, p. 10.

<sup>8</sup> Patrick Modiano, *Villa triste*, Editions Gallimard, 1975, p. 30.

<sup>9</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, 1991, p. 123.

Le narrateur de la quasi-totalité de livres est un homme adulte qui évoque le temps de sa jeunesse. Souvent, à cette époque il n'a pas de métier stable et vit de la vente des livres anciens ou d'objets d'art :

*(...) Je gagnais de l'argent en vendant des livres anciens.<sup>2</sup>*

*Je me souviens du quai de l'Artois (...). Juste en face, l'île des Loups. Aux cours des années mille neuf cent soixante-quatre et mille neuf cent soixante-cinq, j'allais dans cette île : un certain Claude Bernard auquel j'avais vendu une boîte à musique et quelques livres anciens nous avait invités chez lui à plusieurs reprises.<sup>3</sup>*

Assez souvent ce narrateur rêve de devenir écrivain :

*Un jour, je lui [Jacqueline] avais confié que j'aimerais bien écrire des livres dans l'avenir, (...).<sup>4</sup>*

*Il [Jansen] m'avait demandé ce que je comptais faire plus tard et je lui avais répondu : - Ecrire.<sup>5</sup>*

*- Et que faites-vous dans la vie ? me demanda Sylvaine Quimpe. - Romancier, dis-je précipitamment.<sup>6</sup>*

### **2.5.1.2. Les traits caractéristiques des personnages de Modiano.**

On trouve également des détails communs entre les personnages des différents romans. On peut même, à partir de ces points récurrents, établir quelques portraits des personnages-types.

On constate souvent qu'à l'époque dont il parle, le narrateur vit en compagnie d'une femme, qu'il a connue tout à fait par hasard dans un lieu de rencontre.

Dans le roman *Un cirque passe* cette rencontre a lieu lorsque le narrateur sort de l'interrogatoire de police :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Editions Gallimard, 1989, p. 69.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, 1996, p. 16.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, 1991, p. 32.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, 1996, p. 89.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, 1993, p. 20.

<sup>6</sup> Patrick Modiano, *Les boulevards de ceinture*, Editions Gallimard, 1972, p. 50.

*Dans le couloir, sur la banquette de cuir, se tenait une fille d'environ vingt-deux ans.*

*- C'est à votre tour maintenant, a-t-il [ le policier] dit à la fille.*

*Elle s'est levée. Nous avons échangé un regard, elle et moi. Par la porte qu'il avait laissée entrouverte, je l'ai vu s'asseoir à la même place que celle que j'occupais un instant auparavant.*

*Je me suis retrouvé sur le quai. Il était environ cinq heures du soir. J'ai marché vers le pont Saint-Michel avec l'idée d'attendre la sortie de cette fille après son interrogatoire.<sup>1</sup>*

Dans *Quartier perdu* les deux personnages font connaissance dans une station de sports d'hiver au moment où le narrateur a l'intention d'en partir faute d'argent. Le soir de son départ une panne d'électricité plonge l'hôtel dans la pénombre :

*(...) le concierge avait posé sur le bureau de la réception une torche électrique qu'il prenait de temps en temps pour aller chercher derrière lui, au fond d'un casier, la clé ou le courrier d'un client. (...) Je m'étais assis dans un coin, tout près de la réception. J'ai entendu le concierge dire :*

*- Mais bien sûr, madame... Tout de suite, madame... tout de suite... (...)*

*Puis il a repris le téléphone.*

*- Allô... Je voulais savoir si la voiture était prête pour Madame Blin...*

*- Il a raccroché*

*- Il n'y a plus aucun problème, madame Blin.*

*Alors, mes yeux se sont posés sur cette madame Blin, qui me tournait le dos et s'appuyait nonchalamment du coude au comptoir de la réception. La torche du concierge éclairait ses cheveux blonds. Elle portait une veste de fourrure beige. Elle n'était ni grande ni petite. Son visage a légèrement oscillé dans ma*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 11.

*direction, et grâce au faisceau lumineux de la torche, j'ai remarqué son air soucieux. Elle ne semblait pas avoir plus de trente-cinq ans.*<sup>1</sup>

Le narrateur *Du plus loin de l'oubli* fait la connaissance de son amie lorsque cette dernière, accompagnée d'un homme plus âgé qu'elle, l'aborde dans la rue pour qu'il leur indique un bureau de poste :

*C'était justement place Saint-Michel qu'ils m'avaient abordé en fin d'après-midi, au milieu du flot des gens qui s'engouffraient dans la bouche du métro et de ceux qui, en sens inverse, remontaient le boulevard. Ils m'avaient demandé où ils pourraient trouver une poste dans les environs. J'avais eu peur que mes explications ne fussent trop vagues car je n'ai jamais su indiquer le plus court trajet d'un point à un autre. Alors j'avais préféré les guider moi-même jusqu'à la poste d'Odéon.*<sup>2</sup>

Les personnages féminins ont souvent, chez Modiano, les mêmes gestes, les mêmes mimiques. Ainsi le froncement des sourcils est propre aux différentes femmes. Ce geste traduit souvent la constante inquiétude et les soucis de ces personnages, sans le dire. Dans le roman *Un cirque passe* l'amie du narrateur, Jacqueline, se sent mal à l'aise lorsque ce dernier l'interroge sur les moments troubles de sa vie :

*Elle [Jacqueline] fronçait les sourcils et me jetait un regard soucieux.*<sup>3</sup>

Nicole, dans *Chien de printemps* hésite à confier au narrateur les circonstances de sa rencontre avec le photographe Jansen :

*Elle [Nicole] a froncé les sourcils, des sourcils bruns, qui contrastaient avec ses yeux clairs.*<sup>4</sup>

Ingrid, l'héroïne de *Voyage de nocces* esquisse cette mimique en essayant de se rappeler les circonstances de sa rencontre lointaine avec le narrateur :

*Elle [Ingrid] fronçait les sourcils et me considérait de ses yeux gris.*<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, 1984, p. 91 et 92.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, 1996, p. 12.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 70.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, 1993, p. 51.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 113.



Dans *Du plus loin de l'oubli* le narrateur surprend Jacqueline, la partenaire de Van Bever en compagnie d'un autre homme – Cartaud. Il interroge la jeune femme au sujet de ses relations avec Cartaud, mais Jacqueline ne semble pas apprécier la curiosité du narrateur :

*Jacqueline a froncé les sourcils, sans doute pour me faire comprendre qu'il ne fallait pas aborder ce sujet.<sup>1</sup>*

Ces femmes portent souvent des lunettes de soleil. Le narrateur attire notre attention sur cet accessoire car il sert pour beaucoup de ces femmes d'une sorte de rideau qui les sépare du monde extérieur. Pour cacher au narrateur le fond de ses pensées, Ingrid (l'héroïne de *Voyage de nocés*), porte souvent des lunettes de soleil :

*- Nous habitons une petite maison près de la plage de Pampelonne, m'a-t-elle dit. (...) Moi, ce qui me plaisait c'était le nom : Les Issambres... Vous ne trouvez pas que c'est un joli nom ?*

*Et elle me regardait derrière ses lunettes de soleil.<sup>2</sup>*

Lorsque le narrateur prend le train pour partir, Ingrid n'a plus rien à dissimuler :

*Au moment où le train s'est ébranlé, elle a ôté ses lunettes de soleil et j'ai retrouvé ses yeux bleu pâle ou gris.<sup>3</sup>*

Dans *Un cirque passe* Gisèle emmène le narrateur chez ses amis, en le présentant comme son frère. Comme la jeune fille ne se confie pas au narrateur, ce dernier interroge un de ses amis qui paraît étonné par les questions :

*- Vous n'êtes pas au courant de la vie de votre sœur ?<sup>4</sup>*

Alors, comme pour se protéger des regards qu'on porte sur elle et ne pas être dérangée Gisèle met son "rideau" :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, 1996, p. 55.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Voyage de nocés*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 30.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Voyage de nocés*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 45.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 38.

*Elle [Gisèle] avait ouvert son sac à main et en avait sorti une paire de lunettes de soleil. Elle les a mises. (...). J'ai tourné la tête vers elle. Derrière ses lunettes de soleil, elle était impassible, distante, comme si elle n'avait pas suivi la conversation et que, de toute manière, il s'agissait d'une autre personne qu'elle.<sup>1</sup>*

Pour Mme Villecourt tous les souvenirs liés aux bords de la Marne sont noirs : elle y a perdu un mari dans un accident, son fils né et élevé au même endroit est devenu un voyou.

Pour se remémorer sa jeunesse sans être dérangée et sans que personne ne puisse lire dans son regard Mme Villecourt contemple la rivière à travers ses lunettes noires :

*Elle [Mme Villecourt] ne disait rien. Elle regardait fixement, derrière ses lunettes noires, l'eau de la Marne. A quoi pensait-elle ?<sup>2</sup>*

Dans *Catherine Certitude* les parents d'Odile, l'amie de la narratrice, organisent un grand cocktail auquel ils convient des gens tout comme eux, aisés et célèbres. Quant à Odile, elle y invite son amie Catherine et son père, de milieu beaucoup plus modeste. Au cours de la soirée Monsieur Certitude essaie en vain d'engager une conversation, personne ne s'occupe de lui. Il trouve la même attitude de la part des parents d'Odile. Et si Monsieur Ancorena essaie du moins d'esquisser un geste lorsque le père de la narratrice leur adresse la parole, Madame Ancorena reste totalement indifférente, comme si ses lunettes la coupaient du monde auquel appartenaient Catherine Certitude et son père :

*- Maman, je voudrais vous présenter Monsieur Certitude.*

*- Pardon ? a dit sa mère, distraitement.*

*- Enchanté de faire votre connaissance, a dit papa en inclinant la tête.*

*Mais elle le voyait à peine derrière ses lunettes de soleil. (...)*

*Mon père demeurait immobile et un peu désemparé, mais il n'avait pas perdu tout à fait son élan.*

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, Dimanches d'août, Editions Gallimard, 1986, p. 152.

- Nous sommes venus... en...traction avant, a-t-il déclaré.

*Monsieur Ancorena a haussé légèrement les sourcils. Madame Arconera n'a rien entendu derrière ses lunettes de soleil.*<sup>1</sup>

On se rend compte que ces détails mieux qu'une description caractérisent les personnages. Souvent les personnages féminins portent les mêmes habits dont seule la couleur change d'un roman à l'autre :

*Annie était une blonde aux cheveux courts, (...) quelque chose de brutal dans son allure contrastait avec la douceur de son visage, peut-être à cause du vieux blouson de cuir marron - un blouson d'homme - qu'elle portait sur des pantalons noirs très étroits, pendant la journée.*<sup>2</sup>

*Tout ce qui avait fait le charme de cette nuit se dissipait. Rien qu'une fille brune, dans une veste de cuir marron, le teint pâle, assise en face d'un type en manteau à chevrons.*<sup>3</sup>

*On recherche une jeune fille, Ingrid Teyssen, seize ans, 1,60 m, visage ovale, yeux gris, manteau sport brun, pull-over bleu clair, jupe et chapeau beiges, chaussures sport noires.*<sup>4</sup>

*On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1,55 m, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron.*<sup>5</sup>

*Elle portait un peignoir d'éponge blanc et, autour du cou, une écharpe bleu marine qui semblait cacher une blessure.*<sup>6</sup>

*Elle [Jacqueline] a ouvert au bout d'un long moment. Elle portait un peignoir d'éponge rouge.*<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Catherine Certitude, Editions Gallimard, 1988, p. 47.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, Remise de peine, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 16.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, Du plus loin de l'oubli, Editions Gallimard, 1996, p. 33.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, Voyage de nocces, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 153.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, Dora Bruder, Editions Gallimard, Paris, 1997, p.16.

<sup>6</sup> Patrick Modiano, Quartier perdu, Editions Gallimard, 1984, p. 38.

<sup>7</sup> Patrick Modiano, Du plus loin de l'oubli, Editions Gallimard, 1996, p. 104.

*Nous nous sommes assis sur des fauteuils de bois blanc, côte à côte. Elle [Sylvia] s'est enveloppée d'un peignoir d'éponge blanc.*<sup>1</sup>

La similitude des personnages féminins est soulignée par leur désignation au moyen du pronom personnel "elle", en omettant systématiquement leurs prénoms :

*Elle [Marie] m'a tendu l'une des cigarettes qu'elle avait posées sur la banquette et en a pris une pour elle. Elle m'a présenté la flamme du briquet. Elle a allumé sa cigarette. Elle a toussé, comme si elle fumait pour la première fois, et elle paraissait tout à coup encore plus jeune. Elle a aussitôt jeté la cigarette par terre et l'a écrasé du bout de sa chaussure.*<sup>2</sup>

*Elle [Jacqueline] m'a dit de la laisser. Elle m'a donné rendez-vous dans une heure au café, sur le quai. Elle s'est retournée vers moi et elle m'a fait un signe du bras.*<sup>3</sup>

*Elle [Ingrid] est seule maintenant dans cette pièce, étonnée de se retrouver sur ce divan. Elle n'éteint pas la lumière. Si elle sent venir le sommeil, elle l'éteindra mais pas tout de suite. Elle craint l'obscurité à cause du couvre-feu de ce soir dans le dix-huitième arrondissement.*<sup>4</sup>

Souvent, les personnages féminins apparaissent dans la narration comme si elles étaient déjà connues. Ainsi, dans le roman *Fleurs de ruine* le narrateur mentionne la présence de sa compagne Jacqueline dès la deuxième page du roman et en parle comme s'il l'avait déjà présentée au lecteur :

*Je suis passé devant la grille et la maison blanche aux persiennes, dont le cinéma occupe le rez-de-chaussée. Le hall était allumé. J'aurais pu marcher jusqu'au Val-de-Grâce, dans cette zone paisible où nous étions cachés, Jacqueline et moi, pour que le marquis n'ait aucune chance de la rencontrer.*<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, 1986, p. 132.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, 1996, p. 28.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 61.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 136.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, 1991, p. 12.

Le récit de la rencontre du narrateur et de cette héroïne, ainsi que la raison pour laquelle ils devaient se cacher d'un certain marquis ne sont donnés qu'à la fin du récit :

*J'ai connu Jacqueline un dimanche soir, à Paris, dans le XVI<sup>e</sup>. (...) Ce dimanche soir-là, il pleuvait. C'était en octobre ou en novembre. Claude Bernard m'avait donné rendez-vous pour dîner dans un restaurant de la rue de la Tour. Je suis arrivé le premier. Pas d'autres clients que moi, j'ai attendu dans une petite salle aux boiseries claires. (...) Trois personnes ont fait une entrée bruyante : un homme blond d'une cinquantaine d'années, grand, fort, qui portait une veste de chasse et un foulard; un brun beaucoup plus jeune et plus petit que lui, et une jeune fille de mon âge, les cheveux châtain et les yeux clairs, enveloppée dans un manteau de fourrure.<sup>1</sup>*

Il en est de même dans le roman *Dimanches d'août* où le narrateur introduit le personnage féminin principal - son amie Sylvia - dès les premières pages du roman :

*- Je voudrais mettre quelque chose au point avec vous...*

*Il [Villecourt] me considérait d'un œil éteint.*

*- Voilà... Je n'étais pas marié avec Sylvia malgré les apparences... Ma mère ne voulait pas de ce mariage...<sup>2</sup>*

Quant au récit de la rencontre du narrateur avec Sylvia, il n'est donné qu'à la fin du roman. On l'apprend en même temps que la provenance de la Croix du Sud - pierre précieuse que Sylvia portait autour du cou :

*(...) J'ai connu Sylvia Heuraeux, épouse Villecourt, un matin d'été, au Beach de la Varenne. (...) Ce matin-là, il n'y avait pas grand monde au Beach de la Varenne. Je crois qu'elle était la seule personne qui prenait un bain de soleil.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, 1986, p. 14.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, 1986, pp. 130 et 131.

*Une nuit, je me suis réveillé en sursaut. On tournait la poignée de la porte de ma chambre. (...) Elle est entrée. (...) Elle s'est laissée tomber sur le rebord du lit. Je n'avais pas de mouchoir pour essuyer les gouttes de sang de sa joue.*

*- Je me suis disputée avec mon mari... (...) C'est la dernière fois que je me dispute avec lui... Maintenant, nous allons partir. Elle passait sa main sous son corsage et me montrait le diamant que retenait une chaîne très fine, autour de son cou.*

*- Avec ça, nous n'aurons plus de problème d'argent...<sup>1</sup>*

Si au début du roman<sup>2</sup> le lecteur se pose des questions au sujet du diamant et de la fuite du narrateur avec Sylvia, il reçoit les réponses à la fin. C'est la stratégie de suspense - l'intelligibilité différée un moment est fournie in extremis. Mais la curiosité du lecteur n'est jamais satisfaite pleinement, car il n'apprendra pas ce qui s'est passé dans la voiture des Neal, ni ce qu'est devenue Sylvia. Le narrateur nous laisse supposer le pire.

On trouve les ressemblances non seulement en ce qui concerne les narrateurs et les personnages féminins, mais on constate aussi les traits récurrents entre d'autres personnages des romans, ainsi que la convergence de nombreux détails.

Le chien, par exemple, est une figure commune à plusieurs romans. Les personnages dont le passé est trouble, dont on ne connaît pas souvent les projets d'avenir, qui ont perdu probablement l'espoir de trouver la compréhension auprès des humains, s'attachent aux animaux. Un chien reste fidèle à son maître dans toutes les circonstances.

Quand Jansen le personnage principal du roman *Chien de printemps* part pour une destination inconnue, le chien pointer disparaît avec lui :

---

<sup>1</sup> *Ibid.* pp. 157 et 158.

<sup>2</sup> Le narrateur du roman *Dimanches d'août* revient sept ans en arrière et évoque les quelques mois passés en compagnie de sa petite amie - Sylvia qui prétendait être épouse de Frédéric Villecourt. Ce dernier fait acheter à sa mère un diamant de grande valeur pour ensuite le revendre. Madame Villecourt accepte. Quant à Sylvia, après une violente dispute avec son mari elle lui prend le diamant et s'enfuit avec le narrateur à Nice. Dans cette ville ils font connaissance avec le couple Neal. Un soir, après le repas, Neal demande au narrateur d'acheter des cigarettes pour sa femme et le dépose devant un restaurant. Au retour le narrateur ne trouve pas la voiture de Neal. Sylvia disparaît avec eux, elle porte autour du cou son bijou de valeur.

*Une question m'a brusquement traversé l'esprit : qu'était devenu le pointer qui nous avait suivis hier soir et qui avait pénétré dans l'atelier à l'insu de Jansen ? L'avait-il emmené avec lui ? Aujourd'hui que j'y pense, je me demande si ce chien n'était pas tout simplement le sien.<sup>1</sup>*

Avant de partir pour Vienne le narrateur du roman *Fleurs de ruine* va visiter :

*un petit chenil, au bout de l'avenue d'Italie. Dans l'une des cages, un terrier m'observait de ses yeux noirs, la tête légèrement inclinée, les oreilles dressées, comme s'il voulait engager une conversation et ne pas perdre un seul mot de ce que je lui dirais. Ou bien, tout simplement, attendait-il que je le délivre de sa prison : ce que j'ai fait après quelques minutes d'hésitation. Pourquoi ne pas emmener ce chien à Vienne ?<sup>2</sup>*

D'autres personnages cherchent aussi à partager leurs vies avec ces compagnons fidèles. Ainsi, le professeur de gymnastique, dans le roman *De si braves garçons*, Monsieur Kovnovitzine :

*vivait en compagnie d'un labrador (...). Insomniaque, il passait ses nuits à déambuler sur la grande pelouse du collège. De la fenêtre je l'avais observé vers deux ou trois heures du matin, traversant lentement la cour, son labrador en laisse.<sup>3</sup>*

Gisèle, l'héroïne du roman *Un cirque passe* se présente devant le narrateur avec son chien :

*Elle s'avançait vers moi et elle tenait en laisse un labrador noir. (...)*

*- Il est à toi, ce chien ? lui ai-je demandé.*

*- Oui, mais je l'avais confié à quelqu'un parce que je ne pouvais pas m'occuper de lui ces derniers temps.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, 1993, p. 105.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, 1991, p. 142.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, 1982, p. 19.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 63.

La répartition de mêmes détails permet de créer, par le phénomène d'écho, des connexions entre différents romans.

### **2.5.1.3. Noms communs à plusieurs livres.**

Les romans de Modiano se caractérisent aussi par la communauté des noms propres. Certains noms de personnages tel que : Pacheco, Andrée Karvé, Eddy Pagnon figurent dans plusieurs romans. Le nom d'Eddy Pagnon est mentionné pour évoquer l'arrestation du père du narrateur :

*L'hiver de 1943, mon père avait été interné dans cette annexe [Magasins généraux de Paris] du camp de Drancy. Un soir, quelqu'un est venu le libérer : Eddy Pagnon qui faisait alors partie de ce qu'on a nommé plus tard la bande de la rue Lauriston ?<sup>1</sup>*

*Une nuit quelqu'un était venu en voiture, quai de la gare, et avait fait libérer mon père. Je m'imaginai - à tort ou à raison - que c'était un certain Louis Pagnon qu'on appelait Eddy (...).<sup>2</sup>*

Les personnages d'Andrée K., de Pacheco apparaissent généralement quand le narrateur évoque les années soixante :

*Le seul témoignage que j'avais recueilli sur Pacheco avait surgit fortuitement au détour d'une conversation, chez Claude Bernard, dans sa maison de l'île aux Loups.<sup>3</sup>*

*Le blond (...) se piquait d'être amateur de meubles anciens. Il jouait à l'homme du monde et indiquait d'un ton faussement détaché qu'il avait pour ancêtre un maréchal d'Empire. Rigaud l'appelait tout simplement Pacheco.<sup>4</sup>*

Le narrateur du roman *Remise de peine* fait connaissance avec Andrée K. à l'époque où il vivait avec son frère chez les amies de sa mère dans la banlieue parisienne :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, 1991, p. 48.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 117.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, 1991, p. 108.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 139.



*Ceux dont l'image demeure la plus nette sont Roger Vincent, Jean D. et Andrée K., dont on disait qu'elle était la femme d'un grand toubib.<sup>1</sup>*

Dans le roman *De si braves garçons* Michel Karvé est un des camarades du narrateur dans le collège Valvert. Les parents de Michel sont Andrée et Genia Karvé :

*J'avais rencontré ses parents à plusieurs reprises, les jours de congés, chez lui, avenue Victor Hugo. Ils m'avaient paru très distingués. Le docteur Genia Karvé était un homme grand et mince, avec un air de jeunesse que lui donnaient des yeux clairs. Sa femme : les cheveux blonds vénitien, un visage de lionne, des yeux aussi clairs que ceux de son mari, l'allure nonchalante et sportive de certaines Américaines.<sup>2</sup>*

Quand des années plus tard le narrateur interroge un barman au sujet de madame Karvé, ce dernier paraît ému :

*un brusque attendrissement traversa son regard (...) : - Vous voulez parler d'Andrée la Pute ? me demanda-t-il, à voix basse.<sup>3</sup>*

Dans le roman *Quartier perdu* Carmen, l'amie du narrateur, emmène ce dernier dans la boîte de nuit Calavados :

*C'est là qu'ils venaient de plus en plus nombreux à notre table, près de l'orchestre mexicain - Mario P., Sierra Dalle, Ludo Fouquet, Favart, Andrée Karvé et tant d'autres (...).<sup>4</sup>*

Quelques pages plus loin il donne quelques précisions au sujet de cette femme :

*Andrée Karvé (...) habitait 22, rue Washington, mariée jadis à un docteur qu'ils avaient tous connu et qu'ils appelaient "le beau toubib".<sup>5</sup>*

Il est important de noter ici que même si on trouve le nom de cette femme dans plusieurs romans, il serait faux de dire (même si le narrateur donne les mêmes détails à son sujet) qu'il s'agit toujours du même personnage, et même si le lecteur a tendance à lire

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 58.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, 1982, p. 33.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 38.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, 1984, p. 75.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, 1984, p. 164.

chaque roman comme un nouveau chapitre du même livre, le narrateur lui-même ne fait à aucun moment allusions à ses rencontres antérieures ou ultérieures avec Andrée Karvé. Dans le roman *Remise de peine*, par exemple, Andrée Karvé est une femme qui vient de temps en temps à la maison où vivent le narrateur et son frère en l'absence de leur mère partie en tournée. Dans *De si braves garçons* c'est la mère d'un camarade de collègue du narrateur. Dans *Quartier perdu* c'est un personnage que le narrateur rencontre dans une boîte de nuit où il vient avec sa petite amie. Le narrateur ne dit jamais que dans l'enfance ou dans l'adolescence il avait eu l'occasion de croiser cette femme.

Paradoxalement, les deux personnages dont la ressemblance est affirmée portent des noms différents. Ainsi, le narrateur du roman *Dora Bruder* évoque le roman *Voyage de noces* où l'héroïne Dora Bruder a déjà fait son apparition sous le nom d'Ingrid :

*En décembre 1988, après avoir lu l'avis de recherche de Dora Bruder, dans le Paris-Soir de décembre 1941, je n'ai cessé d'y penser durant des mois et des mois. (...) Il me semblait que je parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, Voyage de noces (...). (...)'. Dans le roman que j'ai écrit, sans presque rien savoir de Dora Bruder, (...), la jeune fille de son âge que j'avais appelée Ingrid se réfugie avec un ami en zone libre.<sup>2</sup>*

L'étude des romans de Modiano nous a permis de relever à côté de ces détails des champs notionnels récurrents que nous proposons d'analyser.

### **2.5.2. Les champs notionnels récurrents.**

Les mêmes champs notionnels réapparaissent dans plusieurs romans. Chaque champ sémantique se compose de plusieurs unités lexicales. La longueur moyenne des séries lexicales n'est pas très grande : trois unités en moyenne. Voici, par exemple le champ sémantique du passé : souvenirs, photo, mémoire, ou de l'obscurité : nuit, ombre, noir.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Editions Gallimard, Paris, 1997, p. 54.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 76.

Les occurrences des champs sémantiques varient suivant les romans. Mais la série la plus active est celle qui évoque la solitude, elle est composée de sept unités lexicales : vide, absence, solitude, silence, mort, néant, abandon.

Voici quelques exemples de ces occurrences pris dans différents romans de Modiano. Dans le roman *Chien de printemps* le champ notionnel de solitude comporte : 49 occurrences, celui du passé : 34, celui de la lumière : 31, celui de l'obscurité : 16, celui du mystère : 7. Dans *Voyage de noces* le champ sémantique se rapportant à la solitude domine également avec 121 occurrences, arrivent ensuite le champ sémantique de lumière avec 45 occurrences, le champ sémantique du passé avec 36 cas, le champ sémantique de nuit avec 31 occurrences, le champ sémantique du voyage avec 27 cas et celui du mystère avec 18 cas.

Dans *Du plus loin de l'oubli* ces chiffres sont les suivants : 58 occurrences pour le champ sémantique de solitude, 32 pour l'obscurité, 16 pour la lumière, 13 pour le passé, 9 pour le mystère, et 6 pour le voyage.

L'établissement des principaux champs sémantiques permet de déceler par la suite les thèmes-clefs du texte. Ainsi, dans le roman *Chien de printemps* le substantif "*silence*" et son dérivé l'adjectif "*silencieux*" sont employés vingt fois dans la narration. Cette très haute fréquence d'emploi permet de considérer le mot "*silence*" comme le leitmotiv du roman.

Dix fois ce mot apparaît pour caractériser le personnage principal – Jansen. Le silence était le principe général de sa vie :

*C'était un homme qui parlait peu. Il me suffit de regarder l'une de ses photos, -avoue le narrateur,- pour retrouver la qualité qu'il possédait dans son art et dans la vie et qui est si précieuse mais si difficile à acquérir : garder le silence.<sup>1</sup>*

Jansen incite le narrateur à essayer de "*créer le silence avec des mots.*"<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris 1993, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 21.

Quant au narrateur de ce roman, le silence lui pèse, il a constamment envie de le rompre. Un jour, lorsqu'il se rend à Fossombrone pour y retrouver les traces d'un vieil ami, il est assis dans un wagon de métro, seul avec une femme :

*Elle fouilla dans son sac à provisions et trouva enfin ce qu'elle cherchait : un portefeuille noir. Elle se taisait. J'aurais voulu rompre le silence.<sup>1</sup>*

Lorsque le narrateur arrive à Fossombrone il y trouve une voisine de son ami, cette femme tond la pelouse. Le narrateur est "*soulagé qu'un bourdonnement de moteur rompe le silence.*"<sup>2</sup>

Ces reprises de même champs sémantiques permettent aux séquences des sujets différents d'être mises en relations entre elles.

### **2.5.3. Souci d'exactitude.**

La fonction réservée à d'autres détails est de rendre l'histoire racontée plus plausible et d'obtenir la ressemblance maximale entre deux réalités : le monde linguistique du texte et l'univers du hors texte, le narrateur de Modiano donne systématiquement le nom des rues, des villes, cite les documents officiels consultés. Souvent les événements du roman correspondent à des événements historiques attestés ce qui accroît la crédibilité de l'énoncé. L'effet réaliste s'appuie aussi sur les reprises des indications spatio-temporelles communes au texte et hors-texte.

Pour confirmer nos propos nous allons donner ici quelques illustrations du phénomène. Comme on l'a déjà remarqué plus haut le narrateur fournit de nombreux détails à propos de chaque déplacement des personnages. En plus ces lieux ne sont pas des endroits imaginaires, mais appartiennent à notre réalité. Ces lieux selon l'expression d'Yves Reuter "*ancrent*" le récit dans le réel et donnent l'impression qu'ils le "*reflètent*". Paris, par exemple, est un des lieux privilégié pour le déroulement de l'action chez Modiano :

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 81.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 83.

*C'est à Paris avant tout que se tissent les intrigues, le Paris d'un piéton attentif et érudit (...).<sup>1</sup>*

Le narrateur donne systématiquement les noms des endroits où les personnages ou lui-même se promènent, où ils se rendent, où ils habitent :

*Je fais le tour de la place Victor-Hugo et j'essuie d'un revers de manche la sueur de mon front. Rue de Sontay. Rue de la Pompe, au 179.<sup>2</sup>*

*Après le déjeuner nous avons suivi le boulevard Raspail et il s'est arrêté devant l'hôtel qui fait le coin de la rue Boissonnade et se dresse solitaire à côté du mur et des arbres du centre américain.<sup>3</sup>*

*Elle [Ingrid] n'est pas descendu à Simplon comme d'habitude, mais à Barbès-Rochechouart. (...).*

*Des groupes de soldats allemands et des policiers français se tenaient à l'entrée du boulevard Barbès, comme à un poste frontière. (...)*

*Elle suit le boulevard Rochechouart sur le trottoir de gauche, celui du neuvième arrondissement. (...) Place Pigalle, un autre poste frontière. Des soldats allemands autour d'un camion. Mais elle marche tout droit devant elle, sur le même trottoir, le long du boulevard de Clichy.<sup>4</sup>*

Les noms des mêmes endroits reviennent aussi dans la narration, ce qui permet au lecteur de retrouver de roman en roman des endroits familiers :

*J'ai entrouvert la fenêtre. Le quai Conti demeurait vide pendant un long moment, le temps que le feu passe au vert, là-bas, à la hauteur du Pont-Neuf.<sup>5</sup>*

*Dans l'appartement du 15 quai de Conti, où habitait mon père depuis 1942 (...), ma chambre d'enfant était l'une des deux pièces qui donnaient sur la cour.<sup>6</sup>*

<sup>1</sup> Olivier Barrot, Pages pour Modiano, Editions du Rocher, Monaco, 1999, p. 20.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, Quartier perdu, Editions Gallimard, 1984, p. 125.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, Chien de printemps, Editions du Seuil, 1993, p. 94.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, Voyage de nocces, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 127.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, Un cirque passe, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 135.

<sup>6</sup> Patrick Modiano, Dora Bruder, Editions Gallimard, 1997, p. 100.

*Le reste de la journée se passait au bord de la pelouse du cours Albert Ier ou dans les jardins du Trocadéro.<sup>1</sup>*

*Nous [le narrateur et Gisèle] arrivions à la hauteur des jardins du Trocadéro. Elle a traversé le pont d'Iéna, puis elle a longé le champ de Mars.<sup>2</sup>*

*Il m'a proposé d'aller boire un verre. Nous nous sommes arrêtés devant l'un des deux cafés, en face du stade Charlety.<sup>3</sup>*

*Dans l'un des deux cafés du bout de la rue de l'Amiral-Mouchez, à la hauteur du stade Charlety, un juke-box diffusait des chansons italiennes.<sup>4</sup>*

*Des bateaux de plaisance sont amarrés au débarcadère. Le long de la Marne se succèdent les pontons de bois blanc. (...) Sur une bouée, accrochée à l'un des pontons, court cette inscription en lettres bleu marine : "Plage fluviale de la Varenne"<sup>5</sup>*

*Il paraît que vous voulez faire un album de photo sur la Varenne ? m'a demandé Mme Villecourt.*

*- Oui. Sur la Varenne et sur toutes les autres plages fluviales des environs de Paris.<sup>6</sup>*

Pour rendre son récit crédible le narrateur va jusqu'à donner des listes entières avec des noms de garages, des pages d'annuaire. Il avoue, d'ailleurs, lui-même son faible pour les détails :

*Nous [le narrateur et sa femme Annette] avons habité l'hôtel Dodds quelques semaines mais depuis tout ce temps j'ai oublié le numéro de notre chambre. (...) Nous allions au restaurant et ensuite au cinéma. Et je ne peux*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, 1982, p. 68.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 49.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Editions Gallimard, 1997, page 136.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, 1991, p. 53.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, 1984, p. 174.

<sup>6</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, 1986, p. 139.

*m'empêcher – greffier incorrigible que je suis – de dresser une liste approximative de quelques endroits que nous fréquentions :*

*Ornano 43*

*Chalet Edouard*

*Brunin-Variétés*

*Chez Josette de Nice*

*Delta*

*La Carlingue*

*Danube Palace*

*Petit Fantasio*

*Restaurant Coquet*

*Cinéma Montcalm*

*Haloppé<sup>1</sup>*

Dans le roman *Remise de peine* le narrateur cherche le garage où avait travaillé Eddy Pagnon<sup>2</sup> :

*Si je parvenais à le découvrir, un ancien mécano me parlerait de Pagnon et – je l'espérais – de mon père.<sup>3</sup>*

Ensuite le narrateur établit une liste des garages du XVII<sup>e</sup> :

*avec une préférence pour ceux qui étaient situés à la lisière de l'arrondissement. J'avais l'intuition que c'était dans l'un d'eux que travaillait Pagnon :*

*Garage des Réservoirs*

*Société Ancienne du Garage-Auto-Star*

*Van Zon*

*Vicar et Cie*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 97.

<sup>2</sup> Le narrateur suppose que c'est cet homme-là qui avait aidé son père pendant la guerre à fuir la police qui interdisait aux juifs de se trouver dans des lieux publics après vingt heures.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 121.

*Villa de l'Auto*  
*Garage Côte d'Azur*  
*Garage Caroline*  
*Champerret-Marly-Automobiles*  
*Cristal Garage*  
*De Korsak*  
*Eden Garage*  
*L'Etoile du Nord*  
*Auto-Sport Garage*  
*Garage Franco-Américain*  
*S.O.C.O.V.A.*  
*Majestic Automobiles*  
*Garage des Villas*  
*Auto-Lux*  
*Garage Saint-Pierre*  
*Garage de la Comète*  
*Garage Bleu*  
*Matford-Automobiles*  
*Diak*  
*Garage du Bois des Caures*  
*As Garage*  
*Dixmude-Palace-Auto*  
*Buffalo-Transports*  
*Duvivier ® S.A.R.L.*  
*Autos-Remises*  
*Lancien Frère*  
*Garage aux Docks de la Jonquière<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, pp. 121 et 122.



En plus, le narrateur se réfère à des sources qui tendent à rendre plus crédible l'histoire racontée. Le réalisme se nourrit ici de documents officiels : des extraits de journaux, des archives, des fiches d'état civil, des rapports de police. Les indications temporelles précises et correspondantes à notre calendrier jouent le même rôle.

Le narrateur du roman *Fleurs de ruine* enquête sur l'identité d'un certain Philippe de Pacheco, dont il a fait la connaissance étant très jeune, et tombe sur un article de 1948 où le nom de ce dernier est mentionné. Le narrateur cite alors le nom de toutes les personnes mentionnées dans le journal :

*Procédure suivie du chef d'intelligence avec l'ennemi contre :*

1) *Lebobe André, né le 6 octobre 1917 à Paris, XIV<sup>e</sup>. Courtier. 22, rue Washington.*

2) *Sherrer Alfred, dit "l'Amiral", né le 26 mars 1915 à Hanoi (Indochine). Sans domicile connu.*

3) *Philippe de Bellune, né à Paris le 22 janvier 1918, fils de Riclos y Perez de Pacheco Mario et de Werry de Hults Eliane, sans domicile connu.*

4) *Bremont Roger, né le 24 février 1910 à Paris, alias Breugnot Roger, sans domicile connu.*

5) *Yevremovitch Miodraf, dit "Draga", né le 23 mars 1911 à Valdejo (Yougoslavie), ayant demeuré à Paris, 2, square des Aliscamps (XVI<sup>e</sup>), actuellement sans domicile connu.*

6) *Ruiz José, dit "Vincent", dit "Vriarte Vincent", né le 26 avril 1917 à Sestao (Espagne), sans domicile connu.*

7) *Galleran Héloïse, femme Pelaez, né le 24 avril 1914 à Luenco (Espagne), actuellement sans domicile connu.*

8) *de Reith Hildegarde-Jeanne-Caroline, femme von Seckendorff, née le 18 février 1907 à Mayen (Allemagne), ayant demeuré à Paris, 41, avenue Foch, actuellement sans domicile connu.*

9) *Léger Yves, 14, rue des Dardanelles, dernier domicile connu.*

10) *Watchmann Johannès, 76, avenue des Champs-Élysées, dernier domicile connu.*

11) *Fercrou, 1, rue lord-Byron, dernier domicile connu.*

12) *Cremer Edmond, dit "Piquet", dit "baron de Kermanor", né le 31 octobre 1905 à Bruxelles. 10, rue Berteaux-Dumas (Neuilly), dernier domicile connu.*

*Défaut des accusés à l'audience du 3 novembre 1947.<sup>1</sup>*

Le narrateur du roman *Quartier perdu* tombe dans l'appartement de son ami de Rocroy sur un rapport de police concernant sa propre personnalité et reproduit ce document :

*5 juillet 1965.*

*NOTE*

*Police judiciaire*

*Brigade Mondaine*

*Jean Dekker*

*Né le 25 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt.*

*Seine.*

*Domicile : Depuis le 11 avril 1965, Hôtel Triumph, 1 bis rue Troyon. Paris 17<sup>e</sup>.*

*Deux fiches d'hôtel ont été retrouvées au nom de Jean Dekker, et remplies par lui au mois de juin dernier :*

*Le 7 juin 1965 : Hôtel-Restaurant Le Petit Ritz, 68 avenue du 11 Novembre à La Varenne-Sainte-Hilaire (Seine-et-Marne).*

*Le 28 juin 1965 : Hôtel Malakoff, 3 avenue Raymond-Poincaré, Paris 16<sup>e</sup> où il a indiqué comme étant son domicile, le 2 avenue Rodin (XVI<sup>e</sup>).*

*Au Petit Ritz, comme à l'hôtel Malakoff il était accompagné par une jeune fille d'une vingtaine d'années, taille moyenne, brune, yeux clairs dont le*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, 1991, pp. 74 et 75.

*signalement correspond à celui donné, dans sa déposition, par M. Deniau, concierge 2 avenue Rodin, Paris XVI<sup>e</sup>.*

*Jusqu'à présent, cette jeune fille n'a pas pu être identifiée.<sup>1</sup>*

Le narrateur augmente la crédibilité de l'énoncé en évoquant les noms d'artistes, d'écrivains et de poètes qui ont réellement existé. Ainsi, dans *Chien de printemps* Mime Gil présente un numéro "*sur des poèmes de Jules Laforgue et de Tristan Corbière.*"<sup>2</sup> Ce même personnage "*Dans son allure et son regard, (...) jouait de sa vague ressemblance avec l'acteur Gérard Philipe.*"<sup>3</sup>

Le narrateur du même roman nous cite un extrait de Jacques Prévert :

*Au coin du cimetière de Montparnasse, on découvrirait le Mime Gil, transformé en statue (...). Et le magnétophone, derrière lui, diffuserait un poème qu'il avait enregistré de sa voix métallique :*

*Démons et merveilles*

*Vents et marées...<sup>4</sup>*

Tous ces détails qui rendent l'histoire racontée très plausible incitent le lecteur à inscrire les personnages et les événements imaginaires dans notre univers.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, 1984, pp. 54 et 55. Les caractères différents dans la citation correspondent à une écriture en italique chez Modiano.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 56.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 55.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 104.

### 3. Conclusion.

Les exemples présentés dans ce chapitre nous ont permis de montrer la place de la description et des détails dans les romans de Modiano. On a pu constater que le statut de la description a changé avec le temps, son rôle et la place qu'elle occupe dans les romans ne sont plus les mêmes. *"Avec le "nouveau roman", la description parvient à s'émanciper de la narration."*<sup>1</sup> Dans la description néo-romanesque *"le monde est mis en doute à mesure qu'il se présente"*<sup>2</sup> :

*lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle : elle s'est accomplie dans un double mouvement de création et de gommage, (...) d'où vient la déception inhérente aux œuvres d'aujourd'hui.*<sup>3</sup>

Modiano a choisi sa propre position vis-à-vis de la description. Il est un des représentants de l'économie descriptive. Cela se manifeste dans ses romans à plusieurs niveaux.

On remarque premièrement, que ses portraits sont brefs et laconiques. Les personnages n'ont pas de relief, ni de personnalité extérieure *"nous ne voyons pas plus [le personnage] que nous ne nous voyons nous-même (sans miroir)."*<sup>4</sup> Assez souvent les personnages principaux de Modiano n'ont pas de nom de famille, parfois même pas de prénom. Le narrateur lui-même reste souvent anonyme, ce qui permet, comme le remarque J. Y. Tadié, *"l'identification, la généralisation : tout lecteur est comme cet inconnu qui dit je, il devient ce je."*<sup>5</sup>

L'économie narrative est aussi caractéristique pour l'œuvre de Modiano. Le narrateur ne commente pas chaque déplacement des personnages, les changements de lieu et d'époque se font aussi sans avertissements. Le lecteur n'est pas prévenu de l'intention du

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Adam, La description, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p. 61.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 61.

<sup>3</sup> Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Editions de Minuit (Gallimard) Collection Idées, Paris, 1963, p. 160.

<sup>4</sup> Jean-Yves Tadié, Le roman au XX<sup>ème</sup> siècle Editions Pierre Belfond, Paris, 1990, p. 63.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 63.

narrateur de changer de décor, il l'apprend en même temps qu'il lit. Cela crée l'effet de surprise.

L'économie narrative se voit aussi à un autre niveau qui exprime la position morale du narrateur, sa pudeur. Il omet de la narration toute description des scènes érotiques.

Malgré cette tendance à l'économie descriptive et narrative, on a pu constater que dans les œuvres de Modiano est attiré par certains détails : noms des rues où les personnages passent, leurs numéros de téléphone, des extraits de journaux, de différents papiers officiels apparaissent systématiquement dans la narration.

Ce procédé utilisé par Modiano est une sorte d'antithèse narrative informationnelle : d'un côté on donne au lecteur les moindres détails de la tenue vestimentaire du héros, on note les particularités de son physique, on donne son adresse, son numéro de téléphone, mais d'un autre côté le lecteur n'apprend pratiquement rien ni sur les activités du personnage, ni sur son passé, ni sur ses projets d'avenir. Cette vision proposée par Modiano nous permet de réaliser que les détails qui pourraient nous paraître aléatoires et superflus jouent aussi un rôle révélateur dans la description et la caractérisation des personnages et des événements. Le lecteur peut aussi se demander parfois si le narrateur, tout comme Gisèle dans *Un cirque passe*, n'essaie pas de "*cacher la vérité sous une profusion de détails*."<sup>1</sup>

Le recours de Modiano aux mêmes détails, ainsi que la communauté des personnages de différents livres créent l'unité suprême de l'œuvre et permet au lecteur de Modiano de se retrouver à chaque fois dans un univers familier.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris 1992, p. 64.

# **Chapitre 3**

**LES PRINCIPALES FIGURES DU  
DISCOURS ET LEUR  
CONTRIBUTION À LA  
FRUSTRATION ROMANESQUE.**

Si dans les chapitres précédents nous avons montré comment le choix des principaux sujets, la description et la répartition des items informationnels participent à la frustration et à l'économie générale de l'œuvre, le but de ce chapitre sera d'analyser et d'évaluer la part de la syntaxe. Nous proposons d'expliquer comment l'énoncé acquiert sa signification globale non seulement en additionnant la valeur de chaque composant, mais aussi en tenant compte de la façon dont ces composants se combinent pour former des groupes de mots et des phrases.

Nous allons définir le style modianoïste en essayant de relever les principales figures au moyen desquelles Modiano s'éloigne du modèle de la phrase canonique.



## 1. La phrase canonique et son schéma.

La syntaxe et les figures de style participent également chez Modiano à la frustration de l'attente romanesque. Mais avant d'entreprendre l'analyse de la phrase modianiste et de définir ses particularités nous nous proposons de rappeler la définition de la phrase canonique française, car c'est par rapport à cette référence que l'écart se fait sentir. Un procédé stylistique ne peut être correctement évalué que par rapport à la norme à laquelle il s'accorde ou s'oppose. Les phrases observables seront décrites par rapport au schéma de référence ou au modèle opératoire dont nous empruntons la définition dans la grammaire de M. Riegel :

*La phrase canonique est généralement assimilée à la phrase assertive simple, ce qui revient à considérer cette dernière comme la forme prototypique de la classe de toutes les phrases. On peut aussi considérer que la phrase canonique est une entité purement théorique dont la phrase assertive simple se trouve être la réalisation la plus immédiate et sans doute la plus fréquente.<sup>1</sup>*

On peut donc conclure en résumant que le modèle de base est une phrase assertive, simple et neutre. Le schéma de cette structure canonique est le suivant : CC – Sujet – CC – Verbe – Complément(s) Attribut – CC. CC dans cette formule est le Complément Circonstanciel, il est facultatif et n'a pas de place fixe : Hier (CC), Anna (sujet) a acheté (verbe) un foulard (complément) en soie (attribut).

La phrase canonique existe principalement en théorie, tous les écrivains s'éloignent d'elle en utilisant chacun son procédé.

Nous allons déterminer dans ce chapitre en nous appuyant sur la définition de la phrase canonique ainsi que sur le schéma proposé, les principaux moyens utilisés par Modiano pour s'éloigner du modèle de référence.

---

<sup>1</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, Grammaire méthodique du français, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 109.

## **1. 1. Le nombre de structures phrastiques.**

Comme le premier critère de la phrase canonique est sa composition d'une seule structure phrastique nous allons tout d'abord analyser la phrase de Modiano de ce point de vue.

Nous avons calculé le nombre de phrases simples et complexes dans six romans de Modiano parus à différentes époques. Notre étude a démontré que les phrases simples dominant dans tous ces romans. Dans le premier roman *La place de l'Etoile* paru en 1968 on compte 69% de phrases simples contre 31% de phrases complexes, dans *Livret de famille* (1977) 60% de phrases sont simples contre 40% de composées. Dans *Dimanche d'août* (1986) la corrélation est la suivante : 67% de phrases simples et 33% de composées; *Remise de peine* (1988) on relève 59% de phrases simples contre 41% de phrases complexes; dans *Chien de printemps* (1993), les chiffres sont les suivant : 60% de phrases simples et 40% de phrases complexes. Dans le roman *Des inconnues* (1999) les phrases simples dominant avec 58,5%.

L'analyse des schémas structuraux de plusieurs extraits nous a permis de comprendre le caractère des phrases modianistes et de définir les constants et les variations de ses structures phrastiques. Nous avons relevé les principaux procédés par lesquels Modiano s'éloigne du modèle canonique. Ces procédés sont les suivants : ellipse, parcellarisation, interrogation et réticence. Nous allons consacrer la suite de notre travail à l'analyse du rôle et de l'emploi de chacune de ces figures.

Pour rendre notre analyse des principales figures du discours plus persuasive nous rappellerons tout d'abord la définition du terme "*figures du discours*" proposée par P. Fontanier :

*Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune.<sup>1</sup>*

Le même auteur propose la division des figures en deux groupes : figures de mots et figures de pensées qu'il subdivise aussi en plusieurs catégories. La figure d'ellipse que nous proposons d'analyser en premier appartient aux figures de construction par sous-entente.

---

<sup>1</sup> P. Fontanier Les figures du discours, Editions Flammarion, première édition 1830, Paris, 1977, p. 64.

## 2. Ellipse.

L'ellipse est un des moyens de rompre les cadres du modèle canonique, car son rôle consiste dans l'omission de la phrase d'éléments qui devraient s'y trouver.<sup>1</sup>

Dans les phrases elliptiques les constructions nominales dominent chez Modiano.

La phrase nominale est la phrase sans verbe. Comme la fonction du verbe est d'exprimer l'action, le temps et la personne, supprimer le verbe signifie agir sur ces trois données. M. Riegel remarque que l'absence de verbe rend la phrase nominale sensible aux variations de la situation d'énonciation. Selon son rapport avec l'énonciation elle peut prendre une valeur générale ou particulière. Elle manifeste alors "*une plus grande expressivité que la phrase canonique*"<sup>2</sup>. Le même auteur propose de distinguer des phrases nominales constituées d'un seul terme et celles contenant deux termes.

La phrase nominale à un seul terme ne peut pas être interprétée correctement si on ne tient pas compte du contexte où elle s'inscrit. Elle n'est pas autonome, donc sans connaître la situation d'énonciation on ne peut pas savoir si le terme constitue un argument ou un prédicat. Dans la corrélation thème-rhème, on note l'absence de l'un des deux termes, le plus souvent du thème.

Quant à la phrase à deux termes, le thème et le rhème y sont présents, mais les deux parties ne sont reliées par aucun terme grammatical, mais juxtaposées ou séparées soit par une simple pause, soit par une pause et une virgule.

Les phrases nominales des deux types sont présentes chez Modiano. Les phrases nominales à un terme sont aussi fréquentes dans les dialogues que dans la narration et la description. Elles peuvent être constituées d'un mot isolé ou d'un groupe solidaire, et exprimées soit par un adjectif, soit par un participe :

---

<sup>1</sup> L'ellipse consiste dans la suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité ni incertitude. P. Fontanier Les figures du discours, Editions Flammarion, Paris, 1977, p. 305.

<sup>2</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, Grammaire méthodique du français, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 457.

*Quelqu'un me donnait une grande tape sur l'épaule. C'était Rachman.*

- Fatigué ? <sup>1</sup>

*Je le voudrais bien, madame. Mais c'est impossible.*

- Impossible ? Pourquoi ? <sup>2</sup>

Le narrateur de *Rue des boutiques obscures* semble étonné lorsque Stioppa de Djagoriew le trouve 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 ?* <sup>3</sup>

*Il [Tintin Carpentieri] me désignait le bock à moitié vide d'un air inquiet, comme s'il avait peur que je lui fausse compagnie et qu'il voulait à tout prix me retenir.*

*Non merci.*

- Une cigarette ? <sup>4</sup>

Le narrateur du roman *De si braves garçons* se rappelle les endroits qu'il avait connus étant enfant :

*Le passage à niveau. La mairie. Et Oberkampf pensif dans sa redingote de bronze.*<sup>5</sup>

Ces trois phrases sont des énoncés à un seul terme. La première et la troisième phrases sont constituées d'un groupe nominal, la deuxième d'un substantif seul. Voici deux autres exemples avec des énoncés à un seul terme constitués du groupe nominal :

*Comment vous appelez-vous ? lui demandai-je.*

- Robert.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 100.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 92.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 41.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 68.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, Paris, 1982, p. 185.

<sup>6</sup> Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 88.

*Nous suivions une allée de gravier qui longeait la pelouse. Sur notre gauche, des buissons, à hauteur d'homme, étaient soigneusement taillés. Il me les désigna :*

*- Le labyrinthe.<sup>1</sup>*

La phrase nominale peut-être représentée par un groupe nominal plus ou moins développé.

*Une nuit, vers onze heures, la sonnerie du téléphone me réveilla.*

*- Patrick... C'est Alain... (...) Est ce que tu pourrais venir nous retrouver, Suzanne et moi ? C'est vraiment important... Nous avons besoin de te voir...*

*- Vous êtes où ?*

*- Gare du Nord.<sup>2</sup>*

*Il [le docteur Reyon] me fit signe de m'asseoir sur l'une des tables.*

*- Deux sirops d'orgeat...<sup>3</sup>*

*Il [Pedro] n'avait pas l'air content du tout de constater que ce mariage ne m'évoquait plus grand chose.*

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

*- Quelle église russe ?*

*- Une petite église russe avec un jardin...<sup>4</sup>*

Dans cet exemple nous remarquons aussi deux phrases nominales constituées d'un groupe prépositionnel ("A Nice" et "Dans l'église russe").

Les énoncés à deux termes sont beaucoup plus rares dans les dialogues.

Le valet dans *Quartier perdu* se renseigne auprès de sa maîtresse, madame Blin :

*A quelle heure voulez-vous être réveillée, Madame ?*

*- Pas de réveil, demain.<sup>5</sup>*

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 89.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, Paris, 1982, p. 162.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 97.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 189.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 118.

Avant de dire au revoir au narrateur, Marignan dans *Livret de famille* le prévient :

- *Pas un mot de cette histoire de Chine à Genève, hein, mon vieux ?*<sup>1</sup>

c'est dans la description qu'on trouve le plus souvent les phrases nominales à deux termes.

En essayant de trouver les traces de son passé, le narrateur de *Rues des boutiques obscures*, pense souvent aux gens ayant un mode de vie un peu bizarre :

*Drôles de gens. De ceux qui ne laissent sur leur passage qu'une buée vite dissipée. Nous nous entretenions souvent Hutte et moi, de ces êtres dont les traces se perdent. Ils surgissent un beau jour du néant et y retournent après avoir brillé de quelques paillettes. Reines de beauté. Gigolos. Papillons.*<sup>2</sup>

Nous avons ici des exemples d'énoncés constitués de noms et de groupes nominaux. Ces phrases, comme d'ailleurs toutes les phrases synsémantiques, ne peuvent pas être interprétées correctement sans un appui sur le contexte.

Voici un autre exemple où la phrase nominale est représentée par un groupe prépositionnel. Il s'agit du narrateur *Du plus loin de l'oubli* qui après avoir sombré dans un léger sommeil ne réalise plus où il se trouve :

*Le murmure de leur [des amis] conversation se mêlait à des rires et des cris de plage, des bruits de plongeurs. Où étions-nous ? Au bord de la Marne ou du lac d'Enghien ?*<sup>3</sup>

C'est dans la description qu'on trouve, le plus souvent, les phrases nominales à deux termes.

L'un terme dans ce type de phrases est un groupe nominal ou équivalent. L'autre élément peut avoir des formes variées, mais le plus souvent chez Modiano il s'agit d'un circonstant :

*En face de la réception, un petit salon.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 41.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 72.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 99.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 125.

*A l'opposé du cabinet de dentiste, un salon d'attente.<sup>1</sup>*

*Un grand matelas à même le sol.<sup>2</sup>*

*Un piano à queue tout au fond de la pièce.<sup>3</sup>*

*Sur le trottoir, des feuilles mortes.<sup>4</sup>*

*Les troènes de la petite maison de brique, en face du collège Sévigné.<sup>5</sup>*

On voit sur ces exemples que l'élément nominal peut-être placé aussi bien au début de la phrase qu'en seconde position. Dans toutes ces phrases on peut restituer entre les deux termes, soit le présentatif, s'il y en a, soit le verbe copule *être*.

Dans certains cas il s'agit seulement d'une proposition elliptique à l'intérieur d'une phrase complexe où la deuxième proposition est complète :

*A gauche du bureau, la chaise d'osier où je m'asseyais aux heures de travail.<sup>6</sup>*

*Devant l'hôtel, une rangée de fauteuils d'osier sur lesquels des gens dorment tête ballante, sans être apparemment gênés par le soleil de juillet qui tape fort.<sup>7</sup>*

*Dans le placard, pendus à des cintres, deux costumes du même gris et de la même coupe que celui que portait Cartaud rue Cujas.<sup>8</sup>*

Du point de vue sémantique, l'emploi des phrases nominales permet de souligner les personnes ou les objets qui avaient marqué le narrateur à l'époque dont il parle. Ainsi, le narrateur de *Livret de famille* n'a pas oublié le logement où il avait dormi avec son père lorsque, âgé de quinze ans, il avait accompagné ce dernier chez son collègue, Monsieur Reynolde :

*Une chambre basse de plafond, aux murs blanchis à la chaux. Aucun meuble, sauf deux lits jumeaux de style rustique et deux tables de nuit.<sup>9</sup>*

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 66.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 102.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 23.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>6</sup> Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 198.

<sup>8</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 66.

<sup>9</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 73.



A un autre moment, ce même narrateur se rappelle le visage de l'homme qui s'intéressait à sa mère :

*Un homme joufflu, aux grosses lunettes d'écaille, qui parlait d'une voix très lente.<sup>1</sup>*

Le narrateur *Du plus loin de l'oubli* pénètre un jour dans l'appartement du dentiste Cartaud qu'il croit être l'amant de son amie Jacqueline. Certains objets attirent son attention :

*Des fauteuils de velours vert. Sur une table basse, des piles de magazines. (...) Dans le placard, pendus à des cintres, deux costumes du même gris et de la même coupe que celui que portait Cartaud rue Cujas. Et au pied de la fenêtre, une paire de chaussures marron, garnies d'embauchoirs.<sup>2</sup>*

La narratrice de *La Petite Bijou* croise à la station de métro Châtelet une femme qui lui rappelle sa mère. Elle croit reconnaître : "*Les mêmes yeux clairs. Le même front haut.*"<sup>3</sup> Son attention se porte aussi sur ses mains : "*Des mains nues, sans la moindre bague, le moindre bracelet, des mains gercées.*"<sup>4</sup>

Dans les phrases nominales l'action perd son ancrage dans le temps, elle se détache de tout. Peu importe qu'il s'agisse du présent ou du passé, le narrateur fixe l'attention sur ce qui résiste au temps. La narratrice de *La Petite Bijou* guette le passage de sa mère à la station Châtelet, son regard se porte sur les "*habitués*" du métro :

*Il faut demeurer longtemps aux endroits où sont les guichets et les marchands de journaux, dans le grand couloir à l'escalier roulant, et aussi dans les autres couloirs. Là, des gens restent toute la journée, mais on ne les remarque qu'après un temps d'accoutumance. Des clochards. Des musiciens ambulants. Des pickpockets.<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 98.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 66.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Editions Gallimard, Paris 2001, p. 10.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Editions Gallimard, Paris 2001, p. 25.

Le narrateur de *Livret de famille* se souvient du moment où Mme Reynolde essaie de le séduire. Le jeune garçon de quinze ans ne peut pas résister au charme de cette femme. Mais les bruits extérieurs les rappellent à l'ordre :

*Sa main glissait jusqu'à ma ceinture qu'elle tentait de défaire. Je trébuchai et nous tombâmes sur l'un des fauteuils écossais. Des bruits de voix dans le couloir.<sup>1</sup>*

L'ellipse traduit l'embarras du narrateur et de Mme Reynolde, leur peur d'être surpris. L'emploi du verbe rendrait cette scène moins tendue. Mais à ce moment crucial le narrateur ralentit le rythme du récit, il fait attendre le lecteur impatient de connaître la suite. Les phrases plus longues apparaissent. La description de Mme Reynolde suspend le déroulement du temps :

*Elle avait en effet cette blondeur confortable de certaines sociétaires de la Comédie-Française que je voyais jouer le dimanche en matinée.<sup>2</sup>*

L'analyse de la figure de l'ellipse nous a permis de constater qu'assez souvent ces phrases elliptiques sont le produit de la parcellarisation. C'est pour cette raison que nous allons consacrer la suite de notre chapitre à l'étude de cette figure.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 74.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 74.

### **3. La parcellarisation.**

La notion de parcellarisation dépasse le cadre de la syntaxe traditionnellement conçue et, en général, n'est pas mentionnée dans les ouvrages d'ensemble. C'est une catégorie syntaxique qui se trouve en voie d'élaboration faisant l'objet de recherches linguistiques actuelles<sup>1</sup> plus ou moins récentes.

Nous empruntons la définition de cette figure stylistique à A. Andrievskaïa qui spécifie comme parcellarisation ou détachement fort les cas où :

*Un syntagme (mot, groupe de mots, proposition pour la plupart nominale), postposé au point terminant la construction de base, (phrase simple ou complexe) accuse un certain rapport logico-grammatical à celle-là et, par conséquent, peut-être identifié comme son terme ou son composant, séparé c'est-à-dire fortement détaché.<sup>2</sup>*

Il est important de préciser deux points de vue concernant le caractère de cette construction syntaxique. Pour certains linguistes, la parcellarisation est le détachement fort d'une des parties de l'énoncé, la séparatisation. Pour d'autres, il s'agit d'un élément ajouté après coup à un énoncé, afin de le compléter, c'est l'adjonction.

Même si la parcellarisation ressemble, dans la plupart des cas à une phrase morcelée, son principe consiste quand même dans l'adjonction des éléments supplémentaires au développement de l'idée principale. La parcellarisation est donc la manifestation de l'asymétrie dans la syntaxe, elle présente sous forme indépendante la partie normalement dépendante de la phrase.

---

<sup>1</sup> Il faut signaler à ce propos les intéressants ouvrages plus ou moins récents concernant ce problème et auxquels nous allons nous référer : M. Cohen, Encore des regards sur la langue française, Paris, 1966, p. 233. M. Cohen, Histoire d'une langue : le français, Paris, 1967, pp. 395 à 397. L. Stoupakova, La parcellarisation dans la presse française moderne, thèse de doctorat, Kiev, 1975. L. Rijikova, La parcellarisation dans la prose française moderne, thèse de doctorat, Kiev, 1978. V. Kouznetsov, Les phrases avec la parcellarisation et avec la reprise étendue dans l'anglais moderne, thèse de doctorat, Kalinine, 1986. V. Gak, Grammaire théorique du français, Editions Dobrsovet, Moscou, 2000.

<sup>2</sup> A. Andrievskaïa, Syntaxe du français moderne, Editions "Vicha chkola", Kiev, 1973, p. 175

Le rôle essentiel de la parcellarisation est celui de l'adjonction. Les éléments ajoutés surgissent après que l'idée principale est exprimée.

La parcellarisation est composée de deux éléments : l'élément de base (l'élément principal) et l'élément adjacent (l'information secondaire). Souvent il s'agit de plusieurs éléments adjacents. La parcellarisation est liée au degré de cohésion des groupes syntaxiques. Plus cette cohésion est forte, moins on trouve de cas de parcellarisation. Quant à Modiano, nous avons montré dans les chapitres précédents que la cohésion textuelle est assez faible, ce qui justifie la présence de la parcellarisation.

Les trois principales structures de parcellarisation sont présentes dans les romans de Modiano.

### **3. 1. La parcellarisation au sein de la phrase simple.**

Dans ce premier cas la séparatisation ou le détachement fort se fait au sein de la phrase simple où la parcelle<sup>1</sup> est généralement postposée. S'y prêtent pour la plupart les termes secondaires, notamment les compléments circonstanciels, les compléments d'objet, les déterminants.

Comme cette séparatisation se produit, en général, à la fin de la proposition A. Andrievskaïa propose de l'appeler la séparatisation finale.<sup>2</sup>

Voici des exemples de ce premier type de parcellarisation.

A Paris, le comportement de l'ami de la narratrice, dans la première partie du roman *Des inconnues*, n'a pas changé :

*Il me donnait une liasse de billets de banque. Comme à Genève.*<sup>3</sup>

Plongée dans la somnolence le narrateur *Du plus loin de l'oubli* ne sait plus où il se trouve :

---

<sup>1</sup> C'est M. Cohen qui dénomme ainsi la partie détachée dans *Encore des regards sur la langue française*, Paris, 1966, p. 233.

<sup>2</sup> A. Andrievskaïa, *Syntaxe du français moderne*, Editions "Vicha chkola", Kiev, 1973, p. 175.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Des inconnues*, Editions Gallimard, Paris, 1999, p. 47.

*Où étions-nous ? Au bord de la Marne ou du lac d'Enghien ?*<sup>1</sup>

Le narrateur de *Livret de famille* se rappelle qu'il n'a pas beaucoup apprécié le séjour avec son père chez Monsieur Reynolde. Il n'a pas oublié l'impatience qu'il éprouvait de quitter la maison de ce dernier. La parcellarisation employée dans cet extrait souligne les sentiments du narrateur :

*J'eus envie de demander à Reynolde s'il pouvait nous ramener à la gare. Et tout de suite.*<sup>2</sup>

*Il [Reynolde] pointait le menton et faisait claquer son fouet. Pour rien. Pour l'art.*<sup>3</sup>

La parcelle dans les trois derniers exemples est le complément circonstanciel.

Le narrateur de *Quartier perdu* n'a pas oublié la sonnette dans la maison de son amie Carmen Blin : "*Une drôle de sonnerie. Très sourde. Comme une note prolongée sur un orgue.*"<sup>4</sup> La parcellarisation marque la force des souvenirs, le son s'est gravé dans la mémoire du narrateur. De son côté l'ellipse prive cet événement de l'ancrage dans le temps et ne permet pas de déterminer dès le début du paragraphe l'époque et le lieu dont le narrateur parle. Les parcelles ici, sont des déterminants.

La parcelle peut être aussi un complément d'objet indirect :

*Nous [le narrateur et Marignan] avons bavardé jusqu'à quatre heures du matin. De la Chine, bien sûr.*<sup>5</sup>

Dans certains cas la parcelle peut reprendre le mot qui se trouve déjà dans la structure de base : "*J'ai dit tout ce que j'avais à dire dans ce film. Tout.*"<sup>6</sup> Il s'agit ici du complément d'objet direct.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 99.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 64.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 76.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 112.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 29.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 108.

On peut constater que dans ce type de la parcellarisation le lien syntaxique est rompu. Si on change l'intonation, la parcelle et la structure de base peuvent être transformées en une seule phrase.

### **3. 2. La parcellarisation entre les termes similaires.**

La parcellarisation se produit également entre les termes similaires d'une même phrase. Les liens entre la parcelle et la structure de base sont moins stricts que lorsqu'il s'agissait de la parcellarisation à l'intérieur de la phrase simple :

*Il mangeait les sandwiches au saumon à la file pour calmer son anxiété.*

*Puis les pâtisseries. Puis les fruits.<sup>1</sup>*

*Elle disposait les cartes sur le tapis, et moi j'allais prendre un livre dans la bibliothèque. Romans policiers. Ouvrages historiques.<sup>2</sup>*

La narratrice de *La Petite Bijou* fait des suppositions à propos de la provenance de l'argent de sa mère :

*Du même homme qui lui avait procuré l'appartement ? Le type dont on n'avait jamais connu le nom ? Ni le visage.<sup>3</sup>*

*Je sentis le contact de son épaule. Et son parfum.<sup>4</sup>*

Dans un autre extrait le narrateur de *Livret de famille* tombe sur une annonce de vente de l'appartement dans lequel il habitait étant enfant. Il s'y rend. Une fois dans l'appartement, les souvenirs défilent. La parcellarisation souligne les détails gravés dans l'esprit du narrateur. Les virgules entre les parties n'en feraient qu'une simple énumération :

*Comme en filigrane, m'apparaissait la table rectangulaire au plateau de faux marbre. Et la banquette de cuir orange, déteint par le soleil. Et le papier peint, qui représentait une scène de Paul et Virginie.<sup>5</sup>*

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 151.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 139.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Editions Gallimard, Paris, 2001, p. 131.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 96.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 197.

Il s'agit ici de la séparatisation des termes similaires.

### **3. 3. La séparatisation des phrases complexes avec coordination.**

Lorsque le détachement fort se produit entre les propositions simples, à l'intérieur d'une phrase complexe, il s'agit alors de la séparatisation médiane. Elle consiste en ce que l'un de ses composants – proposition subordonnée ou coordonnée, - rompant son unité structurale et intonationnelle s'en trouve détaché, séparé par un point. Les liens entre la parcelle et la structure de base sont moins forts ici. C'est le type de séparatisation le plus répandu chez Modiano.

Les coordonnants les plus employés pour réaliser ce type de séparatisation sont : et, mais, ou.

#### **3. 3. 1. Le coordonnant "Et".**

La conjonction "et" est souvent mise en tête de l'élément adjacent. L'analyse du roman *Du plus loin de l'oubli* nous a permis d'en relever 34 cas, ce qui est assez significatif.

La parcelle que la conjonction copulative rattache est mise en valeur, le narrateur souligne ainsi son énoncé, mais tout en créant l'impression qu'il s'en est souvenu au dernier moment, comme en disant : "ah oui, j'ai oublié d'ajouter ce détail".

Voici un exemple où la parcellarisation souligne la certitude de l'énonciateur dans l'information fournie, mais exprime aussi le changement de point de vue : "*Elle [Jacqueline] attendait des nouvelles de Majorque. Et celles-ci ne sauraient tarder.*"<sup>1</sup> La parcelle relate ici le point de vue de Jacqueline.

Dans certains cas la parcelle s'ajoute à l'aide de conjonction "et", mais exprime des rapports adversatifs. L'emploi du coordonnant "et" à la place du coordonnant "mais" rend

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 48.

les rapports adversatifs moins prononcés, au caractère plutôt concessif. Ainsi, dans sa jeunesse le narrateur *Du plus loin de l'oubli* se demandait pourquoi les personnes qu'il rencontrait avec son amie Jacqueline leur témoignaient de la sympathie. Des années plus tard il croit trouver la réponse :

*Nous inspirions confiance. Et nous n'avions aucun mérite, sauf celui que la jeunesse accorde pour très peu de temps à n'importe qui, comme un vague serment qui ne sera jamais tenu.*<sup>1</sup>

### **3. 3. 2. Le coordonnant "Mais".**

Comme la fonction de coordonnant "mais" consiste souvent à indiquer que "*le deuxième terme est un argument plus fort qui oriente de façon décisive vers une conclusion opposée aux attentes suscitées par le premier*"<sup>2</sup>, le point devant ce coordonnant souligne encore plus le caractère oppositionnel.

*Je le [Van Bever] revois debout, dans le café de la rue Dante, devant le billard électrique. Mais c'est Jacqueline qui joue.*<sup>3</sup>

*Je m'attendais à ce qu'elle me laisse devant la porte de son hôtel. Mais elle m'a entraîné dans sa chambre.*<sup>4</sup>

Lorsque la narratrice de *La Petite Bijou* croit reconnaître dans une femme sa mère, elle la suit dans un café et y commande la même chose en croyant attirer ainsi son attention. La parcelle avec la conjonction "mais" fait mieux ressentir la déception de la jeune fille :

*Moi aussi, j'avais commandé un kir, à haute voix, pour qu'elle l'entende, en espérant qu'elle verrait là un signe de connivence. Mais elle était restée impassible.*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, pp. 92 et 93.

<sup>2</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 527.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 61.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Editions Gallimard, Paris 2001, p. 17.



Van Bever dans *Du plus loin de l'oubli* ne montre pas son mécontentement par la présence du narrateur, mais reste quand même distant :

*Non, en définitive, il n'avait pas l'air fâché de ma présence. Mais il continuait de me vouvoyer.<sup>1</sup>*

Parfois la parcellisation commence par la conjonction "*mais*", suivie d'un adverbe de temps : *mais* ensuite, *mais* d'abord :

*Nous [Jacqueline et le narrateur] avons toujours la ressource d'assister à une autre séance de cinéma, ou bien d'entrer dans un grand magasin ou un café. Mais ensuite il faudrait bien se résoudre à rejoindre Sussex Gardens.<sup>2</sup>*

La parcellisation souligne ici que malgré le choix du passe-temps le narrateur et Jacqueline sont condamnés à revenir dans leur chambre d'hôtel à Sussex Gardens.

Un jour, le narrateur *Du plus loin de l'oubli* passe la soirée avec Jacqueline, Van Bever et Cartaud. Mais ce dernier ne semble pas faire confiance au narrateur qui se sent de trop. La compagnie veut s'en débarrasser. Le narrateur suppose alors la suite de la soirée sans lui :

*Cartaud ne les ramènerait pas tout de suite à leur hôtel et ils finiraient certainement la nuit ensemble, quelque part, sur la rive droite. Ou même, ils boiraient un dernier verre dans le quartier. Mais d'abord ils préféreraient se débarrasser de moi.<sup>3</sup>*

La première séparation montre l'insignifiance pour la compagnie de l'endroit où ils vont passer la suite de la soirée et souligne leur objectif, se débarrasser du narrateur, ce qui est mis en relief par une nouvelle séparation.

### **3. 3. 3. Le coordonnant "Ou".**

La conjonction "*ou*", même si elle n'est pas aussi employée que les coordonnants "*et*" et "*mais*" participe également à la parcellisation.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 87.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 45.

Assez souvent il s'agit d'un "ou" inclusif correctif, la parcelle qu'introduit cette conjonction exprime le doute du narrateur qui s'interroge sur la justesse des suppositions faites dans la première partie de la phrase parcellisée, l'énoncé d'une partie n'exclut pas l'énoncé de l'autre.

Lorsque le narrateur de *Livret de famille* visite son appartement d'enfance, une des pièces, lui paraît plus petite qu'avant. D'abord il suppose que cela vient du fait qu'elle est vide. La parcelle sous forme d'interrogation introduit une autre supposition faite après plus de réflexion :

*Vide, cette pièce me semblait plus petite. Ou bien était-ce mon regard d'adulte qui la ramenait à ses véritables dimensions ?<sup>1</sup>*

Seul, allongé sur son lit dans la chambre d'hôtel, le narrateur *Du plus loin de l'oubli* se demande ce que fait son amie Jacqueline :

*Était-elle retournée à son hôtel ? Ou bien avait-elle rendez-vous quelque part dans Paris ?<sup>2</sup>*

La conjonction "ou" peut aussi avoir un caractère asymétrique, lorsqu'une des parties de la phrase interprète comme la conséquence de l'autre. Lorsque le narrateur *Du plus loin de l'oubli* rend visite à son amie Jacqueline à l'hôtel, le concierge le laisse entrer sans l'interroger :

*J'ai monté l'escalier sans qu'il me pose la moindre question. Peut-être ne faisait-il aucune différence entre Van Bever et moi. Ou bien ne voulait-il plus se préoccuper des allées et venues, dans un hôtel bientôt condamné à la fermeture.<sup>3</sup>*

La parcelle introduite par la conjonction "ou" permet de comprendre la raison de l'indifférence du concierge.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 197.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 27.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 77.

### 3. 4. La parcelle avec ellipse.

Dans le troisième type de parcellarisation la parcelle se forme à la suite de l'ellipse du verbe au sens général (c'est, il y a, avoir, dire, voir, etc.). La phrase perd son autonomie et se joint à la précédente. Ici il est impossible de transformer les deux parties en une seule proposition.

La parcelle, en général, est phrase nominale :

*Vers sept heures le majordome nous servait l'apéritif. Plus de jus de fruits.*

*Des alcools.*<sup>1</sup>

Dans la première parcelle on peut supposer le verbe *il n'y avait*, dans la deuxième – *c'était*.

*Il [Jansen] arrivait à l'improviste et disparaissait le même jour. Un véritable courant d'air.*<sup>2</sup>

Le verbe "*être*" est omis de la parcelle :

*L'homme était assis à une table voisine de la leur [Ingrid et Rigaud] au fond de la salle. Un visage osseux. Des cheveux blonds aux reflets roux ramenés en arrière.*<sup>3</sup>

Dans le premier cas la parcelle a perdu le présupposé verbe "*avoir*" (il avait), dans le deuxième cas il s'agit de deux termes similaires, notamment de compléments d'objet direct.

Voici un autre exemple où dans le premier cas la partie adjacente a perdu le présupposé verbe "*être*" (elles étaient), et dans le deuxième cas il s'agit de la séparatisation des deux déterminants :

*D'autres gerbes ont suivi, qui s'étaient de plus en plus haut dans le ciel. Scintillantes. Et silencieuses.*<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Quartier perdu, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 133.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, Chien de printemps, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 58.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, Voyage de noces, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 64.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, Vestiaire de l'enfance, Editions Gallimard, Paris, 1989, p. 145.

Les exemples cités ici ont montré que les phrases avec le détachement fort ne respectent pas le modèle de la phrase canonique, mais permettent de mettre en relief le rhème de l'énoncé, en précisant l'idée principale.

Il s'agit ici de la division analytique, et pas synthétique. L'écrivain ne se donne pas pour but de faire une longue phrase où il mettrait tous les éléments, il préfère fournir l'information par de petites touches qui viennent les unes après les autres.

## **4. Le silence et la valeur des points de suspension.**

*Un silence abrupt au milieu d'une conversation nous ramène souvent à l'essentiel : il nous révèle de quel prix nous devons payer l'invention de la parole.*

E. M. Cioran,  
*Aveux et anathèmes.*

Comme son personnage, le photographe Jansen dans *Chien de printemps*, Modiano essaie de "*créer le silence avec des mots*". Les moyens pour y parvenir sont l'emploi des champs sémantiques du mot "*silence*", ainsi que le manque graphique, exprimé par les points de suspension qui est encore un moyen de rompre le modèle canonique. Il s'agit ici de la non-réalisation d'un acte d'énonciation qui devrait être terminé dans une situation donnée. Les points de suspension marquent la passation de la parole au lecteur "*supposé capable de compléter tout seul la phrase tronquée*"<sup>1</sup>.

Il s'agit donc ici de figure de réticence qui consiste, selon Fontanier :

*à s'interrompre et à s'arrêter tout-à-coup dans le cours d'une phrase pour faire entendre par le peu qu'on a dit, et avec le concours des circonstances, ce qu'on affecte de supprimer, et même souvent beaucoup au delà.*<sup>2</sup>

La réticence fait partie, pour Fontanier, des figures d'expression par réflexion. L'emploi de la réticence demande la collaboration du lecteur qui doit suppléer, grâce au contexte, l'information omise, même si le sens de cette partie est sous-entendu.

---

<sup>1</sup> Pierre Van Den Heuvel, *Parole Mot Silence*, Librairie José Corti, 1985, p. 319.

<sup>2</sup> P. Fontanier, *Les figures du discours*, Editions Flammarion, Paris, 1977, p. 135.

Les phrases courtes, abruptes sont caractéristiques du langage parlé, il est donc logique que la réticence domine dans le discours direct.

I. Makovskaïa nous fournit un intéressant relevé concernant la réticence<sup>1</sup>. L'auteur nous propose une enquête faite sur des cent cas de la réticence pris dans vingt-cinq œuvres de romanciers français. Ces analyses ont révélé cinq cas qui peuvent être qualifiés comme une fausse réticence où la partie omise dans le discours direct est reconstituée ensuite par le narrateur. Par ailleurs l'étude de la distribution des cas de réticence dans le discours du narrateur et des personnages a donné les résultats suivants : 79 cas (ou 83%) sont relevés dans le discours direct, 13 cas (ou 14%) dans le discours indirect libre et seulement 3 cas (ou 3%) se trouvaient dans la narration ( il s'agissait de la narration à la première personne).

Les résultats de ce travail nous permettront de donner les chiffres concernant l'emploi de la réticence chez Modiano, non pas pour eux-même, mais en les comparant avec une étude sur la même problématique, nos relevés seront ainsi plus convaincants.

Comme dans les données statistiques que nous avons citées, la réticence domine dans le discours direct chez Modiano. Mais l'emploi de la réticence dans la narration est plus fréquent dans ses romans, que dans l'étude de Makovskaïa. Dans le roman *Livret de famille* nous avons relevé 186 cas d'emploi des points de suspension, dont 160 (ou 86%) dans le discours direct et 26 (ou 14%) dans la narration. Dans *Chien de printemps* le pourcentage est à peu près le même : 104 cas (ou 85%) dans le discours direct et 18 (ou 15%) dans la narration. Dans *Du plus loin de l'oubli*, 214 cas (ou 91%) relèvent du discours direct et 20 (ou 9%) de la narration.

#### **4. 1. L'emploi de la réticence dans le discours direct.**

C'est dans un dialogue que la réticence apparaît le plus naturellement. D'habitude, les interlocuteurs qui l'emploient se connaissent bien et peuvent faire appel à un contexte

---

<sup>1</sup> J. Makovskaïa, Le contexte de la réticence dans le recueil des articles scientifiques Tchetvertié polivanovskié tchténia, Editions Université pédagogique de Smolensk, Smolensk, 1998, pp. 117 et 121.

assez large. La pause que marque les points de suspension exprime soit la gêne, soit la peur d'évoquer certains moments de la vie et de raviver de vieilles plaies, de faire mal à l'interlocuteur. Lorsque le dialogue se passe entre les personnes qui se connaissent mal ou depuis peu, ils évoquent un contexte plus restreint.

Nous proposons ici les exemples les plus usuels de l'emploi des points de suspension dans le discours direct.

Le narrateur et Marignan dans *Livret de famille* envisagent de partir pour la Chine. Marignan demande à son ancien ami George Wo-heu de l'aider à avoir les contacts avec l'ambassade de ce pays. Wo-heu ne refuse pas directement, mais on sent son hésitation :

*Il était grave, brusquement. Il fronçait les sourcils :*

*- Et bien oui, je connais des gens à l'ambassade de Chine populaire, Toto.*

*Seulement... seulement... - Et il suspendait sa phrase, comme s'il voulait nous faire languir. – Seulement, il va être difficile de leur parler de toi...<sup>1</sup>*

Les points de suspension permettent à Wo-heu d'omettre les événements qui rendent la demande de Marignan difficile à réaliser et dont les raisons ne sont pas connues du narrateur. Il témoigne ainsi sa complicité avec son ancien ami et rappelle les liens qui les unissent. Le diminutif Toto que Wo-heu emploie en s'adressant à Marignan souligne l'intimité de leurs relations.

La réticence est pratiquée sciemment par les interlocuteurs lorsqu'ils veulent laisser les autres personnes en dehors de la conversation. Dans ces cas-là il s'agit, en général, des amis ou de la famille très proche.

Lorsque le narrateur de *Livret de famille* et son père arrivent chez Monsieur Reynolde, ce dernier vient les chercher à la gare, accompagné de son ami Jean-Gérard. En route les deux hommes engagent la conversation qui dépasse totalement le narrateur et son père :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 36.

(...) *Ils [Reynolde et Jean-Gérard] ne nous expliquaient pas la raison de leur hilarité, mais semblaient prendre – du moins Reynolde – un certain plaisir à nous laisser en dehors de leur conversation.*

*- Je vois d'ici la tête de Chever! Il se fait tellement d'idées sur Monique!*

*- Emouvant, non, sa naïveté ?*

*- C'est un plouc de l'île Maurice...<sup>1</sup>*

La réticence fait appel au contexte connu uniquement par Reynolde et Jean-Gérard. Si dans cet exemple l'interlocuteur a employé la figure de réticence délibérément, voici un autre exemple où il s'agit d'un malentendu. Un jour le narrateur *Du plus loin de l'oubli* trouve Jacqueline et Van Bever en compagnie d'un certain Cartaud qui engage la conversation avec le narrateur, mais en l'interrogeant, il évoque un contexte trop large qui dépasse le narrateur, car il suppose que ce dernier est au courant des circonstances de la rencontre de ses amis avec Cartaud :

*- Alors, vous ne les avez jamais vus jouer trois heures de suite à la boule...*

*Il a eu un éclat de rire.*

*Jacqueline s'est tournée vers moi.*

*- Nous avons fait la connaissance de Monsieur à Langrune, m'a-t-elle dit.<sup>2</sup>*

Par la suite Cartaud évoque la manière de jouer de Jacqueline et Van Bever :

*- Je les ai tout de suite repérés, a dit Cartaud. Ils avaient une manière tellement bizarre de jouer...<sup>3</sup>*

L'emploi de la réticence laisse à nouveau le narrateur en dehors du contexte, car personne ne lui explique en quoi la manière de jouer de ses amis était originale.

Lorsque le narrateur du même roman interroge Jacqueline au sujet de ses relations avec Gérard Van Bever, la jeune femme n'a pas très envie d'aborder le sujet, ce qui est souligné dans la transmission de ses paroles par l'emploi des points de suspension. Les remarques du narrateur confirment cette supposition :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 64.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 40.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 40.



- Vous connaissez Gérard depuis longtemps ?

- Oui... Nous nous sommes connus à Athis-Mons, dans la banlieue de Paris...

*Elle me regardait droit dans les yeux, en silence. Elle voulait sans doute me faire comprendre qu'il n'y avait rien à dire de plus sur ce sujet.<sup>1</sup>*

Les points de suspension peuvent aussi marquer le rythme de la parole du locuteur. Les raisons de l'élocution particulière peuvent être différentes.

Lorsque dans *Du plus loin de l'oubli* Rachman raconte au narrateur certains événements de son passé il s'interrompt souvent, car le sujet évoqué est douloureux :

*- A la fin de la guerre, je m'étais échappé d'un camp... Je dormais dans la cave d'un immeuble... Il y avait des rats partout... Je me disais que, si je m'endormais, ils allaient me bouffer...*

*Il éclatait d'un rire grêle.*

*- J'avais l'impression d'être un rat comme les autres... D'ailleurs, ça faisait quatre ans qu'on essayait de me persuader que j'étais un rat...<sup>2</sup>*

La narratrice de *La Petite Bijou* n'a pas de situation stable dans la vie, mais elle a honte de l'avouer à son nouvel ami Moreau-Badmaev lorsque ce dernier l'interroge sur ses occupations :

*- Ce que je cherche dans la vie...*

*Je prenais mon élan, il fallait vraiment que je réponde quelque chose. Un type comme lui, qui parlait vingt langues, n'aurait pas compris que je ne réponde rien.*

*- Je recherche... des contacts humains...<sup>3</sup>*

Les points de suspension marquent ici l'hésitation de la narratrice due à sa gêne et à son envie de trouver les termes qui conviendraient le mieux.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 24.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 126.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Editions Gallimard, Paris, 2001, p. 35.

Le héros principal du roman *Chien de printemps*, le photographe Jansen, termine rarement ses phrases. Des trente-sept propositions prononcées par ce personnage, vingt-trois contiennent la réticence. Ce débit difficile est lié au regard que Jansen porte sur le monde, au but qu'il se fixe de créer le silence avec des mots. En parlant, il fait souvent allusion au passé, mais n'en parle jamais directement.

Avant de partir au Mexique, Jansen offre au narrateur un de ses anciens albums de photos, mais ne fait pas beaucoup de commentaires :

- *Tenez... j'ai fait ça quand j'avais à peu près votre âge... Ça doit être le seul exemplaire qui reste au monde... Je vous le donne...<sup>1</sup>*

Lorsque le photographe observe le narrateur en train de répertorier ses photos, il avoue qu'il a du mal à les regarder, mais n'en explique pas la raison :

- *Vous comprenez, mon petit, c'est comme si chacune de ces photos était pour moi un remords... Il vaut mieux faire table rase...<sup>2</sup>*

L'application du narrateur dans son travail rappelle à Jansen sa jeunesse :

- *Je devais être aussi maniaque que vous en ce temps-là... Mais j'ai beaucoup changé, depuis...<sup>3</sup>*

A aucun moment le photographe ne comble les lacunes et ne donne pas, ni la raison, ni le caractère des changements qu'il avait subis. Dans ces deux exemples les points de suspension marquent une pause prosodique et syntaxique comme un point, mais ouvrent un prolongement sémantique.

Les points de suspension peuvent se retrouver à n'importe quel endroit de la phrase. Les mots après lesquels ils apparaissent peuvent être repris après eux.

La mère du narrateur dans *Livret de famille* devait commencer le 10 mai 1940 le tournage d'un film à Bruxelles. Mais ce jour-là les Allemands envahissent la Belgique, la Hollande et le Luxembourg. Tout le monde panique. La mère réussit quand même à trouver

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 22.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 24.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 25.

un taxi. Pendant tout le trajet vers la gare<sup>1</sup> le chauffeur n'arrêtait pas de répéter : "*Nous sommes foutus... foutus... foutus...*"<sup>2</sup> Les points de suspension employés pour transmettre ses paroles expriment le désespoir du chauffeur, son sentiment d'être dans une situation sans issue.

A la gare, la femme rencontre un des metteurs en scène qui veut quitter Anvers : "*Il faut rejoindre Félix aux studios... à Bruxelles... prendre un taxi... vite... un... taxi...*"<sup>3</sup> L'homme cherche ses mots. Les points de suspension montrent que la panique et la peur l'envahissent.

Lorsque le narrateur de *Livret de famille* visite l'appartement de son enfance, l'homme de l'agence immobilière se rend compte de la perte de sa serviette. Il demande à s'absenter et paraît très nerveux :

- *Je... j'ai oublié ma serviette chez un client... Enfin... j'espère que c'est chez lui... je... j'y vais tout de suite... j'en ai pour un quart d'heure...*<sup>4</sup>

Les points de suspension, ainsi que la reprise partielle du pronom personnel "Je", soulignent l'affolement de l'agent, il cherche ses mots. On peut supposer que la serviette contenait des papiers importants ou de l'argent.

Dans certains cas, les points de suspension remplacent les paroles d'un personnage. Leur rôle consiste alors à marquer la présence de plusieurs interlocuteurs et le silence de l'un d'eux. Ainsi, lorsque le narrateur de *Livret de famille* part faire du cheval avec un ami de son père, ce dernier s'inquiète de la tenue vestimentaire de son fils. Ce problème ne semble pas déranger le narrateur. Les points de suspension qui marquent l'absence de répliques, expriment son indifférence, il ne juge pas nécessaire de répondre à son interlocuteur :

- *Domage que nous n'ayons trouvé une paire de bottes à ta taille, dit pensivement mon père en levant la tête de son dossier.*

---

<sup>1</sup> La jeune femme habitait à Anvers et voulait se rendre à Bruxelles par le train.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 52.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 196.

- ...

- *Mais Reynolde t'en prêtera.*

- ...<sup>1</sup>

De retour à Paris après quinze ans d'absence, le narrateur de *Quartier perdu* rencontre le chauffeur de son ancien ami Georges Maillot, mort auparavant. Ce chauffeur fait une révélation importante au narrateur. Les points de suspension dans son discours traduisent son hésitation, car c'est la première fois qu'il confiait le secret, mais aussi son émotion de pouvoir partager sa joie avec quelqu'un qui connaissait Georges Maillot :

*- Ecoutez... Maillot n'est pas mort... Il n'est pas mort... Vous me prenez pour un fou, hein ? Je vous dis que Maillot n'est pas mort. Je n'ai plus le temps, maintenant, mais donnons-nous un rendez-vous...*

*- D'accord.*

*- Demain, ... à minuit et demi... ici... dans ce café... Si je ne suis pas exact, ... vous m'attendrez... Nous tournons dans la rue, tout près...*

*- D'accord.<sup>2</sup>*

Dans la première réplique du chauffeur les points de suspension marquent une pause prosodique et syntaxique, dans la deuxième l'interruption se fait entre le complément circonstanciel de temps et les compléments circonstanciels de lieu, ensuite entre les deux propositions simples à l'intérieur d'une phrase complexe. Tous expriment l'agitation du locuteur.

Les exemples que nous avons cités ont permis de montrer de nombreuses valeurs différentes des points de suspension, et de noter que leur valeur principale dans le discours direct est plutôt émotionnelle. C'est un moyen économique mais très expressif pour traduire des sentiments et des humeurs.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 59.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 63.

## **4. 2. L'emploi de la réticence dans la narration.**

Si nos relevés ont montré que l'emploi de la figure de réticence est moins fréquent dans la narration que dans le discours direct, nous avons pu constater également que son rôle n'y est pas tout à fait le même.

Les cas les moins expressifs de l'emploi des points de suspension dans la narration, sont ceux dont la valeur est proche de l'abréviation *et cetera*. Ils marquent alors l'inachèvement d'une énumération.

Le narrateur *Du plus loin de l'oubli* se rend, après avoir récupéré la valise avec l'argent, au cinéma. Il regarde les actualités, mais ne donne pas l'énumération de tous les sujets, en attirant surtout l'attention du lecteur sur le timbre de la voix du speaker :

*La voix de crécelle commentait toujours les images sur l'écran : défilé de grévistes, cortège d'un homme d'état étranger à travers Paris, bombardements...<sup>1</sup>*

Lorsque l'héroïne *Du plus loin de l'oubli*, Jacqueline, apprend au narrateur qu'elle est native d'Athis-Mons, ce dernier se rappelle avoir passé dans cette ville en revenant d'Albon où habitait l'un de ses amis. Il donne alors les noms des endroits qu'ils traversaient :

*Quand il me raccompagnait à Paris, nous ne prenions pas l'autoroute mais faisons un détour par Villeneuve-le-Roi, Athis-Mons, d'autres petites villes de la banlieue sud...<sup>2</sup>*

Le narrateur omet les noms des autres endroits, soit parce qu'il ne s'en souvient plus, soit parce qu'il n'en voit pas la nécessité. Il a fait appel à ses souvenirs car Jacqueline a mentionné le nom d'Athis-Mons.

Le narrateur de *Livret de famille* visite le quartier où sa grand-mère habitait auparavant. Il donne alors les noms des rues où il passe, mais n'achève pas l'énumération, car la liste pourrait être très longue :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 76.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 24.

*J'ai arpenté toutes les rues avoisinantes : rue César-Frank, rue Albert-de-Lapparent, rue José-Maria-de-Heredia...<sup>1</sup>*

Nous avons montré dans le chapitre sur la description que le narrateur de Modiano n'a pas l'habitude de décrire ses relations avec les femmes. Les points de suspension lui facilitent cette tâche. En faisant appel à la figure de réticence le narrateur omet certains moments où il s'agirait pour lui de dévoiler ses sentiments.

En l'absence de Van Bever, Jacqueline invite le narrateur chez elle et lui propose de respirer de l'éther. Le narrateur ne semble pas très décidé, mais espère se rapprocher ainsi de la jeune femme :

*J'ai hésité quelques secondes avant de le [le coton imbibé d'éther] prendre, mais si cela pouvait créer un lien entre nous... j'ai aspiré le coton puis le flacon d'éther.<sup>2</sup>*

Les points de suspension permettent de donner libre cours à l'imagination du lecteur qui se fait, grâce au contexte, une idée des relations entre le narrateur et Jacqueline.

Cette femme fait faire un double de clé de l'appartement de Cartaud et propose au narrateur de s'emparer de l'argent qui se trouve dans la valise. Le narrateur accepte sans hésiter et en explique la raison :

*A vrai dire, depuis mon enfance, j'avais vu mon père transporter tant de bagages- valises à double fond, sacs et mallettes de cuir, ou même ces serviettes noires qui lui donnaient une fausse apparence de respectabilité...<sup>3</sup>*

Les points de suspension provoquent ici une attente d'autres détails au sujet du père du narrateur, mais dans la phrase suivante il met lui-même fin à cette attente du lecteur : "*Et j'avais toujours ignoré quel pouvait bien être leur contenu.*"<sup>4</sup>

Les points de suspension peuvent avoir une autre valeur dans la narration. Lorsque le narrateur récupère la valise avec de l'argent, il se rend à la gare pour y passer le temps

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 44.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 29.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 64.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 64.

avant la rencontre avec Jacqueline. Il s'assoit sur un banc et de nombreuses idées défilent dans sa tête :

*La gare Saint-Lazare m'offrait un champ de fuite plus étendu que la banlieue et que la Normandie vers lesquelles partaient les trains. Prendre un ticket pour Le Havre, la ville de Cartaud. Et au Havre, disparaître n'importe où, dans le vaste monde, par la porte océane...<sup>1</sup>*

Les points de suspension ouvrent ici sur un prolongement indéterminé. Tout comme lorsque le narrateur et Jacqueline décident, en profitant de l'argent de Cartaud, de quitter Paris :

*Ce soir-là, dans cette salle déserte, sous les néons, la vie n'avait pas encore la moindre pesanteur et il était si facile de prendre la fuite...<sup>2</sup>*

Le narrateur de *Quartier perdu* n'arrive pas à se rappeler le nom du chauffeur de Georges Maillot. Mais lorsque ce nom lui revient, l'image du passé devient tout de suite plus nette :

*Mais oui, bien sûr : Maillot, penché à une fenêtre de l'hôtel, rue Troyon, et appelant Tintin de sa voix aux intonations graves. Tintin... Là, en face de moi, il me causait le même malaise que cette petite fille que j'avais reconnue tout à l'heure sur la terrasse, métamorphosée d'un coup de baguette magique en femme de quarante ans. Un Tintin vieilli, qui avait doublé de poids.<sup>3</sup>*

Les points de suspension marquent la frontière entre les souvenirs et le présent. Ils séparent deux mondes où tout a changé.

Dans les exemples suivants les points de suspension jouent le même rôle. Un jour le narrateur de *Livret de famille* remarque sur une affiche de cinéma le film, dont il avait fait l'adaptation quelques années auparavant. Malgré la médiocrité du film le narrateur semble content de le revoir :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 69.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 82.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 62.

*Nous avons eu de gros problèmes concernant la couleur. Le son non plus n'a jamais été au point. Ni l'interprétation, d'ailleurs. Et l'histoire ne présentait pas beaucoup d'intérêt. Mais ce soir-là, dans cette salle presque vide, en assistant à la projection de *Capitain Van Mers du Sud*...*<sup>1</sup>

Le narrateur s'interrompt au milieu de la narration pour faire appel à ses souvenirs qui le ramènent sept ans en arrière. Les points de suspension marquent la transition entre le présent et le passé, mais rendent ce passage brusque et inattendu.

Voici un autre exemple où l'interruption se fait de la même manière. Le narrateur de *Livret de famille* entreprend d'écrire un livre sur la vie d'Harry Dressel dont il a rencontré la fille. Cet homme part en 1951 travailler dans un cabaret en Egypte et disparaît en 1952 lors de l'incendie du Caire. La fille ne croit pas à la mort de son père et veut en persuader le narrateur. Quant à ce dernier, il n'avoue jamais directement ce qu'il en pense. A un moment pourtant il nous laisse supposer qu'il y croyait :

*J'avais toujours soin [dans le restaurant] de choisir une table à trois places, au cas ou Harry Dressel, ouvrant la porte...*<sup>2</sup>

Les points de suspension laissent tout le soin de reconstituer l'image au lecteur. En plus, ils servent de pont pour passer à un autre sujet.

Pendant le dîner chez Monsieur Reynolde dans *Livret de famille* les hommes parlent de la chasse à courre. Le père du narrateur avoue ne pas connaître la signification du terme "*curée aux flambeaux*". Chevert, un des invités à cette soirée, lui fait alors un vrai exposé :

*Chevert expliquait qu'à cette occasion toute la livrée en culotte de panne et en habits à la française portait des torches, tandis que des sonneurs de trompes... Je l'entendais à peine. Sa voix se perdait parmi les rires et les exclamations de Jean-Gé et de ses deux amies.*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 95.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 186.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 72.



Les points de suspension marquent ici le prolongement du discours, sans sa transmission, car son contenu dépassait et n'intéressait pas le narrateur.

On peut conclure en s'appuyant sur nos exemples que les points de suspension dans la narration demandent un grand investissement de la part du lecteur, car la partie omise n'est pas toujours évidente à reconstituer et laisse plusieurs possibilités au lecteur.

## 5. Interrogation.

Selon la division de Fontanier, l'interrogation fait partie des figures de style par tour de phrase. L'emploi de cette figure est un autre moyen de rompre les cadres de la phrase canonique qui se caractérise, elle, par son caractère assertif. Lorsqu'il s'agit de l'interrogation en tant que figure la phrase prend le tour interrogatif :

*non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer au contraire, la plus grande persuasion, et défier ceux à qui on parle de pouvoir nier ou même répondre.<sup>1</sup>*

C'est une fausse question, car la réponse va de soi. Cette figure est conditionnée par sa structure, c'est toujours une proposition interrogative, et par sa sémantique, car elle doit exprimer la négation de la phrase affirmative correspondante, ou l'affirmation si la phrase correspondante contient la négation.

L'interrogation a deux principales fonctions. La première est la fonction conative, la question est adressée à un interlocuteur dans le but de le faire réagir et non pour avoir une réponse. La deuxième fonction est uniquement expressive et n'a pas pour objectif de faire réagir l'interlocuteur. Ce type d'interrogation domine justement chez Modiano. Le questionnement du narrateur est adressé à lui-même. On remarque d'autre part que c'est dans la narration qu'on en trouve le plus. Les idées que l'interrogation exprime peuvent être différentes. E. Bérégovskaïa<sup>2</sup> en donne la classification suivante :

1) L'interrogation qui exprime la correction : "*J'aime. Que dis-je aimer ?*"

---

<sup>1</sup> P. Fontanier, Les figures du discours, Editions Flammarion, Paris, 1977, p. 368.

<sup>2</sup> E. Bérégovskaïa se réfère à son tour aux ouvrages suivants :

- V.A. Grigoriew Les fonctions sémantico-pragmatiques de la question rhétorique en français, Thèse de doctorat, Minsk, 1987.

- L.N. Boutchaskaïa, Les questions rhétoriques et leur emploi stylistique, Thèse de doctorat, Moscou, 1965.

- J. Frank, You call that a rhetorical question ?, Forms and functions of rhetorical questions in conversation, Journal of pragmatics, Amsterdam, 1990, vol 14, N°5.

- L. Friedman, Gebrauch der rhetorischen Fragen in der deutschen Sprache, Deutschunterricht, 1964, 17 Heft 3.

2) La question rhétorique dont le but est d'attirer l'attention sur la réponse, il s'agit de l'autoinformation : Avait-il fait cela par méchanceté ? Je crois qu'il voulait plutôt qu'on fasse attention à lui.

3) C'est la question de doute qui correspond à une phrase assertive qui commence par : "*Je ne sais pas*", il s'agit d'autointerrogation.

L'incertitude, l'ignorance caractérisent l'univers de Modiano. Son narrateur est toujours à la recherche d'information sur des époques antérieures, il se retourne vers le passé cherchant à connaître ses origines, la vie de ses parents et de ses proches. Comme la plupart des témoins de ce passé ont disparu, le narrateur est condamné à vivre dans le doute, dans le flou, en s'interrogeant en permanence.

Les questions que le narrateur pose ne s'adressent à aucun interlocuteur, il s'agit ici d'autointerrogation, qui relève d'une quête permanente de toutes sortes de renseignements. Les questions de doute sont celles qui apparaissent le plus souvent.

Le narrateur de *Livret de famille* apprend que lors du mariage de ses parents, son père s'était présenté sous une fausse identité. Il s'interroge alors sur les raisons de ce nom d'emprunt, ainsi que sur les activités de ses parents à cette époque-là :

*Que faisaient mon père et ma mère en février 1944 à Megève ? Je le saurais bientôt – pensais-je.<sup>1</sup>*

Le narrateur espère avoir un peu plus d'information sur les sujets qui l'intéressent par un ami de jeunesse de son père – Koromindé, mais l'identité de ce dernier lui paraît finalement aussi trouble que celle de son père :

*Et lui ? avait-il été enregistré à un état civil quelconque ? Quelle était sa nationalité d'origine ? Belge ? Allemand ? Balte ?<sup>2</sup>*

Dans ces deux exemples il s'agit selon E. Bérégovskaïa de l'interrogation de troisième type, ou d'autointerrogation équivalente à une phrase assertive qui commence par : *je ne sais pas*.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 25.

Le narrateur renonce à interroger Koromindé, pensant à l'inutilité de cette démarche. Son état d'esprit est souligné par la convergence de figures syntaxiques : l'ellipse, la réticence et l'interrogation :

*De nouveau, j'eus envie de lui [Koromindé] demander ce que faisait mon père et ma mère à Megève en février 1944. Mais le savait-il ? Après trente ans, les souvenirs...<sup>1</sup>*

L'interrogation "*Mais le savait-il ?*" est égale ici à la phrase assertive : "*Il ne le savait pas*".

Le narrateur de *Fleur de ruine* apprend qu'en 1943, lorsque son père était interné dans une annexe du camp de Drancy, quelqu'un a organisé son évasion. Il s'interroge sur l'identité de cette personne, mais ne peut faire que des suppositions :

*Un soir quelqu'un est venu le libérer : Eddy Pagnon qui faisait alors partie de ce qu'on a nommé plus tard la bande de la rue Lauriston ?<sup>2</sup>*

Le narrateur de *Livret de famille* voudrait bien connaître les circonstances de la rencontre de ses grands-parents paternels :

*Elle [la grand-mère] était la fille d'un tapissier de Philadelphie. Mon grand-père, lui, avait passé son enfance et une partie de sa jeunesse à Alexandrie, avant de partir pour le Venezuela. Par quel hasard s'étaient-ils rencontrés à Paris et avait-elle échoué, à la fin de sa vie rue Léon-Vaudoyer ?<sup>3</sup>*

L'interrogation qu'on trouve dans cet extrait correspond à la phrase assertive commençant par "*je ne sais pas*". Le narrateur s'interroge sur les moindres détails au sujet de la vie de sa grand-mère :

*Dans quels magasins avait-elle ses habitudes ? Il y a une épicerie rue César-Frank. Existait-elle déjà ? Rue Valentin-Haüy, un vieux restaurant porte*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 25.

<sup>3</sup> *Ibid.* pp. 43 et 44.

*encore sur sa vitre l'inscription en arc de cercle : "Vins et liqueurs". Ses deux fils l'y ont-ils emmenée, un soir ?*<sup>1</sup>

Les questions que le narrateur se pose permettent de mieux comprendre son caractère. Le passé de ses proches ne le laisse pas indifférent, il le captive. Le narrateur veut retrouver les moindres traces de leur passage sur terre. Mais ses questions restent toujours sans réponse, il ne peut que faire des suppositions sur ce passé qui l'intéresse tant :

*Ma grand-mère a habité cette rue Léon-Vaudoyer. A quelle époque ? Au cours des années trente, je crois. A quel numéro ? Je l'ignore, mais les immeubles de la rue Léon-Vaudoyer ont tous été construits sur le même modèle vers 1900, de sorte que les entrées, les mêmes fenêtres, les mêmes encorbellements forment de chaque côté une façade monotone d'un bout à l'autre de la rue. Dans la trouée, on voit la tour Eiffel. Sur le premier immeuble à droite, une phrase indique : "Propriété des rentiers de l'avenir". Elle vivait là, peut-être.*<sup>2</sup>

Le verbe "croire", ainsi que l'adverbe de doute "peut-être" soulignent l'incertitude du narrateur.

La narratrice de *La Petite Bijou* s'interroge sur les liens qui existaient entre elle et l'homme que sa mère lui présentait comme son oncle : "*Mon oncle ? Il était peut-être mon père après tout.*"<sup>3</sup> Encore une fois l'ignorance de la narratrice est soulignée par l'emploi du modalisateur "peut-être". La question peut être changée dans une phrase assertive avec la négation : "*Ce n'était pas mon oncle*".

Le narrateur se passionne aussi pour le passé des gens qu'il connaissait peu ou même n'avait fait que croiser.

Un jour, le narrateur de *Livret de famille* s'arrête dans un café pour boire un expresso, un homme y décède au même moment. Les policiers découvrent qu'il s'appelait André Bourlagoff et qu'il travaillait dans une maison de location de magnétophones.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 44.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Editions Gallimard, Paris, 2001, p. 85.

L'homme avait sur lui un appareil et revenait apparemment de chez un client. Le narrateur se demande alors, non pas les raisons de la mort de cet homme, qui n'a que soixante ans, mais sur le trajet qu'il avait choisi :

*Quel itinéraire avait-il suivi de son meublé rue de la Convention jusqu'au 45 de la rue de Courcelles ? Avait-il fait le chemin à pied ? <sup>1</sup>*

De nombreuses questions peuvent être transformées dans des phrases assertives négatives à l'aide des adverbes "rien" ou "personne". L'emploi de ces interrogations permet au narrateur de se donner plus d'assurance.

Le narrateur d'*Un cirque passe* panique lorsqu'il apprend que son amie Gisèle n'a pas sur elle son permis de conduire, il a peur d'être arrêté par la police. Mais peu à peu son inquiétude passe :

*Je reprenais confiance. Nous n'avions rien fait de mal. Qu'est-ce qu'on aurait bien pu nous reprocher ? <sup>2</sup>*

La question, ici, est égale à l'affirmation exprimée par une phrase négative : On ne pourrait rien nous reprocher.

Le narrateur de *Quartier perdu*, Jean Dekker, revient à Paris, après une longue absence, sous une autre identité. Il appréhende ce retour, mais essaie de se raisonner :

*Quel témoin se souvient encore de ma vie antérieure, du jeune homme qui errait à travers les rues de Paris et s'y confondait ? Qui aurait pu le reconnaître dans cet écrivain anglais en veste de toile beige : Ambrose Guise, l'auteur des Jarvis ? <sup>3</sup>*

Ces phrases interrogatives sont équivalentes à des phrases assertives avec le pronom indéfini "aucun" et l'adverbe de négation "personne" (aucun témoin ne se souvenait, personne n'aurait pu reconnaître). Elles aident le narrateur à se donner du courage.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 92.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Editions Gallimard, Paris 1992, p. 53.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 13.

Dans d'autres cas, à peu près le même type de questions joue un rôle différent, dont le but est d'attirer l'attention sur la réponse. Selon E. Bérégovskaïa, il s'agit ici d'autoinformation.

Le narrateur de *Remise de peine* semble deviner les raisons de son renvoi de l'école :

*Qu'aurait-on pu nous [au narrateur et aux femmes qui l'hébergeaient] reprocher ? D'abord le mensonge d'Annie<sup>1</sup>. Il avait peut-être attiré tout de suite l'attention de la directrice : Annie paraissait plus jeune que son âge, et il aurait mieux valu qu'elle dise qu'elle était ma grande sœur... Et puis son blouson de cuir et surtout ce blue-jean délavé, si rare à l'époque...<sup>2</sup>*

Dans cet exemple il ne s'agit que d'une supposition du narrateur, il tente de trouver les réponses, mais nous ne saurons jamais si elles étaient vraies.

Dans *Dora Bruder* la question attire l'attention sur la réponse qui explique les raisons de l'interdiction du livre de Friedo Lampe *Au bord de la nuit* :

*Qu'est-ce qu'on pouvait bien lui reprocher ? Tout simplement la grâce et la mélancolie de son livre.<sup>3</sup>*

Ces cas où l'emploi de l'interrogation vise à attirer l'attention sur la réponse sont nombreux. Par l'emploi de cette figure le narrateur du roman *De si braves garçons* explique les raisons du renvoi du collègue de son camarade Philippe Yotlande :

*Pour quelle raison avait-il été renvoyé de Valvert ? Et bien, il avait amené au collège une valise pleine à ras bord de blue-jeans et de disques américains qu'il vendait à moitié prix aux autres élèves.<sup>4</sup>*

La narratrice de *La petite Bijou* se rend vite compte que les parents de la petite fille dont elle s'occupe ont une existence assez trouble. La question qu'elle pose au sujet de l'enfant permet de souligner la différence de la petite fille par rapport au monde qui

---

<sup>1</sup> La jeune femme se présente à la directrice comme la mère du narrateur.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 33.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, Paris, 1982, p. 78.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 78.

l'entoure, mais aussi la ressemblance avec la narratrice. L'ellipse et la parcellarisation renforcent cet effet :

*(...) je me suis dit que je ne saurais jamais rien de ces gens, ni leurs vrais prénoms, ni leurs vrais noms, ni la raison pour laquelle une expression inquiète traversait parfois le regard de Mme Valadier et pourquoi il n'y avait pas de siège dans le bureau de M. Valadier dont la carte de visite portait une autre adresse que la sienne. Et la petite ? Elle, au moins, n'était pas un mystère pour moi. Je devinais ce qu'elle pouvait ressentir. J'avais été, à peu près, le même genre d'enfant.<sup>1</sup>*

Dans d'autres cas en attirant l'attention du lecteur sur la réponse, le narrateur essaie de mieux résumer la situation.

Le narrateur de *Voyage de noces* se souvient du conseil de son ami Rocroy de prendre des notes. Des années plus tard il essaie de comprendre la raison de cette recommandation :

*Avait-il donc le pressentiment que j'écrirais quelque chose sur cette période et sur tous les personnages de mon entourage ? Lui ai-je confié que je voulais écrire plus tard ? Je ne crois pas. Parlions nous, lui et moi, de littérature ? Mais oui.<sup>2</sup>*

Le narrateur du même roman raconte l'histoire de Rigaud et d'Ingrid qui se cachent au printemps de 1942 à Juan-les-Pins, l'endroit que fréquentait auparavant la mère de Rigaud. Ce dernier se présente au concierge de l'hôtel comme le fils de Mme Paul Rigaud. Cet aveu étonne le narrateur, ce qui est exprimé dans la première partie de l'interrogation. La deuxième partie en explique la raison. Cette question peut être transformée dans une phrase assertive commençant par "*Je ne sais pas*" :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Editions Gallimard, Paris, 2001, pp. 110 et 111.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 128.



*Pourquoi invoquer sa mère, brusquement, cette femme si peu maternelle qui l'abandonnait des journées entières dans le jardin de la villa et un soir, l'y avait même oublié ?<sup>1</sup>*

Le rôle de l'interrogation peut être aussi de souligner les sentiments de l'inutilité et de la vanité qu'éprouve le narrateur vis-à-vis des événements qui se passent. Ainsi le narrateur de *Quartier perdu* regrette parfois d'être revenu à Paris :

*Pourquoi rester à Paris, sur le lit d'une chambre d'hôtel, en essuyant du poignet de ma chemise la sueur qui dégoulinait de mon menton dans mon cou ? Il suffisait de prendre le premier avion du matin et de retrouver la fraîcheur de Rutland Gate...<sup>2</sup>*

Le narrateur de *Voyage de noces* éprouve le même sentiment lorsqu'il essaie de retrouver les traces de Rigaud, l'homme qu'il avait connu étant jeune. Il consulte l'annuaire et relève l'adresse et le téléphone d'un des Rigaud. Le narrateur s'y rend, mais éprouve le sentiment d'être un voyageur dans le désert et de courir après un mirage. Il réalise l'inutilité de sa démarche :

*Pourquoi aller si loin, alors que vous pouvez connaître la même expérience à Paris, assis sur un banc du boulevard Soult ?<sup>3</sup>*

Cette phrase équivaut à la phrase assertive avec la négation : "*Il ne faut pas aller si loin, alors que vous pouvez connaître la même expérience à Paris*".

L'interrogation qui suit constitue la réponse à la première question et renforce le sentiment de vanité d'entreprise du narrateur :

*Ces deux fenêtres éclairées derrière lesquelles je me persuadais de la présence de Rigaud, n'était-ce pas un mirage aussi fort que celui qui vous éblouit en plein désert ?<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 71.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 29.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 102.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 102.

Comme cette phrase contient la négation, elle est égale à la phrase assertive affirmative.

Le narrateur de *Voyage de nocés* essaie de s'imaginer, six ans après sa première rencontre avec Ingrid, leurs retrouvailles. De nombreuses questions l'inquiètent :

*De quoi aurions-nous parlé ? Et si elle avait fait semblant de ne pas me reconnaître ? Semblant ?*<sup>1</sup>

Mais tout de suite après le narrateur se reprend, réalisant l'incongruité de ses réflexions :

*Mais elle devait déjà se sentir si loin de tout qu'elle ne m'aurait même pas remarqué. Ou bien, elle aurait échangé avec moi quelques mots de stricte politesse avant de me quitter pour toujours.*<sup>2</sup>

Le narrateur éprouve le même sentiment lorsqu'il apprend le suicide d'Ingrid, il veut écrire à son mari. Il s'interroge sur la nécessité de cette démarche et réalise son inutilité:

*Lui écrire ? Mais les mots de condoléances ne me semblaient correspondre ni à Ingrid, ni à lui, Rigaud.*<sup>3</sup>

Certains événements, certaines personnes reviennent subitement au narrateur. Il se pose alors des questions afin de comprendre ce qui avait pu les provoquer. Ces questions correspondent à des phrases assertives avec "Je ne sais pas" :

*Pourquoi le nom de Jean Terrail me revient-il brusquement à l'esprit ? Une silhouette un peu massive, un visage rond, l'un de ces comparses que nous retrouvions dans le sillage des Hayward, au cours de ces nuits blanches.*<sup>4</sup>

Même si par la suite le lecteur ne reçoit aucune autre information au sujet de cet homme, son souvenir lui permet d'introduire d'autres personnages dans le récit.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Voyage de nocés*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 22.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 164.

Le narrateur de *Dora Bruder* se souvient de Felix Hartlaub et de Friedo Lampe, deux écrivains allemands morts pendant la guerre. Un autre souvenir surgit alors sans que le narrateur en sache la raison :

*Et maintenant, pourquoi ma pensée va-t-elle, parmi tant d'autres écrivains, vers le poète Roger Gilbert-Lecomte ?*<sup>1</sup>

Ensuite, à la différence de l'exemple précédent, le narrateur donne lui-même l'explication :

*Lui aussi, la foudre l'a frappé à la même période que les deux précédents, comme si quelques personnes devaient servir de paratonnerre pour que les autres soient épargnées.*<sup>2</sup>

Les exemples que nous avons donnés ici nous ont permis de montrer que l'interrogation est un autre moyen économique de mettre en valeur l'énoncé. Implicitement, sans donner d'explications, ces questions permettent de comprendre les points qui intéressent le narrateur et de mieux interpréter sa position.

D'autre part, la forme interrogative attire plus l'attention sur l'énoncé que la forme assertive. Encore une fois le narrateur fait appel à son lecteur en lui laissant le soin de transformer les questions en phrases assertives (négatives ou affirmatives).

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Editions Gallimard, Paris, 1997, p. 97.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 97.

## **6. L'expansion de type adverbial.**

Si l'absence de verbe est fréquente dans la phrase chez Modiano, le troisième constituant de premier niveau de la phrase de base qui est le complément circonstanciel y est souvent présent. Les compléments circonstanciels qui assurent l'ancrage spatio-temporel sont, en effet, nombreux chez Modiano.

### **6. 1. Les circonstants de temps.**

Les compléments circonstanciels de temps représentent une catégorie assez importante des circonstants chez Modiano. L'espace spatio-temporel change très souvent dans ses romans, les compléments circonstanciels assurent l'ancrage de chaque moment raconté dans l'espace et dans le temps. Les circonstants de temps réalisent des repérages qui marquent les différents moments du récit par rapport à la narration.

Les compléments circonstanciels de temps sont le plus souvent, chez Modiano, des adverbes : *aujourd'hui, hier, maintenant, jadis, toujours, déjà, plus tard, autrefois, longtemps, auparavant* etc., le circonstant peut être aussi un groupe prépositionnel : *au bout d'un instant, à l'époque, sur le moment, au mois de mai, à l'aube, à la tombée de la nuit.*

Les compléments circonstanciels de temps servent à préciser l'époque du moment décrit, le plus souvent ils indiquent le moment antérieur à celui de la narration :

*Il [Jansen] m'a montré l'immeuble où se trouvait l'agence Magnum et il a voulu que nous buvions un verre dans le café voisin qu'il fréquentait autrefois avec Robert Capa.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Chien de printemps, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 99.

*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.<sup>1</sup>*

*A la fin de cet été-là, je me suis marié.<sup>2</sup>*

*A quinze ans, lorsque je me réveillais dans cette chambre, je tirais les rideaux, et le soleil, les promeneurs du samedi, les bouquinistes qui ouvraient leurs boîtes, le passage d'un autobus à plate-forme, tout cela me rassurait.<sup>3</sup>*

*Une fin d'après-midi de ce mois de septembre, où nous étions allongés sur la pelouse de la Cité Universitaire pour profiter des derniers beaux jours, Pacheco nous montrais des photos de l'aérodrome et des avenues de Casablanca.<sup>4</sup>*

*En janvier, Sylvie est partie à Paris. Au bout de quinze jours, j'ai reçu d'elle une carte postale où elle avait écrit : "Tout va bien. A bientôt. Je t'embrasse."<sup>5</sup>*

Moins souvent le complément circonstanciel indique le moment qui coïncide avec celui de la narration :

*Est-il possible que le mime Gil et sa femme vivent encore aujourd'hui quelque part ?<sup>6</sup>*

*(...) j'écris ces lignes en avril 1972. Je n'ai jamais eu de nouvelles de lui [du photographe Jansen] et j'ignore s'il est mort ou vivant. Son souvenir était resté en hibernation et voilà qu'il ressurgit au début de ce printemps de 1992.<sup>7</sup>*

*Maintenant que je me souviens, il me semble que c'est l'un des rares moments de ma vie où j'ai éprouvé une sensation de bien-être que je pourrais même appeler : bonheur.*

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 50.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 191.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 199.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 70.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *Des inconnues*, Editions Gallimard, Paris, 1999, p. 96.

<sup>6</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 69.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 17.

*Le printemps est précoce, cette année. Il a fait très chaud ces 18 et 19 mars 1990.*<sup>1</sup>

*Deux heures de l'après-midi, le lundi premier décembre mil neuf cent soixante-quinze.*<sup>2</sup>

Le plus souvent ces circonstants de temps accomplissent la fonction scénique en participant à la mise en place préalable du cadre où doit s'inscrire le reste de la phrase.<sup>3</sup>

En indiquant précisément l'époque décrite, les circonstants de temps permettent de mieux suivre les multiples changements de sujet.

Parfois pour souligner le cadre spatio-temporel le circonstant au moyen de la parcellarisation est représenté par une phrase indépendante.

## **6. 2. Les circonstants de lieu.**

Les circonstants de lieu inscrivent le reste de la phrase dans un cadre spatial ou précisent un élément de ce cadre.

Les compléments circonstanciels de lieu se réalisent essentiellement chez Modiano sous la forme de groupe nominaux généralement introduits par des prépositions ou des locutions prépositionnelles : *au coin de la rue, devant l'hôtel, dans le cahier rouge, vers la place, par la porte Champerret*, moins souvent sous la forme d'adverbe : *ici, là-bas, dehors*. Souvent l'information fournie par ces compléments est très précise :

*Dehors, la nuit était tombée, une nuit étouffante, sans un souffle d'air. Sous les arcades de la rue Castiglione, je croisais des touristes, américains ou japonais.*<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 140.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 212.

<sup>3</sup> Rappelons que M. Riegel dans sa *Grammaire méthodique* distingue deux fonctions de circonstants suivant leurs positions et le rôle communicatif : 1) les circonstants à fonction scénique qui participent à la mise en place préalable du cadre des circonstances où se situe le reste de la phrase. 2) les circonstants à fonction rhématique qui jouent le rôle de propos par rapport au thème que constitue le reste de la phrase.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 10.

*Jansen a demandé au chauffeur de s'arrêter boulevard des Italiens, à la hauteur du café de la Paix, et il m'a désigné la terrasse de celui-ci en me disant : - Attendez-moi là... je n'en ai pas pour longtemps...*

*Il s'est dirigé vers la rue Auber. J'ai fait quelques pas le long du boulevard.<sup>1</sup>*

*Autour d'elle, d'autres employés se tenaient derrière de petits bureaux métalliques.<sup>2</sup>*

*Un peu plus bas que le Palais du Café, sur le trottoir opposé, une fille de vingt ans, Sylvaine disputait des parties de billard au premier étage du Cluny.<sup>3</sup>*

*L'hôtel que lui avait choisi Brossier avant de repartir pour un "voyage d'affaires" était situé au fond du quinzième arrondissement, rue de Langeac.<sup>4</sup>*

Comme les circonstants de temps, les circonstants de lieu réalisent plus souvent la fonction scénique, ils sont placés en tête de phrase et séparés du reste de la phrase par une virgule. Ces précisions géométriques montrent l'attachement du narrateur au lieu, à l'endroit, on sait précisément où se trouve le personnage, sans qu'on sache parfois ce qu'il y fait<sup>5</sup>.

Ces précisions, exprimées par les adverbes et les locutions de temps et de lieu, montrent la recherche d'une ponctualité extrême de la part du narrateur, prouvent son envie de situer exactement l'action dans l'espace et dans le temps. Quant aux commentaires énonciatifs que nous proposons d'analyser maintenant ils montrent, au contraire, l'incertitude du narrateur, mais témoigne son envie d'être honnête pour tout ce qui concerne l'information fournie.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Chien de printemps, Editions du Seuil, Paris, 1993, pp. 95 et 96.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, Vestiaire de l'enfance, Editions Gallimard, Paris, 1989, p. 19.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, Fleurs de ruine, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 45.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, Une jeunesse, Editions Gallimard, Paris 1981, p. 33.

<sup>5</sup> Nous analysons le rôle des indications spatio-temporelles dans le chapitre sur la gestion de l'information.

### **6. 3. Les commentaires énonciatifs.**

Entre le moment de l'énoncé et celui de l'énonciation il y a souvent chez Modiano une plus ou moins longue distance, le narrateur n'est pas toujours sûr de l'information qu'il fournit, il utilise alors des adverbes ou des locutions adverbiales qui expriment ses engagements à propos de ce qu'il dit et précise le degré de vérité ou de fiabilité de la phrase (*sans doute, peut-être, probablement, certainement*). Ces locutions affectent globalement toute la phrase, sans la modifier, en exprimant les commentaires du locuteur sur son énoncé.

Le narrateur de *Voyage de noces* ne peut que supposer d'où Ingrid était arrivée à Milan, et des raisons de son suicide :

*Elle était sans doute arrivée de Paris sur le quai où je me trouvais maintenant, et moi j'allais faire le chemin inverse, à cinq jours d'intervalle... Quelle drôle d'idée de venir se suicider ici, quand des amis vous attendaient à Capri... Il y avait peut-être à ce geste un motif que j'ignorerais toujours.<sup>1</sup>*

Le narrateur de *Chien de printemps* suppose que Robert Capa avait une influence bénéfique sur Jansen et l'avait aidé dans sa carrière de photographe, mais à aucun moment il n'en reçoit de confirmation :

*La rencontre de Robert Capa l'avait sauvé, sinon il n'aurait peut-être pas eu le courage d'entreprendre son métier.<sup>2</sup>*

Le narrateur du même roman suppose la surprise des gens que Jansen avait invité avant de partir pour le Mexique :

*Eux, ils étaient sans doute surpris que Jansen les ait invités alors qu'il ne leur avait pas donné signe de vie depuis longtemps.<sup>3</sup>*

Le narrateur *Du plus loin de l'oubli* essaie souvent d'interpréter les attitudes et les actes de Jacqueline et de Van Bever :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 15.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 101.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 70.



*Elle me regardait droit dans les yeux, en silence. Elle voulait sans doute me faire comprendre qu'il n'y avait rien à dire sur ce sujet.<sup>1</sup>*

*J'ai vu, à travers la vitre, une voiture noire s'arrêter à hauteur du café. Van Bever en est sorti, dans son manteau à Chevrons. (...)*

*- J'ai gagné trois mille francs à Dieppe...*

*Il l'avait dit avec une pointe de défi. Peut-être marquait-il ainsi son mécontentement que je sois en compagnie de Jacqueline.<sup>2</sup>*

Le narrateur de *Fleur de ruine* émet des suppositions concernant le suicide du couple Urbain et Gisèle T. :

*La fête eut sans doute des péripéties inattendues.<sup>3</sup>*

*A la sortie du Café de la Marine, les T. et les deux inconnues ont peut-être pris un taxi.<sup>4</sup>*

Les modalités énonciatives servent aussi à évaluer l'énoncé sur une échelle de valeur ou en fonction d'une attente : *malheureusement, heureusement, au contraire, à ma surprise*. Il est rare que ces modalités commentent l'acte même de l'énonciation, pour en justifier l'occurrence ou la forme, et non pas le contenu de l'énoncé.

*Décidément, je ne voyais qu'une seule explication au fait que cet homme de trente-cinq ans, en costume gris, soit là si tard avec nous, dans un café du quartier Latin : il s'intéressait à Jacqueline.<sup>5</sup>*

*Evidemment je serais des leurs, si je le voulais bien.<sup>6</sup>*

*Malheureusement, elle [Ingrid] réapparaissait là où on ne l'attendait plus.<sup>7</sup>*

Les adverbes dans ces exemples caractérisent l'acte de parole, ils précisent l'évaluation que le locuteur assigne au contenu proportionnel du reste de la phrase.

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 24.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, pp. 30 et 31.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 14.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 28.

<sup>5</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 43.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>7</sup> Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, Editions Gallimard, Paris, 1990, p. 66.

Un autre groupe de compléments circonstanciels qu'on trouve beaucoup moins dans les romans de Modiano est celui de manière. Ce groupe est composé principalement des adverbes : *maladroitement, inlassablement, brusquement*, moins souvent des groupes prépositionnels : *avec joie, avec stupéfaction, d'un œil attentif*.

Cartaud, l'ami de Jacqueline et Van Bever dans *Du plus loin de l'oubli* essaie de s'intégrer dans la compagnie, le narrateur n'apprécie guère ses manières :

*Peut-être voulait-il trouver un ton de blague et de complicité. Alors il le faisait maladroitement, comme ces gens plus âgés qui sont intimidés par la jeunesse.<sup>1</sup>*

Le narrateur de *La place de l'Etoile* et son ami Des Essarts choisissent comme lieu d'études le bar d'un hôtel. Ils y font aussi des rencontres :

*Un homme chauve aux yeux de braises vient s'asseoir régulièrement à la table voisine de la nôtre. Un après-midi, il nous adresse la parole en nous regardant fixement. Tout à coup, il sort de sa poche un vieux passeport et nous le tend. Je lis avec stupéfaction le nom de Maurice Sachs.<sup>2</sup>*

Les quatre compléments circonstanciels de manière permettent de souligner l'intensité du moment décrit. Le complément circonstanciel *avec stupéfaction* explique et justifie l'emploi des trois circonstanciels qui le précèdent : l'homme s'assoit régulièrement à côté des deux amis sans oser les aborder, tellement le sujet est délicat. Lorsqu'il se décide enfin à leur parler, il est prêt pour aller jusqu'au bout.

Le narrateur du même roman se sent seul après le départ de son père :

*Je regrettai amèrement le départ de mon père.<sup>3</sup>*

Le directeur d'une grande maroquinerie des Champs-Élysées ne quittait pas des yeux l'étui en crocodile du narrateur de *Remise de peine* :

*Il [le directeur] a tiré une cigarette. Son regard restait figé sur l'étui en crocodile.*

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 44.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *La place de l'Etoile*, Editions Gallimard, Paris 1968, p. 28.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 73.

*Vous permettez ?*

*Il me l'a pris des mains. Il le tournait et le retournait, les sourcils froncés.*

*J'avais le même.*

*- Il me l'a rendu et me considérait d'un œil attentif.<sup>1</sup>*

Les deux circonstants insistent sur le fait que le directeur ne se trompait pas.

Le caractère facultatif et mobile du complément circonstanciel lui permet de fonctionner comme une phrase autonome. Si dans une phrase canonique le complément circonstanciel n'est qu'un adjectif "*que les mots précédents n'exigent pas nécessairement*"<sup>2</sup>, dans les exemples que nous allons citer la parcellarisation des compléments circonstanciels permet de les mettre en valeur, d'attirer plus d'attention sur l'information qu'ils fournissent.

Dans un des extraits de *Livret de famille*, le complément circonstanciel de temps<sup>3</sup> représenté par une phrase indépendante exprime l'envie du narrateur de partir de l'endroit où il se sentait mal à l'aise :

*Je fermai les yeux. Mon père me serra le bras. J'eus envie de demander à Reynolde s'il pouvait nous ramener à la gare. Et tout de suite. Nous prendrions le premier train à destination de Paris. Nous n'avions rien à faire ici.<sup>4</sup>*

Lorsqu'un ami présente au narrateur du même roman Denise Dressel, le nom de famille de celle-ci rappelle au narrateur Harry Dressel. Il ne se souvient d'aucun détail concernant ce personnage mis à part son nom, mais tente quand même la question :

*- Vous êtes la fille d'Harry Dressel ?*

*Elle me fixa, les yeux écarquillés, puis elle eut un geste brusque et laissa tomber sa cigarette.*

*- Comment le savez-vous ?*

*Je cherchais une réponse. En vain.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 144.

<sup>2</sup> Dumarsais, cité par J. C. Chevalier, *Histoire de la syntaxe, La naissance de la notion de complément* Editions Droz, Paris, 1968, p. 699.

<sup>3</sup> Le complément circonstanciel peut aussi être considéré comme le circonstant de manière.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 64.

Après avoir passé la soirée dans un café en compagnie des filles, le narrateur de *La place de l'Etoile* a perdu toute notion de l'endroit où il se trouve :

*Le garçon nous prie de quitter le café. Nous descendons une avenue désolée. Où suis-je ? Vienne ? Genève ? Paris ?*<sup>2</sup>

Le narrateur et son frère dans *Remise de peine* rêvent de visiter le château du marquis de Caussade la nuit. Comme ils ont peur, ils rebrousse à chaque fois chemin. Alors, couchés dans leurs lits, les garçons préparent la prochaine visite :

*La prochaine fois (...) nous irons jusqu'à l'institution des bonnes sœurs. Et la prochaine fois, encore plus loin. Chaque nuit, une nouvelle étape. Il n'y aurait plus que quelques dizaines de mètres à franchir et nous arriverions devant la grille du château. La prochaine fois...*<sup>3</sup>

Le narrateur de *Dimanches d'août* se rappelle très bien le jour où assis à la terrasse d'un café de la Promenade des Anglais, en compagnie de son amie Sylvia, ils regardaient le flot des passants, espérant trouver quelqu'un à qui vendre la Croix du Sud, le bijou de valeur que possédait la jeune fille :

*Ce soir-là, ils [les vieux] buvaient lentement leur thé aux tables voisines de la nôtre. Sylvia et moi, nous les observions, eux et les autres qui continuaient à défiler sur la Promenade des Anglais. La fin d'un dimanche d'hiver.*<sup>4</sup>

Aucun événement ne trouble la vie du narrateur et de Sylvia à Nice. Le complément circonstanciel mis dans une phrase indépendante souligne cette monotonie :

*J'ai beau fouiller dans ma mémoire, tenter de trouver des points de repère, je ne parviens pas à démêler les deux événements. D'ailleurs, il n'y a pas eu d'événements. Jamais.*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 171.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *La place de l'Etoile*, Editions Gallimard, Paris 1968, p. 149.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 55.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 46.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 49.

Les exemples cités ont permis de montrer le caractère des compléments circonstanciels chez Modiano, ainsi que de noter la prédominance des circonstants de lieu et de temps, marquant l'importance d'endroit et d'époque de l'événement décrit.

## 7. La convergence des procédés stylistiques.

Après avoir étudié le rôle de chaque figure prise isolément nous proposons d'analyser les moments où plusieurs procédés stylistiques réunis au même endroit renforcent l'idée sur laquelle le narrateur veut attirer l'attention du lecteur. Nous montrerons maintenant comment grâce à la convergence des procédés stylistiques Modiano réussit à mettre en valeur les parties les plus importantes du récit. C'est justement par cette accumulation que l'information transmise ne peut pas passer inaperçue.

La convergence met l'accent sur les moments les plus importants pour la narration. Ainsi, le narrateur de *Chien de printemps*, par l'emploi de ce procédé veut souligner la singularité du personnage principal :

*En effet, on écrit avec des mots, et lui, il recherchait le silence. Mais les mots ? Voilà ce qui aurait été intéressant à son avis : réussir à créer le silence avec des mots. Il avait éclaté de rire :*

*- Alors, vous allez essayer de faire ça ? Je compte sur vous. Mais surtout, que ça ne vous empêche pas de dormir (...) <sup>1</sup>*

La répétition "*mot, silence*", l'antithèse entre ces mêmes mots, l'ellipse dans l'interrogation "*mais les mots ?*", la reprise "*lui, il recherchait*", l'oxymore "*créer le silence avec des mots*" – tous ces procédés stylistiques réunis aident à montrer au lecteur les idées du personnage principal.

On trouve des exemples de convergence à des moments culminants du récit. Ainsi, lorsque le narrateur de *Chien de printemps* découvre le départ de Jansen, de nombreux moyens stylistiques sont employés pour souligner l'importance de l'énoncé et traduire l'ambiance de vide et d'abandon qui règne dans l'appartement après son départ :

*J'ai fouillé les placards de la mezzanine mais ils ne contenaient plus rien, pas un seul vêtement, pas une seule chaussure. On avait enlevé les draps et les*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 21.

*couvertures du lit et le matelas était nu. Pas le moindre mégot dans le cendrier. Plus de verres ni de bouteilles de whisky. Je me faisais l'effet d'un inspecteur de police qui visitait l'atelier d'un homme recherché depuis longtemps, et je me disais que c'était bien inutile puisqu'il n'y avait aucune preuve que cet homme ait habité ici, pas même une empreinte digitale.<sup>1</sup>*

Propositions elliptiques, la répétition à distance de l'adverbe de négation "pas", l'accumulation de négations "rien, pas, ni, aucune " dans le même paragraphe, la gradation descendante, dont le dernier membre représente une hyperbole : "*pas un seul vêtement, pas une seule chaussure (...). Pas le moindre mégot dans le cendrier (...) pas même une empreinte digitale.*"<sup>2</sup> Toutes ces figures aident à produire l'effet de vide.

La narratrice de la deuxième partie du roman *Des inconnues*, malgré son jeune âge<sup>3</sup>, est déçue par la vie, n'y trouvant aucun sens, elle se décide à un crime. Cette fatalité est mise en relief par l'emploi du procédé de convergence :

*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. De toute façon, ce serait toujours les mêmes gestes. Les mêmes saisons. Les mêmes lacs. Les mêmes cars du dimanche soir. Lundi. Mardi. Vendredi. Janvier. Février. Mars. Mai. Septembre. Les mêmes jours. Les mêmes gens. Aux mêmes heures. Toujours cinq doigts, comme disait mon père.<sup>4</sup>*

La routine à laquelle la narratrice est condamnée est soulignée par la reprise anaphorique du pronom "je" qui exprime implicitement la répétition, par la reprise anaphorique de l'adjectif "mêmes" avec l'article défini et par la répétition de l'adverbe "toujours". Les phrases monorhèmes qui sont le produit de parcellarisation avec la

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris, 1993, pp. 103 et 104.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 103.

<sup>3</sup> Cette jeune fille est âgée de dix-sept ans.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Des inconnues*, Editions Gallimard, Paris, 1999, pp. 102 et 103.

juxtaposition des parties, "*Lundi. Mardi. Vendredi. Janvier. Février. Mars. Mai. Septembre*", l'ellipse qui exprime cette répétition malgré le temps, augmentent encore plus le sentiment de désolation éprouvé par l'héroïne.

La narratrice de la première partie du roman *Des inconnues* se sent comme une étrangère parmi les gens que son amie Mireille Maximoff fréquente. Pendant ces soirées la jeune fille s'intéresse peu à tout ce qui se passe autour d'elle, alors elle fixe son attention sur le décor, sur les détails :

*Nous étions avec eux, très tard, et j'avais de la peine à garder les yeux ouverts. Un brouhaha de conversation. Et des restaurants aux drôles de décors. Des caves voûtées avec des tables où l'on dînait à la lumière des bougies. Des chandeliers. Des miroirs biseautés. Des poutres apparentes. Les soirs de beau temps, les soirs d'été indien, comme ils disaient, ils s'asseyaient aux tables disposées sur le trottoir. Nous étions serrés les uns contre les autres. Et les mêmes rues – Bernard Palissy, Saint-Benoît – dont Mireille Maximoff donnait les noms aux chauffeurs de taxi. Je l'accompagnais au domicile de ses amis. Le dimanche soir, nous allions dans un atelier, du côté du parc Montsouris. Ils mangeaient des plats brésiliens. Toujours une dizaine de personnes. Et de la musique brésilienne pendant qu'ils parlaient. Moi, je ne disais rien. Je restais à l'écart.<sup>1</sup>*

La fatigue de la narratrice transmet les images comme à travers un demi-sommeil. Il ne lui reste que quelques impressions, quelques scènes qui se sont figées dans sa mémoire. Les phrases courtes, l'ellipse, la parcellarisation avec la juxtaposition et la coordination, aident à traduire ce sentiment. L'antithèse (*ils parlaient, je ne disais rien*) et la segmentation avec l'anticipation du pronom "je" (*moi, je ne disais rien*) soulignent la différence de la narratrice du monde que son amie fréquentait.

Cette convergence des procédés stylistiques est encore un signe de l'économie narrative propre à Modiano, implicitement il attire l'attention sur l'information voulue.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Des inconnues*, Editions Gallimard, Paris, 1999, p. 25.



Après avoir analysé les principaux paramètres par lesquels la phrase de Modiano s'éloigne de la phrase canonique, nous allons montrer comment à l'intérieur de ces phrases des liens grammaticaux participent à la création de l'unité textuelle qui sinon serait compromise.

## **8. L'autonomie et la corrélation des phrases à l'intérieur d'un texte.**

Un texte n'est pas un groupe de phrases isolées, liées entre elles d'une façon mécanique, il se compose d'éléments plus ou moins complexes réunis dans une structure sémantique unique dont les parties participent à la production et la construction.

Chaque élément du texte se trouve en interdépendance avec d'autres éléments du même texte ce qui lui assure son unité. Entre les mots d'une proposition, entre les propositions d'une phrase il existe, selon M. Cressot : "*la liaison de la pensée.*"<sup>1</sup>

Cette unité textuelle est obtenue grâce à de nombreux moyens formels et sémantiques. Les moyens formels qui déterminent le plus souvent le caractère synsémantique des phrases sont la reprise, l'emploi de l'article défini, la pronominalisation, les adverbes de temps et de lieu, les temps grammaticaux, et aussi l'ellipse et la réticence.

Les phrases qui n'entretiennent aucun rapport formel avec le reste du texte sont appelées autosémantiques, leur emploi demeure rare. L'autonomie de ces phrases est relative, car elles dépendent sémantiquement du contexte.

Dans la corrélation des phrases autosémantiques et synsémantiques chez Modiano nous constatons tout de suite la prédominance de ces dernières. Nous proposons maintenant d'analyser les principaux facteurs déterminant le caractère synsémantique des phrases dans ses romans.

### **8. 1. L'emploi de l'article défini.**

L'article défini est l'un des embrayeurs assurant l'unité textuelle. Selon M. Riegel il sert à "*référer à une entité identifiable à partir du seul contenu descriptif du reste du*

---

<sup>1</sup> Marcel Cressot, Le style et ses techniques, Presses Universitaires de France, Paris, 1976, p. 255.

*groupe nominal*"<sup>1</sup>. Les rapports entre l'article défini et l'article indéfini représentent une opposition binaire où l'article indéfini traduit l'atmosphère de l'inconnu et renvoie vers l'information postérieure, tandis que l'article défini renvoie à l'information qui a déjà été mentionnée auparavant, dans des parties précédentes du texte.

L'analyse textuelle<sup>2</sup> des articles français a montré que le texte contient presque deux fois plus de noms et de groupes de noms avec l'article défini qu'avec l'article indéfini. Cette répétition des articles dans les textes littéraires français est invariable et déterminée par le texte et non par le style d'un l'auteur. Quant à la liberté de ce dernier, il lui reste le choix de type d'entrée en matière où il peut soit faire la présentation des personnages et des situations (on emploie alors l'article indéfini), soit commencer l'histoire comme si tous les acteurs et les situations étaient déjà connus (on emploie alors l'article défini).

L'article défini est le signe d'entrée *in medias res*, comme c'est le cas, par exemple dans le roman *Une jeunesse* :

*Les enfants jouent dans le jardin et ce sera bientôt l'heure de la partie d'échecs quotidienne.*<sup>3</sup>

L'article "les" ne nous renvoie pas ici au référent connu comme c'est le cas d'habitude. Le lecteur n'a aucune préinformation lui permettant de savoir le nombre d'enfants, leur âge, leur sexe. Le reste de la phrase présuppose aussi la connaissance des parties antérieures du texte, notamment l'heure habituelle de la partie d'échecs.

L'article indéfini peut aussi participer à ce type d'entrée :

*Des éclats de rire dans la nuit. Le Khédivé a relevé la tête.  
- Ainsi, vous nous attendiez en jouant au Mah-jong ?*<sup>4</sup>

Même si dans cet exemple l'article indéfini "des" ne nous renvoie pas vers l'information postérieure, le lecteur se retrouve en plein milieu de l'action déjà commencée.

---

<sup>1</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, Grammaire méthodique du français, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 154.

<sup>2</sup> Ces données sont relevées par H. Weinrich dans Fonction textuelle de l'article français paru aux éditions Progresse, Moscou, 1978.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, Une jeunesse, Editions Gallimard, Paris 1981, p. 9.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, La ronde de nuit, Editions Gallimard, Paris 1969, p. 13.

## **8. 2. Le rôle des pronoms.**

Le caractère synsémantique des phrases est déterminé fréquemment par l'emploi des pronoms dont le rôle est très important pour assurer la cohésion du texte au niveau inter-phrastique, mais aussi pour la cohésion du texte en général.

Le pronom personnel nous renvoie d'habitude au référent déjà connu :

*Chaque jeudi, Gino Bordin, notre professeur de guitare venait au collège par le car de la porte de Saint-Cloud. J'ai appris qu'en ce temps-là, il habitait à Montmartre, au 8 de la rue Audran, mais cela ne me sert pas à grand chose puisqu'il ne figure plus dans l'annuaire.<sup>1</sup>*

Le pronom "il" désigne ici le professeur mentionné dans le contexte précédent.

Voici d'autres exemples où le pronom désigne le référent mentionné auparavant :

*J'étais seul avec Yvonne. Elle m'a proposé de faire un tour dans les jardins du Casino. (...) Nous suivions l'avenue d'Albigny et les feuillages des platanes nous offraient leurs ombres.<sup>2</sup>*

*Avenue Kléber. Esmeralda parle dans son sommeil. Coco Lacour se frotte les yeux. Il est temps pour eux d'aller dormir. Ils ne savent ni l'un ni l'autre comment leur bonheur est fragile.<sup>3</sup>*

Dans certains cas, par contre, le pronom personnel est employé sans que son référent soit connu, son identité n'est fournie qu'ultérieurement.

Le roman *Du plus loin de l'oubli* commence par l'emploi du pronom personnel de la troisième personne du singulier : "Elle était de taille moyenne, et lui, Gérard Van Bever, légèrement plus petit."<sup>4</sup>

Le narrateur ne désigne ce personnage par le nom propre que deux pages plus loin, jusqu'à ce moment il continue à le présenter par le pronom :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, Paris, 1982, p. 31.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Villa triste*, Editions Gallimard, Paris, 1975, pp. 34 et 35.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *La ronde de nuit*, Editions Gallimard, Paris 1969, p. 46

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 11.

*Sur le chemin, elle s'était arrêtée dans un café-tabac et elle avait acheté trois timbres. Elle les avait collés sur l'enveloppe, de sorte que j'avais eu le temps de lire : Majorque.<sup>1</sup>*

Mais même après avoir communiqué le prénom du personnage, le narrateur continue à le désigner par le pronom :

*J'ai frappé à sa porte. Elle est venue m'ouvrir. Elle portait l'un de ses pull-overs gris à torsades et à col roulé et son pantalon noir serré aux chevilles. Elle était pieds nus.<sup>2</sup>*

Le narrateur souligne ainsi, aussi bizarre que cela puisse paraître, la singularité de l'héroïne. Parmi toutes les femmes qui peuvent être désignées par le pronom "elle", pour le narrateur il n'en existe qu'une seule, peu importe son prénom. Cet emploi est aussi un clin d'œil au lecteur. Le narrateur ne croit pas nécessaire de lui rappeler constamment le nom du référent, il lui fait confiance : tu sais bien de qui je parle. Le pronom personnel dans ce contexte n'a pas besoin de référent, car il remplit lui-même sa fonction.

L'adjectif possessif "son" commence le roman *Dimanches d'août* :

*Son regard a fini par croiser le mien. C'était à Nice, au début du boulevard Gambetta. Il se tenait sur une sorte de podium devant un étalage de vestes et de manteaux de cuir (...).<sup>3</sup>*

Ni l'adjectif possessif, ni le pronom personnel "il" n'ont de référent dans le texte. Le narrateur retarde la présentation du personnage pour exciter la curiosité du lecteur. Si dans *Du plus loin de l'oubli* le narrateur raconte dès le début les circonstances de sa rencontre avec Jacqueline et la dénomme assez vite, dans *Dimanches d'août* le narrateur parle du personnage comme s'il l'avait déjà présenté, en évoquant le passé que le lecteur ne connaît pas :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 28.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 9.

*En sept ans, il n'avait pas beaucoup changé : seul son teint me semblait plus rouge.<sup>1</sup>*

Cette phrase est synsémantique car elle contient des embrayeurs (il, son, plus) et présuppose la connaissance du contexte qui dépasse le lecteur ("*n'avait pas beaucoup changé*" suppose que le lecteur connaissait comment était le personnage avant.)

Lorsque le narrateur donne le nom de ce référent, il laisse au lecteur le soin de déduire qu'il s'agit du même personnage qui était auparavant désigné par le pronom. Seul le substantif "*réapparition*" facilite la tâche du lecteur :

*Etait-ce la façade délabrée du cinéma Le Forum ? Ou bien la réapparition de Villecourt ?<sup>2</sup>*

### **8. 3. Indications de temps.**

Les adverbes et les expressions de temps déterminent aussi le caractère synsémantique des phrases, car ils reçoivent leur signification grâce au contexte. Ces indications de temps sont repérées par rapport au moment de l'énonciation. Chez Modiano elles marquent surtout la coïncidence :

*J'ai connu Francis Jansen quand j'avais dix-neuf ans, au printemps de 1964, et je veux dire aujourd'hui le peu de choses que je sais de lui.<sup>3</sup>*

L'adverbe de temps "*aujourd'hui*" acquiert sa signification dans le contexte suivant, lorsque le narrateur précise la date du moment de l'énonciation : "*(...) j'écris ces lignes en avril 1992.*"<sup>4</sup>

Le même adverbe de temps peut correspondre aux différents moments de la narration. Ainsi, dans *Du plus loin de l'oubli* il existe deux moments présents : le présent de l'écriture de l'histoire et le présent de cette histoire. Lorsque le narrateur parle de

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 17.

l'histoire de sa rencontre avec Jacqueline et Van Bever, le "maintenant" qu'il évoque est antérieur au moment de l'action :

*Elle m'avait tutoyé. Maintenant elle me disait vous.*<sup>1</sup> (Exemple 1)

*Van Bever m'a fait un signe du bras et il est rentré dans la voiture. La portière a claqué. Maintenant, il était seul sur la banquette arrière.*<sup>2</sup> (Exemple 2)

*Maintenant, je me sentais mieux, l'air était plus frais, les convives autour de nous moins bruyants et très douce la voix de la chanteuse.*<sup>3</sup> (Exemple 3)

*Maintenant qu'elle marchait à côté de moi, j'avais l'impression que je venais dans cette avenue pour la première fois.*<sup>4</sup> (Exemple 4)

Dans les exemples 3 et 4 il s'agit du moment différent de celui évoqué dans les exemples 1 et 2, une distance de quinze ans les sépare.

L'adverbe "aujourd'hui" dans les exemples suivants correspond au moment de l'énonciation :

*Et aujourd'hui, premier dimanche de l'automne, je me retrouve sur la même ligne, dans le métro.*<sup>5</sup>

*Et c'était la même saison qu'aujourd'hui, la même fin d'après-midi ensoleillée.*<sup>6</sup>

Très souvent les indicateurs de temps marquent chez Modiano des décalages antérieurs :

*Il y a quinze ans, je me souviens, j'avais déjà le même état d'esprit.*<sup>7</sup>

*Il pleuvait des jours entiers à Saint-Lô, cet automne d'il a quinze ans, et cela faisait de grandes flaques dans la cour de la caserne.*<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Du plus loin de l'oubli, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 32.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 45.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 156.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 159.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 134.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 136.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 135.

<sup>8</sup> Patrick Modiano, Une jeunesse, Editions Gallimard, Paris 1981, p. 19.

*Hier dimanche, avec ma fille, j'ai rendu visite à mes parents, du côté de Greenwich Village.<sup>1</sup>*

*Vingt ans plus tard, à Nice, je cherchais un hôtel ou une pension de famille bon marché pour un vieil ami de mon père qui voulait passer l'hiver dans cette ville.<sup>2</sup>*

Comme les adverbes qui expriment la coïncidence, les adverbes indiquant l'action passée, dans le même texte, peuvent se rapporter à des moments différents :

*Hier après-midi, Jacqueline sortait de la voiture après que Cartaud avait ouvert la portière et elle pénétrait derrière lui dans l'immeuble du boulevard Haussmann.<sup>3</sup>*

*Hier, samedi 1<sup>er</sup> octobre de dix-neuf-cent-quatre-vingt-quatorze, je suis revenu chez moi, de la place d'Italie par le métro.<sup>4</sup>*

Les deux adverbes "hier" correspondent à deux époques différentes.

Les adverbes et les expressions de temps indiquent aussi des décalages postérieurs :

*La semaine suivante, Jacqueline et moi, nous étions seuls avec Pacheco dans l'un des cafés, en face du stade Charlety.<sup>5</sup>*

*Quelques jours plus tard, il [Jean D.] est revenu à la maison dans la quatre-chevaux d'Annie.<sup>6</sup>*

*Demain j'achèterais un plan du Havre et, quand je serais seul avec Jacqueline, elle m'expliquerait tout.<sup>7</sup>*

Le rôle de ces déictiques spatiaux est de permettre de mieux déterminer le point d'origine du "maintenant" pour en faire une des coordonnées temporelles.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Catherine Certitude, Editions Gallimard, Paris, 1988, p. 62.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, De si braves garçons, Editions Gallimard, Paris, 1982, p. 143.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, Du plus loin de l'oubli, Editions Gallimard, Paris, 1996, p. 58.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 133.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>6</sup> Patrick Modiano, Fleurs de ruine, Editions du Seuil, Paris, 1991, p. 77.

<sup>7</sup> Patrick Modiano, Remise de peine, Editions du Seuil, Paris, 1988, p. 73



Notre étude a permis de constater que, malgré la multitude des sujets évoqués, la grammaire assure des liens entre les phrases et les paragraphes en créant l'unité textuelle. Des liens synsémantique existent également entre les chapitres.

Dans *Chien de printemps* tous les chapitres commencent par une phrase contenant un embrayeur. Mais il faut noter aussi que dans ce roman il n'y a qu'un seul sujet principal et l'existence de ce type de lien se justifie.

*Livret de famille*, par contre, est composé de quinze chapitres avec chacun son mini-sujet. Le caractère synsémantique des débuts des chapitres (quatorze sur quinze) permet de maintenir l'impression de l'unité thématique, même si elle n'est qu'illusoire. Chaque fois que le lecteur commence un nouveau chapitre il réalise que l'époque et les personnages ne sont plus les mêmes et que le sujet évoqué précédemment a changé.

Dans le chapitre VI de ce roman il s'agit de la mort d'un homme survenue dans le café où le narrateur est venu boire un expresso. Dans le chapitre VII le sujet est totalement différent :

*Mais oui, dans ce petit cinéma du quartier des Ternes, on donnait en programme de complément, Capitain Van Mers du Sud.*<sup>1</sup>

Le narrateur évoque le cinéma dont il n'a jamais parlé auparavant comme s'il l'avait déjà introduit dans le contexte. L'adjectif "ce" laisse aussi croire qu'il s'agit d'une information connue. L'imparfait de cette phrase ne permet pas de situer précisément l'événement par rapport au moment de l'énonciation.

Un lien existe pourtant entre ces deux chapitres aux sujets totalement différents. Il s'agit de l'unité géographique : le parc Monceau près duquel se trouvait le café que le narrateur évoque dans le chapitre VI est voisin du quartier des Ternes où il y avait le cinéma dont le narrateur parle dans le chapitre VII.

Voici un autre exemple où dès le début du chapitre le narrateur nous projette au milieu de l'action déjà commencée :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 94.

*Ma femme et moi, nous étions arrivés place Clemenceau à Biarritz. Nous avons laissé derrière nous le café Basque à l'aspect de gentilhommière et nous nous sommes engagés dans l'avenue Victor Hugo.<sup>1</sup>*

Non seulement le narrateur parle de sa femme comme si elle figurait dans le chapitre antérieur, mais ce début suppose aussi que dans le contexte précédent les personnages se trouvaient non loin de l'endroit évoqué. Les shifters tels que l'adjectif possessif "*ma*" et le pronom "*moi*" sont le seul lien qui unit les deux chapitres.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Livret de famille, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 110.

## **9. Conclusion.**

Nous avons essayé de montrer dans ce chapitre comment la syntaxe participe à l'économie générale de l'œuvre et à la frustration de l'attente romanesque. Nous avons également mis en relief les principaux moyens par lesquels Modiano s'éloigne du modèle de la phrase canonique, en essayant d'interpréter le choix de ces procédés.

La prédominance des phrases courtes que nous avons constatée est sans doute la preuve de la recherche par Modiano de la précision et de l'exactitude dans l'expression. Mais cette facilité de lecture, nous l'avons expliqué, demande davantage d'attention de la part du lecteur, son niveau de concentration remonte après chaque point. Le lecteur doit assumer le travail de synthèse à partir des éléments proposés.

Nous avons également illustré comment l'absence de l'unité thématique est compensée au niveau syntaxique par l'emploi d'embrayeurs qui créent le lien là où la continuité thématique est interrompue. Nous avons pu également constater que le principe de l'économie est au cœur de la plupart des figures syntaxiques employées dans le texte.

L'ellipse agit sur le temps, l'action et la personne. Cette figure prive les événements de leur ancrage dans le temps et rend de fréquents glissements d'une époque à l'autre plus souples. Elle agit également sur le rythme de la narration en l'accélérant.

Quant à la parcellarisation, son emploi permet de mettre en valeur implicitement, sans aucun commentaire verbal, chaque partie de l'énoncé.

L'emploi du procédé de réticence oblige le lecteur à reconstituer la partie omise du texte, et de se l'approprier. Le narrateur préfère se taire en lui laissant carte blanche.

Les permanentes interrogations permettent de mieux comprendre la position et le caractère du narrateur, ainsi que de mieux traduire l'atmosphère d'incertitude et d'hésitation propre aux romans de Modiano.

Nous avons montré qu'aux endroits stratégiques le narrateur recourt à la convergence de procédés stylistiques afin de souligner l'importance du moment.

Pour conclure ce chapitre on peut dire que tous les exemples cités ici, ont prouvé que la syntaxe possède de nombreux moyens expressifs permettant de mettre en valeur l'énoncé. D'autres part, l'économie qui est à la base de la plupart des figures, chez Modiano, contribue à l'économie générale de l'œuvre.

# **TROISIÈME PARTIE**

**L'ÉCONOMIE EXPLICATIVE ET  
L'ABSENCE DE GUIDAGE DE LA  
PART DU NARRATEUR.**

## **1. Le choix et la position de l'énonciateur.**

En commençant ce chapitre par le bref rappel de nombreuses possibilités dans le choix de l'énonciateur, nous soumettons à l'analyse la place et le rôle du narrateur chez Modiano. Nous révélerons le jeu qu'entreprend ce dernier avec son lecteur en déposant tout au long des romans des signaux qui permettent d'un côté d'obtenir l'unité textuelle, mais de l'autre côté leur caractère implicite oblige le lecteur à chercher en permanence les pièces d'un puzzle qu'il est condamné à ne jamais reconstituer entièrement, en comblant les vides par ses propres suppositions, sans que le narrateur le guide explicitement.

Nous essayerons de montrer comment cette absence de guidage se révèle aussi comme un signe de complicité de la part du narrateur, qui considère le lecteur aussi compétent que lui, ce qui explique en partie l'absence de présentation des personnages, et des commentaires concernant leurs actes et leur conduite.

### **1.1. Positions possibles du narrateur, les niveaux narratifs.**

Une histoire ne peut pas se raconter elle-même, donc une des premières préoccupations de l'écrivain est de trouver celui qui va pouvoir la présenter. Les positions du narrateur par rapport au récit peuvent être très différentes. Avant de faire l'analyse de la position du narrateur chez Modiano il nous semble utile de rappeler les nombreuses possibilités de chaque écrivain dans le choix du narrateur.

Premièrement on distingue le narrateur par rapport à l'espace diégétique (ou l'espace de la fable). Il peut se trouver à l'intérieur de cet espace, il est appelé alors, selon la terminologie introduite par Gérard Genette, homodiégétique. Mais dans la diégèse même sa place peut être différente. Soit il raconte l'histoire dont il n'était qu'un simple témoin, soit il raconte sa propre histoire, c'est le degré fort de l'homodiégétique, désigné par Genette

comme autodiégétique. Le narrateur étranger à l'histoire qu'il raconte est appelé hétérodiégétique, dans ce cas son absence est absolue et n'a pas de degré.

Genette distingue aussi des niveaux narratifs dans le récit, pour lui chaque histoire racontée se trouve à un niveau diégétique supérieur par rapport à l'acte narratif qui transmet cette histoire. L'instance narrative d'un récit au premier degré est appelée extradiégétique, les événements racontés dans le récit au second degré sont métadiégétiques, pour désigner d'autres degrés éventuels, Genette introduit des termes de méta-métarécit avec la méta-métadiégèse.

Il existe aussi selon Genette trois principaux types de relation entre le récit métadiégétique et le récit au premier degré. Premièrement, le récit second peut avoir une fonction explicative, lorsqu'il existe une dépendance directe.

Dans le deuxième type, il s'agit d'une relation thématique, qui ne prévoit aucune relation de causalité entre métadiégèse et diégèse.

Dans le troisième type de relation il n'y a aucun lien explicite entre les deux moments d'histoire :

*c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique : fonction de distraction, par exemple, et / ou d'obstruction.<sup>1</sup>*

Genette remarque aussi que, même si, en général, tous les changements de niveaux narratifs sont assurés par la narration, il existe d'autres formes de transit qu'il considère comme transgressives et auxquelles il attribue le terme "*métalepse narrative*".

Pour illustrer cette thèse Genette cite les interventions du narrateur dans *Jacques le fataliste*, ou encore donne des exemples de Proust :

*Je n'ai plus le temps, avant mon départ pour Balbec, de commencer des peintures du monde...", ou "Je me contente ici, au fur et à mesure que le tortillard s'arrête et que l'employé crie Doncières, Grattevast, Maineville, etc.,*

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, Figures III, Collection Poétique Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 243.



*de noter ce que la petite plage ou la garnison m'évoque", ou encore "mais il est temps de rattraper le baron qui s'avance..."<sup>1</sup>*

## **1.2. Focalisation.**

Du choix du narrateur dépend le point de vue selon lequel les événements sont présentés. C'est pour cette raison qu'il semble important de rappeler ici la notion de focalisation.

Si les études sur le point de vue ont commencé dans les années 1940, la distinction entre les notions de narration et de focalisation ne se précise qu'au cours des années 1970. On insiste alors sur la différence entre le sujet parlant et le point de vue qu'on porte sur l'objet de la parole (entre celui qui parle et celui qui voit).

Dans son ouvrage *Figures III* Gérard Genette reproche aux nombreux théoriciens littéraires de confondre les notions de mode et de voix. Il approuve, par contre, les intéressants travaux de Percy Lubbock et de Georges Blin à ce sujet.

En résumant l'ensemble des ouvrages<sup>2</sup> concernant le problème de point de vue Genette propose sa propre terminologie et explique son choix :

*Pour éviter ce que les termes de vision, de champ et de point de vue ont de trop spécifiquement visuel, je reprendrai (...) le terme un peu plus abstrait de focalisation (...)<sup>3</sup>*

Il distingue trois types de focalisations :

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, Collection Pléiade, Editions Gallimard, Paris, tome II p. 742, tome II p. 1076, tome III p. 216 cité par Gérard Genette, Figures III, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 244.

<sup>2</sup> Les principaux ouvrages sont ceux de J. Pouillon Temps et roman, paru en 1946 à Paris, de T. Todorov Les catégories du récit littéraire dans Communication 8, de C. Brooks et R. P. Warren Understanding Fiction, en 1943, à New York.

<sup>3</sup> Gérard Genette, Figures III, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 206.

1) Focalisation zéro qui "*représente en général le récit classique*"<sup>1</sup>, le narrateur et le lecteur sont omniscients dans ce cas-là, ils ont plus d'informations sur les événements que les personnages même du récit.

2) Focalisation interne qui peut être fixe (on a toujours le point de vue du même personnage), variable (où le personnage focal change au fur et à mesure de la narration, Genette donne comme exemple le roman *Madame Bovary*), multiple (les mêmes événements sont vus par différents personnages).

3) Focalisation externe "*où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou ses sentiments.*"<sup>2</sup>

Il est important de remarquer que même s'il existe une classification assez rigide de trois types de focalisation, la distinction entre les points de vue en pratique n'est pas toujours évidente. Ce qui nous intéresse ce n'est pas l'instauration des limites infranchissables entre les différents types de focalisation, mais l'étude des changements de points de vue qui pourraient faciliter l'analyse et la compréhension de chaque œuvre concrète.

### **1.3. Changement de perspective de narration.**

On remarque qu'au cours de la narration la focalisation peut changer. Il ne s'agit pas dans ces cas-là du changement de narrateur, mais des variations du point de vue qu'on porte sur les événements et les personnages. Lorsque la focalisation change "*seul varie un choix de perspective qui peut être marqué, au-delà du VOIR / ENTENDRE, par le DIRE.*"<sup>3</sup>

Modiano est adepte de la focalisation interne variable. Le glissement de perspective est assuré chez lui par l'emploi du style indirect libre. Pour prouver cette thèse nous proposons l'analyse de changements de perspective relevés dans ses romans.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 206.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 207.

<sup>3</sup> Jean-Michel Adam, Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, Edition du Seuil, Paris, 1996, p. 85.

Dans le premier chapitre de *Livret de famille* le narrateur, homonyme complet de l'auteur, raconte la venue au monde de sa fille Zénaïde (le récit se fait par le narrateur autodiégétique). Pour enregistrer cette naissance dans l'état civil il fallait avoir à cette époque un témoin. Un ancien ami du père de Modiano-narrateur accepte avec joie cette mission. Mais la voiture de Koromindé tombe en panne et ils rentrent de la mairie à pied :

*Nous nous engageons avenue de la Porte-des-Ternes dans ce quartier que l'on avait éventré pour construire le périphérique. Une zone comprise entre Maillot et Champerret, bouleversée, méconnaissable, comme après un bombardement.*

*- Un jour, je suis venu ici avec votre père, me dit Koromindé.*

*- Ah bon ?*

*Oui, mon père l'avait emmené en automobile par ici. Il cherchait un garagiste qui lui procurerait une pièce de rechange pour sa Ford. Il ne se souvenait plus de l'adresse exacte et longtemps Koromindé et lui avaient sillonné ce quartier, aujourd'hui complètement détruit. Rues bordées d'arbres dont les feuillages formaient des voûtes. De chaque côté, des garages et des hangars qui paraissaient abandonnés. Et la douce odeur de l'essence. Enfin, ils s'étaient arrêtés devant un établissement, fournisseur de "matériel américain". L'avenue de la Porte-de-Villiers ressemblait au mail d'une toute petite ville du Sud-Ouest, avec ses quatre rangées de platanes. Ils s'assirent sur un banc en attendant que le garagiste eût terminé la réparation. Un chien-loup était allongé en bordure du trottoir et dormait. Des enfants se poursuivaient au milieu de l'avenue déserte, parmi les flaques de soleil. C'était un samedi après-midi d'août, juste après la guerre. Ils ne parlaient pas. Mon père - paraît-il - était d'humeur mélancolique. Koromindé, lui, comprenait que leur jeunesse était finie.*

*Nous arrivions avenue des Ternes et Koromindé recommençait à boiter.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, pp. 26 et 27.

Le premier paragraphe adopte le point de vue du narrateur. Ensuite, au moyen du discours direct, ce dernier transmet son bref dialogue avec Koromindé. Le deuxième paragraphe restreint à l'expression du point de vue de cet homme, chez qui le passage entre Maillot et Champperret a provoqué des souvenirs concernant l'époque à laquelle il avait connu le père du narrateur. La transition est faite par la particule modale affirmative "oui" qui est un signe caractéristique que le discours indirect libre emprunte au discours direct. Et si la présence de l'adjectif possessif "mon " devant le substantif "père" tire plutôt l'interprétation dans le sens du narrateur, l'emploi de l'adverbe de temps "aujourd'hui", ainsi que le modalisateur "paraît-il" rendent la distinction entre les deux points de vue floue.

Voici une autre démonstration du changement de perspective. Le passage au style indirect libre est préparé ici par la phrase suggérant que des paroles d'un autre personnage vont être rapportées<sup>1</sup>. On remarque aussi dans cet extrait la transposition de personne (la première personne du singulier laisse la place à la troisième) :

*Elle parlait assez bas et j'ai rapproché mon visage du sien. Nos fronts se touchaient presque. Elle m'a fait une confidence : Une fois que l'hiver serait fini, elle espérait quitter Paris.<sup>2</sup>*

Si dans ces deux exemples on avait des cas de focalisation interne variable, dans le roman *Une jeunesse* il s'agit du changement de la focalisation neutre. Dans l'extrait qu'on va donner le narrateur raconte le retour d'un des personnages principaux - Louis -, de la gare où il avait accompagné son voisin Viterdo :

*En traversant de nouveau le hall de la gare, Louis a remarqué un appareil distributeur de confiseries, près des guichets fermés. Il introduit deux pièces dans la fente. Quelque chose tombe, enveloppé d'un papier rouge et doré, l'un de ces chocolats qu'on appelle rochers. Tiens, cela existe encore... Odile en*

<sup>1</sup> Cet exemple est pris dans le roman *Du plus loin de l'oubli*, dans l'extrait cité, le narrateur et son amie Jacqueline sont assis dans un café de la rue Dante.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Editions Gallimard, Paris, 1996, pp. 22 et 23.

achetait souvent dans la boulangerie de la rue Caulaincourt. Ce sera son cadeau d'anniversaire.<sup>1</sup>

La majorité de ce paragraphe relève du point de vue omniscient et de la focalisation zéro du narrateur, mais les phrases soulignées sont attribuables à la perspective de Louis. Le modalisateur *tiens* exprime son étonnement à la découverte des chocolats. Les points de suspension marquent le passage du présent de la narration au passé des souvenirs de Louis. Les deux dernières phrases expriment son point de vue. C'est lui qui évoque le passé et veut acheter des chocolats à sa femme.

Par l'emploi du discours indirect libre le narrateur mêle son point de vue avec celui du personnage, leurs voix se confondent. On voit les événements avec les yeux du personnage, mais ce regard est filtré par le narrateur. Dans le discours indirect libre le changement de point de vue est implicite. C'est au lecteur de déduire grâce au contexte que le point de vue exposé est celui du personnage et non pas du narrateur. Ainsi, le discours indirect libre exige de l'activité de la part du lecteur et l'oblige à faire appel à son expérience, à reconstituer à partir de quelques indices et quelques détails l'état et les sentiments du personnage qui devient non seulement le sujet, mais aussi l'objet de la vision, le lecteur le voit par-dedans et par dehors en même temps. Ce procédé permet également l'économie de subordination, participant ainsi à l'économie générale propre aux romans de Modiano.

#### **1.4. Le texte et le hors texte.**

Chaque œuvre littéraire met en relation les représentants du texte et du hors-texte que le lecteur a tendance à confondre. Ainsi lorsque dans un roman l'auteur emploie la première personne grammaticale pour raconter les événements, on l'identifie souvent avec le narrateur. J.- M. Adam et F. Revaz rappellent que Balzac dans sa préface du *Lys dans la vallée* évoquait encore les conséquences de l'utilisation de cette forme grammaticale :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Une jeunesse*, Editions Gallimard, Paris 1981, pp. 18 et 19.

*Le moi n'est pas sans danger pour l'auteur. (...) Beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et, s'il emploie le je, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur.<sup>1</sup>*

Si on analyse systématiquement les différences entre le narrateur et l'auteur, on ne fait pas toujours la distinction entre l'auteur et l'écrivain, pourtant ils appartiennent à deux catégories différentes : le premier fait partie du hors-texte et le deuxième du texte.

L'auteur est réel, il se trouve du côté du lecteur, c'est "*l'homme en chair et en os (...) qui intéresse les biographes.*"<sup>2</sup> Quant à l'écrivain, il "*n'est qu'une machine qui a produit le texte en vue d'un certain effet. (...) Il dispose le référent, et organise les énoncés successifs du texte de façon non linéaire.*"<sup>3</sup> C'est l'écrivain qui gère le choix entre "*scène et résumé, c'est à l'écrivain que sont redevables les jeux par rapport au temps référentiel.*"<sup>4</sup>

Autrement dit, l'écrivain est celui qui assume l'acte de l'écriture, quant à l'auteur – il assume le résultat de cette écriture.

Dès que l'auteur prend la plume il bascule du côté de l'imaginaire, comme le médecin<sup>5</sup>, lorsqu'il franchit la porte de l'hôpital, ce n'est plus le mari, le père de famille, il cesse pendant son temps de travail d'appartenir à son univers familial et entre donc dans l'univers hospitalier. Les malades attendent de lui des soins et des consultations, comme le lecteur attend de l'écrivain une histoire intéressante.

Le schéma suivant pourra nous aider à illustrer notre point de vue.

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Adam, Françoise Revaz *L'analyse des récits*, Edition du Seuil, Paris, 1996, p. 78.

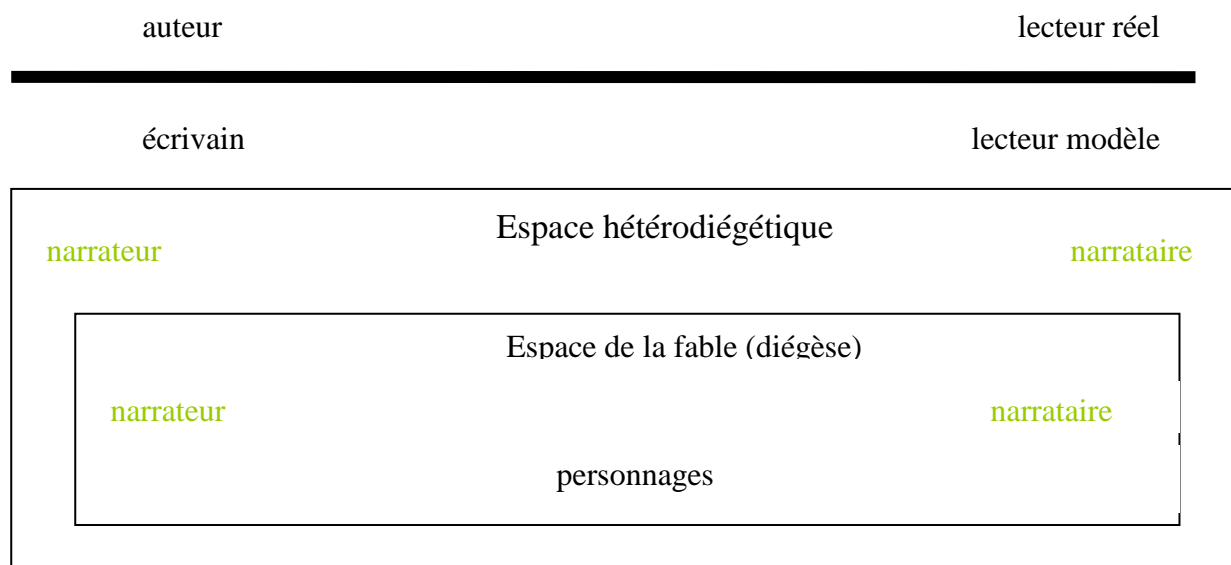
<sup>2</sup> Laurent Danon-Boileau, *Produire le fictif*, Editions Klincksieck, Paris, 1982, p. 42.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>5</sup> On peut comparer avec n'importe quel métier, l'effet sera le même.

## univers réel



## univers imaginaire

univers réel et le monde imaginaire. L'auteur et le lecteur réel (virtuel, ou toute personne susceptible de lire le roman) se trouvent du même côté et représentent notre monde. L'écrivain, le lecteur modèle, le narrateur, le narrataire et les personnages appartiennent à l'univers imaginaire. Les forces dont la place reste invariable sont représentées en noir sur notre schéma. Ce sont l'écrivain, en tant que producteur du texte, et le lecteur modèle<sup>1</sup> "*que le texte prévoit comme collaborateur et qu'il essaie de créer*"<sup>2</sup>, tous les deux se trouvent à la limite du texte et du hors texte, mais appartiennent quand même au monde imaginaire. La place du narrateur et du narrataire peut être différente par rapport à la diégèse, c'est pour cette raison qu'on les a marqués en gris sur notre schéma.

Quant aux personnages, ils sont toujours à l'intérieur de l'espace diégétique, soit à son centre, il s'agit du ou des personnages principaux, soit à la périphérie, ce sont alors des personnages secondaires ou épisodiques.

<sup>1</sup> Roland Bourneuf, Réal Ouellet l'appellent à l'exemple de G. Prince, le lecteur idéal, c'est le lecteur souhaité par l'auteur.

<sup>2</sup> Umberto Eco, Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs, Editions Grasset & Fasquelle, Paris 1996, p. 17.

Si on a déjà analysé la position du narrateur par rapport à la diégèse, on n'a pas encore défini celle du narrataire.

*Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique.*<sup>1</sup>

R. Bourneuf et R. Ouellet définissent le narrataire comme "*le destinataire du récit fait par le narrateur.*"<sup>2</sup> Faisant partie de l'univers diégétique le narrataire peut intervenir dans la narration, à la différence du lecteur modèle qui lui reste toujours en dehors de la diégèse. Comme la position du narrataire est symétrique à celle du narrateur, on peut donc distinguer par analogie le narrataire homodiégétique et le narrataire hétérodiégétique.

Au cours du récit le narrataire peut changer de place et devenir à son tour le narrateur :

*Avant d'être la narratrice des Nuits, pour le bonheur du sultan Shâhriyâr [narrataire], Shéhérazade occupe la place du narrataire, à l'écoute de ce que lui conte son père.*<sup>3</sup>

Un récit peut avoir plusieurs narrataires (*Premier amour* de Tourgeniev).

Si nous avons évoqué ici le problème du texte et du hors texte, c'est pour rappeler qu'il s'agit de deux mondes différents avec ses propres représentants.

Comme dans les romans de Modiano l'auteur prête souvent au narrateur ses caractéristiques (son prénom, son métier, son physique), le lecteur a parfois tendance à oublier leur appartenance aux deux camps différents. Les ressemblances entre le narrateur et l'auteur seront soumises à l'analyse dans la suite de notre chapitre.

## **1.5. Auteur et narrateur.**

C'est justement pour préciser la non-identité du narrateur à l'auteur, malgré leurs nombreux points communs, que nous allons étudier la position de ces deux espaces actants.

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Collection Poétique Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 265.

<sup>2</sup> Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p. 76.

<sup>3</sup> Jean-Michel Adam, Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, Edition du Seuil, Paris, 1996, p. 83.



Chaque roman est une histoire racontée par quelqu'un. Ce quelqu'un est un personnage de fiction à qui l'écrivain confie la narration. Modiano prête assez souvent au narrateur qui est également un des principaux personnages du récit, certains éléments de sa biographie, parfois même son prénom. Le lecteur va alors jusqu'à se poser des questions : est-ce un roman ou une autobiographie ? S'agit-il ici, d'une simple ressemblance ou de l'identité de l'auteur et du narrateur ?

Philippe Lejeune soulève ce problème dans son ouvrage *Le pacte autobiographique*. Pour lui dans une autobiographie il y a toujours l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

*C'est par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie... L'autobiographie suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture et le personnage dont on parle.<sup>1</sup>*

Si dans le roman *Quartier perdu* le narrateur donne la date et le lieu de sa naissance qui sont ceux de l'auteur : "*Jean Dekker, né le 25 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt*"<sup>2</sup>, la différence entre le nom du narrateur et celui de l'auteur permet de dire qu'il s'agit d'une simple ressemblance. Dans d'autre cas, par contre, le nom du narrateur-personnage reste inconnu. Pour Philippe Lejeune :

*C'est le cas le plus complexe, parce qu'indéterminé. Tout dépend alors du pacte conclu par l'auteur. Trois cas sont possibles :*

*a) Pacte romanesque, la nature de "fiction" du livre est indiquée sur la page de couverture.*

*b) Pacte = 0 : non seulement le personnage n'a pas de nom, mais l'auteur ne conclut aucun pacte, ni autobiographique, ni romanesque.*

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, 1975, p. 24.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 55.

c) *Pacte autobiographique* : le personnage n'a pas de nom dans le récit, mais l'auteur s'est déclaré explicitement identique au narrateur, dans un pacte initial.<sup>1</sup>

Dans le roman *Chien de printemps* on constate dès la première phrase que la narration se fait à la première personne :

*J'ai connu Francis Jansen quand j'avais dix-neuf ans, au printemps de 1964, et je veux dire aujourd'hui le peu de choses que je sais de lui.*<sup>2</sup>

Le narrateur est explicite, il se trouve à l'intérieur de l'espace de la fable. Il fait partie des personnages principaux. On remarque aussi, dès le début, que le narrateur et l'auteur ont le même âge. Tout comme l'énonciateur dans *Chien de printemps*, Modiano avait dix-neuf ans en 1964. Tout au long de la lecture on trouve de nouveaux signes de ressemblance entre le narrateur et l'auteur. On constate par exemple, qu'ils exercent le même métier :

*Il m'avait demandé ce que je comptais faire plus tard et je lui avais répondu :*

*- Ecrire.*<sup>3</sup>

*Trois ans plus tard, un soir de juin, qui était bizarrement l'anniversaire de son départ, j'ai beaucoup pensé à Jansen. Non pas à cause de cet anniversaire. Mais un éditeur venait d'accepter de publier mon premier livre.*<sup>4</sup>

Le premier livre de Patrick Modiano, *La place de l'Etoile*, paraît en 1968, ce qui correspond tout à fait à la date de l'apparition du premier livre du narrateur. Car "*trois ans plus tard*", cela veut dire en 1967. Mais il est évident qu'entre le moment où on accepte la publication du livre et le moment de son édition il y a un certain délai. La seule chose qui ne permet pas d'affirmer l'identité de l'auteur au narrateur est le fait que le narrateur ne donne jamais son propre nom. Si on utilise le classement de Philippe Lejeune<sup>5</sup> on constate

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, 1975, pp. 29 et 30.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris 1993, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 108.

<sup>5</sup> Voir le classement de la page précédente.

que l'auteur du roman *Chien de printemps* a conclu le pacte romanesque, car la page de couverture porte la mention "roman".

Un cas plus complexe est celui de *Dora Bruder*<sup>1</sup>. Dans ce récit le narrateur ne donne pas son nom, en plus il ne conclut aucun pacte, ni romanesque, ni autobiographique : la couverture du livre ne porte aucune mention. Alors le lecteur est libre de classer ce récit dans la catégorie de son choix. Il peut "*selon son humeur (...) le lire dans le registre qu'il veut.*"<sup>2</sup>

La tâche du lecteur qui connaît l'œuvre de Modiano s'avère d'autant plus difficile que sachant les habitudes de l'auteur de prêter à ses héros ses éléments autobiographiques, il va chercher dans le texte de nouveaux signes de ressemblance : "*si l'identité n'est pas affirmée (cas de la science fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur.*"<sup>3</sup>

Dans *Dora Bruder* cette ressemblance atteint un très haut niveau : si, par exemple, dans les romans précédents, le narrateur ne faisait que mentionner le fait de l'apparition de son premier livre vers 1968, et le lecteur pouvait croire à une simple coïncidence, dans *Dora Bruder* le narrateur en donne le titre et résume les sujets traités :

*J'avais apporté au docteur Ferdière un exemplaire de mon premier livre, La place de l'Etoile.*<sup>4</sup>

*(...) Je voulais dans mon premier livre répondre à tous ces gens dont les insultes m'avaient blessé à cause de mon père. Et, sur le terrain de la prose française, leur river une bonne fois pour toutes leur clou.*

Le narrateur se proclame en plus l'auteur du roman *Voyage de noces* et en cite un extrait :

---

<sup>1</sup> Le narrateur de ce roman trouve dans les archives, une coupure d'un vieux journal avec un avis de recherche d'une jeune fille Dora Bruder. Il essaie alors, par tous les moyens, de trouver les moindres détails qui pourraient le renseigner sur sa vie.

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, 1975, p. 29.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 26.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Editions Gallimard, Paris 1997, p. 102.

*Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, Voyage de noces, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder. (...) Cela tient en quelques mots : "La rame s'arrêta à Nation. Rigaud et Ingrid avaient laissé passer la station Bastille où ils auraient dû prendre la correspondance pour la porte Dorée."<sup>1</sup>*

Et comme la ressemblance du narrateur et de l'auteur dans ce récit est flagrante, le lecteur va se demander alors s'il ne s'agit pas ici d'une autobiographie. Et au moment où il va se poser cette question il commencera à chercher les différences entre le narrateur et l'écrivain :

*En face d'un récit d'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat).<sup>2</sup>*

Le cas le plus intéressant est sans doute le roman *Livret de famille*, car la classification établie par Ph. Lejeune ne peut pas s'y appliquer, le roman passe à travers cette grille. Comme lorsqu'il s'agit d'un pacte autobiographique il y a dans *Livret de famille* l'identité entre le nom de l'auteur, du narrateur et du personnage : le narrateur Patrick Modiano raconte sa vie et celle de sa famille. Il ne se nomme pas directement, mais fait sa présentation par un autre personnage (traitant ainsi le lecteur comme son complice qui devait tout savoir sans qu'on le dise). Un jour le narrateur va chercher, avenue de New York, dans l'appartement de Geneviève Catelain son ami Henri Marignan :

*Assise avec lui sur le canapé du salon, elle disait quand j'entrais :  
- Voilà M. Modiano, ton complice.<sup>3</sup>*

Un peu plus loin, par l'intermédiaire d'Henri Marignan, on apprend le prénom du narrateur : "- Vous êtes vacciné contre la diphtérie, Patrick ? "

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris 1990, p. 145 et Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Editions Gallimard, Paris 1997, pp. 54 et 55.

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, 1975, p. 26.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 30.

Mais d'un autre côté la couverture du livre porte l'indication générique "roman". Selon la terminologie mise au point par S. Doubrovsky à propos de son roman *Le fils*, paru d'ailleurs la même année que *Livret de famille*, il s'agit ici d'une autofiction :

*d'un récit dont les caractéristiques correspondent à celles de l'autobiographie, mais qui proclame son affinité avec le roman en reconnaissant intégrer des faits empruntés à la réalité avec des éléments fictifs.<sup>1</sup>*

Il faut remarquer que c'est le seul roman autofictionnel de Modiano. Dans aucun autre roman il ne s'agit de pacte autobiographique clair et univoque, de tous les indices qui laisseraient supposer l'identité du narrateur et de l'auteur aucun n'est explicitement affirmé.

Le seul roman où Modiano conclut d'entrée le pacte romanesque est *La petite bijou* où avant d'entreprendre la narration il affirme :

*Tous les personnages de ce livre sont imaginaires et ne peuvent être en aucune sorte assimilés à des personnes ayant existé.<sup>2</sup>*

Mais cette remarque est plus ou moins superficielle pour ce roman, car le lecteur n'aura pas tendance à confondre l'auteur et le narrateur, car ce dernier est une jeune femme et cela ne peut donc être, en aucun cas, Patrick Modiano.

Cette première partie nous a permis de déterminer la position du narrateur dans les romans de Modiano. On a pu constater qu'il s'agit dans la plupart des cas du narrateur homodiégétique et comme ce dernier se trouve souvent au centre de la narration, c'est donc, le narrateur autodiégétique.

La focalisation interne fixe domine dans les romans de Modiano, les événements sont relatés du point de vue d'un personnage, dans notre cas, celui du narrateur. Mais parfois la perspective de narration change.

On a pu constater également les points communs entre le narrateur et l'auteur de plusieurs romans, par ailleurs, la position du narrateur change parfois au cours de la

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Editions Gallimard, Paris, 1977, p. 32.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Editions Gallimard, Paris, 2001, p. 8.

narration. C'est justement à l'illustration de ce changement de l'énonciateur que nous allons consacrer la suite de notre étude.

## 2. Identification et changement de l'énonciateur.

La tâche de déterminer le narrateur dans les romans de Modiano ne se révèle pas très difficile. Dans vingt romans sur vingt-deux on l'identifie facilement dès les premières phrases :

*Je ne suis rien. Rien q'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café. J'attendais que la pluie s'arrêtât, une averse qui avait commencé de tomber au moment où Hutte me quittait.<sup>1</sup>*

*A New York, il neige aujourd'hui et je regarde, par la fenêtre de mon appartement de la 59<sup>e</sup> rue, l'immeuble d'en face où se trouve l'école de danse que je dirige. Derrière la baie vitrée, les élèves en justaucorps ont cessé leurs pointes et leurs entrechats. Ma fille, qui travaille avec moi comme assistante, leur montre, pour se détendre, un pas sur une musique de jazz.*

*Tout à l'heure, j'irai les rejoindre.<sup>2</sup>*

*La vie que je mène depuis quelques temps m'a plongé dans un état d'esprit bien particulier. J'ose à peine évoquer ma vie professionnelle, qui se résume maintenant à peu de choses : l'écriture d'un interminable feuilleton radiophonique, *Les aventures de Louis XVII*.<sup>3</sup>*

On voit que la première personne apparaît dès le début ce qui permet de dire que le narrateur se trouve à l'intérieur de la diégèse et parle des événements auxquels il a assisté.

Mais dans les romans *La ronde de nuit* et *Villa triste* l'identification du narrateur à partir de l'incipit est moins évidente.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, Rue des Boutiques Obscures, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 11.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, Catherine Certitude, Editions Gallimard, Paris, 1988, p. 9.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, Vestiaire de l'enfance, Editions Gallimard, Paris, 1989, p. 9.

Ainsi, au début de *La ronde de nuit* on a l'impression que l'histoire est présentée par un narrateur hétérodiégétique. Le "je" du narrateur homodiégétique n'apparaît qu'à la huitième page du roman :

*Coco Lacour fumait son cigare. Esméralda buvait sagement une grenadine.*

*Ils ne parlaient pas. C'est pour cela que je les aime.<sup>1</sup>*

Jusqu'à ce moment le narrateur n'est présent qu'implicitement, seules les questions du Khédivé et de Monsieur Philibert laissent sous-entendre la présence à leur côté d'une autre personne qui, elle, ne parle pas, mais est désignée par les deux interlocuteurs comme "mon petit" :

*- Vous nous attendiez depuis longtemps, mon petit ?<sup>2</sup>*

*- Vous ne dansez pas, mon petit ? demanda-t-il [Le Khédivé]. Inquiet ?*

*Rassurez-vous, vous avez tout votre temps...<sup>3</sup>*

Le roman *Villa triste* est divisé en douze chapitres. Ce chiffre douze est aussi le nombre d'années, la distance épique qui sépare le moment de la narration du moment dont le narrateur parle. La première personne du singulier n'apparaît que dans le deuxième chapitre du roman, quant au début du récit, la position du narrateur y est assez floue. Le narrateur est homodiégétique, mais sa présence n'est pas explicite. Tantôt il est désigné par le pronom indéfini "on" :

*Quand commencent les arcades, on voit briller, au bout, à gauche, le néon rouge et vert du Cintra.<sup>4</sup>*

*On suit l'avenue d'Albigny, bordée de platanes.<sup>5</sup>*

*On distingue à peine de l'autre côté du lac, les lumières mouillées de la Suisse.<sup>6</sup>*

*On entend le bruit de ses propres pas dans la rue Sommeiller déserte.<sup>7</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *La ronde de nuit*, Editions Gallimard, Paris 1969, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.* pp. 14 et 15.

<sup>4</sup> Patrick Modiano, *Villa triste*, Editions Gallimard, Paris, 1975, p. 12.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 16.



Tantôt par la première personne du pluriel "*nous*" :

*Nous aurons été les derniers témoins d'un monde.*<sup>1</sup>

*Et nous pourrions donner mille autres détails aussi insipides, aussi consternants sur la vie quotidienne de cette petite ville, parce que les choses et les gens n'ont certainement pas changé en douze ans.*<sup>2</sup>

Mais à aucun moment cet énonciateur n'est défini clairement. L'objet de l'énonciation n'est pas non plus déterminé, il est désigné par le pronom de la troisième personne du pluriel qui a la valeur proche du pronom indéfini "*on*" :

*Ils ont détruit l'hôtel de Verdun.*<sup>3</sup>

*Ils vont certainement construire un hôtel moderne sur son emplacement.*<sup>4</sup>

*Ils n'ont pas enlevé les photographies d'Emile Allais, prises à Engelberg quand il remporta le championnat du monde.*<sup>5</sup>

L'emploi, ici, du pronom "*ils*" laisse supposer que le narrateur connaît ceux qu'ils accusent d'avoir détruit les bâtiments, d'avoir effacé les traces du passé. Le pronom "*on*" donnerait à cette information un caractère plutôt indéfini : quelqu'un a détruit l'hôtel de Verdun.

Dans un récit classique on a l'habitude d'avoir du début jusqu'à la fin le même narrateur, même si le personnage focalisant change, l'énonciateur lui ne change pas.

Il existe pourtant des récits où le narrateur change au cours de la narration. On change donc la personne grammaticale pour désigner le même personnage.

Si, avant, ce procédé était considéré comme :

*une sorte de pathologie narrative, (...) le roman contemporain a franchi cette limite comme bien d'autres, et n'hésite pas à établir entre narrateur et*

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Villa triste*, Editions Gallimard, Paris, 1975, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 15.

*personnage(s) une relation variable ou flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la "personnalité".<sup>1</sup>*

Modiano nous offre dans certains de ses romans des exemples de tel changement du narrateur. On étudiera ici quelques cas où le narrateur à la première personne cède sa place au narrateur auctorial.

La position du narrateur est particulièrement intéressante de ce point de vue dans le roman *De si braves garçons* paru aux Editions Gallimard en 1982. Dès la troisième phrase du roman on se rend compte qu'il s'agit de la narration à la première personne. Le narrateur-adulte évoque le temps où il était élève au collège de Valvert :

*Une large allée de graviers montait en pente douce jusqu'au château. Mais tout de suite, sur votre droite, devant le bungalow de l'infirmerie, vous vous étonniez, la première fois, de ce mât blanc au sommet duquel flottait un drapeau français. A ce mât, chaque matin, l'un d'entre nous hissait les couleurs après que M. Jeanschmidt eut lancé l'ordre : - Sections, garde-à-vous !<sup>2</sup>*

Le pronom personnel de première personne du pluriel indique, sans conteste, que le narrateur se trouve à l'intérieur de l'espace de la fable et qu'il a participé lui-même aux événements dont il parle.

L'énonciateur change dans le deuxième chapitre, sans que le lecteur s'en rende réellement compte. Le narrateur évoque certains de ses professeurs du collège de Valvert. Il raconte ensuite l'histoire de son professeur de gymnastique et se demande si ce dernier "*se promène toujours la nuit avec son chien Choura*."<sup>3</sup> Il confie alors qu'il a revu un seul de ses professeurs - Lafaure, le professeur de chimie. Et c'est à ce moment-là qu'il s'adresse à un autre personnage : Edmond, à qui il passe ensuite la parole et le récit prend la forme d'un dialogue. Mais ce dialogue est difficile à identifier, car il n'est pas signalé par une démarcation formelle libre :

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 254.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, Paris 1982, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 19.

*j'ai revu un seul de nos maîtres, une dizaine d'années après avoir quitté le collège : Lafaure, le professeur de chimie. A ce qu'on m'a dit, toi aussi, Edmond, tu as eu l'occasion de revoir Lafaure...*

*Qui. Ce soir-là, le public n'avait été ni meilleur ni pire que celui des autres villes de province où faisait étape notre tournée Baret. A l'entracte, on m'avait apporté, dans la minuscule loge que je partageais avec Sylvestre-Bel, une carte de visite : "Cher Edmond Claude, votre ancien professeur de chimie au collège de Valvert : Lafaure, désirait, si cela était possible, souper avec vous après le spectacle." <sup>1</sup>*

Si on sait précisément que le narrateur du deuxième chapitre est Edmond Claude, il n'est pas aussi évident de dire à quel moment le premier narrateur reprend la parole. Ainsi, il est impossible de dire avec exactitude qui est le narrateur de la dernière partie du deuxième chapitre. On peut supposer que c'est le narrateur du premier chapitre qui lui aussi, à son tour, évoque la rencontre avec le professeur Lafaure, mais aucun signe formel ne permet de l'affirmer :

*Et bien, figure-toi qu'un soir, la veille de Noël, j'attendais avec mes deux petites filles devant l'entrée du cinéma "Le Rex", où l'on donnait un film de Walt Disney. La queue n'était composée que des parents et de leurs enfants. A quelques rangs devant nous, un homme très raide aux cheveux blancs attira mon attention. Il était seul, enveloppé d'un manteau jaune et d'une écharpe d'un gris poussiéreux. Il jetait des regards furtifs sur les enfants autour de lui, comme s'il en cherchait un en particulier qui fût disponible et avec lequel il eût pu engager la conversation. Nos yeux se rencontrèrent. C'était Lafaure.*

*D'une saccade, il détourna la tête, à la façon d'un homme pris en flagrant délit. Je le vis quitter imperceptiblement la queue. Craignait-il qu'un geste trop brutal de sa part attirât de nouveau l'attention sur lui et qu'on lui mît la main au collet ? M'avait-il reconnu ? J'aurais bien voulu le lui demander, comme tu*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, Paris 1982, p. 20.

*l'imagines, mais Thierry Lafaure se perdait déjà, de sa démarche de fantôme, dans la foule du boulevard.<sup>1</sup>*

Comme pour brouiller les pistes le narrateur n'appelle pas son interlocuteur par son prénom, ce qui complique l'identification de l'énonciateur. Le fait que ce dernier avait deux petites filles, ce qui est d'ailleurs donné comme déjà connu, ne permet pas d'éclaircir la situation, car on n'apprend aucun autre détail sur la vie des narrateurs au moment de la narration.

Quant au narrateur du chapitre suivant, on ne peut pas l'identifier dès le début, on ne sait pas si c'est Edmond Claude qui continue toujours la narration, ou si c'est le narrateur du premier chapitre qui a repris la parole. On déduit au fur et à mesure de la lecture que ce n'est pas Edmond Claude, car ce nom est cité parmi les noms des élèves qui venaient écouter avec le narrateur le professeur Bordin :

*(...) à la fin du cours, sous mon impulsion et celle de Karvé, un petit groupe de fidèles se réunissait autour de lui, [le professeur Bordin] le jeudi après-midi pour l'entendre jouer : Edmond Claude, Charell, Portier Desoto, Mc Fowles, El Okbi, Newman...<sup>2</sup>*

Le narrateur du premier chapitre a donc repris la parole et continue la narration. On peut l'appeler aussi le narrateur-principal, car il est l'énonciateur dans douze chapitres sur quatorze. Mais il faudra patienter jusqu'à la page 146 pour apprendre son prénom - Patrick, quant à son nom il reste inconnu, ce qui ne permet pas d'affirmer l'identité du narrateur et de l'auteur. On apprend aussi le métier du narrateur : "*j'écris des romans policiers.*"<sup>3</sup> - confie-t-il à Mme Portier, la mère de son ancien camarade de collège.

Edmond Claude reprend la parole dans l'avant-dernier chapitre du roman et, encore une fois, sans qu'on s'y attende. Dans le chapitre 12 le narrateur principal parle de ses visites nocturnes du tombeau d'Oberkampf qu'il faisait, accompagné de son camarade de collège Marc Newman. La première phrase du chapitre suivant fait penser au dialogue,

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, Paris 1982, p. 30

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 32.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 147.

mais elle n'a pas la forme du discours direct : "*Et bien, moi, j'ai revu Newman.*"<sup>1</sup> Le récit de cette rencontre se présente alors devant les yeux du lecteur. On se rend subitement compte que le narrateur a changé quand l'un des personnages l'appelle par son prénom "- *Edmond... C'est toi ?*"<sup>2</sup> On a l'impression que le récit qu'on lisait comme un flux des souvenirs du narrateur de ses années du collège est adressé à un interlocuteur dont on a oublié la présence. Cet interlocuteur qui prend deux fois la parole dans le récit, disparaît de la narration sans qu'on s'en aperçoive. On ne trouve aucun commentaire qui préviendrait de son apparition ou de sa disparition dans le texte, ni même aucune allusion au changement de sujet parlant.

Dans d'autres cas le narrateur à la première personne cède sa place au narrateur auctorial, car le premier n'a pas assez de compétences, ni pour parler des événements auxquels il n'a pas assisté, ni pour raconter les états d'âme des personnages qu'il n'a pas connus, par conséquent il délègue ses pouvoirs au narrateur auctorial.

Ce narrateur implicite se trouve en dehors de l'espace de la fable, et même au-dessus de tous les personnages, ce qui donne à son point de vue un caractère global : il est omniscient et omniprésent. Il sait tout sur les personnages et les événements. Il connaît leurs pensées et leurs sentiments les plus intimes.

Ainsi, dans le chapitre VI le narrateur évoque le renvoi du collègue de son camarade Philippe Yotlande. Le narrateur propose ensuite le récit sur la vie de ce personnage après son expulsion du collège de Valvert. Si dans les chapitres précédents le narrateur décrit les événements auxquels il a participé en tant que personnage principal, ou qui se sont déroulés sous ses yeux, dans ce chapitre-là il s'agit des événements qui se sont passés sans lui, dont il n'a pas été le témoin.

Pour que le lecteur ait confiance dans l'authenticité de ce qu'il lit, le narrateur à la première personne se voit donc obligé de faire intervenir le narrateur auctorial, qui lui,

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, Paris 1982, p. 172.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 172.

connaît tout sur tous. Il peut, par exemple, savoir ce qu'éprouvait Philippe Yotlande assis tout seul au bord de la piscine du Racing :

*Il n'avait adressé la parole à personne depuis le début du mois et s'en trouvait bien. Deux ou trois fois, au Racing, il avait évité des silhouettes de connaissance. Cette sauvagerie l'étonnait, lui qui avait été toujours très sociable.*

*Le seul moment où il éprouvait une fugitive angoisse, c'était vers sept heures du soir. La perspective d'une soirée et d'un dîner en tête-à-tête avec lui-même l'effrayait un peu, mais cette appréhension, à mesure qu'il traversait le bois de Boulogne, se dissipait.<sup>1</sup> (Exemple 1)*

On observe le même phénomène dans le roman *Voyage de noces* où le récit à la troisième personne est intégré dans le roman où la narration se fait à la première personne. Le narrateur dont on connaît uniquement le prénom "Jean" et dont on ignore le nom décide de fuir sa femme, son travail et ses amis. Il se réfugie d'abord à Milan, ensuite dans un hôtel à Paris. Il a besoin de faire le point sur sa vie, de nombreux souvenirs surgissent alors dans sa mémoire. Il se souvient de ses vingt ans et de l'époque de sa rencontre avec le couple Rigaud sur la Côte d'Azur :

*Dans ma chambre de l'hôtel Dodds, je pensais que les étés se ressemblent. La pluie de juin, les jours de canicule, les soirs de 14 juillet où nous recevions nos amis, Annette et moi, sur la terrasse de la cité Véron... 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. (...).*

*Cet été-là, le malaise n'existait 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.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Editions Gallimard, Paris 1982, p. 78.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris 1990, pp. 26 et 27.

Après le récit sur cette période de sa vie, le narrateur à la première personne cède sa place au narrateur auctorial, qui lui, plonge le lecteur dans un passé encore plus éloigné. C'est l'époque où le couple Rigaud est arrivé à Juan-les-Pins pour leur voyage de noces au printemps de 1942. Trente pages écrites à la troisième personne consacrées au récit sur cette période de leur vie :

*A Juan-les-Pins, ils étaient les seuls voyageurs, ce matin-là. Un fiacre attendait devant la gare, un fiacre noir attelé d'un cheval blanc. Ils ont décidé de le prendre, à cause de leurs valises. (...).*

*La fenêtre de leur chambre, à l'arrière de l'hôtel, ouvrait sur une rue qui descendait en pente douce vers la plage. De leur balcon, ils dominaient la pinède et souvent ils voyaient le fiacre prendre le tournant de la route du Cap. Le soir, le silence était si profond que les claquements des sabots sur la route mettaient très longtemps à mourir. Ingrid et Rigaud jouaient à celui des deux qui aurait l'oreille assez fine pour entendre ces claquements de sabots, le dernier.<sup>1</sup> (Exemple 2)*

Après ce récit sur le voyage de noces du couple Rigaud le narrateur à la première personne reprend la parole. Par la suite, on ne revient plus jamais sur cette histoire qui, d'ailleurs, peut-être considérée comme un récit dans le récit.

Si dans les exemples 1 et 2 on peut expliquer le passage de la première à la troisième personne par le fait qu'il s'agit des événements dont le narrateur-personnage n'était pas le témoin, dans le roman *La place de l'Etoile* ce n'est plus le cas, la troisième personne y apparaît pour parler des événements auxquels le narrateur a participé lui-même. Ce narrateur-personnage passe la parole au narrateur-auctorial et devient, à son tour, l'objet de la parole.

Le narrateur de ce roman Raphaël Schlemilovitch fait la connaissance du vicomte Charles Lévy-Vendôme qui travaille dans la traite des blanches. Comme le narrateur n'a pas de travail, il accepte d'aider le vicomte et part, d'abord en Haute-Savoie, ensuite en

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Editions Gallimard, Paris 1990, p. 57.

Normandie. A Fougeire-Jusquiames, une petite ville du Calvados, son choix tombe sur la marquise Véronique de Fougeire-Jusquiames qu'il doit livrer à l'émir de Samandal et ce dernier "*menace de rompre le contrat si la marchandise ne lui est pas livrée sous huitaine.*"<sup>1</sup>

Le récit de la rencontre du narrateur avec la marquise est fait à la troisième personne :

*Le dimanche matin, il se posa devant le porche de l'église. Vers onze heures, une limousine noire déboucha sur la place, et son cœur battit à se rompre. Une femme blonde s'avançait vers lui, mais il n'osait la regarder.*<sup>2</sup>

Schlemilovitch réussit à se lier d'amitié avec la marquise, ils se promènent ensemble, bavardent :

*La marquise lui parlait d'elle, de ses aïeux, oncles et cousins... Bientôt rien de ce qui était Fougeire-Jusquiames ne lui fut étranger.*<sup>3</sup>

La première personne revient dans la narration sans que le lecteur s'y attende en plein milieu du récit sur la rencontre du narrateur et de la marquise, on trouve le narrateur dans le château de cette dernière :

*Je caresse un Claude Lorrain accroché au mur gauche de ma chambre : L'embarquement d'Aliénor d'Aquitaine pour l'Orient. Ensuite je regarde l'Arlequin triste de Watteau. Je contourne le tapis de la Savonnerie, craignant de le souiller. Je ne mérite pas une chambre aussi prestigieuse.*<sup>4</sup>

Seul dans cette chambre le narrateur commence à écrire le roman *Du côté de Fougeire-Jusquiames*.

La troisième personne réapparaît dans le récit peu après, quand la marquise emmène le narrateur chez elle :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *La place de l'Etoile*, Editions Gallimard, Paris 1968, p. 119.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 121.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 125.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 125.



*Ce soir-là, ils n'allèrent pas converser devant l'âtre, comme d'habitude. La marquise l'entraîna dans un grand boudoir capitonné de bleu et jouxtant sa chambre.<sup>1</sup>*

Par la suite Schlemilovitch essaie de mieux connaître Gérard, le chauffeur de la marquise et apprend que pendant la guerre on le surnommait Gérard le gestapiste qui le 16 juillet 1942 avait fait monter Schlemilovitch père dans une traction noire :

*Que dirais-tu d'une vérification d'identité rue Lauriston et d'un petit tour à Drancy ? Schlemilovitch fils avait oublié par quel miracle Schlemilovitch père s'arracha des mains de ce brave homme.<sup>2</sup>*

La position du narrateur devient particulièrement intéressante dans le paragraphe suivant où le narrateur auctorial s'adresse, dans un monologue, à Schlemilovitch. Ce qui ressemble à un interrogatoire de police où le policier chargé de l'affaire ayant pris connaissance des faits expose devant l'accusé sa version de l'accomplissement du crime :

*Une nuit tu quittas la marquise et surpris Gérard, accoudé contre la balustrade du perron.*

*- Vous aimez le clair de lune ? Le calme clair de lune triste et beau ? Romantique, Gérard ?*

*Il n'eut pas le temps de te répondre.*

*Tu lui serras la gorge. Les vertèbres cervicales craquèrent modérément. Tu as le mauvais goût de t'acharner sur tes cadavres. Tu découpas les oreilles au moyen d'une lame de rasoir Gillette extra-bleue. Puis les paupières. Ensuite, tu sortis les yeux de leur orbite. Il ne restait plus qu'à fracasser les dents. Trois coups de talon suffirent.*

*Avant d'enterrer Gérard, tu as pensé le faire empailler et l'expédier à ton pauvre père, mais tu ne te rappelais plus l'adresse de la Schlemilovitch Ltd., New York.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 128.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, La place de l'Etoile, Editions Gallimard, Paris 1968, p. 132.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 133.

Cette voix qui s'adresse au narrateur peut être aussi interprétée comme celle de son *alter ego*. Cette voix rappelle au narrateur les choses qu'il n'avait pas le courage ou l'envie d'avouer.

Cette voix réapparaît dans la narration pour rappeler au narrateur son faible pour une de ses amies :

*Des deux femmes de ton harem, de ces deux gentilles putains, Yasmine fut bientôt la favorite. Elle te parlait d'Istanbul, sa ville natale, du pont de Galata et de la mosquée Validi.<sup>1</sup>*

Par la suite, le narrateur auctorial reprend la parole deux fois dans la narration. Il raconte, par exemple, l'arrivée de Schlemilovitch à Tel-Aviv :

*La mer était d'un bleu d'encre et Tel-Aviv blanche, si blanche. Quand le bateau accosta, les battements réguliers de son cœur lui firent bien sentir qu'il retrouvait la terre ancestrale après deux mille ans d'absence.<sup>2</sup>*

Ensuite, on trouve le narrateur arrêté par la Gestapo dans les rues de Paris; pour le torturer on l'emmène rue Lauriston :

*Il connaissait bien cet hôtel particulier. Ses amis Bonny et Chamberlin-Laffont y avaient aménagé huit cellules et deux chambres de torture, le local de la rue Lauriston servant de P.C. administratif.<sup>3</sup>*

Le narrateur à la première personne reprend la parole d'une manière imprévisible, aucun espace blanc n'apparaît dans le récit pour marquer ce changement de l'énonciateur. Le narrateur décrit les tortures qu'on lui a fait subir :

*On me plongeait la tête dans l'eau glacée. Mes poumons éclateraient d'un moment à l'autre. Les visages que j'avais aimés défilèrent très vite.<sup>4</sup>*

Le général Tobie Cohen, commissaire à la Jeunesse et au relèvement moral envoie ensuite le narrateur dans un kibboutz pénitentiaire d'où il fuit avec Rebecca une jeune

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *La place de l'Etoile*, Editions Gallimard, Paris 1968, p. 160.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 170.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 176.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 178.

femme-officier de l'armée israélienne. Le narrateur nous confie qu'après la fuite ils ont décidé d'aller dans une boîte de nuit et ensuite de partir pour la France :

*- Oui, ma petite Rebecca. Nous allons danser toute la nuit et demain matin nous prendrons le bateau pour Marseille !*

*Les soldats que nous croisions dans la rue se mettaient au garde-à-vous devant Rebecca.*

*- Je suis lieutenant, me dit-elle avec un sourire. Pourtant je n'ai qu'une hâte : jeter cet uniforme à la poubelle et revenir en Europe.<sup>1</sup>*

Dans le paragraphe suivant, Schlemilovitch passe la parole au narrateur auctorial, mais encore une fois aucun signe formel ne marque ce passage :

*Rebecca connaissait à Tel-Aviv une boîte de nuit clandestine où l'on dansait sur des chansons de Zarah Leander et de Marlène Dietrich. Cet endroit était très apprécié des jeunes femmes de l'armée. Leurs cavaliers devaient revêtir à l'entrée un uniforme d'officier de la Luftwaffe. Une lumière tamisée favorisait les épanchements. **Leur** première danse fut un tango : *Der Wind hat mir ein Lied erzählt*, que Zarah Leander chantait d'une voix envoûtante. Il glissa à l'oreille de Rebecca : *"Du bist der Lenz nachdem ich verlangte"*. A la seconde danse : *Schön war die Zeit*, il l'embrassa longuement en lui tenant les épaules.<sup>2</sup>*

L'absence des pronoms personnels dans les quatre premières phrases du paragraphe ne permet pas de déterminer le sujet parlant. C'est seulement l'apparition de l'adjectif possessif "*leur*" à la place de "*notre*" qui permet de dire que la narration est à la troisième personne.

Le narrateur par l'emploi de ce procédé permet au lecteur d'avoir le point de vue de plusieurs personnages et d'avoir donc plus de raisons de croire dans l'histoire qu'on lui raconte, car il y a plusieurs témoins.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *La place de l'Etoile*, Editions Gallimard, Paris 1968, p. 194.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 195.

Les changements en général imprévisibles et sans commentaires de l'énonciateur, relèvent d'un côté de l'économie narrative du récit, mais d'un autre côté, sont la preuve de la complicité entre le lecteur et le narrateur qui ne croit pas nécessaire de fournir des explications complémentaires.

### **3. Absence de guidage dans les romans de Modiano.**

#### **3.1. Fonctions du narrateur.**

Si la principale tâche d'un narrateur est de raconter son histoire, ce n'est pas son devoir unique, chaque romancier lui réserve d'autres fonctions, plus ou moins importantes.

Dans *Figures III* Genette expose cinq fonctions de narrateur. Le bref parcours de ces principales fonctions nous permettra de mieux apprécier le rôle du narrateur chez Modiano.

Genette remarque que même s'il paraît étrange d'attribuer au narrateur une autre fonction que celle de raconter, "*le discours du narrateur, romanesque ou autre, peut assumer d'autres fonctions,*"<sup>1</sup> qui sont les suivantes :

1) La fonction de narration, dont "*aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur.*"<sup>2</sup>

2) Les indications du narrateur au sujet de l'organisation et de la gestion du récit accomplissent la fonction de régie.<sup>3</sup>

3) Les adresses du narrateur au narrataire présent, absent ou virtuel accomplissent la fonction de communication dont le but est "*d'établir ou de maintenir le contact avec le narrataire.*"<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 261.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 261.

<sup>3</sup> Genette remarque à ce propos que Fenimore Cooper et Thomas Mann accordent une place importante à cette fonction, il donne quelques exemples pour l'illustrer : "*Pour éviter de donner à notre récit une étendue qui pourrait fatiguer le lecteur, nous le prions de se figurer qu'il s'est écoulé une semaine entre la scène qui termine le chapitre précédent et les événements pour la relation desquels nous nous proposons de reprendre dans celui-ci le fil de notre histoire.*" (F. Cooper, *La Prairie*, Chapitre VII). "*Le précédent chapitre étant gonflé outre mesure, je fais bien d'en entamer un autre...*", "*Le chapitre qui vient de se clore est, lui aussi, beaucoup trop gonflé à mon goût...*" (Th. Mann, *Docteur Faustus*, chapitre IV, V) cité par Gérard Genette, *Figures III*, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 263.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 262.

4) La fonction d'attestation résume la part du narrateur vis-à-vis de l'histoire qu'il raconte et le :

*rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode.<sup>1</sup>*

5) Les commentaires du narrateur où il explique les situations et les choses décrites réalisent la fonction idéologique.

Pour Genette de toutes ces fonctions seule la fonction narrative est indispensable pour chaque récit. Les autres fonctions du narrateur sont plus ou moins importantes, mais "aucune, quelque soin qu'on y mette, n'est tout à fait évitable."<sup>2</sup>

Le narrateur sert au lecteur de guide à l'intérieur de l'histoire qu'il raconte. Le lecteur attend du narrateur l'information qui lui permettrait de continuer le récit sans insécurité, sans se demander "où est-ce qu'on m'emmène," il veut recevoir des avertissements qui vont répondre à ses questions ou les laisser dans une file d'attente. Le lecteur veut pouvoir se dire : même si je ne comprends pas encore le rôle de l'information que je viens de lire, je trouverai sa pleine justification ultérieurement. L'intelligibilité différée un moment est fournie in extremis.

*Le narrateur, par la position en surplomb qu'il occupe, peut dévoiler au lecteur ce qui échappe au personnage : à défaut d'explorer son inconscient, il peut démasquer son inconscience. Au surplus, il s'arroge sans vergogne le privilège de légiférer dans l'absolu, et d'égrener au fil de son récit des maximes de moraliste, passant ainsi sans arrêt d'un cas singulier à une loi générale.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, Figures III, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 262.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 263.

<sup>3</sup> Michel Raimond, Le roman, Editions Armand Colin, 1989, Paris, p. 117.

## **3.2. Rôle et fonctions du narrateur chez Modiano, leurs comparaisons avec ceux de différents romanciers.**

On a déjà noté que la fonction du narrateur ne se limite pas à raconter l'histoire, il peut en assumer d'autres qui sont facultatives. Le narrateur peut soit guider le lecteur tout au long du récit, soit, sans faire de commentaire et d'explication laisser le lecteur interpréter l'histoire à son goût, lui donnant ainsi carte blanche.

Notre but sera maintenant de déterminer les principales fonctions du narrateur chez Modiano pour les comparer ensuite avec celles de différents romanciers.

### **3.2.1. Fonction d'attestation.**

Le narrateur de Modiano accomplit non seulement la fonction de narration, mais aussi celle d'attestation. Le narrateur indique systématiquement la source de l'information qu'il expose, fait parfois part des sentiments qu'éveillent en lui les événements racontés, il indique aussi le degré de précision des faits.

En évoquant ses souvenirs le narrateur ne prétend pas à leur vérité absolue. C'est une personne comme les autres, il peut donc oublier l'époque précise où les événements ont eu lieu, ainsi que leur ordre exact. Ainsi, dans *Dimanches d'août* le narrateur parle du couple Néal, mais ne se rappelle pas l'époque exacte de leur rencontre et ne le cache pas :

*Je ne sais plus si nous avons rencontré les Néal avant ou après l'arrivée des Villecourt à Nice. J'ai beau fouiller dans ma mémoire, tenter de trouver des points de repères, je ne parviens pas à démêler les deux événements.<sup>1</sup>*

Dans un des chapitres du roman *Chien de printemps* le narrateur parle de Colette Laurent – un des personnages secondaires du récit. Il précise le peu d'informations qu'il possède à son sujet :

*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.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, Paris 1986, p. 49.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris 1993, p. 28.

Plus loin le narrateur précise l'époque de sa première rencontre avec cette femme et rappelle encore une fois le manque de renseignements sur elle :

*Vingt ans plus tard, j'ai appris que j'ai croisé cette femme dans mon enfance et que j'aurais pu en parler moi aussi à Jansen. Mais je ne l'avais pas reconnue sur les photos. Il ne m'était resté d'elle qu'une impression, un parfum, des cheveux châtons, et une voix douce qui m'avait demandé si je travaillais bien en classe. (...) j'avais une dizaine d'années et je marchais avec ma mère quand nous avons rencontré cette femme, au coin de la rue Saint-Guillaume et du boulevard Saint-Germain. Nous faisons les cent pas et ma mère et elle parlent ensemble. Leurs paroles se sont perdues dans la nuit des temps mais je m'étais souvenu du trottoir ensoleillé et de son prénom : Colette. Plus tard, j'avais entendu dire qu'elle était morte dans des circonstances troubles, au cours d'un voyage à l'étranger, et cela m'avait frappé.<sup>1</sup>*

Le narrateur parle donc aussi des sentiments qu'il éprouve lorsqu'il apprend la mort de cette femme.

Quand le narrateur de *Dimanches d'août* voit la femme qu'il aime battue par son mari, il fait également part de ses sentiments :

*Une nuit, je me suis réveillé en sursaut. On tournait la poignée de la porte de ma chambre. Je ne fermais jamais celle-ci à clé au cas où Sylvia trouverait un moment pour me rejoindre. Elle est entrée. (...) Ses cheveux étaient en désordre et sa joue traversée par une balafre qui saignait.*

*- Je me suis disputée avec mon mari...*

*Elle s'était allongée à côté de moi. Les doigts boudinés de Villecourt, la main courte et épaisse frappant son visage... j'avais envie de vomir à cette pensée.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris 1993, p. 29.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, Paris 1986, p. 181.



L'ellipse pratiquée ici (*Les doigts boudinés de Villecourt, la main courte et épaisse frappant son visage*) sert à renforcer le sentiment de dégoût éprouvé par le narrateur.

Le narrateur témoigne aussi de son expérience de la vie. Dans le roman *Fleurs de ruine*, par exemple, il parle de sa découverte des photos Polaroid. Avec son amie Jacqueline ils viennent rendre visite à un certain Claude Bernard :

*Il habitait une sorte de chalet, avec des bow-windows et des vérandas. Un après-midi, il nous a photographiés sur l'une des vérandas, car il voulait essayer un nouvel appareil, et au bout d'un instant, il nous a tendu la photo en couleur : c'était la première fois que je voyais une photo Polaroid.<sup>1</sup>*

Modiano n'est pas le seul à avoir recours à cette fonction, d'autres romanciers la pratiquent également. Si on analyse les romans d'André Gide, on remarque que le narrateur y assure aussi, à part sa principale fonction de narration, la fonction testimoniale. Ainsi le narrateur du roman *La porte étroite* raconte les événements qui se sont déroulés devant ses yeux et auxquels il a participé lui-même. La narration dans ce roman se fait à la première personne. Dès le début du récit le narrateur conclut un pacte où il prévient le lecteur qu'il ne fait qu'exposer ses souvenirs. Il accomplit donc sa fonction d'attestation :

*D'autres en auraient pu faire un livre; mais l'histoire que je raconte ici, j'ai mis toute ma force à la vivre et ma vertu s'y est usée. J'écrirai donc très simplement mes souvenirs, et s'ils sont en lambeaux par endroits, je n'aurai recours à aucune invention pour les rapiécer ou les joindre; l'effort que j'apporterais à leur apprêt gênerait le dernier plaisir que j'espère trouver à les dire.<sup>2</sup>*

Ainsi, le narrateur avertit son lecteur sur le caractère du récit que ce dernier va lire. Il prévient aussi que ce ne sont pas ses premiers souvenirs, "*mais ceux-là seuls qui se rapportent à cette histoire.*"<sup>3</sup> (l'histoire de son amour pour sa cousine Alissa.).

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris 1991, p. 32.

<sup>2</sup> Gide André, *La porte étroite*, Editions Mercure de France, Paris, 1959, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 14.

Ces deux fonctions, celle de narration (assumée par chaque narrateur) et celle d'attestation, sont les seules à être déployées par le narrateur de Modiano. Il décline la fonction idéologique, ainsi que celle de régie et de communication.

Si certains romanciers choisissent le narrateur qui explique l'organisation interne du récit, signalent au lecteur tout changement de sujet et toute digression, permettant ainsi à ce dernier de lire le récit en "sécurité", sans se demander constamment "où le narrateur m'emmène", le narrateur de Modiano présente son histoire sans donner aucun commentaire sur sa structure, laissant au lecteur la surprise et le plaisir de découvrir le développement du sujet au fur et à mesure de la lecture. Nous allons maintenant faire la démonstration du défaut de la fonction de régie chez Modiano.

### **3. 2. 1. 1. Changement de lieux et d'époques sans avertissement.**

Dans tous les romans de Modiano le narrateur évoque le passé. Une distance épique assez importante sépare souvent le moment de la narration du moment dont le narrateur parle. Le passé dont il s'agit peut être tantôt plus, tantôt moins éloigné. Tout le récit consiste dans le jeu entre le passé et le présent, assez souvent ces changements de distance épique se font sans commentaires. Le lecteur peut en juger uniquement à l'apparition de l'espace blanc entre les paragraphes et les chapitres. Le narrateur n'explique pas pour quelle raison il fait les retours en arrière ou revient au présent, à tel point que parfois il est assez difficile de déterminer l'époque dont le narrateur parle.<sup>1</sup>

Nous proposons maintenant d'illustrer ces changements sans avertissements et d'analyser l'effet qu'ils produisent.

Le roman *Fleurs de ruine* qu'on a déjà cité dans le chapitre sur l'enchaînement de l'information est divisé en une multitude de petits chapitres qui ne sont pas numérotés, mais séparés les uns des autres par un espace blanc. Cet espace blanc est le seul signal que le narrateur envoie au lecteur pour le prévenir indirectement du changement possible du sujet. Ainsi, dans un chapitre le narrateur parle de l'appartement que son amie louait dans un

---

<sup>1</sup> Les exemples du chapitre sur l'enchaînement de l'information, illustrent bien cette thèse.

immeuble du boulevard Kellermann et confie aussi qu'ils allaient prendre les repas au restaurant de la Cité universitaire où ils passaient beaucoup de temps :

*Cette zone neutre, à la lisière de Paris, assurait à ses résidents l'immunité diplomatique. Quand nous en franchissions la frontière - avec nos fausses cartes d'identité - , nous étions à l'abri de tout.<sup>1</sup>*

Après un petit espace blanc le narrateur entreprend un autre sujet : "*J'ai connu Pacheco à la Cité universitaire.*"<sup>2</sup> Même si le lecteur attentif comprend que le narrateur avait évoqué le quartier de la Cité universitaire pour introduire, ensuite, le personnage de Pacheco, le narrateur lui-même n'établit aucun lien de causalité entre les deux sujets. La simple construction avec le présentatif *c'est ... que* aurait changé le caractère de l'extrait et rendrait le passage d'un sujet à l'autre plus souple : "*C'est à la Cité universitaire que j'ai connu Pacheco.*"

Dans un autre exemple, il s'agit du changement de décor. Le narrateur passe d'un moment de l'histoire à un autre sans prévenir. Même si les personnages n'ont pas changé et la période omise n'est que de quelques heures, le fait que cette transition se passe sans aucun avertissement surprend le lecteur qui ne s'y attendait pas. Ainsi dans un passage du roman *Dimanches d'août* le narrateur évoque une des premières rencontres avec son amie Sylvia, l'époque où cette dernière était l'épouse de Villecourt. Le narrateur et la jeune femme ont passé la journée en compagnie de Mme Villecourt-mère. Ensuite on les trouve tous les deux au bord de la Marne :

*Nous restions là, tous les deux sur ce ponton, à suivre du regard un canoë qui glissait au milieu de la Marne, le même que l'autre jour. L'eau n'était plus stagnante mais parcourue de frissons. C'était le courant qui portait ce canoë, et le rendait aussi léger et donnait son élan au mouvement long et cadencé des rames, le courant dont nous entendions le bruissement sous le soleil.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Editions du Seuil, Paris 1991, p. 56.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 56.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, Paris 1986, p. 155.

Après un petit espace blanc le narrateur continue le récit, mais cette fois-là il est dans sa chambre :

*Peu à peu la pénombre a envahi ma chambre sans même que nous nous en apercevions. Elle a regardé son bracelet-montre :*

*- Je vais être en retard pour le dîner. Ma belle-mère et mon mari doivent déjà m'attendre.<sup>1</sup>*

Le narrateur a omis quelques heures de la narration sans en faire part au lecteur qui déduit lui-même que le décor et l'heure ont changé.

La plupart des romans de Modiano sont des labyrinthes où il est assez difficile de se repérer, en plus, les indications et les renseignements que le narrateur donne au lecteur sont souvent flous, parfois même contradictoires.

Le roman *La place de l'Etoile* en fournit de nombreux exemples. Le flou y apparaît dès le début et ne fait qu'augmenter vers la fin du récit. Plus d'une fois le lecteur se demande : où on est ? A quelle époque est-on ? Au début du roman le narrateur Raphaël Schemilovitch parle de sa carrière d'écrivain où la principale place est réservée à la question juive. Il évoque sa jeunesse et son ami Jean-François Des Essarts : "*Nous avions le même âge et sa culture me stupéfia.*"<sup>2</sup> Des Essarts vit à Genève pour échapper au service militaire. Le narrateur veut aider son ami à retourner en France et lui procure de faux papiers "*au nom de Jean-François Lévy, né à Genève le 30 juillet 194...*"<sup>3</sup> Même si on n'a pas ici l'année exacte de la naissance de Des Essarts, on peut dire qu'il est né dans les années quarante, donc le narrateur aussi.

Le flou commence à s'installer avec l'aveu du narrateur au sujet de Robert Brasillach : "*J'ai connu Robert Brasillach à l'Ecole normale supérieure. Il m'appelait affectueusement "son bon Moïse" ou "son bon juif"*"<sup>4</sup> Si l'on sait que le narrateur est né

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Editions Gallimard, Paris 1986, p. 155.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *La place de l'Etoile*, Editions Gallimard, Paris 1968, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 33.

dans les années quarante il est impossible qu'il soit à l'école avec Robert Brasillach<sup>1</sup> qui lui est mort en 1945. Le lecteur trouve la même énigme quelques pages plus loin quand le narrateur lui annonce qu'on est en :

*juin 1940. Je quitte la petite bande de Je suis partout en regrettant nos rendez-vous place Denfert-Rochereau. Je me suis lassé du journalisme et caresse des ambitions politiques. J'ai pris la résolution d'être un juif collaborateur.*<sup>2</sup>

Le lecteur est perplexe, d'après ses calculs le narrateur n'était pas né à cette époque-là.

Ensuite le narrateur parle de sa rencontre avec Tania Arcisewka et des aveux qu'il lui fait :

*J'ai des amis haut placés. (...) Je tutoie Goering, Hess, Goebbels et Heydrich me trouvent fort sympathique. (...) je suis le seul juif qui ait reçu des mains d'Hitler la Croix pour le Mérite.*<sup>3</sup>

On apprend en plus à la fin de ce chapitre que le narrateur se fait abattre en décembre 1944 "lors de l'offensive von Rundstedt, (...) par un G.I. nommé Lévy qui me ressemble comme un frère."<sup>4</sup>

Mais une fois le chapitre terminé on retrouve le narrateur vivant, il continue le récit comme si de rien n'était.

Dans la deuxième partie du roman le narrateur parle de la rencontre avec son père et de sa décision d'aller vivre en province. Tous les deux, père et fils, vont à Bordeaux, où le narrateur s'inscrit dans un lycée. Le professeur de Lettres de cet établissement s'étonne

---

<sup>1</sup> Robert Brasillach (1909 - 1945), écrivain français collabore de 1932 à 1939 à l'Action française de Charles Maurras. Dans les années trente évolue vers l'extrême droite, puis le fascisme. Il devient rédacteur en chef de la revue collaborationniste *Je suis partout* (1937-1943). Arrêté en 1944, il est condamné à mort et exécuté en 1945.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *La place de l'Etoile*, Editions Gallimard, Paris 1968, p. 36.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 37.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 37.

des connaissances du narrateur à propos des habitudes de Maurras<sup>1</sup> et de la barbe de Pujo : "*Mais vous n'étiez pas né, Raphaël.*"<sup>2</sup> Le lecteur peut donc se rassurer : ses suppositions sur l'âge du narrateur étaient justes - il est né dans les années quarante. Mais une autre question se pose alors : qui est cet autre narrateur camarade de Robert Brasillach qui était décoré de la Croix du Mérite. Le lecteur ne trouvera pas de réponse. Quant au narrateur il ne fait que brouiller encore plus les pistes en avouant qu'il était "*le plus grand proxénète du III<sup>e</sup> Reich*"<sup>3</sup> et que, depuis, 1935, il était l'amant d'Eva Braun :

*Je rôdais autour de la villa Berghof quand j'ai rencontré Eva pour la première fois. Le coup de foudre réciproque. Hitler vient dans l'Obersalzberg une fois par mois. (...) Il m'a nommé S.S. Brigadenführer à titre honorifique. Il faudra que je retrouve cette photo d'Eva Braun où elle a écrit : "Für mein kleiner Jude, mein geliebter Schemilovitch. -Seine Eva."<sup>4</sup>*

C'est donc la même personne qui prétend d'abord avoir le même âge que son ami des Essarts - être né dans les années quarante et d'autre part être depuis 1935 l'amant d'Eva Braun. Le lecteur se retrouve désorienté et se demande où est la frontière entre la réalité et les fantasmes.

Même si, dans le dernier chapitre, le docteur conclut que le narrateur souffre d'une légère paranoïa, on ne peut pas, encore une fois, croire à l'exactitude de cette information, car ce docteur est Sigmund Freud, mort en 1939.

De nombreux chapitres du roman sont parsemés d'indications au caractère contradictoire. Ainsi, quand le narrateur décrit son séjour en Savoie où il accomplissait sa mission dans la traite des blanches, il confie que là-bas il se faisait passer pour Jean-François Des Essarts :

---

<sup>1</sup> Maurras Charles (1868-1952), écrivain et homme politique français. Théoricien de la monarchie. Fondateur (en 1898) de l'Action française. Dans sa revue il attaque sans relâche la République. En 1945 il est condamné à la réclusion perpétuelle pour trahison et intelligence avec l'ennemi.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *La place de l'Etoile*, Editions Gallimard, Paris 1968, p. 81.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 148.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 149.

*Pour plus de sûreté, j'ai décidé d'usurper l'identité bien française de mon ami Des Essarts. Le nom de Schemilovitch sent le roussi.<sup>1</sup>*

On ne comprend donc pas pourquoi, en s'adressant à lui, l'abbé Perrache l'appelle par son vrai nom :

*- Schemilovitch, vous pouvez, dès à présent, annoncer à votre famille que vous êtes tombé dans de bonnes mains.<sup>2</sup>*

Dans d'autres cas le chapitre commence dans un décor et, sans que le lecteur en comprenne la raison, l'endroit change, sans aucun commentaire, sans aucune explication. Dans un des chapitres on apprend l'arrivée du narrateur à Tel-Aviv :

*La mer était d'un bleu d'encre et Tel-Aviv blanche, si blanche. Quand le bateau accosta, les battements réguliers de son cœur lui firent sentir qu'il retrouvait la terre ancestrale après deux mille ans d'absence.<sup>3</sup>*

Lors de sa conversation avec l'amiral Lévy le narrateur avoue qu'il est un juif français. Cet aveu provoque l'hostilité de l'amiral et il enferme le narrateur dans une cabine. Trois hommes viennent le chercher pour l'emmener à un interrogatoire chez le général Tobi Cohen. On le pousse sur le quai et on l'embarque ensuite dans une voiture. Lors de ce trajet on comprend qu'on n'est plus à Tel-Aviv, mais à Paris :

*Le panier à salade s'engagea dans l'avenue des Champs-Élysées. On faisait la queue devant les cinémas. A la terrasse du Fouquet's, les femmes portaient des robes claires. (...) Ils s'arrêtèrent place de l'Etoile.<sup>4</sup>*

Quand le narrateur se trouve devant le général on réalise que le narrateur est de nouveau à Tel-Aviv. On place ensuite le narrateur dans un kibboutz pénitentiaire d'où il fuit avec Rebecca, l'officier de l'armée israélienne. Avant de partir pour l'Europe ils décident d'aller dans une boîte de nuit à Tel-Aviv. Mais ils se font arrêter par les hommes

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *La place de l'Etoile*, Editions Gallimard, Paris 1968, p. 96.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 107.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 170.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 173.

du général Tobi Cohen qui les embarquent dans leur voiture qui se trouve dans la rue Pigalle : "*Ils arrivent place de l'Opéra. (...) Ils s'engagent dans le bois de Boulogne.*"<sup>1</sup> Le lecteur arrive à peine à suivre ces changements de décor et plus difficilement encore à les expliquer. Quant au narrateur non seulement il n'essaie pas de guider le lecteur, mais il brouille encore plus les pistes.

### **3.2.3. Fonction de communication.**

La fonction de communication au moyen de laquelle le narrateur entretient des relations avec son lecteur<sup>2</sup> n'est pas très caractéristique de l'œuvre de Modiano.

Pourtant, on rencontre parfois dans ses romans des adresses à un interlocuteur indéterminé. Mais ce "*vous*" a valeur générique ne suppose pas de destinataire précis et fait plutôt appel à un personnage de fiction qu'au lecteur. Le pronom "*vous*" a plutôt dans ces exemples la valeur du pronom indéfini "*on*".

C'est le cas du début du roman *Remise de peine* où le narrateur présente la ville où il avait passé quelques années de son enfance :

*La rue du Docteur-Dordaine avait un aspect villageois, surtout à son extrémité : une institution de bonnes sœurs, puis une ferme où on allait chercher du lait, et, plus loin, le château. Si vous descendiez la rue, sur le trottoir de droite, vous passiez devant la poste ; à la même hauteur, du côté gauche, vous distinguiez, derrière une grille, les serres du fleuriste dont le fils était mon voisin de classe.*<sup>3</sup>

Dans le roman *Villa triste* l'interrogation adressée par le narrateur à son interlocuteur est plutôt une proposition à suivre qu'une vraie question :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *La place de l'Etoile*, Editions Gallimard, Paris 1968, p. 200.

<sup>2</sup> Comme dans le roman de Diderot, *Jacques le Fataliste*.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, pp. 12 et 13.



*Voulez-vous que nous entrions pour vérifier si les boiseries d'acajou n'ont pas changé, si la lampe à l'abat-jour écossais est à sa place : du côté gauche du bar ?<sup>1</sup>*

A un autre moment il fait appel à l'expérience de son interlocuteur : "*Souvenez-vous : elle [la verrière] était envahie par les bougainvillées.*"<sup>2</sup>

Ces adresses, même si elles ne servent pas à expliquer l'organisation textuelle, permettent au narrateur d'établir le contact avec son public, c'est un signe de complicité, un clin d'œil du narrateur qui semble dire implicitement : je sais que tu es là, mon lecteur, que tu en sais autant que moi, je t'invite juste à jeter un coup d'œil sur notre passé.

### **3.2.4. Fonction idéologique.**

La position idéologique où le narrateur explique au lecteur tous les événements et les comportements des personnages est très caractéristique pour Balzac. Il charge son narrateur non seulement de raconter les événements et de décrire les personnages et leurs états, mais aussi d'expliquer au lecteur ce qu'il n'est pas censé connaître.

Quant au narrateur de Modiano, il ne se préoccupe pas de cette fonction, ce qui rend parfois ambiguës les situations décrites.

Ses romans demandent parfois de la part du lecteur un savoir encyclopédique assez vaste. Pour bien comprendre les situations et les comportements des personnages le lecteur est obligé de consulter soit un dictionnaire, soit une encyclopédie.

Ainsi certains épisodes du roman *La place de l'Etoile* ne peuvent être interprétés correctement que si on connaît l'époque où vivaient les personnages qui y sont cités et leurs occupations : Maurice Sachs, Robert Brasillach, Charles Maurras, Maurice Pujo.

Les lignes du roman où le narrateur né dans les années quarante parle de ses rencontres avec Robert Brasillach peuvent être interprétées de différentes façons :

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Villa triste*, Editions Gallimard, Paris, 1975, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 13.

*J'ai connu Robert Brasillach à l'Ecole normale supérieure. Il m'appelait affectueusement "son bon Moïse" ou "son bon juif". Nous découvrons ensemble le Paris de Pierre Corneille et de René Clair, semé de bistrots sympathiques où nous buvions de petits blancs.<sup>1</sup>*

Le lecteur qui ne connaît pas le nom de Robert Brasillach ne trouvera rien d'anormal dans ce paragraphe et le lira sans se poser de questions. Par contre, le lecteur qui sait que ce personnage a réellement existé, qu'il n'est pas le produit de l'imagination de l'écrivain et qu'il est mort en 1945, trouvera ces lignes incohérentes et interprétera ce phénomène comme le refus de l'auteur d'adhérer scrupuleusement à la réalité. Le fait qu'à côté des personnages réels on trouve des héros imaginaires maintient la confusion du lecteur.

D'un autre côté, cette économie explicative ne permet pas au lecteur d'avoir, dans certains épisodes, l'image exacte de la situation décrite. Ainsi, dans un extrait du roman *Remise de peine*<sup>2</sup> le narrateur parle de son inscription à l'école Jeanne-d'Arc où il est venu accompagné d'Annie - une des femmes chez qui il vivait. Annie s'est présentée comme la mère du narrateur :

*Nous étions tous les deux assis devant le bureau de la directrice. Annie portait son vieux blouson de cuir et un pantalon de toile bleue délavée qu'une amie à elle qui venait parfois à la maison - Zina Rachewsky - lui avait ramené d'Amérique : un bleu-jean. On en voyait peu, en France, à cette époque. La directrice nous considérait d'un œil méfiant.<sup>3</sup>*

Le narrateur nous décrit la tenue vestimentaire d'Annie, donne la provenance de son jean. Mais en parlant de l'attitude de la directrice il n'établit pas les liens de causalité entre ces deux faits. Pourtant la méfiance de la directrice était certainement dictée par le blue-jean et le blouson en cuir. Quant au narrateur, il se limite à constater que ces

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *La place de l'Etoile*, Editions Gallimard, Paris 1968, p. 33.

<sup>2</sup> Le roman *Remise de peine* est paru aux Editions du Seuil en 1988. Le narrateur de ce roman évoque quelques années de sa vie passées avec son frère chez les amies de leur mère, pendant que cette dernière était en tournée. A l'époque dont il parle, le narrateur a dix ans.

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Remise de peine*, Editions du Seuil, Paris 1988, p. 28.

vêtements étaient rares à l'époque dont il parle. Le lecteur de vingt, trente ans qui a l'habitude de voir ce genre d'habit, même s'il sait que dans les années cinquante, soixante peu de gens en portaient, n'établira peut-être pas un lien de causalité entre l'attitude de la directrice et ces vêtements. Il aurait peut-être besoin de plus de commentaires pour apprécier l'image à sa juste valeur. Il n'en est pas de même pour le lecteur plus âgé qui lui, a vécu cette époque et n'a pas besoin de commentaires pour avoir la juste image de la situation décrite et la méfiance de la directrice ne le surprendra pas. Mais encore ce lecteur peut avoir oublié la situation et aura donc la même réaction que le lecteur plus jeune.

## 4. Conclusion.

Les analyses faites dans cette partie de notre travail nous ont permis de déterminer la place du narrateur dans le monde dont il parle, de montrer sa manière de voir et de présenter les événements et les personnages. L'étude de nombreux exemples nous a permis d'établir en nous appuyant sur les résultats reçus une image-type du narrateur modianoïste. Pour nous résumer nous allons rappeler ses principales caractéristiques.

Premièrement on remarque, qu'à la suite de nombreux romanciers du XX<sup>ème</sup> siècle, Modiano privilégie le narrateur homodiégétique. Son énonciateur se trouve principalement au centre de la diégèse, c'est donc le degré fort de l'homodiégétique, il s'agit du narrateur autodiégétique. Parfois, au cours du récit, il peut prendre la place d'un simple témoin, comme lorsque dans le roman *Chien de printemps* il parle de la vie de Jansen, des amies de sa mère dans *Remise de peine*, ou de ses proches dans *Livret de famille*. Ce changement de la position du narrateur à l'intérieur de l'espace diégétique, rend parfois difficile l'identification du personnage principal. Ainsi dans *Chien de printemps* il paraît d'abord évident de considérer Jansen comme le personnage principal, le narrateur annonce dès la première phrase :

*J'ai connu Francis Jansen quand j'avais dix-neuf ans, (...) et je veux dire aujourd'hui le peu de choses que je sais de lui.<sup>1</sup>*

Mais plus on avance dans la lecture, plus on se rend compte que le rôle du narrateur est aussi important pour le développement du sujet que celui de Jansen. Le narrateur est non seulement le simple observateur, mais aussi un des personnages principaux des événements dont il parle.

On a montré la souplesse de la position du narrateur, sa capacité de se déplacer non seulement à l'intérieur de la diégèse, mais aussi de sortir de cet espace en passant la parole au narrateur hétérodiégétique.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 11.

Si on a remarqué que la focalisation interne variable caractérise les romans de Modiano et que le changement de perspective de narration se fait au moyen du discours indirect libre, on a aussi attiré l'attention sur les cas les plus intéressants où il s'agit du changement de focalisation et de la voix narrative (dans *La place de l'étoile*).

On a constaté aussi que le narrateur ne guide pas le lecteur à l'intérieur de son roman, ne prévient pas lors du changement de sujet ou d'époque, ne donne pas de commentaires sur les événements et les situations décrits. Pour lui, sa seule fonction est de présenter l'histoire telle qu'elle lui revient à l'esprit. Au cours de la narration il lui arrive d'abandonner un sujet et d'entreprendre un autre sans jamais revenir sur le premier.

Par cette position de non intervention le narrateur veut laisser au lecteur la liberté d'interpréter le récit comme cela lui plaît, sans lui imposer ses jugements, sa manière de voir, mais aussi sans l'aider à des moments difficiles<sup>1</sup>, lui faisant donc entièrement confiance.

L'image d'un touriste arrivé dans une ville étrangère nous semble bien appropriée pour illustrer la situation du lecteur dans les romans de Modiano. Le roman est une ville étrangère, le lecteur y est un touriste. Quant au narrateur il lui donne une carte avec des noms de rues, des stations de métro, des gares et le laisse découvrir la ville tout seul.

---

<sup>1</sup> On sous-entend par difficiles les changements brusques d'époques et de sujets.

## **CONCLUSION**

A l'issue de l'étude qui vient d'être accomplie, il apparaît que les questions de l'économie et de la frustration méritaient d'être posées. Même si la méthode adoptée pour l'analyse de la frustration n'est peut-être pas la seule possible, c'est une méthode parmi d'autres qui nous a permis d'aborder l'analyse de la frustration romanesque de manière assez efficace et pertinente.

Nous pensons qu'au terme de cette étude nous avons pu prouver le droit à l'existence du terme "*style modianoïste*". Car le style se définit par rapport à l'écart qui est constitutif de l'écriture littéraire, il réside dans les effets de surprise ménagés par le texte :

*celui-ci, par un codage particulier, crée un nouveau contexte qui oriente l'esprit du lecteur dans un sens que l'écrivain s'attache à perturber par des effets d'écriture; le style réside alors dans l'écart entre l'attente et la surprise.<sup>1</sup>*

Plusieurs aspects linguistiques des textes de Modiano étaient soumis à l'analyse afin de pouvoir montrer l'existence de cet écart.

Premièrement nous avons constaté l'écart au niveau générique. Les romans de Modiano ne répondent aux exigences d'aucun genre concret, mais empruntent les caractéristiques de plusieurs genres à la fois, en créant un genre hybride. Ses romans se caractérisent donc par la multiplicité extrême des traits génériques, montrant le talent de Modiano, car "*Tout véritable chef-d'œuvre a violé la loi d'un genre établi (...)*"<sup>2</sup>

L'analyse des principaux supports formels de la frustration a permis de constater tout d'abord que du point de vue de l'organisation textuelle Modiano s'écarte du mode de composition narratif et ne conçoit pas ses romans sur le modèle de l'intrigue. Par de nombreux moyens on s'éloigne de l'axe narratif principal qui est d'ailleurs souvent difficile à déterminer.

Mais ce manque de cohésion, ainsi que le refus de la composition linéaire cachent des liens textuels et même intertextuels très profonds, car il existe souvent entre les

---

<sup>1</sup> Daniel Bergez, *L'explication de texte littéraire*, Editions Bordas, Paris, 1989, p.63.

<sup>2</sup> B. Croce, *Estetica*, Bari, 1902 cité par Hans Robert Jauss, *Théorie des genres*, Editions du Seuil, Paris, 1986, p. 41.

séquences aux sujets différents l'unité de temps, de lieu ou de personnages. Le chapitre sur le rôle de la syntaxe a aidé à relever des liens grammaticaux (article défini, pronom personnel de la troisième personne du singulier, des adverbes de temps et de lieu) permettant aussi d'assurer l'unité textuelle.

Les choix de Modiano concernant la description et le détail se sont révélés particulièrement intéressants. D'un côté on attire l'attention du lecteur sur les détails qui peuvent paraître aléatoires et superficiels, en utilisant la technique du gros plan romanesque, d'un autre côté des pans entiers de la demande du lecteur ne sont pas satisfaits. On apprend rarement les sentiments des personnages, leurs occupations. Les renseignements que le narrateur fournit sont souvent du même ordre : les mêmes champs notionnels reviennent régulièrement. On constate aussi la permanence des détails avec la variation des personnages. La frustration du lecteur vient du fait que le narrateur porte au premier plan ce qui pourrait paraître secondaire, fixant notre attention sur les détails qui passent souvent inaperçus.

Si dans le chapitre sur l'enchaînement de l'information nous avons montré le caractère décousu des romans de Modiano, le chapitre sur la description et la répartition des items informationnels nous a permis de relever les éléments qui, au contraire, assurent la cohésion textuelle (détails récurrents, champs notionnels récurrents) et même intertextuels (les points communs entre les narrateurs et les personnages de différents romans, la reprise des mêmes champs sémantiques).

Nous avons pu constater que le principe de l'économie est également à la base de la plupart des figures qu'on rencontre dans les textes de Modiano. Leur emploi, comme nous l'avons montré, défie le modèle de la phrase canonique, mais augmente l'expressivité de l'énoncé, mettant implicitement l'accent là où le narrateur le désire. De nombreuses figures telles que l'ellipse, la parcellarisation, la réticence et l'interrogation participent à la création de cet effet.



Nous avons souligné également que le caractère synsémantique de la plupart des phrases, assuré par l'emploi de l'article défini, des pronoms et des différents adverbes, maintient aussi la cohésion textuelle.

L'étude du rôle et de la position de l'énonciateur placée au centre du dernier chapitre a illustré la souplesse de la position du narrateur et sa capacité à se déplacer à l'intérieur de la diégèse. Modiano est adepte de la focalisation interne variable qui permet de changer le point de vue qu'on porte sur les événements et les personnages.

Des cinq fonctions possibles réservées au narrateur, l'énonciateur de Modiano n'en assure que deux, celles de narration qui est inévitable pour qu'il y ait un récit, et aussi celle d'attestation qui communique systématiquement la source de l'information exposée. Le narrateur de Modiano renonce à d'autres fonctions, il n'explique pas l'organisation interne du récit, ne prévient pas des changements de sujet, ni de digression. Cette absence de guidage est un signe de l'économie explicative, et peut être aussi interprétée comme un clin d'œil au lecteur, le signe de confiance que le narrateur lui témoigne, lui laissant le plaisir et la surprise de pouvoir découvrir le développement du sujet au fur et à mesure de la lecture.

Ce qui fait, à nos yeux, l'originalité et la richesse du style de Modiano est sa capacité, tant appréciée par son personnage photographe Jansen, de pouvoir "*créer le silence avec des mots*". Nous avons montré que les moyens syntaxiques, sémantiques et grammaticaux sont focalisés dans cette direction et participent à la frustration de l'attente romanesque.

Pour mettre un point final à cette thèse il faut remarquer que les résultats obtenus ne sont pas définitifs. Ceux-ci peuvent être approfondis davantage vu leurs diversités ou examinés sous d'autres perspectives. Une analyse plus détaillée de l'espace littéraire permettra, sans doute, d'obtenir de nouveaux relevés concernant, notamment l'utilisation des procédés picturaux dans la présentation et la description de cet espace, l'application de la technique du clair-obscur : des multiples allusions aux contrastes de l'ombre et de la lumière, l'alternance d'éléments narratifs fortement contrastés.

On obtiendra certainement d'intéressants résultats en dirigeant la recherche vers l'analyse de l'ancrage énonciatif, notamment vers l'étude de l'emploi singulier de certains déictiques (par exemple l'emploi de l'adverbe *maintenant* pour localiser les événements antérieurs au moment de l'énonciation), ainsi que vers l'analyse des chapitres avec l'absence des temps de base.

Cette étude ne donc prétend guère à un achèvement. Elle est destinée à se poursuivre et à se transformer. Un champ très riche reste ouvert à d'autres analyses. En suscitant de nouvelles interrogations et en esquissant des voies pour une recherche future, nous espérons relancer **l'étude du style modianiste**.

# **BIBLIOGRAPHIE**

# **1. Œuvres de Patrick Modiano qui ont été utilisées pour notre recherche.**

## **Romans**

P. Modiano, La place de l'Etoile, Editions Gallimard, Paris 1968, 211 p.

P. Modiano, La ronde de nuit, Editions Gallimard, Paris 1969, 153 p.

P. Modiano, Les boulevards de ceinture, Editions Gallimard, Paris, 1972, 183 p.

P. Modiano, Villa triste, Editions Gallimard, Paris, 1975, 211 p.

P. Modiano, Livret de famille, Editions Gallimard, Paris, 1977, 214 p.

P. Modiano, Rue des Boutiques Obscures, Editions Gallimard, Paris, 1978, 250 p.

P. Modiano, Une jeunesse, Editions Gallimard, Paris 1981, 182 p.

P. Modiano, De si braves garçons, Editions Gallimard, Paris, 1982, 186 p.

P. Modiano, Poupée blonde, Editions Hachette, Paris, 1983, 121 p.

P. Modiano, Quartier perdu, Editions Gallimard, Paris, 1984, 184 p.

P. Modiano, Dimanches d'août, Editions Gallimard, Paris, 1986, 185 p.

P. Modiano, Catherine Certitude, Editions Gallimard, Paris, 1988, 62 p.

P. Modiano, Remise de peine, Editions du Seuil, Paris, 1988, 165 p.

P. Modiano, Vestiaire de l'enfance, Editions Gallimard, Paris, 1989, 144 p.

P. Modiano, Voyage de nocces, Editions Gallimard, Paris, 1990, 157 p.

P. Modiano, Un cirque passe, Editions Gallimard, Paris 1992, 152 p.

P. Modiano, Fleurs de ruine, Editions du Seuil, Paris, 1991, 141 p.

P. Modiano, Chien de printemps, Editions du Seuil, Paris, 1993, 121 p.

P. Modiano, Du plus loin de l'oubli, Editions Gallimard, Paris, 1996, 164 p.

P. Modiano, Dora Bruder, Editions Gallimard, Paris, 1997, 146 p.

P. Modiano, Des inconnues, Editions Gallimard, Paris, 1999, 155 p.

P. Modiano, La Petite Bijou, Editions Gallimard, Paris, 2001, 153 p.

## Entretiens

Entretien avec J. Montalbetti, dans *Magazine littéraire*, Paris, novembre 1969.

Entretien avec J. L. de Rambures, dans *Le Monde*, Paris, 14 mai 1973.

Entretien avec G. Pudlowski, dans *Les Nouvelles littéraires* N°2774 du 12 au 19 février 1981.

F. Hardy et A.-M. Simond, Entre les lignes entre les signes, Editions J'ai lu, Paris, 1988.

*Le monde* du 16 janvier 1976, entretien de J.-L. de Rambures, cité par J.- M. Adam La description, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

## **Nouvelles, récits, interrogatoire et scénarios**

P. Modiano, Lacombe Lucien, scénario pour le film de Louis Malle, Editions Gallimard, Paris, 1974, 144 p.

P. Modiano, Polka, Pièce de théâtre, 1974, inédite.

P. Modiano, L'innocent, scénario et dialogues. Film de Nadine Trintignant, pour la série télévisée *Madame le juge*, 1975.

P. Modiano, Emmanuel Berl, Interrogatoire, Editions Gallimard, Paris, 1976, 199 p.

P. Modiano, La Seine, La Nouvelle revue française, N°341, 1 juin 1981, pp. 1 à 17.

P. Modiano, Mémory Lane, Editions Hachette, Paris, 1981, 73 p.

P. Modiano, Mes vingt ans, Vogue, décembre 1983, pp. 188 à 196.

P. Modiano, Ephéméride, Gallimard, Le monde, 2001.

## **2. Travaux critiques relatifs à l'œuvre de Patrick Modiano utilisés pour l'élaboration de la thèse.**

### **Articles extraits de revues, de journaux.**

J.-L. Ezine, Patrick Modiano, L'homme du cadastre, *Magazine littéraire* N°332, mai 1995, pp. 63 – 64.

A. Vaguin, Une histoire d'amour, *La quinzaine littéraire* N°685, 31 janvier 1996, p. 8.

J.-F. Josselin, *Modiano cantabile*, *Le Nouvel Observateur*, 4 octobre 1996, p. 68.

E. Neuhoff, Patrick Modiano donne la parole aux femmes, *Elle*, février 1999, pp. 26 – 27.

D. de Lamberterie, M. Palmiéri, Patrick Modiano dans la peau d'un ado, *Elle* N°2886, avril 2001, pp. 157 – 158.

Magazine *Lire* N° 176, mai 1990, Dossier consacré à Patrick Modiano.

P. Maury, Etrange caravane, dans *Magazine littéraire* N°302, septembre 1992.

### **Autres ouvrages critiques.**

O. Barrot, Pages pour Modiano, Editions du Rocher, Monaco, 1999, 44 p.

B. Doucey, La ronde nuit Modiano, Profil 144, Editions Hatier, Paris, 1992, 79 p.

C. Nettelbeck et P.-A. Hueston Patrick Modiano, Pièces d'identité. Ecrire l'entre-temps, Editions Minard, coll. Archives des lettres modernes, N° 220, Paris 1986, 134 p.

### **Références des thèses citées en introduction.**

D. Boilevin, La quête de l'identité dans *Les boulevards de ceinture*, *Villa triste* et *Rue des boutiques obscures* de Patrick Modiano, Bordeaux, 1986.

N. Ribelles-Hellin, Mémoire, quête de soi et structures narratives dans *Les boulevards de ceinture* de Patrick Modiano, Mémoire de Maîtrise, Limoges, 1991.

C. Xiao-He, Mémoire et quête dans quelques romans de Patrick Modiano, Paris, 1992.

### **3. Ouvrages relatifs à la grammaire, à la linguistique et à la stylistique.**

#### **Dictionnaires des termes de rhétorique et de stylistique.**

O. Ducrot, T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, coll. Points, Paris, 1972, 470 p.

H. Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, 1345 p.

P. Bacry, Les figures de style, Editions Belin, coll. Sujets, Paris, 1992, 335 p.

P. Fontanier Les figures du discours, Editions Flammarion, Paris, 1977, 505 p.

#### **Grammaires.**

H.-D. Béchadé, Grammaire française, Presses Universitaires de France, Paris, 1994.

M. Grevisse, Le bon usage, grammaire française, Editions Duculot, Paris, 1993, 1194 p.

V. Gak, Grammaire théorique du français, Editions Dobrsovet, Moscou, 2000.

M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, Grammaire méthodique du français, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, 646 p.



## Ouvrages de linguistique.

- R. Barthes, Œuvres complètes, Tome II, Edition du Seuil, Paris, 1994, 1679 p.
- G. Genette, Figures II, Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1969.
- G. Genette, Figures III, Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1972, 285p.
- E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale 1, Editions Gallimard, Tel Gallimard, Paris, 1966, 345 p.
- E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale 2, Editions Gallimard, Tel Gallimard, Paris, 1974, 280 p.
- R. Martin, Pour une logique du sens, Presses Universitaires de France, Linguistique nouvelle, Paris, 1983, 319 p.
- O. Ducrot, Dire et ne pas dire, Principes de sémantique, Editions Hermann, Paris, 1972, 327 p.
- O. Ducrot, Les mots du discours, Editions de Minuit, Paris, 1980, 234 p.
- J. Drillon, Traité de la ponctuation française, Editions Gallimard, Tel Gallimard, Paris, 1991, 469 p.
- G. Kleiber, Anaphores et pronoms, Editions Duculot, coll. Champs linguistiques, Louvain la Neuve, 1994, 229 p.
- C. Kerbrat-Orecchioni, L'énonciation, Editions Armand Colin, Paris, 1980, 290 p.
- C. Kerbrat-Orecchioni, L'implicite, Editions Armand Colin, coll. linguistique, Paris, 1986, 404 p.

J. Fontanille, Sémiotique du discours, Presses Universitaires de Limoges, coll. Nouveaux actes sémiotiques, 1998, 291 p.

M.-N. Gary-Prieur, De la grammaire à la linguistique, Editions Armand Colin, coll. linguistique, Paris, 1985, 165 p.

### **Ouvrages de stylistique.**

J.- M. Adam Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique, Editions Delachaud et Niestlé, Paris, 1997, 223 p.

A. Albalat, La formation de style, Editions A. Colin, Paris, 1921.

R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, Editions Seuil, coll. Essais, Paris, 1953 et 1972, 187 p.

R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, dans Oeuvres complètes tome II, Editions du Seuil, Paris, 1994.

M. Cressot, Le style et ses techniques, Presses Universitaires de France, Paris, 1976, 350 p.

F. Deloffre, Stylistique et poétique françaises, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1970, 214 p.

K. Dolinine, La stylistique du français, Editions Prosvechenié, Leningrad, 1978, 342 p.

G. Genette, Seuils, Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1987, 389 p.

P. Guiraud et P. Ruentz, La stylistique, Editions Klincksieck, Séries A. Lectures, Paris, 1975, 327 p.

V. Kouznetsov, Les phrases avec la parcellarisation et avec la reprise étendue dans l'anglais moderne, thèse de doctorat, Kalinine, 1986.

- I. Makovskaïa, Le contexte de la réticence dans le recueil des articles scientifiques Tchétvertié polivanovskié tchténia, Editions Université pédagogique de Smolensk, Smolensk, 1998.
- W. Manczack, La longueur de la proposition comme facteur stylistique, dans Langue et littérature, Paris, 1961.
- J. Milly, La phrase de Proust, Librairie Larousse, Paris, 1975, 223 p.
- G. Molinié, Eléments de stylistique française, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, coll. Linguistique, 212 p.
- G. Molinié, La stylistique, Presses Universitaires de France, Paris, 1989, 127 p.
- L. Rijikova, La parcellarisation dans la prose française moderne, thèse de doctorat, Kiev, 1978.
- L. Spitzer, Etudes de style, Editions Gallimard, Paris, 1970, 531 p.
- L. Stoupakova, La parcellarisation dans la presse française moderne, thèse de doctorat, Kiev, 1975.
- M. Suhamy, Les figures de style, Presses Universitaires de France, Paris, 1981, 127 p.
- M. Théron, Réussir le commentaire stylistique, Editions Ellipses, Paris, 1992, 256 p.
- P. Van Den Heuvel, Parole Mot Silence, Librairie José Corti, 1985, 319 p.
- G. V. Yule, On sentence – length as a statistical characteristic of style in prose : with application to two cases of disputed authorship, Editions Biometrika, 1939.

## **Ouvrages de grammaire et de syntaxe.**

- A. Andrievskaïa, Syntaxe du français moderne, Editions Vicha chkola, Kiev, 1973.
- M. Bakhtine, Esthétique de la création verbale, Edition Gallimard, Paris 1989.
- H.-D. Béchadé, Syntaxe du français moderne et contemporain, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.
- E. Beregovskaïa, Syntaxe expressive, Editions Université pédagogique de Smolensk, Smolensk, 1984, 91 p.
- J.-C. Chevalier, Histoire de la syntaxe, La naissance de la notion de complément, Editions Droz, Paris, 1968.
- B. Combettes, Pour une grammaire textuelle, Editions De Boeck-Duculot, Paris - Gembloux, 1988.
- F. Deloffre, La phrase française, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1979, 145 p.
- G.-A. Lesskis, De la dépendance entre la longueur de la proposition et le caractère du texte, dans Voprocî Yazikoznania N°3, Moskva.
- N. Ruwet, Théorie syntaxique et syntaxe du français, Editions du Seuil, Paris, 1972, 295 p.
- O. Sautet, La syntaxe du français, Presses Universitaires de France, Paris, 1989, 125 p.

## **Ouvrages de poésie et de théories littéraires.**

- J.- M. Adam, Le Récit, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, 127 p.
- J.- M. Adam et F. Revaz, L'analyse des récits, Edition du Seuil, Paris, 1996, 91 p.

- J.- M. Adam, La description, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, 127 p.
- T. Adorno, Notes sur la littérature, Editions Flammarion, Paris, 1984.
- G. Bachelard, Poétique de l'Espace, Presses Universitaires de France, Paris, 1957.
- D. Bergez, L'explication de texte littéraire, Editions Bordas, Paris, 1989, 191 p.
- R. Bourneuf et R. Ouellet, L'univers du roman, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, 254 p.
- J. Bres, La narrativité, Editions Duculot, Louvain la Neuve, 1994, 201 p.
- B. Combettes, Introduction et reprise des éléments d'un texte, dans Pratique N°49, 1986.
- L. Danon-Boileau, Produire le fictif, Editions Klincksieck, Paris, 1982, 182 p.
- U. Eco, Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs, Editions Grasset & Fasquelle, Paris 1996, 190 p.
- F. Evrard, Lire le roman policier, Editions Dunod, Paris, 1996, 183 p.
- R. Escarpit, Sociologie de la littérature, Editions Gallimard, Paris, 1964, p.
- G. Genette, H.-R. Jauss, J.-M. Schaeffer, R. Scholes, W.-D. Stempel, K. Viëtor Théorie des genres, Editions du Seuil, Paris, 1986.
- H. Godard, Poétique de Céline, Editions Gallimard, Paris, 1985.
- J.-P. Goldenstein, Pour lire le roman, Edition de Boeck, Edition Duculot, Paris, 1985, 127 p.
- K. Hamburger, Logique des genres littéraire, Editions Seuil, coll. Poétique, Paris, 1986, 312 p.
- P. Hamon, Du descriptif, Editions Hachette, Paris 1993.

- P. Hamon, Texte et idéologie, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, 227 p.
- H.-R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, Editions Gallimard, Paris, 1978, 305 p.
- G. Jean, Le roman, Editions du Seuil, Paris, 1971, 267 p.
- M. Kundera, L'art du roman, Editions Gallimard, Paris, 1986.
- P. Lejeune, Le pacte autobiographique, Editions du Seuil, Paris, 1975, 358 p.
- P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, Editions François Maspero, Paris, 1971.
- C. Montalbetti et N. Piegay-Gras, La digression dans le récit, Editions Bernard Lacoste, Paris, 1994, 125 p.
- A. Nisin, La littérature et le lecteur, Editions Universitaires, Paris, 1960, 181 p.
- J. Pouillon, Temps et roman, Editions Gallimard, première édition 1946, Paris, 1993, 235 p.
- V. Propp, Morphologie du conte, Editions Seuil, Paris, 1965 et 1970, 254 p.
- M. Proust, A la recherche du temps perdu, Coll. Pléiade, Editions Gallimard, Paris, tome II p. 742, tome II p. 1076, tome III p. 216 cité par G. Genette, Figures III, Coll. Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- M. Raimond, De Balzac au nouveau roman, Encyclopaedia Universalis Edition 1995.
- M. Raimond, Le roman, Editions Armand Colin, 1989, Paris, 191 p.
- P.-L. Rey, Le nouveau roman, Encyclopaedia Universalis Edition 1995.
- J. Ricardou, Le nouveau roman, Ecrivains de toujours, Editions du Seuil, Paris, 1978, 189 p.

- P. Ricœur, Temps et récit, Tome I, Editions Seuil, Paris, 1983, 320 p.
- P. Ricœur, Temps et récit, La configuration du temps dans le récit de fiction, Tome II, Editions Seuil, Paris, 1984, 234 p.
- P. Ricœur, Temps et récit, Le temps raconté, Tome III, Editions Seuil, Paris, 1985, 425 p.
- A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Editions de Minuit (Gallimard) Coll. Idées, Paris, 1963, 183 p.
- J.-Y. Tadié, Le roman au XX<sup>ème</sup> siècle, Editions Pierre Belfond, Paris, 1990, 226 p.
- T. Todorov, Littérature et signification, Librairie Larousse, coll. Langue et langage, Paris, 1967, 118 p.
- E. Zola, Le roman expérimental, Encyclopaedia Universalis Edition 1995.

#### **4. Autres ouvrages cités.**

- H. Balzac, Eugénie Grandet, Editions Garnier-Flammarion, Paris, 1964.
- A. Breton, Premier manifeste de surréalisme, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.
- F. Brunetière, Le roman naturaliste, Editions Calmann-Lévy, Paris, 1892.
- M. Charles, Le sens du détail, Poétique N°116, Editions du Seuil, novembre 1998.
- M. Charles, Rhétorique de la lecture, Editions Seuil, coll. Poétique, Paris, 1977, 297 p.
- M. Cohen, Encore des regards sur la langue française, Paris, 1966.
- M. Cohen, Histoire d'une langue : le français, Paris, 1967.

Dirigé par H. Coulet, Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français XII<sup>ème</sup> XX<sup>ème</sup> siècle, Larousse, 1992.

D. Diderot, Jacques le fataliste, Editions Le livre de poche, Paris 1995, 377 p.

M. Duras, Le ravissement de Lol V. Stein, Editions Gallimard, Paris, 1964, 191 p.

A. Gide, La porte étroite, Editions Mercure de France, Paris, 1959, 159 p.

G. Matoré, L'espace humain, Editions du Vieux Colombier, Paris, 1962, 299 p.

C. Metz, Essais sur la signification au cinéma, Editions Klincksieck, Paris, 1968.

G. Simenon, Betty, Editions Presses de la cité, Paris, 1993.



# **INDEX NOMINUM**

Adam J. M.	8 – 9 – 11 – 55 – 56 – 57 – 58 – 128 – 129 – 130 – 137 – 219 – 299 – 303 – 305 – 303
Andrievskaïa A.	235 – 236
Albalat A.	130
Bachelard G.	170
Balzac H. (de)	16 – 60 – 111 – 134 – 186 – 303 – 339
Barrot O.	211
Barthes R.	23 – 132
Béchadé H.-D.	120
Bergez D.	345
Bourneuf R.	137 – 304 – 305
Breton A.	129 – 130
Brunetière F.	131 – 132
Charles M.	193
Chevalier J.-C.	276
Cohen M.	235 – 236
Combettes B.	63 – 66
Cressot M.	5 – 283
Danon-Boileau L.	303

Diderot D.	18 – 129 – 337
Doucey B.	7 – 35 – 36 – 40 – 41 – 47
Duras M.	138
Eco U.	134 – 305
Evrard F.	23 – 30 – 31 – 49
Fontanier P.	10 – 11 – 226 – 227 – 245 – 246 – 259
Gak V.	235
Genette G.	10 – 73 – 74 – 75 – 296 – 297 – 298 – 299 – 305 – 315 – 326 – 327
Gide A.	330 – 331
Godard H.	39 – 40 – 41 – 42
Goldenstein J.-P.	57
Grevisse M.	119
Guiraud P.	7 – 8 – 193
Hamon P.	131 – 133 – 135
Hueston P.-A.	36 – 37
Jauss H.-R.	9 – 16 – 17 – 18 – 19 – 345
Kerbrat-Orecchioni C.	133
Kouznetsov V.	235
Kundera M.	16 – 17 – 45 – 49 – 139

Lejeune P.	306 – 307 – 308 – 310
Macherey P.	31
Makovskaia I.	246
Martin R.	224 – 227 – 240 – 284
Matoré G.	161 – 170 – 178
Maury P.	23 – 26 – 31 – 38 – 170
Metz C.	73
Molinié G.	9
Montalbetti C.	48
Nettelbeck C.	36 – 37
Ouellet R.	137 – 304 – 305
Pellat J.-C.	224 – 227 – 240 – 284
Pouillon J.	298
Proust M.	16 – 137 – 138 – 297 – 298
Raimond M.	9 – 327
Rey P.-L.	45
Ricardou J.	137
Riegel M.	224 – 227 – 240 – 271 – 284
Rijkova L.	235
Rioul R.	224 – 227 – 240 – 284

Robbe-Grillet A.	10 – 45 – 46 – 135 – 136 – 137 – 138 – 139 – 219
Ruentz P.	7 – 8 – 193
Schaeffer J.-M.	10 – 20
Simenon G.	23
Spitzer L.	8 – 21
Stoupakova L.	235
Tadié J.-Y.	219
Todorov T.	298
Zola E.	132

# **INDEX RERUM**

Analepse (anticipation)	20 – 42 – 43 – 61 – 73 – 74 – 75 – 76 – 77 – 79 – 80 – 282
Cohésion textuelle	70 – 124 – 151 – 236 – 346 – 347
Contradiction sans balisage	59 – 116
Couleur	144 – 152 – 158 – 170 – 171 – 172 – 173 – 174 – 175 – 176 – 177 – 178 – 200 – 256 – 315 – 330
Décrochement	54 – 59 – 60 – 61 – 64 – 65 – 67 – 68 – 69 – 71 – 72 – 73 – 86 – 87 – 104 – 123 – 124 – 180 – 192
Dérapage	59 – 83 – 84 – 123 – 124
Description	9 – 10 – 35 – 45 – 63 – 64 – 67 – 75 – 76 – 78 – 79 – 88 – 102 – 114 – 119 – 127 – 128 – 129 – 130 – 131 – 132 – 133 – 134 – 135 – 136 – 137 – 138 – 139 – 143 – 145 – 146 – 147 – 149 – 153 – 154 – 157 – 158 – 159 – 160 – 167 – 178 – 182 – 185 – 186 – 188 – 189 – 200 – 219 – 220 – 223 – 228 – 230 – 231 – 233 – 254 – 346
Diégèse	11 – 296 – 297 – 304 – 305 – 312 – 342 – 343 – 347
Distance épique (portée)	42 – 47 – 48 – 72 – 73 – 75 – 78 – 80 – 81 – 188 – 191 – 313 – 331 – 332
Détail	8 – 23 – 26 – 33 – 38 – 39 – 40 – 42 – 44 – 71 – 72 – 87 – 88 – 104 – 108 – 111 – 112 – 121 – 127 – 128 – 129 – 131 – 132 – 134 – 137 – 138 – 153 – 155 – 178 – 185 – 187 – 190 – 191 – 192 – 193 – 196 – 200 – 204 – 205 – 208 – 210 – 211 – 213 – 218 – 219 – 220 – 239 – 255 – 261 – 277 – 281 – 302 – 308 – 314 – 317 – 346

Economie	8 – 12 – 126 – 127 – 138 – 153 – 178 – 182 – 185 – 193 – 219 – 220 – 223 – 282 – 292 – 293 – 295 – 302 – 325 – 340 – 345 – 346 – 347
Ellipse	63 – 74 – 75 – 85 – 179 – 180 – 182 – 225 – 226 – 227 – 233 – 234 – 237 – 243 – 261 – 265 – 279 – 281 – 282 – 283 – 292 – 330 – 347
Enchaînement	53 – 54 – 55 – 56 – 57 – 58 – 59 – 65 – 66 – 87 – 89 – 90 – 91 – 94 – 113 – 116 – 121 – 124 – 332 – 346
In medias res	186 – 187 – 190 – 284
Entremêlement	59 – 90 – 112
Fable	18 – 77 – 79 – 80 – 296 – 304 – 307 – 315 – 318
Frustration	1 – 2 – 8 – 9 – 12 – 17 – 18 – 22 – 49 – 51 – 54 – 55 – 124 – 127 – 222 – 223 – 224 – 292 – 345 – 346 – 347
Horizon d'attente	9 – 15 – 17 – 18 – 19 – 133
Incipit	186 – 312
Interrogation	225 – 242 – 259 – 260 – 261 – 263 – 264 – 266 – 268 – 279 – 293 – 338 – 347 – 348
Linéarité	90 – 111
Narrataire	304 – 305 – 326
Parcellarisation	115 – 188 – 225 – 234 – 235 – 236 – 237 – 238 – 240 – 241 – 242 – 243 – 265 – 271 – 276 – 281 – 282 – 292 – 347



Points de suspension	72 – 245 – 246 – 247 – 249 – 250 – 251 – 252 – 253 – 254 – 255 – 256 – 257 – 258 – 302
Prolepse (retour en arrière)	43 – 73 – 74 – 75 – 76
Rhème	63 – 65 – 66 – 70 – 117 – 227 – 244 – 281
Séquence	20 – 55 – 56 – 58 – 59 – 62 – 63 – 66 – 68 – 69 – 70 – 84 – 85 – 90 – 124 – 210 – 346
Thème	23 – 58 – 63 – 66 – 70 – 85 – 88 – 100 – 118 – 119 – 123 – 151 – 161 – 209 – 227 – 271

# **TABLE DES MATIERES**

INTRODUCTION .....	6
PREMIÈRE PARTIE .....	12
LE LECTEUR ET L'HORIZON D'ATTENTE ROMANESQUE. ....	13
1. Des traits empruntés au roman policier.....	21
2. Des traits empruntés au roman historique.....	32
3. Des traits empruntés à l'autobiographie. ....	35
4. Des traits empruntés au nouveau roman. ....	41
5. Conclusion. ....	45
DEUXIÈME PARTIE .....	46
LES SUPPORTS FORMELS DE LA FRUSTRATION.....	47
CHAPITRE 1.....	48
LES PRINCIPALES FORMES DE L'ENCHAÎNEMENT DE L'INFORMATION.....	49
1. Les principaux types d'enchaînement de l'information chez Modiano. ....	51
1. 1. L'axe de la narration et l'enchaînement de l'information dans le texte. ....	51
1. 1. 1. Décrochement. ....	55
1. 1. 2. Dérapage. ....	76
1. 1. 3. Entremêlement. ....	83
1. 1. 3. 1. Indétermination de l'axe narratif principal.....	83
1. 1. 3. 2. Introduction d'informations sans lien apparent avec le sujet évoqué....	103
1. 1. 4. Contradiction sans balisage.....	107
2. Conclusion. ....	115

CHAPITRE 2.....	116
LA RÉPARTITION DES ITEMS INFORMATIONNELS ET L'ÉCONOMIE DU MOTIF DESCRIPTIF.....	117
1. La description et la présence des détails : évolution des problématiques.....	119
1.1. Débats autour du détail.....	121
1.2. Lecteur en tant que descripteur.....	123
1.3. Changement de statut de la description.....	125
2. La gestion de l'information dans les textes de Modiano.....	129
2.1. Présentation et description des personnages chez Modiano.....	129
2.2. Description des paysages, des habitations et des atmosphères.....	143
2.3. L'espace littéraire.....	150
2.3.1. L'espace géométrique.....	150
2.3.2. L'espace sensoriel.....	155
2.3.2.1. Les notations thermiques et les sensations olfactives.....	155
2.3.3. La palette des couleurs.....	158
2.4. L'économie narrative et la narration lacunaire.....	166
2.4.1. L'omission de transition entre deux moments de l'énoncé.....	166
2.4.2. La narration lacunaire.....	168
2.4.3. L'omission de description des scènes érotiques.....	170
2.4.4. Introduction de la nouvelle information.....	173

2.5. Le rôle des détails dans différents romans de Modiano. ....	180
2.5.1. Détails récurrents. ....	180
2.5.1.1. Les points communs entre l'auteur et les narrateurs de différents romans. .....	180
2.5.1.2. Les traits caractéristiques des personnages de Modiano.....	182
2.5.1.3. Noms communs à plusieurs livres. ....	192
2.5.2. Les champs notionnels récurrents. ....	194
2.5.3. Souci d'exactitude.....	196
3. Conclusion. ....	204
CHAPITRE 3 .....	206
LES PRINCIPALES FIGURES DU DISCOURS ET LEUR CONTRIBUTION À LA FRUSTRATION ROMANESQUE.....	207
1. La phrase canonique et son schéma. ....	209
1. 1. Le nombre de structures phrastiques. ....	210
2. Ellipse. ....	212
3. La parcellarisation.....	219
3. 1. La parcellarisation au sein de la phrase simple. ....	220
3. 2. La parcellarisation entre les termes similaires.....	222
3. 3. La séparatisation des phrases complexes avec coordination. ....	223
3. 3. 1. Le coordonnant " <i>Et</i> "......	223
3. 3. 2. Le coordonnant " <i>Mais</i> ". ....	224

3. 3. 3. Le coordonnant " <i>Ou</i> ". .....	225
3. 4. La parcelle avec ellipse.....	227
4. Le silence et la valeur des points de suspension. ....	229
4. 1. L'emploi de la réticence dans le discours direct. ....	230
4. 2. L'emploi de la réticence dans la narration. ....	237
5. Interrogation.....	242
6. L'expansion de type adverbial.....	252
6. 1. Les circonstants de temps.....	252
6. 2. Les circonstants de lieu. ....	254
6. 3. Les commentaires énonciatifs. ....	256
7. La convergence des procédés stylistiques.....	262
8. L'autonomie et la corrélation des phrases à l'intérieur d'un texte.....	266
8. 1. L'emploi de l'article défini. ....	266
8. 2. Le rôle des pronoms. ....	268
8. 3. Indications de temps. ....	270
9. Conclusion. ....	275
TROISIÈME PARTIE .....	277
L'ÉCONOMIE EXPLICATIVE ET L'ABSENCE DE GUIDAGE DE LA PART DU NARRATEUR.....	278
1.Le choix et la position de l'énonciateur.....	279
1.1. Positions possibles du narrateur, les niveaux narratifs.....	279

1.2. Focalisation. ....	281
1.3. Changement de perspective de narration.....	282
1.4. Le texte et le hors texte.....	285
1.5. Auteur et narrateur.....	288
2. Identification et changement de l'énonciateur.....	295
3. Absence de guidage dans les romans de Modiano.....	309
3.1. Fonctions du narrateur.....	309
3.2. Rôle et fonctions du narrateur chez Modiano, leurs comparaisons avec ceux de différents romanciers. ....	311
3.2.1. Fonction d'attestation. ....	311
3.2.1.1. Changement de lieux et d'époques sans avertissement.....	314
3.2.3. Fonction de communication.....	320
3.2.4. Fonction idéologique.....	321
4. Conclusion. ....	324
CONCLUSION .....	326
BIBLIOGRAPHIE.....	331
1. Œuvres de Patrick Modiano qui ont été utilisée pour notre recherche. ....	332
Romans .....	332
Entretiens.....	333
Nouvelles, récits, interrogatoire et scénarios.....	334
2. Travaux critiques relatifs à l'œuvre de Patrick Modiano utilisés pour l'élaboration de la thèse. .	334

Articles extraits de revues, de journaux. ....	334
Autres ouvrages critiques. ....	335
Références des thèses citées en introduction. ....	335
3. Ouvrages relatifs à la grammaire, à la linguistique et à la stylistique. ....	336
Dictionnaires des termes de rhétorique et de stylistique. ....	336
Grammaires. ....	336
Ouvrages de linguistique. ....	337
Ouvrages de stylistique. ....	338
Ouvrages de grammaire et de syntaxe. ....	340
Ouvrages de poétique et de théories littéraires. ....	340
4. Autres ouvrages cités. ....	343
INDEX NOMINUM. ....	345
INDEX RERUM. ....	350
TABLE DES MATIERES. ....	354