

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav románských studií

# **Bakalářská práce**

Bc. Anton Kucherov

**Comparaison des catégories de temps et mémoire dans les essais de Maurice Blanchot et de Pascal Quignard avec la conception de la mémoire dans l'œuvre romanesque de Patrick Modiano**

Comparison of Time and Memory Categories in Maurice Blanchot's and Pascal Quignard's Essays with the Conception of the Memory in Patrick Modiano's works

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, 02.08.2016

.....  
Anton Kucherov

**Klíčová slova (česky):**

esej, román, zlomkovitost, paměť, čas

**Klíčová slova (anglicky):**

essay, novel, fragmentation, memory, time

### **Abstrakt (Česky):**

Tato práce provede konfrontaci zvláštností v pojmání času a paměti u romanopisce a esejisty, literárního kritika a filosofa 20. století Maurice Blanchota a romanopisce a esejisty Pascala Quignarda a následně i srovnání s pojetím paměti ve vztahu k imaginaci v románových a autobiografických spisech Patricka Modiana. Práce bude analyzovat paměť v souladu s metodou "míst paměti", jak ji rozpracoval historik Pierre Nora, jako nadosobní, zlomkový, nelineární a individuální proces, využije rovněž poznatků psychoanalytických a fenomenologických. Tematiku paměti pokládá za kulturně závažnou, protože kulturní prostor musí zpracovávat minulost; paměť je zároveň hodnotou, cílem i prostředkem.

### **Abstrakt (English):**

This work aims to compare the perception particularities of time and memory categories in the philosophical essays of Maurice Blanchot and Pascal Quignard with the Patrick Modiano's memory of return. This study contains a historical overview of memory and time categories interpretation and examines the particularities of the artistic and subjective memory through the texts of Maurice Blanchot and Pascal Quignard, as well as total novels of Patrick Modiano. This study represents a psychological analysis of memory and its overpersonal, total, fragmental, non-linear and individual process. The realization of this work is ensured by the method of the memory places developed by Pierre Nora, as well as the heuristic method and through phenomenological psychoanalysis. The subject area of memory is important because the concentration of the cultural space needs a treatment of the past. The memory today is a means, an aim and a value.

## **Table:**

<b>Avant-propos .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Introduction .....</b>	<b>2 - 5</b>
<b>2. Maurice Blanchot .....</b>	<b>6</b>
<b>2.1. L'attente et l'oubli .....</b>	<b>6-7</b>
<b>2.2. Nietzsche et l'écriture fragmentaire .....</b>	<b>7-8</b>
<b>2.3. Michel Foucault tel que je l'imagine .....</b>	<b>8</b>
<b>3. Pascal Quignard .....</b>	<b>9</b>
<b>3.1. Le Havre .....</b>	<b>9 - 10</b>
<b>3.2. Le sexe et l'effroi .....</b>	<b>10 - 12</b>
<b>3.3. La barque silencieuse.....</b>	<b>12 - 13</b>
<b>4. Patrick Modiano .....</b>	<b>14 - 30</b>
<b>4.1. Dora Bruder .....</b>	<b>30 - 32</b>
<b>4.2. Rue des boutiques obscures .....</b>	<b>32 - 34</b>
<b>5. Conclusion .....</b>	<b>35 - 36</b>
<b>6. Bibliographie .....</b>	<b>37-40</b>

## *AVANT-PROPOS*

Les catégories de mémoire et de temps qui se reflètent dans les essais de Maurice Blanchot, de Pascal Quignard et de Patrick Modiano sont les moyens les plus souvent inscrits dans l'essai. La mémoire essayistique est le procédé le plus utilisé dans ce genre littéraire qui est capable de reproduire les fragments du temps les plus essentiels en créant le temps de l'auteur, c'est-à-dire sa vision subjective de l'environnement. L'exploration de ces catégories prend sa source dans l'Antiquité avec Aristote et jusqu'à nos jours. Cette étude examine la conceptualisation du temps réel dans la mémoire individuelle et classifie des types de mémoire comme : la mémoire de l'oubli, l'antimémoire et la mémoire élitaire. Ce travail propose une hypothèse complétant la définition d'essai selon laquelle l'essai consiste en écriture fragmentaire typique de l'époque du postmodernisme, de ce fait l'essai est une réalisation de la mémoire artistique subjective. La réalisation de ce projet est assurée par la méthode des lieux de mémoire, développée par Pierre Nora, ainsi que par la méthode heuristique de l'analyse comparative et par la voie phénoménologiquement psychanalytique. Maurice Blanchot était l'un des premiers essayistes français à avoir traité de la fragmentation dans son essai « Nietzsche et fragmentation », Pascal Quignard et Patrick Modiano illustrent également l'écriture fragmentaire et de ce fait partagent les mêmes traditions d'écriture: la fragmentation, le contenu philosophique, le pastiche - tous trois sont des stylistes parfaits.

## 1. INTRODUCTION

L'histoire a pour but de soumettre le temps, elle prétend à l'universalité, c'est pourquoi elle n'appartient à personne. La mémoire a des liens avec le temps. En même temps, le postmodernisme refuse la lecture linéaire de l'histoire, la conscience linéaire du temps. Dans l'interprétation de l'essayisme, il n'existe ni passé, ni présent, ni futur – tout cela est le présent. Les opinions des essayistes, experts et écrivains sont très variées. L'exploration de la catégorie de mémoire prend sa source dans l'Antiquité : selon Augustin d'Hippone, il existe le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur. Chaque mémoire est liée au temps et aux événements habituels, en revanche, l'histoire est liée aux événements exceptionnels. Entre la mémoire et l'histoire, il existe un antagonisme. La mémoire n'est pas un espace passif, mais une qualité active : des choses, des lieux etc. Le genre littéraire de l'essai est construit sur ces détails, c'est-à-dire sur des souvenirs privés, sur des détails du temps. Aristote dans son œuvre *De la mémoire* distingue la mémoire et la réminiscence: la réminiscence ne serait, à proprement parler, ni une préacquisition de la mémoire, ni l'acquisition première de la connaissance. La mémoire a lieu quand le souvenir est entier, et qu'on se rappelle les choses dans toute leur étendue; la réminiscence au contraire a lieu quand une partie des choses seulement se reproduit et qu'une autre partie ne se reproduit pas. Alors, à l'aide d'un fragment, on reconstruit l'ensemble entier.

Paul Ricœur dans sa trilogie de phénoménologie *Temps et Récit* (par l'accentuation et la saturation des apories) essaye de recouvrir l'aporétique du temps par une poétique du récit. Partant du constat de l'aporicité de principe de toute phénoménologie de la temporalité, il établit que la temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie, mais requiert la médiation indirecte de la narration. Toute tentative d'exprimer le vécu du temps dans son immédiateté débouchant sur une aporie, Ricœur tient le récit pour le gardien du temps.

Henri Bergson dans son œuvre majeure *Matière et mémoire* compare le temps réel avec le temps conditionnel qui se construit dans un texte. Les deux qualités du temps sont l'objectivité et la subjectivité. Bergson a supposé qu'un temps intérieur existe en plus. Ainsi, le temps perd son sens initial, il n'est plus une matière qui coule. L'histoire n'est plus la

séquence des événements qui se déroulent dans le temps. La littérature, surtout l'essayisme de l'époque postmoderne, se comporte librement avec le temps. Un essai correspond souvent à une conception du temps historique dans un temps symbolique. La mémoire dans les essais est capable de reproduire les fragments du temps les plus essentiels, c'est le temps de l'auteur. L'essai est un reflet du temps réel à travers le prisme du monde intérieur et de la mémoire individuellement artistique. L'essai crée une histoire personnalisée.

Theodor Adorno dans son œuvre « *Essai comme forme* » affirme que l'essai s'expose à l'erreur; le prix de son affinité avec l'expérience intellectuelle ouverte, c'est l'absence de certitude que la norme de la pensée établie craint comme la mort. L'essai néglige moins la certitude qu'il ne renonce à son idéal. Adorno observe à propos de l'essai – notamment, que « *[s]ans même l'exprimer, il tient compte de la non-identité de la conscience* », qu'« *il est radical dans son non-radicalisme, dans sa manière de s'abstenir de toute réduction à un principe, de mettre l'accent sur le partiel face à la totalité, dans son caractère fragmentaire* »<sup>1</sup> –, non content de fournir les bases d'une théorie générale de la forme-essai, décrit en outre assez bien ce à quoi les lecteurs d'Adorno seraient confrontés si, dans l'idéal, la forme obéissait à son intention.

La mémoire est une catégorie commune qui détermine ce qui reste du passé, une certaine base de données de l'expérience passée. En même temps, elle n'est pas seulement un dépôt passif de l'information constante, mais aussi un mécanisme producteur créateur. C'est le psychologue viennois Ewald Hering qui explique le mieux ce concept de mémoire organique dans son œuvre *La mémoire comme fonction universelle de la matière organisée*. Les souvenirs de certaines personnes et de micro-groupes produisent une image de mémoire mouvante, mais complète. Maurice Halbwachs affirme qu'il existe une *mémoire collective*, une image universelle du passé. Il est possible de dire qu'une partie de cette mémoire collective participe de la mémoire artistique et selon les caractéristiques de l'essai, il est possible de la nommer la *mémoire élitaire*. La mémoire artistique est la mémoire créative. Pour ce type de mémoire tout le tissu de textes est actif, ce qui est visible dans les essais.

---

<sup>1</sup> In Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Flammarion, 1984, p. 13

Selon Pierre Nora : « *Mémoire, histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptibles de longues latences et de soudaines revitalisations ...* » (Les lieux de mémoire. La République. 1984 : 24-25). Il dit aussi qu'« *un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit* » (Les lieux de mémoire. La République. 1984 : 24-25). Il peut donc s'agir d'un monument, d'un personnage important, d'un musée, d'archives, tout autant que d'un symbole, d'une devise, d'un événement ou d'une institution. Ce concept comprend la subsistance d'une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore.

*L'essayiste a le droit d'éclaircir dans une forme libre ce qui est resté dans les rouleaux de la mémoire; cette forme étant le rhizome et le sixième sens. L'essayiste est au-dessus du temps et le gère en faisant naître dans le texte son propre temps – subtemps, le temps subjectif –, l'histoire personnalisée du monde. L'espace temporel est l'espace spirituel de l'existence de l'auteur. L'un des problèmes dans le cadre du paradigme de la conscience artistique est la réception du temps comme objet conceptuel. La problématique du temps intéressait les structuralistes. Gérard Genette affirme que la conceptualisation du temps se fait dans les termes suivants : 1. le temps comme paramètre; 2. le temps comme affirmation chronologique. Genette analyse l'interruption de l'ordre temporel ou l'anarchie. Sous ce terme on comprend les différentes formes de contradictions entre l'ordre de l'histoire et l'ordre de la narration. Le temps dans le texte touche les catégories comme le sujet, la fable, et la composition. La catégorie de temps est spécifique dans le texte essayistique, car elle est liée aux problèmes de la compréhension du texte même. La compréhension du texte dépend de sa position par rapport au temps. La réception du temps selon Blanchot comprend les catégories suivantes le fini/l'infini, la vie/la mort. Le présent n'est qu'une simulation, un zéro vectoriel. La position de l'auteur permet de voir deux rayons avec un point en commun, dirigés vers le passé et le futur. L'essai comme genre littéraire représente un discours très spécifique où la catégorie du temps se conceptualise. Parmi ces spécificités nous pouvons avoir la notion de la mémoire autobiographique. La conscience de l'essayiste tend à*

*reconstruire, d'un côté, l'ordre des événements, en lui donnant une interprétation artistique, et de l'autre, la séquence de fabula se transforme dans un courant de conscience, générateur de chiffres spontanés.*

Le concept principal de cette recherche est la méthode des *lieux de mémoire*. Frances Yates était l'un des premiers à établir la définition classique de mémoire dans son oeuvre *L'art de mémoire* laquelle affirme que chaque homme a un certain nombre de lieux significatifs, symboliques : les bâtiments, les personnes, les livres ou bien les époques (comme dans le cas de Pascal Quignard avec l'Antiquité). « *Il n'est pas difficile de saisir les principes généraux de la mnémotechnique. Le premier pas consistait à imprimer dans la mémoire une série de loci, de lieux. Le type le plus commun selon le seul système mnémonique de lieux était le type architectural* » (*L'art de mémoire* 1975:4). « Les lieux de mémoire », terme introduit par Pierre Nora suite aux études de Maurice Halbwachs comme *la mémoire collective* et *les cadres sociaux de mémoire : l'histoire s'écrit désormais sous la pression des mémoires collectives*, qui cherchent à *compenser le déracinement historique du social et l'angoisse de l'avenir par la valorisation d'un passé qui n'était pas jusque-là vécu comme tel* (1984:3-4). Nora dit que toute la France est la mémoire où se cristallise et se réfugie la mémoire. Selon Pierre Nora, il existe des lieux-dominants et des lieux-refuges, les lieux de pèlerinage (C'est la ville du Havre qui représente exactement ce genre de lieux pour Pascal Quignard). Dans son article, il affirme que *nous vivons l'avènement mondial de la mémoire* (*L'avènement de la mémoire*, 2002). De ce fait, il est possible de dire que l'essayisme est une mémoire subjective pleine de traces du passé qui ont des significations symboliques.

## 2. MAURICE BLANCHOT

L'héritage artistique de Maurice Blanchot est ambigu et imprécis. Ses pensées sont non-transparentes, pourtant son influence sur la culture et la philosophie ne fait pas de doute. Blanchot lui-même était influencé par Nietzsche, par l'interprétation de mémoire subjectivement existentielle de Georges Bataille, ainsi que par l'existentialisme de Martin Heidegger ou encore par le surréalisme. Les œuvres de Blanchot représentent une variation de la philosophie littéraire dont la spécificité est la résolution d'une problématique par des moyens littéraires. Blanchot est connu comme écrivain, critique littéraire, penseur et philosophe. Il est possible de classer ses œuvres par catégories : philosophiques, critiques et littéraires; dans ses essais, on peut toutefois chercher une certaine synthèse des trois.

### 2.1. *L'attente l'oubli*

Pierre Garrigues analyse quelques exemples d'écritures fragmentaires contemporaines. Il explique ainsi que, dans *L'écriture du désastre*, Blanchot envisage le fragment sans référence à une unité originelle perdue ni unité résultante à venir ; la parole y est plurielle, plurivoque, anonyme : citations, jeux de renvois donnent à entendre la voix des morts comme s'il s'agissait de donner corps à l'absence. Dans *L'attente et L'oubli*, le récit fragmentaire, envahi de citations critiques, tend vers le silence et dit l'impossibilité du récit : « Ici, et sur cette phase qui lui était peut-être aussi destinée, il fut contraint de s'arrêter. C'est presque en l'écoutant parler qu'il avait rédigé ces notes. Il entendait encore sa voix en écrivant. Il les lui montra. Elle ne voulait pas lire. Elle ne lut que quelques passages et parce qu'il le lui demanda doucement. « Qui parle? » disait-elle. « Qui parle donc? ». Elle avait le sentiment d'une erreur qu'elle ne parvenait pas à situer. « Effacer ce qui ne vous paraît pas juste. Mais elle ne pouvait rien effacer non plus. Elle rejeta tous les papiers justement. (p.7)

Ainsi « commence » *L'attente et L'oubli*, étrange récit fait de fragments introduits par des losanges désintégrés, qui reprend des éléments de *L'arrêt de mort* : un « il », une femme, « elle », une chambre, un « je ». Un commencement qui est déjà une fin, car à la question fondamentale, angoissante et crispante de « Qui parle donc? », ne répond qu'une voix mourante, captive de quelques phrases qui la maintiennent en état de mort: on ne peut rien effacer de ce qui est dit et qui efface le dire, au point qu'on ne sait même plus quelle en est la

fonction et à qui cela est destiné, par qui cela est proféré. Or, les deux « personnages » sont indissolublement liés par cette impossible parole qui les éclairait, mais qui, prononcée, s'efface au profit de la main qui l'écrit, de la mémoire qui l'enregistre : l'attente ne peut pas donc pas advenir, sinon le récit n'a plus aucune existence. L'attente, l'oubli qui les lie par une fidélité qui est leur torture : vouloir s'entendre parler, c'est-à-dire ne pas entendre, ne pas parler (Poétiques du fragment 1995:149-150).

## 2.2. Nietzsche et l'écriture fragmentaire

Par son exemple, Blanchot réalise le testament de Mallarmé en ce qui concerne la disparition complète de l'écrivain. Son épitaphe est un texte qui rappelle un homme, ce texte ne parle pas de la vie réelle, mais de la vie hors de la mort, de la vie littéraire, c'est-à-dire que, pour Blanchot, la mémoire est en dehors du temps réel. L'essai *Nietzsche et l'écriture fragmentaire* est un effort d'analyse des contradictions de la pensée nietzschéenne, d'un discours philosophique cohérent et du langage de fragments, souvent aphoristiques. Blanchot affirme que Nietzsche est un penseur de l'espace fragmentaire où se croisent souvent des idées contradictoires. Nietzsche vit dans le monde du pluralisme, parle de la disparition humaine inaltérable, ce qui peut se comprendre comme une disparition formelle, mais en réalité la présence perpétuelle de l'humain – Nietzsche dans le monde où il a jeté les fragments de son existence. Le langage fragmentaire de Nietzsche est empreint de son monde intérieur, ce sont des fragments des fragments de sa vie réelle. Blanchot affirme rhétoriquement : *L'homme disparaît* et après, il interroge le lecteur *Disparaît-il, l'homme?* Le langage fragmentaire est le langage de la conscience humaine, de sa mémoire, de ce qui devrait disparaître avec la mort; elle devient la voix *du retour éternel*, et celui-ci annonce le temps comme la *répétition éternelle*. Le monde est un texte lisible à maintes reprises et redécouvrable par chaque individu. L'exigence fragmentaire est liée à une certaine représentation du temps, celle de l'Éternel retour : « *L'éternel retour dit le temps comme éternelle répétition et la parole de fragment répète cette répétition en la destituant de toute éternité* » (Maurice Blanchot et « l'exigence fragmentaire » 1995:238). C'est peut-être en ligaturant le fragmentaire à la question du temps que le fragment peut justement se définir en dehors de toute continuité. Le fragment ouvre la parole à une autre temporalité qui déroge à la loi de la continuité, qu'elle soit discursive ou narrative ; dans l'exigence fragmentaire le temps se ramasse sur lui-même.

Le monde est un texte-inspiration pour l'écriture d'une histoire du monde variable et subjective. La conscience est fragmentaire : « *Et lorsque mon œil fuit du présent au passé, il trouve toujours la même chose : des fragments...* » (*Le Zarathoustra de Nietzsche: une refonte du discours philosophique* 2006:68). Selon Blanchot, l'écriture fragmentaire ne s'oppose pas à la continuité, le fragment n'est pas l'interruption du tout, il n'est pas le morcellement d'un ensemble réel, brisé, le fragmentaire est un « langage autre » (*l'entretien infini* : 235) qui ne se définit pas par rapport à la totalité, en cela il est bien une forme (voire une force) subversive. Qualifier le fragmentaire, c'est faire l'effort de penser cette écriture sans se référer à l'Un ou à l'imaginaire, pour Blanchot le fragment n'est pas le reste ou la trace ultime d'un tout (Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : “ le temps de l'absence de temps ”:1)

### **2.3. Michel Foucault tel que je l'imagine**

*La mémoire chez Blanchot est un texte fragmentaire qui consiste en débris, un fragment complétant un autre. L'essai « Michel Foucault tel que je l'imagine » se compose de ce genre de fragments. La première rencontre entre Blanchot et Foucault n'est pas réelle, c'est leur légende personnelle, rencontre dans la cour de la Sorbonne. Une mémoire de ce qui ne fut pas, mais logiquement aurait dû se passer, car l'esprit rebelle de Foucault devait être présent dans la cour de la Sorbonne en Mai 1968 : je ne l'ai jamais rencontré sauf une fois dans la cour de la Sorbonne pendant les événements de Mai 68, peut-être en juin ou juillet (mais on ne me dit qu'il n'était pas là), où je lui adressais quelques mots ... (1986 :9). Leur première rencontre réelle, c'est avec un livre de Foucault. La mémoire subjective casse le temps réel et le non-passé se place juste à côté du passé. Selon Blanchot, Foucault voit l'histoire comme un temps qui est constitué des moments d'intermittence. Foucault s'éloigne vers le temps nouveau, en ressuscitant l'Antiquité. Blanchot considère, au contraire, qu'il est possible d'expliquer le présent à travers les excursions mentales dans la pré-mémoire. Selon Blanchot, l'oubli est naturel pour l'homme, il trouve positif le fait que cela nous pousse vers le nouveau. Il considère comme un malheur l'oubli sans possibilité de l'oublier. Blanchot voit le processus vital comme un travail d'oubli, c'est-à-dire une délivrance par rapport à la mémoire.*

### 3. PASCAL QUIGNARD

*Pascal Quignard est un styliste brillant et érudit, philosophe par sa formation et sa vision du monde. Sa vision a été influencée par les idées de l'Universalisme. Quignard comprend le monde comme quelque chose qui va dans son ensemble, le monde comme corrélation, comme résultat, dans un lien de causalité. Quignard, connaisseur de l'Antiquité, il s'oriente librement dans tous les sens du temps historique et il le manipule pour mettre en œuvre sa manière de voir le monde. L'écriture quignardienne est en contraste avec l'écriture traditionnelle. Ses textes ont la forme de collages de petits détails. Ce sont des textes-panoramas polysémantiques et polytropiques. Quignard se conduit comme un archéologue et comme un historien, il introduit dans ses textes beaucoup de variations, d'allusions et de réminiscences. Il interprète les textes de ses prédécesseurs et déchiffre les mythes à sa manière. Ses œuvres sont les résultats d'un travail de la mémoire artistique, de la conscience artistique du temps. Dans son roman *La vie secrète*, il travaille non seulement à la croisée des temps, en reliant différentes époques, mais aussi à la croisée des genres : roman, poésie et essai philosophique. Le problème de la mémoire est central dans ses œuvres, ses personnages en souffrent et sont victimes de hantises récurrentes. Lors d'un entretien, Pascal Quignard le confirme : « Je travaille à une forme de récapitulation de l'Histoire humaine » (Pascal Quignard ou le fonds du monde 2007:10).*

#### 3.1. Le Havre

Pascal Quignard, qui a grandi au Havre, reprend cette phrase dans ses œuvres.

Theodor Adorno écrit que, pour qui n'a pas de patrie, l'écriture devient un lieu où vivre (Wer keine Heimat mehr hat, dem wird wohl gar das Schreiben zum Wohnen:152). Vivre signifie ici voyager, comprendre le transfert de l'errance et du chaos dans l'écriture. Comme son personnage Meaume le graveur, l'écrivain « fit d'un désastre une chance » (Terrasse à Rome 2000:31). L'œuvre donne forme à l'exil, le retourne contre lui-même selon le geste de Persé, fait un contenant d'un dehors. L'absence du lieu autorise d'éphémères refuges. Ecrire et lire abritent un « surensauvagement » culturel <sup>2</sup>, par leur geste de se dépendre du monde, de rêver des espaces « où le moi peut être absent », où le douloureux lien

---

<sup>2</sup> « L'humanité n'a jamais été humaine. Son surensauvagement est plus féroce que la vie primitive. Il faut parler de surensauvagement. La culture est un surensauvagement. Lycophron et Zétès, Gallimard, 2010. ( « Poésie/ Gallimard », p. 151.

social se détend, ou de s'approcher du « sentir primordial ». Cette œuvre douloureuse explosive, souvent vouée dans un premier temps à « désoler » (à fracasser le sol), s'attache aussi à retrouver ou à inventer des havres paradoxaux. Il y a une polysémie, une polytropie du Havre dans l'œuvre. Par-delà la mémoire ruinée, l'absence de lieu, le désir de lieu. Le Havre demeure comme mémoire réelle et mentale éclatée, vitale, une bonne terre, un filigrane bienfaisant, à jamais indélimitable. Un ici qui ne soit jamais là, si j'ose dire, car il relève du Jadis. L'auteur y fait lui-même allusion en termes métonymiques du Havre : *tout est pulsion revenante, marrée revenant et recréant la falaise, marrée interrogative, vague inachevable qui se soulève et qui avance et qui déborde, imposant chaque fois sa forme différente* (Les désarçonnées 2012:87). *Dernier Royaume* s'explique aussi en termes océaniques. Quignard dit encore : « Comment peut-on une seconde considérer l'homme comme référent quand on voit une mer agitée par une tempête? ». Cette tempête me ramène à « la baraque grise perpétuelle » évoquée dans le chapitre IX de *Sur le Jadis*, intitulé « Le Havre ». Le Havre semble revenir de plus en plus chez Pascal Quignard dans l'entretien accordé au *Magazine littéraire* de novembre 2012, sa polysémie et sa polytropie sont frappantes. En tant qu'espace aboli il donne lieu à l'œuvre.

### 3.2. *Le sexe et l'effroi*

Pompéi est au cœur du livre *Le Sexe et l'effroi* (1994), qui s'ouvre et se clôt sur son évocation. Bénédicte Gorrillot affirme lors du colloque du Havre :

*Il s'est trouvé que le 24 août 79 un autre séisme, proprement tellurique, a recouvert [...] quatre villes qui nous en ont conservé le témoignage. Du moins, ce n'est point Dieu ni Titus ni les hommes qui ont sauvé les vestiges de Pompéi, d'Oplontis, d'Herculanum et de Stabies. C'est [...] la lave brûlante [...] qui [...] [a] ensilé durant des siècles ces images « fascinantes » sous la pierre ponce puis sous les chênes –lièges* (Le Sexe et l'effroi 1996 :13).

Le livre s'achève sur ces mots « Que pouvons-nous inférer de vestiges que le hasard d'une éruption volcanique a préservés en les engloutissant » (1996:353)? Pompéi provoque la remontée archéologique, c'est-à-dire, au sens étymologique, le désir de se remonter en arrière vers le très ancien, pour retrouver le souvenir perdu de ce qui fut. Mais l'anamnèse est marquée du sceau du doute (« que pouvons-nous inférer? ») et par la conscience d'un écart, ainsi que d'une inévitable tentative de reconstruction : « Il est difficile de voir les ruines

parce que nous voyons toujours le fantôme d'un bâtiment debout derrière elles qui tend à les expliquer. Mais nous l'imaginons » (1996:353). Pascal Quignard rejoint la position des archéologues contemporains. Ainsi, Philippe Jockey dit :

*La ruine, production moderne, a effacé les ruines, vestiges du passé. [...] La ruine ne renvoie pas au passé, [...] mais à un instant de notre regard sur ce dernier. [...] La ruine devient un [...] pur produit de notre imagination. [...] Les ruines font donc écran à ce passé auquel donc l'archéologue essaie d'accéder* (L'archéologie, c'est l'étude des ruines 2008 :57).

Quelles ruines pompéiennes Pascal Quignard fabrique-t-il dans *le Sexe et l'effroi*? Quel « instant de son regard révèle cette image inventée? De quelle (s) fonction (s) est-il investi par son auteur?

Sur les ruines de Pompéi se trouvent en effet gravés des milliers de graffitis, consignés par les archéologues, depuis le XIXe siècle, dans le *Corpus inscriptionarum* (CIL). *Le Sexe et l'effroi* rappelle quelques-uns de ces graffitis, souvent sexuels, souvent haineux ou satiriques : « Ils disaient : *Te paedico* ( je te sodomise) ou *Te irrumo* (j'emplis ta bouche de mon fascinus) » ( 1996:24). Sur les murs de Pompéi se déchiffrent aussi des centaines de vers, extraits des poèmes des grands auteurs appris à l'école avec le *grammaticus* - Virgile et Ovide surtout. Aux pages 81 à 83 de son livre, P. Quignard récite « l'élégie » célèbre du « fiasco » publiée par Ovide « au livre III des Amours : [...] « je l'ai tenue entre mes bras en vain. J'étais inerte (*languidus*). Je gisais comme un fardeau sur le lit. J'avais du désir. Elle avait du désir. Mais je n'ai pu brandir mon sexe ( inguinis) » (1996:81). La vulgate de la littérature républicaine et augustéenne défile logiquement dans cet ouvrage, à l'image des murs ruinés qui en portent la trace : Virgile, et les Grecs aimés comme Platon, Épicure, Homère ...

Quel est ce lieu, ce lointain spatial invisible? Le choix des deuxième et quatrième styles antiques donne à nouveau la réponse. Ces fresques qui mettent en images des mythes renvoient au passé lointain originaire et au futur tout aussi lointain de notre fin. Par exemple la mégalographie de la *Villa des Mystères*, si on l'estime consacrée à Dionysos, délivre une leçon de mort et de résurrection : elle dévoile le mystère de notre origine, de notre naissance, qui prend sa source dans une première mort. « *Bios-thanatos-bios* » (vie-mort-vie) lit-on sur une tablette d'or de la mer Noire » (Les Dieux d'Orphée 2007:24). Voilà pourquoi Pascal

Quignard répète régulièrement ce motif, dans le *Sexe et l'effroi*: « L'amour et la mort sont la même chose. » (1996:173) et « Dieux inconnus nous bordent : la scène originale. L'instant de mort » (1996:202). Mort et vie se superposent dans le même lieu *originale* nocturne – la nuit primordiale où retourne et d'où vient Dionysos et où s'enracine tout être. La leçon orphique ou éleusienne, induite du mythe de Dionysos, est aussi que la mort conduit à une nouvelle vie consiste à ne pas cesser de mourir indéfiniment ou que « par ce qui est visible, l'homme connaît l'invisible. Par le présent, il connaît le futur. Par ce qui est mort il connaît ce qui est vivant » (1996:203).

Le lointain spatial invisible (*locum incertum*) ne vaut donc, aux yeux de Pascal Quignard, que comme métaphore du lointain temporel invisible ( passé ou futur) – ce qu'il appelle en 1990, dans *Albicius*, « la cinquième saison » (Albicius 2004:70-80) ou plus tard le « Jadis », inclus dans le *Dernier Royaume*. La peinture romaine prospective et mythologique dont l'écrivain collecte les fragments laissés sur les murs en ruine de Pompéi (ou conservés au musée de Naples) permet ce retour à cette origine temporelle invisible si ambivalente, à ce passé prophétique (des (re)naissances-à-venir ) interdit aux yeux, un passé ouvert sur le futur, sans bord, « aorston » (1996:227). Cette volonté de voir malgré tout cet invisible explique le choix de certains mythes comme celui de Persée – qui « sait confier son regard à un détour » (1996:118) et fige une vision de la mort sur son bouclier – ou celui d'Orphée. À son sujet l'écrivain indique : « Pourquoi Orphée regarde-t-il vers l'arrière? Dans la scène originale, c'est l'origine du sujet qui cherche à se voir figurée » (1996:226). Un bas-relief, retrouvé à Pompéi, « Orphée, Eurydice, Hermès », désormais conservé au musée de Naples, met en scène cet instant du retour fatal de la femme re-née de la mort ( par le chant orphique) et reconduit à la mort ( par le regard d'Orphée et par Hermès).

### **3.3. La barque silencieuse**

Dans le texte « *La barque silencieuse* », l'écrivain est à l'intérieur d'un courant orageux d'histoire. La mémoire subjective du monde apparaît dans des illusions, l'œuvre est panoramique. C'est un panorama artistique de l'histoire du monde de l'auteur. L'auteur concentre le passé en s'appuyant sur l'influence que la culture romaine eut sur notre civilisation. Le cours linéaire de l'histoire est supprimé, et nous pouvons observer ce même principe dans la mémoire humaine; c'est pourquoi il réussit à transmettre le plus précisément possible le cours de la mémoire humaine. Le texte est un colosse qui naît de la vie de l'écrivain lui-même et des événements de sa vie privée. L'écrivain garde les deux mémoires

en même temps. Il affirme qu'un homme hors du temps se trouve en connexion à l'esprit simultanément avec le passé.

*Le texte de Pascal Quignard La barque silencieuse peut être lu sous n'importe quel angle. Le texte interprète l'idée de la mort et sa compréhension dans les différentes parties du temps. Le texte s'écoule comme un courant de conscience, il consiste en fragments de souvenirs de gens qui sont partis : « errent partout des morts qui ne sont pas encore complètement morts. Ce n'est pas un conte que je raconte. C'est la vie de tous les jours » (2009 :125). L'auteur parle des traces particulières de mémoire qui laissent un chagrin immense. Son texte sur le premier coup d'œil semble chaotique, mais en réalité ce n'est qu'un reflet du chaos qui domine dans le monde et dans la mémoire humaine. C'est un collage de beaucoup de petits détails, ce qui le rend polysémantique. C'est, de fait, un panorama. La linéarité est détruite. Le panorama transmet la précision de la pensée humaine, il jongle avec les faits de l'histoire humaine. Sa mémoire résonne avec l'aujourd'hui. L'auteur joue avec le texte et avec une diversité d'allusions, de réminiscences. « Traîne dans l'air le temps psychique des âmes encore fiévreuses » (2009:74) : l'auteur comprend le temps comme une substance omniprésente. Il donne les caractéristiques de la folie au temps, il annonce que c'est le temps « des âmes encore fiévreuses ». Quignard précise : « Le temps n'est pas une donnée transcendante. Le temps n'est pas une forme mentale antérieure à l'expérience » (2009:51), - selon l'auteur, la compréhension du temps ne dépend pas de l'expérience précédente. Le temps n'est pas une forme mentale qui vient avant l'expérience, c'est quelque chose qui est autour de nous.*

#### 4. PATRICK MODIANO

Le temps et la mémoire occupent une place particulière dans les œuvres de Maurice Blanchot et Pascal Quignard, mais ces catégories ne sont que des segments d'une palette dans le panorama global de ses œuvres. Cependant, chez le lauréat du prix Nobel 2014, Patrick Modiano, le temps et la mémoire sont les leitmotifs de ses œuvres, un sujet passager. Ses romans se construisent de la mémoire. Sa mémoire représente des fragments, des morceaux du passé brisé, une certaine mosaïque ce qui rapproche ses œuvres aux essais. Ces traits constituent un style de fragmentation particulier, le monde modiano des romans-épisodes personnifiés. Né en 1945, fils d'un juif d'Alexandrie, Modiano n'a pas connu la guerre, pourtant il a l'impression que sa mémoire précède sa naissance :

*« Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. Pourtant, j'essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. J'aurais donné tout au monde pour devenir amnésique. »<sup>3</sup>*

Modiano est le maître du temps compressé, sa prose est celle d'un collage photo. La notion de mémoire chez Modiano est une antithèse par rapport à celles de Quignard et de Blanchot. Sa mémoire est un retour, c'est une mémoire omniprésente, une mémoire-passé, dont les détails se sont répandus aujourd'hui, une mémoire unique du retour. C'est n'est pas par hasard que les critiques comparent souvent Modiano à Proust en soulignant que Proust est un artiste du « temps perdu » et Modiano est un peintre du « temps trouvé ».

Peter Englund, le secrétaire permanent de l'académie suédoise, en annonçant que le Nobel de littérature 2014 a été remis à Patrick Modiano l'a nommé l'« *archéologue* et artiste de la mémoire ». Englund a déclaré aux journalistes à Stockholm :

*« Il retourne vers les mêmes sujets encore et encore, parce que ces sujets sont impossibles à épuiser. « Vous ne pouvez donner une réponse définitive aux questions :*

---

<sup>3</sup> Modiano Patrick, Livret de famille : Paris, Gallimard, 1977, p. 72

*Pourquoi suis-je devenue la personne que je suis aujourd'hui ? Que m'est-il arrivé ?  
Comment puis-je me délivrer du poids du temps ? Comment puis-je retrouver mon passé ? »<sup>4</sup>*

Patrick Modiano se souvient de ce qu'il n'a pas vécu personnellement, il restitue le temps. Sa mémoire est tirée des expériences d'autrui et complétée de sa propre fiction artistique. Cette mémoire est un mélange d'inventé et de réalité basée surtout sur sa propre histoire :

*« Comme tous les gens qui n'ont ni terroir ni racines, je suis obsédé par ma préhistoire. Et ma préhistoire, c'est la période trouble et honteuse de l'Occupation : j'ai toujours eu le sentiment, pour d'obscures raisons d'ordre familial, que j'étais né de ce cauchemar. Les lumières crépusculaires de cette époque sont pour moi ce que devait être la Gironde pour Mauriac ou la Normandie pour La Varende ; c'est de là que je suis issu. Ce n'est pas l'Occupation historique que j'ai dépeinte dans mes trois premiers romans, c'est la lumière incertaine de mes origines. Cette ambiance où tout se dérobe, où tout semble vaciller... »<sup>5</sup>*

Sa mémoire est un art de supposition artistique. Dans la littérature française des dernières années, Patrick Modiano occupe une place particulière. Le postmodernisme et ses représentants sont souvent accusés de s'être éloignés de ses racines, alors que Modiano, un postmoderniste français par excellence, est complètement le contraire. Il est obsédé de la recherche des liens familiaux, amicaux, du rétablissement des liens rompus (de la génération passée et actuelle), de la recherche d'une dominante commune, qui unit les personnes différentes.

Toutes ses œuvres sont centrées sur le désir de ressusciter les pages du passé, de se souvenir des rencontres oubliées des vieux amis et de revivre ces moments, de ressentir encore une fois tout ce qu'il avait vécu dans les mêmes endroits : maisons rues, qui se trouvent devant tes yeux en ce moment. Tout cela est à revivre. Il faut rétablir même tout ce qui s'est passé, même pas seulement avec toi, mais avec des gens que tu connais, dans le temps où tu n'étais même pas né, retracer tout ce qui s'est produit avec Paris, avec la France et avec son peuple lors de l'occupation hitlérienne, affirmer la succession de tout humain, bienveillant, la succession des générations et des êtres, de trouver sa propre place dans le flux du temps.

---

<sup>4</sup> <http://www.lapresse.ca/international/dossiers/prix-nobel-2014/201410/09/01-4807695-le-nobel-de-litterature-a-patrick-modiano.php>

<sup>5</sup> Jean-Louis Ezine . *Les écrivains sur la sellette*. Paris: Le Seuil, 1981. 22.

On classifie souvent les œuvres de Modiano comme l'autofiction. L'autofiction est déjà un fait pluriel – ou plutôt un genre qui n'est pas vraiment institutionnalisé. Chaque écrivain explicite à sa manière le jeu entre fiction et autobiographie.<sup>6</sup>

Selon l'analyse – aujourd'hui classique – de Philippe Lejeune<sup>7</sup>, la différence entre un roman et une autobiographie véritable est que celle-ci se définit par l'identité nominale de l'auteur, du narrateur et du personnage principal, ainsi que par l'existence dans le texte – ou en marge du texte – d'un « pacte autobiographique », c'est-à-dire un contrat de lecture passé entre l'autobiographie et son lecteur. À défaut de passer ce pacte qui l'engage, l'écrivain fait un « pacte romanesque » en donnant à son héros un nom différent du sien ou simplement en mettant comme sous-titre « roman ». Dans cette logique l'autobiographie se donne pour véridique et le roman pour imaginaire.

Thierry Laurent dans son livre « *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction* » prouve que l'œuvre littéraire ne saurait systématiquement se plier à la classification et l'écrivain reste maître de son jeu : rien ne l'oblige à se justifier ni à livrer des clés d'interprétation ; quand c'est le cas, admettons qu'il puisse faire une erreur ou vouloir nous piéger.

On lui a demandé si ses romans étaient autobiographiques. Il a répondu qu'il mélangeait la vérité et la fiction en un dosage variable, mais où dominait quand même l'invention. Même si une telle affirmation ne nous aide pas forcément à faire la part des choses, elle nous dissuade de ne proposer qu'une grille de lecture autobiographique de son œuvre.

Modiano est un auteur qui écrit sur l'époque contemporaine et sur le passé : la guerre et l'occupation le fascinent parce qu'ils permettent de voir la « *lumière sombre d'aujourd'hui* ». L'écrivain l'a bien formulé dans l'entretien quand il parlait des bases de son métier littéraire. Il sent l'horreur « *de la période honteuse de l'occupation* », mais c'est de cette période trouble que l'époque contemporaine est née et par conséquent la littérature « *trouble* » qui n'a pas de profondeur intérieure.

---

<sup>6</sup> Autofictions E Cie, op. Cit., p.134

<sup>7</sup> L'autobiographie en France, Colin, 1971 et Le Pacte autobiographique, Seuil, 1975

C'est dans cette vision que tous les motifs de l'écrivain sont présentés : l'dépendance du présent du passé, la recherche des racines, qui sont présentes dans le présent et attirent par leur « *troubilité* ».

Dans les romans de Modiano se jouent les mêmes facteurs, visages, destins, très souvent tirés de la vie réelle et de l'entourage de l'auteur. Pourtant il ne faut pas y croire complètement ainsi qu'à la « *première personne* » dont une histoire se raconte. Même dans l'un des œuvres les plus autobiographiques comme *Livret de famille* (1977), le narrateur cite des faits, qu'il n'a jamais pu voir, puisque tout se produisait avant sa naissance.

La manière artistique de l'écrivain est percée par le jeu, mais il ne s'agit pas du jeu décrit par Johan Huizinga, la sortie au-delà du quotidien, l'isolement de l'espace non-joueur. Pour Modiano le jeu est une pure réalité, vive, en transformation et en métamorphose permanente, c'est une transition du monde matériel au monde symbolique. Il plonge dans un milieu où tout ce qui se passe est perçu comme quelque chose qui se passe réellement avec lui-même ou avec quelqu'un de ses proches et cette illusion renforce la plénitude de la vie.

La recherche de ses racines détermine le psychologisme et les particularités structurelles de toutes les œuvres modieniennes. Sans compter le désespoir de presque tous les efforts de retrouver les racines perdues. « *Tout agonise* » c'est le résultat de réflexions sur la réalité actuelle. C'est pourquoi la thèse « *Le passé est plus important que le présent* » est très pertinente pour Modiano. D'ailleurs, on n'observe pas la tendance de voir le futur dans ses œuvres, tout se termine par l'étape contemporaine, la « *période honteuse* », où l'homme est condamné à une existence absurde et à une recherche désespérée. Ces idées-ci on peut trouver dans ses premiers romans liés à l'occupation militaire, où il reflète la thématique d'époque de l'occupation de France : *La place de l'étoile* (1969), *La Ronde de nuit* (1969), *Les Boulevards de ceinture* (1972).

C'est le même sujet qui traverse son œuvre par excellence, qui a remporté le prix Goncourt « *La rue des boutiques obscures* » (1978). La narration de son canevas des événements est quasiment impossible, malgré la tension qui augmente avec chaque page et l'effort de jeter un coup d'œil en avant ne contentera pas les curiosités, puisqu'il retourne au point du départ du roman.

La tâche principale artistique de l'écrivain tient à créer une ambiance, où il est possible d'exprimer une hypothèse philosophique, résoudre un problème du Passé et du Présent. Arrivera-t-il, le héros romanesque après avoir perdu sa mémoire pour dix ans et ainsi

son nom, son passé, sa famille, à trouver la vérité, son propre « je », à retrouver ses racines ? L'écrivain ne met pas un point, ne répond pas à la question, il la transmet au lecteur.

Modiano n'essaie pas de trouver la vérité commune, pourtant comme tous les postmodernistes, il croit dans la sienne. Son héros est toujours coupable, mais coupable devant soi-même, et non devant le Dieu. Dans le postmodernisme si un conflit a lieu il ne s'agit pas de sa résolution, mais de son développement. Modiano se positionne d'accord avec le « *chaos d'existence* » sans faire des efforts de l'opposer l'harmonie.

Ainsi l'imagination a le plus grand pouvoir chez Modiano. Interrogé par Jean-Louis Rambures<sup>8</sup> qui lui dit « Il y a tout de même une part autobiographique indéniable dans vos romans », l'écrivain répond :

*« Oui. Mais elle est entièrement métamorphosée par l'imagination. Présenter les choses telles qu'elles se sont passées dans la réalité, cela m'a toujours paru peu romanesque. »*

De ce fait la réalité n'est pas romanesque pour Modiano. Face à Françoise Ducoat<sup>9</sup> il proclame :

*« Je choisis la forme romanesque, je travestis la réalité. »*. « Travestis » est un mot important dans ce contexte. Tout cela évoque un travail volontaire et savant, non pas de rupture avec le vécu, mais de retransposition libre et littéraire de la vie.

Modiano s'est souvent expliqué sur cet art de la retransposition :

*« Il y a toujours une part autobiographique dans un roman, mais il faut la transposer, l'amplifier, essayer de retrouver l'essentiel des êtres et des choses à travers leur apparence quotidienne, structurer ce qui dans la vie est désordre. Si on ne se livre pas à ce travail de filtrage, de stylisation, on risque de donner une impression de débraillée, de document vécu, de déballage, qui est le contraire de la littérature »<sup>10</sup>*

S'il y a aussi tant de ressemblances entre les romans de Modiano (par exemple tous ces personnages en quête d'un passé fantomique), c'est parce que la personnalité de l'auteur

---

<sup>8</sup> In *Le Monde*, 24 mai 1973

<sup>9</sup> In *Elle*, 16 février 1981

<sup>10</sup> Entretien avec V. Malka, *Les nouvelles littéraires*, 30 oct.-5 nov. 1972

s'y exprime fortement : angoisses, obsessions et doutes. L'acte d'écrire est inséparable de l'expression d'une pensée ou d'un trouble. La métaphore un peu usée du livre, miroir de l'âme, nous semble bien justifiée. Indépendamment des nombreux souvenirs précis d'une vie que le roman peut mettre en scène, il expose des préoccupations fondamentales d'ordre psychologique ou philosophique :

*Écrire, c'est se condamner à redire deux ou trois petites choses, très organiques, qu'on ressent tout à fait essentielles, comme le temps qui passe, et le danger tout à fait injuste, est de laisser. Mais a-t-on plus de deux ou trois choses importantes à dire dans la vie ?*<sup>11</sup>

*C'est la nostalgie de quelqu'un qui se fabrique des souvenirs imaginaires, parce qu'il en a le temps : c'est la nostalgie de quelqu'un qui puise dans cette vie rêvée les ressources qui manquent à la sienne.*<sup>12</sup>

Un autre point à signaler est qu'une autobiographie véritable est impossible compte tenu des défaillances du souvenir. Tout en maintenant une cohésion vraisemblable, elle se substitue à un travail autobiographique qui serait superficiel autant que peu littéraire.

Partir d'éléments réels pour laisser aller la rêverie, voilà la méthode de création. Modiano a expliqué maintes fois qu'il a besoin de repères dans l'espace et le temps pour démarrer une fiction :

*Il me faut d'éléments d'une précision quasi anthropométrique pour que la rêverie romanesque puisse s'en échapper et prendre forme.*<sup>13</sup>

L'ambiguïté, nous la découvrons enfin dans la technique de narration elle-même. Presque tous les romans sont des récits « auto diégétiques » comme dirait Gérard Genette<sup>14</sup> : le narrateur est le personnage principal de l'histoire qu'il raconte. Le « je » est constant d'un bout à l'autre et apparaît normalement dès les premières lignes ; lui ou un possessif de première personne est employé. La théâtralisation de l'énonciation fait que « le lecteur peut aussi bien croire que « je » lui parle directement, ou que « je » lui montre comment il se parle. Le fait en outre que les historiens commencent au passé – imparfait de description la plupart

---

<sup>11</sup> Entretien avec A. De Gaudemart, Libération, 4 septembre 1986

<sup>12</sup> Entretien avec J. L. Ézine, Nouvelles littéraires, 6 octobre 1975

<sup>13</sup> Entretien avec P. Assouline, Lire, mai 1990.

<sup>14</sup> Voir, Figures III<sup>m</sup> Seuil, 1972, pp. 251-253

du temps où alors passé composé relatant des faits précis – accentue la perplexité du lecteur : qui lui parle ? Lui propose-t-on un livre de souvenirs ? Est-ce de la fiction pure ou de l'autofiction ? En règle générale, l'auteur de tout récit auto diégétique qui ne propose pas explicitement de pacte à son lecteur s'expose à être plus ou moins confondu avec son personnage, qu'il le veuille. Guide avait déjà réfléchi à la question et prétendait qu'on pouvait dépersonnaliser le « je » :

*Le triomphe de l'objectivité, c'est de permettre au romancier d'emprunter le « je » d'autrui. J'ai donné le change pour avoir trop bien réussi ; certains ont pris chacun de mes livres pour des confessions successives.*<sup>15</sup>

L'étude des commentaires que Modiano a faits sur son œuvre depuis 1968 met en évidence un pacte d'autofiction conclu avec le public : avoué qu'une réalité vécue ou observée nourrit constamment l'inspiration, mais pour être ensuite diluée ou travestie. Retenons la formule que lui-même emploie : « une sorte d'autobiographie inconsciente et diffuse ». La prédominance de l'autofiction s'explique par le besoin latent d'introspection chez l'écrivain, autant que par le parti pris systématique du romanesque. Si nous comparons tous les récits aux éléments biographiques en notre connaissance, nous observons qu'il s'agit plus de véritables fictions à légers contenus véridiques que d'histoires personnelles à peine transformées ; pour autant, la ligne de frontière n'en reste pas moins floue et l'ambiguïté ainsi créée devient une esthétique et un jeu savant qui nous fascinent et nous déroutent. Fictionnalisation de soi et instruons de soi dans la fiction, voilà qui diffère bien de la simple autobiographie romancée qui serait plus « cohérente », plus « armée » d'intentions introspectives.

Tous les romans sont d'immenses retours en arrière qui se figent sur des périodes symbolisant un crépuscule et une fin irrémédiables.

Ce qui rend les évocations du passé si bouleversantes chez Modiano c'est qu'elles sont des hommages à des destins individuels. Fixer le passé passe par la conversation quasi religieuse des documents ou preuves qui l'attestent. En premier lieu, les photos qui sont comme des « gardiens de la mémoire ». On sait que Modiano on est collectionneur ; mais aussi ses personnages, tel le narrateur de *Dimanches d'août* - lui-même ancien photographe – ou bien le héros amnésique de *Rue des boutiques obscures* qui va lentement renaître à la conscience grâce aux pellicules. *Les boulevards de ceinture* débutent par l'observation d'une

---

<sup>15</sup> Journal, 29 Mai 1923, La pléade, édition 1951, p. 759.

vieille photo qui va permettre de reconstruire l'histoire passée. L'avant-dernier roman de 1993, *Chien de printemps*, approfondit le sujet. Le jeune narrateur entreprend sagement et avec une patience hors du commun de classer les milliers de photos qu'a faites un ami professionnel. Il justifie ainsi cette tâche digne d'une bénédictine :

*Moi, je ne plaisantais pas. Si je m'étais engagé dans ce travail, c'est que je refusais que les gens et les choses disparaissent sans laisser les traces. Mais pouvons-nous jamais y résoudre ? (p. 35)<sup>16</sup>*

Quand ce ne sont pas des photos, d'autres objets peuvent avoir valeur de « reliques » : un étui à cigarettes<sup>17</sup>, un chapeau-feutre<sup>18</sup>, un vieux ticket<sup>19</sup>, une petite clé<sup>20</sup>. Et plus il y a ces innombrables coupures de presse, ces stocks de vieux magazines, tous ces documents surannés, que tant de personnages conservent « pieusement ».

Même si le « matériau » de travail servant à redécouvrir des bribes du temps perdu est trop léger, voire aussi inexistant, la reconstitution fictive vient y suppléer.

Quel remords ronge Modiano Être né du fumier de l'occupation ? Avoir vécu alors que le petit frère est mort ? Ne pas s'être réconcilié avec son père ? Le mal en tous cas semble suffisamment profond pour expliquer qu'il nourrisse – à des degrés divers – la psychologie de la majorité de ces romans.

D'une manière générale Modiano démontre que les jeunes années sont déterminantes pour l'existence adulte, qu'il s'agisse de l'adolescence ou même de la préadolescence. À quarante-sept ans, le romancier proclame encore :

*On est à jamais marqué par ce qu'on a éprouvé entre six et vingt ans. On retourne toujours à la case départ de l'enfance.<sup>21</sup>*

Patrick Modiano force à relire ses œuvres. L'intrigue raffinée, l'absence de résolution demandent une explication, mais elle n'existe pas. Il n'y a qu'un jeu qui force à la relecture, à un examen sous un autre angle. L'interprétation est souvent très vague et ambiguë. C'est ce

---

<sup>16</sup> Elle, 14 Septembre 1992

<sup>17</sup> *Remise de peine*, p. 144

<sup>18</sup> *Livret de famille*, p. 57

<sup>19</sup> *Chien de printemps*, p 96

<sup>20</sup> *Du plus loin de l'oubli*, p. 82

<sup>21</sup> *Elle*, 14 septembre 1992

qui est le but d'un écrivain. Cependant, une interprétation détaillée des œuvres de Modiano n'est pas possible. Le privé est dans l'espace du commun. Le prétexte et le texte sont tressés ensemble et la perception devient plus difficile : l'écrivain dit plus, qu'il aurait voulu. De ce fait, le moyen le plus efficace pour l'interprétation d'un texte serait le refus des schémas préconçus et des sources cachées. Dans le cas de Modiano il faudrait s'approcher vers le texte du côté de sa linéarité spatio-temporelle, qui rend la vision postmoderne plus poétiquement expressive.

Le message de Modiano vers le passé, vers la période de l'occupation, son « *obsession* » du temps, de la mémoire sont devenus avant tout la recherche du propre « *je* ». Il est possible de constater le processus de la naissance des romans de l'auteur, où il essaie non de reproduire le passé, mais plutôt son « *éclairage* », sa perception du passé : créer une histoire imaginaire et mythique (basée sur les « *racines* » et les « *débuts* »), histoire de la vie de sa famille ; comprendre la corrélation « *je* » vs « *autre* », comprendre quelque chose de commun pour tous dans une triste, trouble atmosphère de la vie, comprendre quelque chose de surréel.

Dans la pratique artistique de Patrick Modiano, ainsi que dans la psychologie contemporaine, l'introspection ne joue pas le rôle définitif. Les romans de l'écrivain dévoilent non la psychologie personnelle, mais la psychologie de la mémoire comme une catégorie surpersonnelle existant dans une sorte d'imbrication des multiples « *strates* » de la conscience, des cachettes de l'inconscient dans l'interaction continue de la perception des souvenirs, des impressions et de l'imaginaire ; une catégorie « *renversée* » dans la conscience d'un individu, saisie dans sa totalité comme une mémoire familiale, une mémoire d'autrui, une mémoire informationnelle du monde matériel, une mémoire émotionnelle de la préconscience.

La mémoire d'autrui représente une liaison entre le passé et le présent, et le destin du personnage, son passé, sa « *personnalisation* », dépend des résultats de la communication avec d'autres personnages et est susceptible de se modifier en fonction de l'interprétation des autres, de la mémoire du *socium*. C'est une image du « *je* » instable et inconstant qui apparaît. Ce niveau de la mémoire d'un individu comme mémoire chaotique du *socium* se croit l'un des éléments de l'« *inconscient commun* » et représente un processus surpersonnel dans la poésie des romans chez Modiano.

L'autre composante de la mémoire selon Modiano est la nature signifi-  
informationnelle des choses, qui permet d'interpréter le monde comme un texte, comme un  
champ des signes. La perte d'identité, de son propre « *je* », mène à ce que le monde des  
conventions et des attributs apparaît comme primaire, dans une forme d'un système des  
signes, d'un champ informationnel.

Dans la conscience des personnages de Modiano figurent des intuitivement naïves  
fixations du monde – une autre couche de la mémoire, la « *prémémoire* » - une émotion (peur,  
trouble, tristesse). Les sentiments troublants, de la peur, plutôt des souvenirs de ces  
sentiments, qui suscitent de vieilles affaires : le vêtement, l'ambiance, les rues, les parcs, les  
squares – deviennent les seuls sentiments du réel, mais ils ne font que créer l'illusion de  
l'existence des personnages, une image abstraite des autres, car en s'appuyant sur les  
expériences acquises, les héros – fantômes créent non leur propre destin, mais celui des  
autres.

L'analyse des textes atteste que la structure de la psychologie de conscience dans les  
romans de Patrick Modiano incarne une manifestation multidimensionnelle de la réalité  
psychologique. Dans ses œuvres il est possible d'apercevoir le phénomène de « *psycho  
synthèse* » (dont parle la psychologie néoclassique), ou l'individuel coexiste et coopère avec  
le surpersonnel.

Une analyse détaillée montre que la composition des romans est fragmentaire, non  
linéaire, contenant les « *débris* » des souvenirs qui se rapprochent aux différentes étapes de la  
vie des personnages, avec de multiples ajouts des documents cités ce qui donne une image de  
l'organisation de la mémoire comme chaotique, instable et procédurale. L'organisation de la  
mémoire dans les romans de l'écrivain se reflète comme un système dynamique et non  
linéaire, pourtant les fragments : les souvenirs des débris, les documents trouvés, sont toujours  
destinés à l'éclairage du destin du héros et de son passé. Le point de départ de tous les romans  
de Modiano – QUI SUIS-JE – a un impact sur tout le système des souvenirs – le système  
s'élargit, se développe, mais reste similaire au point de départ.

Tout nouveau témoignage évoque de nouveaux souvenirs et change le passé. Une note  
trouvée par hasard ou un nouveau témoignage peuvent « *renverser* » l'expérience vécue d'un  
personnage, la modifier d'un homme à l'autre. Le chaos de la mémoire informationnelle des

choses forme un nouvel espace des souvenirs, c'est un « *système* » des probables passés qui naît, qui incarne un passé absolument « *imprévisible* ».

La conception de la mémoire, artistiquement réalisée dans les romans de l'écrivain est susceptible de s'interpréter comme un certain dialogue avec des représentants de la psychologie et de la philosophie contemporaine portant sur l'autoidentification de l'individu avec la nature dialogique de Mikhail Bakhtin.

Le roman de la fin du XXe siècle a vécu des changements. Modiano est un phénomène de littérature de cette période. Ses romans sont polygenres universels et totaux. C'est une nouvelle intégrité artistique. La manière narrative de l'écrivain français modèle l'état chaotique du monde, c'est un dialogue du monde fantôme du passé avec la contemporanéité, sa mémoire est une perception dialectique, les souvenirs, les impressions, les sauts de l'imaginaire dans le passé. Le discours philosophique du temps est également particulier, il possède le temps accidentel basé sur l'imaginaire artistique. Sa réalité est fantôme et illusoire, elle est éclairée par la mémoire. C'est la mémoire qui évoque les images oubliées du passé, qui plonge dans l'atmosphère du passé, au fur et à mesure dessine les contours des images effacées et elles deviennent plus claires.

Le flou, l'obscurité, l'inconstance et la prétérition modèlent l'impression qui est subjective. Dans tous les romans de Modiano c'est le procès de réminiscence qui se modèle, quand la conscience se sépare du passé et se met dans l'espace de l'imaginaire afin de restituer la séquence du flou du temps et de restituer l'histoire de la vie d'un personnage. Le souvenir devint recouvrement d'une mémoire étrangère. Dans l'espace du monde artistique de Modiano on peut observer plusieurs notions conceptuelles de l'œuvre de Bergson « *Matière et Mémoire* » ou encore de Jacques Lacan « *Les formations de l'inconscient* ».

Chez Modiano le temps représente une poétique d'un « *moment fugitif* », qu'il essaie d'« *attraper* », la résonance des moments dans les photographies, dans les éclats de la mémoire. Modiano incarne l'image du temps qui passe : l'« *âme du temps* ». La structure traditionnelle linéaire est détruite dans ses romans. C'est le présent qui absorbe le passé. Son temps c'est avant tout une ambiance. L'écrivain ne restitue pas une conception du temps de l'occupation, mais surtout l'« *esprit du temps* ».

Le roman de Modiano mène un certain dialogue avec son époque où ses personnages sont des silhouettes qui incarnent la tragédie du temps. Ses textes semblent être chaotiques à certains égards, en effet c'est une symbiose de la poésie d'un roman postmoderne. Sa mémoire est répandue dans le monde extérieur, c'est une mémoire des autres, des choses et de la ville en même temps que l'organisation du temps est non linéaire.

La thématique de ses œuvres traite la problématique de l'autoidentification, de la recherche de ses propres racines. La cinématographicité et l'entrelacement des strates temporelles sont des éléments typiques de ses œuvres. C'est une construction à plusieurs niveaux où un niveau pénètre dans l'autre. Les événements perdent ses traits temporels. Modiano prend des traces d'aujourd'hui et restitue l'histoire. Le retour de la mémoire peut être marqué par un moindre détail, qui évoque des souvenirs. Par exemple, l'histoire de Jacques du roman « *Un cirque passe* » (1992) commence au moment où il aperçoit une photo ancienne sur le mur d'un café parisien et cet épisode lui évoque des souvenirs de sa jeunesse.

Les souvenirs de Patrick Modiano sont évoqués normalement par des « *traces* » documentaires lesquelles il est possible de trouver sur les pages du roman « *Dora Bruder* » (1997). Ces « *traces* » sont des signes mnémoniques qui dessinent le développement des événements. Ainsi, dans le roman sur Dora c'est une affiche dans un journal, la réponse du procureur, la note de naissance de Ernst Bruder, la photographie de Dora, une note dans l'archive d'église, une lettre de 1942.

Il est possible de nommer les images-souvenirs, créées par l'auteur des « *lectosignes* » selon Gilles Deleuze. Un *lectosigne* renvoie au *lekton* grec ou au *dictum* latin, qui désigne l'exprimé d'une proposition, indépendamment du rapport de celle-ci à son objet. De même pour l'image quand elle est saisie intrinsèquement, indépendamment de son rapport avec un objet supposé extérieur. Dans le roman « *Dora Bruder* » les *lectosignes en forme de toponymes* comme *le boulevard Ornano, la rue Liègard* etc. créent un monde spécifique du temps passé et sont, en effet, ses témoins muets. Le vrai passé entrelace avec le vrai présent et conflue avec. Les souvenirs flottent à la limite de ces deux mondes portant l'un des éléments majeurs de Modiano : les « *souvenirs flottants* ». En observant le pittoresque imaginaire des romans, il est possible de souligner trois groupes des images visuelles : la photographie, le document et l'image d'une ville.

Quelle que soit, la quête présente toujours à un certain moment un aspect insensé et même absurde. Comme dit le narrateur amnésique dans la *Rue des boutiques obscures* : « Pourquoi vouloir renouer des liens qui avaient été sectionnés et chercher des passages murés depuis longtemps ? » (p. 63). La conscience de l'absurde n'est au fond que l'indice d'une crise due à la difficulté de la tâche ; crise familière, comme à tant d'autres au personnage d'Ambrose Guise dans *Quartier perdu* « Au moment de rentrer à l'hôtel, une angoisse m'a contracté l'estomac : on ne revient jamais au point de départ » (p.13). Si le point de départ paraît inaccessible, c'est que ses traces sont brouillées, ensevelies. Modiano se plaît à évoquer ce flou brumeux qui recouvre tout :

*Tout finit par se confondre. Les images du passé s'enchevêtrent dans une légère et transparente qui se distend, se gonfle et prend la forme d'un ballon prêt à éclater.*<sup>22</sup>

C'est non seulement la mémoire qui est défaillante, mais tous les signes, repères et vestiges sont réduits aussi à l'état de ballons irisés. Pour espérer aboutir à quelque résultat, la recherche doit avoir la minutie et la patience d'une quête policière. Inefficace effet de suspendre lui confère alors une richesse littéraire certaine. Ainsi, tout le roman *Rue des boutiques obscures* est-il un remarquable exercice du puzzle qui démontre implicitement une filiation avec le maître Simenon : l'histoire de cet amnésique qui veut se connaître est envoûtante. Il en est de même avec *Quartier perdu*, véritable exploration lente et angoissante de tout un quartier perdu de la mémoire ; ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le narrateur est auteur de romans policiers. Évoquons aussi *Dimanche d'août*, chassé-croisé d'énigmes autour du mystérieux diamant La Croix du Sud, puis encore *I Fleurs de ruine*, quête de l'unité secrète entre des temps séparés. Si l'exploration du passé implique tant d'efforts d'investigation, c'est à cause de la difficulté technique des exercices de mémoire chez des êtres qui en ont perdu l'habitude. Nous pensons en particulier à Jean Moreno dans *Vestiaire de l'enfance* qui ne parviendra qu'à grand-peine à reconstituer l'hypothétique enfance de l'étrange Marie. À ce problème s'ajoute la malaise inévitablement ressenti quand le voyage signifie l'enlèvement le bain de boue, ce qui survient fréquemment. Ambrose dans *Quartier perdu* l'exprime ainsi :

*Il faisait beau à Klosters, mais moi je devais maintenant descendre au fond d'un puits pour chercher, à tâtons, quelque chose, dans l'eau noire. (p. 88)*

Partir en quête du passé est presque une gageure délirante et l'on s'en rend vite compte. Tout est si brumeux et enseveli qu'il fait entreprendre patiemment une interminable

---

<sup>22</sup> *Dimanches d'août*, p. 49

investigation, au risque de voyager au bout d'une nuit sale. En fait, Modiano raconte davantage cette quête que le passé lui-même. Ce qui fait dire au Professeur Laurent Danon-Boileau (de Paris III) à propos de *Quartier Perdu* : « On ne raconte pas sa mémoire. On raconte seulement le temps qu'on prend à sa recherche. »<sup>23</sup>

Tous les romans de Modiano, sans exception, sont des errances dans le passé, certains l'étant même dans son propre passé. Nostalgie, doutes, besoin de résoudre des énigmes personnelles, expliquent cette obsession chez un écrivain qui se défend pourtant d'être passéiste. Sa prédilection, ce sont les temps crépusculaires où les destins se figent ; son angoisse est que l'homme soit impuissant face à la fugacité. C'est un devoir cultiver le souvenir et c'est un éclairage nécessaire sur le présent. Certes, il est des mémoires qui font mal et qui empêchent le bonheur ; mais l'oubli ne vaut rien, la recherche de la vérité et des mystères du passé doit être privilégiée, quels qu'en soient les risques, la difficulté et le prix.

L'enfant Modiano est né d'un métissage culturel. Sa mère, Luisa Colpeyn, est belge, native d'Anvers. Son père, de nationalité française, est un juif d'origine orientale. On imagine aisément ce qu'un tel mélange peut provoquer comme trouble de l'identité chez un adolescent en quête de racines, et qui a reçu par hasard – le baptême catholique en 1950. C'est la famille paternelle et son destin douloureux qui vont surtout fasciner Patrick. Il y a un hommage à cette diaspora martyre dans *La Place de l'Étoile* ; le « tu » s'adresse au personnage principal, un juif en délire vraiment distinct de l'auteur, mais adjectif possessif « nos » à la fin du passage prouve la connivence familiale :

*Tu quittas Vienne et visiteras tes cousins de Trieste, les fabricants de cartes à jouer. Ensuite un petit crochet par Boudapest. Plus de cousins à Boudapest. Liquidités. À Salonique, berceau de ta famille, tu remarquas la même désolation, la colonie juive de cette ville avait vivement intéressé les Allemands. À Istanbul, tes cousines Sarah, Rachel, Dinah et Blanca fêtèrent le retour de l'enfant prodigue. Tu repris goût à la vie et au rahat-loukoum. Déjà tes cousins du Caire t'attendaient avec impatience. Ils te demandèrent des nouvelles de nos cousins exilés de Londres, de Paris et de Caracas. (pp. 164-165.)*

Depuis l'âge de treize ans, Modiano s'est intéressé à la question juive en découvrant dans la bibliothèque paternelle des ouvrages antisémites. Mais pour autant, la judaïté restera assez étrangère au quotidien de ce cosmopolite. Le fait est que dans toute son œuvre il n'a cessé d'analyser des êtres qui ignorent qui ils sont et qu'il semble donc plus à l'aise – ou plus

---

<sup>23</sup> Lu, février 1985, p. 64.

lui-même ? Dans sa représentation de doute ou du trouble existentiel que dans celle des personnalités épanouies !

*J'ai plutôt essayé d'exprimer, de suggérer une atmosphère où les identités se perdent, où toutes les choses disparaissent, où tout est flou. Malheureusement je ne peux pas faire autre chose.* <sup>24</sup>

Mais on comprend que la création chez l'écrivain relève essentiellement de l'investigation, de la mise au point, de l'éclairage sur des zones peut-être d'ombre, ainsi que de l'expression des différents types de malaises, de doute face à la réalité, on conçoit peut-être mieux que les éléments autobiographiques les plus solides, les plus stables, les plus certains, soient tenus à l'écart de l'entreprise romanesque et restent conservés dans des jardins secrets.

Chez notre romancier le passé exerce une fascination quasi fatale depuis qu'il est adolescent : « Même à vingt ans je regardais déjà en arrière »<sup>25</sup>. Phrase à comparer avec celle dite par le narrateur de *Livret de famille* : « Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance » (p. 116). Le passé enferme l'âme dans une prison d'autant plus terrifiante qu'elle est presque noire.

Il s'avère en effet que dans n'importe quel récit, chaque personnage est ballotté par les événements dans leur contingence. Faciliter le rapprochement entre eux et les lecteurs passe par un éclairage des périodes anciennes de leur vie, quand tout s'est joué ou s'est fracturé. Sur ce point précis, l'anthologie est flagrante avec l'histoire de Modiano qui n'en finit pas d'analyser ses propres points de départ. Il n'y a pas un seul roman de Modiano où il ne faille voyager dans le temps avec le narrateur. Il arrive, mais assez rarement, que l'action se situe totalement dans une période précise et courte du passé. D'une manière générale, presque tous les personnages de Modiano et bien sûr Modiano lui-même – ressentent mystérieusement la certitude que les temps peuvent se confondre ; cette « *surimpression étrange du passé sur le présent* » explique « *que les années confondaient et que le temps devenait transparent* ». Modiano donne une illustration personnelle de la notion de « temps incorporé » qui est abordée dans les dernières pages du *Temps retrouvé*. L'obsession pour le passé n'a rien à voir avec le passéisme. Elle naît à la fois de l'envie apeurée de connaître ses mystères, de la nostalgie d'un temps perdu, du désintérêt pour un temps actuel sans magie et du sentiment

---

<sup>24</sup> Magazine littéraire, op. cit.

<sup>25</sup> Entretien avec D. Jamet, op. cit.

que le passé peut se mêler au présent. Tous les romans sont d'immenses retours en arrière qui se figent sur des périodes symbolisant un crépuscule et une fin irrémédiables.

Tout en sachant impuissant face à l'irrémédiable, Modiano se complaît dans de naïves espérances sur lesquelles il sait ironiser. Jean Moreno dans *Vestiaire de l'enfance* illustre bien cette disposition d'esprit :

*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. L'irréparable n'a pas eu lieu, tout va recommencer comme avant. (p. 12)*

Ce personnage est paradoxal puisqu'il a échoué à Tanger en changeant d'identité pour délaissier sa vie antérieure. Ce qui rend les évocations du passé si bouleversantes dans l'œuvre de Modiano, c'est qu'elles sont des hommages à des destins individuels :

*Oui, elle était touchante cette fidélité pour un monde et des êtres disparus. Je comprenais ce sentiment. (pp. 90-91).*

Le problème personnel que Modiano expose le plus ouvertement dans son œuvre est sans conteste celui de sa relation avec son père ; un père dont l'œuvre tout entière contient des éléments de biographie romancée.

Il y a des grandes contestations objectives et réelles : même si son statut de juif fit de lui une victime, les agissements d'Albert durant l'Occupation durent très suspects et il ne s'en expliqua jamais ; après la guerre, ses enfants souffrirent de ses absences trop répétées, sa vie professionnelle resta toujours secrète et trouble, ses dernières années demeurent un mystère absolu.

Il y a d'autre part les sentiments et les comportements du fils qui supporte très mal toutes ces réalités : il veut enquêter sur les zones d'ombre en particulier celles de la période 1940-1944, pour comprendre et non pour juger, pour mieux connaître aussi le contexte de sa naissance ; il aimerait instaurer un dialogue de réconciliation et même de complicité ou de tendresse avec celui qui lui manque ; il fabrique à son père des destins imaginaires. La fiction comble ainsi les vides biographiques tout en exprimant les fantasmes et les peurs du fils ; il cherche des pères de substitution pour grandir ou pour vieillir moins seul et plus évasé.

En revanche Luisa Colpeyn, sa mère devient une figure familière du lecteur à partir du cinquième roman, *Livret de famille*. Professionnelle du monde du spectacle elle a mollement dédié celui-là sa vie en dépit des contraintes, du peu de gloire, et surtout en dépit de ses devoirs maternels. Modiano ne fabule absolument pas sur elle et ce qu'il nous en dit est très insuffisant pour la connaître intimement. Sans jamais instruire son procès, il confesse indirectement sa peine de s'être vu souvent délaissé par elle, par le biais de nombreux personnages de fils (jamais de filles, on l'aura noté) ayant vécu des situations assez analogues.

Modiano a toujours dit et redit qu'il avait besoin de prendre appui sur le réel, mais pour ensuite laisser totalement aller ses rêveries. Certes il ne trahit donc jamais l'esprit romanesque, mais sait nous piéger et nous fasciner par le jeu compliqué et récurrent du « mentir-vrai » sur soi-même ; « jeu » pathétique aux origines duquel nous croyons discerner un « malaise » né dans l'enfance et dont il rend compte en écrivant, vu que son esprit reste imprégné de souvenirs et d'obsessions. Toujours les mêmes souvenirs et les mêmes obsessions, diront certains qui reprochent à notre auteur de ne pas beaucoup se renouveler ; lui-même le concède d'ailleurs : « *On est condamné à écrire toujours le même livre* »<sup>26</sup>. Mais c'est justement ce « *on est condamné* » qui nous intéresse (autant d'ailleurs que la virtuosité créative de l'artiste qui fait des variations sur quelques thèmes choisis).

#### **4.1 Dora Bruder**

La personnalité d'un personnage mondianien est déchirée, répandue dans l'espace et Modiano la ramasse la restitue des détails. Le roman « *Dora Bruder* » est l'un des exemples idéaux de cette restitution. Modiano utilise le style d'une restitution avec ses paragraphes concis. L'écrivain se veut à la fois témoin et visionnaire, enquêteur qui transmet ses sources et déchiffreur de signes, conscience éthique et intercesseur poétique. L'auteur à la manière d'un archéologue, restitue la vie du protagoniste des moindres détails, des traces du passé. L'espace de la ville représente aussi un champ des signes qu'il faut décrypter. Le Paris réel se transforme dans le Paris « *fantôme* » pris des mémoires, des images. Ce jeu particulier avec le temps fait naître un type de temps particulier : *le temps relatif*.

La composition est fragmentaire, non-linéaire, construite des débris-souvenirs appartenant aux différentes périodes du temps. Le roman est parcouru de multiples éléments, de documents, de réflexions, de dialogues (fictifs et réels) : les bornes de genre sont floues qui

---

<sup>26</sup> Émissions *Ex-libiri*, TF 1, 18 Janvier 1996

comprennent le psychologisme, les tendances détectives, philosophiques et des éléments sociaux. L'ensemble de ces traits est perçu par l'L du texte essai. Le nouveau roman modianoien est absolument une symbiose de genres, un roman modifié.

Dans son premier roman « *La place de l'étoile* » qui a remporté le prix de Roger-Nimier et le prix Fénéon, on peut voir déjà la tendance principale de ses œuvres. C'est un roman qui combine des faits réels et la fiction sur l'occupation de la France et sur le destin du peuple juif. Dans son « *Livret de famille* » (1997) l'auteur parle de deux parents qui se sont rencontrés dans le Paris occupé et c'est ici que Modiano s'inspire, c'est d'ici qu'il commence à restituer l'atmosphère du passé, scrupuleusement restitue le Paris des années 40.

L'art de Modiano est celui de reconstruction des événements qui se sont déroulés avant sa naissance. Il réfléchit sur la réalité, ces œuvres ressemblent au chaos des pensées, mais son chaos est simulacre de la réalité, Modiano interprète le chaos comme un moyen artistique qui reflète la réalité du chaos même.

Le roman « *Dora Bruder* » est une aventure dans le Paris-fantôme des années 40. Modiano cherche dans le Paris contemporain une fille juive. C'est une annonce de recherche dans un journal qui le pousse à cette recherche et d'apprendre son destin dès la fuite du pensionnat pour les filles jusqu'aux grilles d'Auschwitz. Le roman représente des débris d'une photo ancienne que Modiano a ramassés et collés ensemble. L'auteur a cherché le passé dans tous les coins de Paris pendant 8 ans, il traînait le boulevard Ornano qu'il connaissait bien. L'endroit où habitait Dora il y longtemps, il l'a cherché dans les archives.

L'auteur essaie de suivre toute la vie des parents de Dora et d'elle même, il restitue les détails perdus, recherche les gens qui puissent raconter quelque chose, essaie de supposer pourquoi Dora est arrivée dans un camp de concentration. Son père juif a connu un camp et s'est mis dans la peau des déshérités. Peut-être c'est pour cette raison que le destin de Dora a intéressée l'écrivain, le destin perdu dans le passé. Il nous retourne la mémoire de Dora comme d'un petit moment tragique de l'occupation. Dora est une victime apportée au temps de déchaînement du nazisme lequel a vécu la France. Il mentionne la période collaborationniste en listant les noms des commissaires et des inspecteurs, participant dans la persécution des juifs, mais leurs noms résonnent d'un écho de mauvais augure. De cette façon Modiano nous passe le message qu'il ne faut rien oublier ni la douleur ni la trahison :

*Peut-être Dora a-t-elle été emmenée, du commissariat de Clignancourt, au Dépôt de la Préfecture de police, comme il était d'usage. Alors elle a connu la grande salle à soupirail,*

*les cellules, les paillasses sur lesquelles s'entassaient pêle-mêle les juives, les prostituées, les « droits-communs », les « politiques ». Elle a connu les punaises, l'odeur infecte et les gardiennes, ces religieuses vêtues de noir avec leur petit voile bleu et desquelles il ne fallait attendre aucune miséricorde.*<sup>27</sup>

La mémoire est sensée de retenir tout. L'idée magistrale du roman consiste dans la force de mémoire laquelle est, selon Modiano, plus forte que le temps profanant. L'auteur affirme que le temps nous tue, mais il n'arrivera pas à extraire la mémoire. Modiano est un otage du temps précédant sa naissance. « *Dora Bruder* » est un roman documentaire et en même temps confessionnel, un roman-devoir envers le passé. Modiano même est un vrai gardien de la mémoire des gens qui ont vécu avant lui. L'écrivain se veut à la fois témoin et visionnaire, enquêteur qui transmet ses sources et déchiffreur de signes, conscience éthique et intercesseur poétique. *Dora Bruder* constitue pour cette raison un geste de vigilance face à toute exaction possible de l'histoire, un acte de résistance à toute forme d'amnésie et une ode discrète, mais soulignée aux pouvoirs de la littérature, pour peu qu'elle admette ses propres limites et respecte le secret des morts quand elle en transmet un souvenir.

Ses romans représentent d'abord l'intérêt historique et documentaire en donnant une image du processus de déportation sous l'occupation allemande à Paris pendant la Seconde Guerre mondiale. Le lecteur apprend comment se déroulaient les processus d'arrestations, d'internement, quelles actions ont été appliquées aux suspects et par quelles institutions sont-ils passés (« *Elle a été emmenée du commissariat de Clignacourt, au Dépôt de la Préfecture de police, comme il était d'usage* »), qui étaient les personnes arrêtées dans les commissariats (« *les juives, les prostituées, les politiques* » »). Modiano vise la société bureaucratique, moderne et technocrate. Il fait preuve d'un dégoût évident pour celle-ci et la déshumanisation qu'elle engendre dans les commissariats de police, les Dépôts de Préfecture.

#### **4.2. Rue des boutiques obscures**

L'image du héros chez Modiano est symbolique. L'amnésie dont il est devenu la victime a attrapé beaucoup de représentants de la génération perdue. La catastrophe du temps militaire est devenue un affect psychopathologique puissant. L'impossibilité de l'autoidentification et de la lutte contre l'amnésie est une recherche du « *temps perdu* ». Les

---

<sup>27</sup> *Dora Bruder*, p. 110-111

héros de Modiano perdent non simplement la mémoire, mais une position éthique, leur point de repère. De ce fait la mémoire chez Modiano représente un point de repère, une position, en plus il invente un nouveau temps, le temps d'amnésie, ce qui est un temps de révolte spirituelle.

Le personnage-narrateur cherche à combler l'état d'amnésie qui lui a fait perdre la connaissance de son passé et la conscience de lui-même. Le roman raconte à blanc l'impossible identification de soi par soi-même. Les témoignages humains ne transmettent aucun type de renseignement fiable, les objets archivés – photographies, papiers, bottins – aucune forme de connaissance objective. Les uns et les autres constituent des présences brutes, vides d'un relief autre que la seule perspective du moment, porteur d'une durée qui se résorbe en un jeu d'impressions éphémères, ce que l'on dit d'eux n'engageant que la situation ultérieure du commentaire. Les lieux collectifs – restaurant, cabaret, monument et intimes – maisons, appartements – sont les cadres d'une vie sociale et d'une intimité si communes qu'ils ne peuvent former les marqueurs propres d'un temps personnel, qui serait transmissible d'une décennie à l'autre, comme une mémoire vivante de l'espace. Le pays même de l'enquête, la France semble s'évanouir au gré de multiples rencontres avec des personnages exilés.

Juxtaposant des phrases succinctes, des paragraphes brefs et des chapitres resserrés, l'écriture obéit à sa structure une logique dissociative. Le nom, l'image, le récit : ces trois garants de la conscience échappent en permanence au personnage, hésitant au hasard de son enquête entre différents patronymes, qu'il aurait tous pu porter, plusieurs photos qui pourraient toutes le représenter, de multiples histoires, qui toutes pourraient être la sienne. Il en résulte une vision vertigineuse du monde contemporain qui à l'image du personnage-narrateur, semble tourner à la recherche de lui-même comme en mal de rotation, sur fond d'atmosphères opaques – buées, brouillards, lumières, indéçises, présences surnaturelles, espace dédaléen – et de corporalité cauchemardesque – images de liquéfaction et de spongiosité, appliquées à des corps et à des décors amorphes. L'écrivain en suggère la raison dans les derniers chapitres du roman qui révèlent les circonstances de l'amnésie : une fuite tragique en compagnie de la femme qu'il aimait un quart de siècle plus tôt, pendant l'Occupation, afin d'échapper aux mesures antijuives et aux autorités collaborationnistes, mais ces scènes inscrites dans la dynamique romanesque, sont elles-mêmes rattrapées par la fiction, qui empêche de voir en elles une explication logique et de conclure le récit sur la résolution de la crise identitaire.

Loin de trouver là sa clef, le roman s'achève sur un ultime tour d'écrou qui en relance le processus :

*« Des lambeaux, des bribes de quelque chose, me revenaient brusquement au fil de mes recherches... mais après tout, c'est peut-être ça une vie... »*<sup>28</sup>

Et le narrateur de réactiver le doute identitaire par deux questions qui dénie à cette fin de récit toute valeur de :

*« Est-ce qu'il s'agit bien de la mienne. Ou de celle d'un autre de Patrick Modiano dans laquelle je me suis glissé. »*<sup>29</sup>

Ainsi l'écriture de Patrick Modiano passe-t-elle d'une situation historique à une situation ontologique. Elle pose une souffrance sans objet mais à multiples prétextes, qui accompagne le simple fait d'exister et que l'écriture entretient en cherchant à la conjurer.

Pour sa part la plus romanesque : des personnages taraudés par un passé familial qui se fond dans les ténèbres de l'histoire, errent dans une géographie urbaine aux allures de labyrinthe et s'égarer dans une parole qui se contracte dès qu'elle touche au plus juste.

---

<sup>28</sup> *Rue des boutiques obscures, Éditions Gallimard 1978, collection Folio 1984, p.238*

<sup>29</sup> *Ibid., p. 238*

## 5. Conclusion

*Les chercheurs contemporains s'intéressent activement à la problématique de la mémoire et du temps, les questions de corrélation entre le jeu du temps et la mémoire individuelle. Ainsi, cette étude démontre que le traitement de la mémoire dans l'essayisme est un procédé artistique qui a pour but d'illustrer le temps à l'aide de « memory play ». Par conséquent, l'essai représente les fragments comme une technique d'écriture érigée en éthique ; de ce fait, l'écriture fragmentaire est celle de l'essai, elle se démarque des genres en les pratiquant tous afin d'échapper au piège de la totalité, remettant ainsi en cause toutes les certitudes de la littérature.*

*La mémoire est également un phénomène fragmentaire qui consiste en morceaux, en fragments ne prétendant pas à l'objectivité, et représentant en même temps l'image subjective du temps. Un paradoxe surgit si l'on pense que la visée de l'art est essentiellement l'harmonie, l'unité, alors que la fragmentation suppose une certaine violence. L'époque contemporaine est marquée par la fragmentation ; vu le contenu des essais, il est possible d'affirmer que l'essai fait partie de l'écriture fragmentaire.*

*La mémoire de Quignard est un souvenir de la vie terrestre, l'écrivain a envie de remonter dans l'histoire pour retrouver le temps perdu. Il est possible de préciser que la mémoire dans les essais de Pascal Quignard consiste dans l'antimémoire, en faisant référence aux lieux de mémoire comme Le Havre ou les ruines de Pompéi qui représentent pour Pascal Quignard la fragmentation de la mémoire, c'est-à-dire les produits de l'imagination. Selon Blanchot, en revanche, le temps disparaît, il s'arrête, perd sa personnalité. L'impersonnalité est une conséquence de la progression dialectique qui part du privé jusqu'au commun, de l'individuel jusqu'à l'historique. Blanchot est un chanteur de l'instant, entre le souvenir et l'oubli, mais selon lui l'« oubliement » n'est pas l'oubli. L'« oubliement » est un mécanisme de défense, qui protège la psychologie. Et l'oubli permet de faire naître quelque chose de nouveau, les vacuités de la mémoire qui apparaissent provoquent l'activité artistique, ainsi l'auteur fait ressortir la mémoire d'oubli qui se déroule dans le temps de l'absence de temps. C'est l'oubli qui rend possibles les souvenirs du passé, la reconnaissance du présent et l'anticipation du futur. L'oubli en contact avec la mémoire n'est ni son alternative ni son opposition. Ils sont aussi inséparables ainsi que le fait d'inspirer et le fait expirer dans le processus de la respiration. Selon Blanchot, l'écriture fragmentaire ne représente pas la continuité, le fragment n'est pas le morcellement d'un ensemble réel, brisé, le fragmentaire ne se définit pas par rapport à la totalité, en cela il est bien une force*

*subversive. Blanchot affirme comme Quignard qu'il est possible d'expliquer le présent à travers les excursions mentales dans la pré-mémoire. C'est de la même façon que Modiano donne son interprétation des faits et des pensées acquises par l'expérience individuelle de l'auteur de la même façon que les essais nous proposent une image artistique d'une personne concrète, une image de la vision subjective.*

*Modiano à son tour reconstitue la mémoire des débris du passé comme Pascal Quignard. La Barque silencieuse de Quignard est un exemple d'excellence d'écriture fragmentaire. Chez Quignard le temps représente les gens, l'image est complétée par les réflexions philosophiques sur la solitude de l'homme et la perte des liens.*

*L'auteur reçoit la liberté de vivre hors du temps, d'être au-dessus du temps, d'entrer dans un espace particulier hors du temps. Le traitement de la mémoire et du temps devient un procédé artistique actuel, et la réalité essayistique devient un espace multidimensionnel. Dans cet œuvre nous traitons de la mémoire essayistique. Les catégories de mémoire et de temps deviennent des moyens artistiques et les œuvres de Maurice Blanchot, de Pascal Quignard et de Patrick Modiano permettent d'avoir pleine conscience du caractère paradoxal de la présence d'une certaine sorte de mémoire - de l'antimémoire, de la mémoire d'oubli et du temps de l'absence de temps.*

## 6. BIBLIOGRAPHIE :

### a) Primaire

Blanchot Maurice. *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980.

Blanchot, Maurice. *Nietzsche et l'écriture fragmentaire*, la Nouvelle Revue Française, n°166, décembre, 1966.

Blanchot, Maurice. *L'attente, l'oubli*, Paris : Gallimard, 2000.

Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1988 (« Folio Essais »).

Blanchot, Maurice. *L'intretien infini*, Paris : Gallimard, 1969.

Blanchot, Maurice. *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Paris : Fata Morgana, 1986

Modiano, Patrick. *Dora Bruder*, Paris: Gallimard, coll. « Folio», 1981.

Modiano, Patrick. *La Place de l'étoile*, Paris: Gallimard, 1968.

Modiano, Patrick. *Livret de famille*, Paris: Gallimard, 1977.

Modiano, Patrick. *Chien de Printemps*, Paris : Gallimard, 2004.

Modiano, Patrick. *Quartier perdu*, Paris : Gallimard, 2004.

Modiano, Patrick. *Dimanches d'août*, Paris : Gallimard, 2001.

Modiano, Patrick. *Vestiaire de l'enfance*, Paris: Gallimard, 1991.

Quignard, Pascal. *Albicius*, Paris : Gallimard, 2004.

Quignard, Pascal. *Dernier Royaume*, tomes 1,2, Paris : Grasset, 2002.

Quignard, Pascal. *La barque silencieuse*, Paris : Seuil, 2009.

Quignard, Pascal. *Le Sexe et l'effroi*, Paris : Gallimard, 1994.

Quignard, Pascal. *Sur le Jadis*, Paris : Gallimard, 2005.

Quignard, Pascal. *Terasse à Rome*, Paris : Gallimard, 2000.

### b) Secondaire

« Cannes et autres lieux de mémoire : Catherine Deneuve et Patrick Modiano », entretien avec Frédéric Bonnaud, *Les Inrockuptibles*, n° 103, 7-13 mai, 2001.

« Modiano », entretien avec Laurence Liban, *Lire*, n° 319, 2005.

« Modiano, souvenir écrivain », entretien avec Antoine de Gaudemar (de), *Libération*, 26 avril, 2003.

« Rencontre avec Patrick Modiano, à l'occasion de la parution d'*Un Pedigree* », 2007.

Adorno, Theodor, *Notes sur la littérature*, traduction de S. Muller, Paris: Flammarion, 1984

Adorno, Theodor. « *Wer keine Heimat mehr hat, dem wird wohl gar das Schreiben zum Wohnen* », *Minima Moralia*, 1999.

Aristote. *De la mémoire et de la réminiscence*, traduction de Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris : Ladrance, 1866.

Bataille, Georges. *La littérature et le mal*, Paris : Gallimard, 1990.

Bergson, Henri. *Matière et mémoire*, Paris : Flammarion, 2012.

Blanckeman, Bruno. *Lire Modiano*, Paris: Armand Colin, 2009.

Botet, Serge, *Le Zarathoustra de Nietzsche : une refonte du discours philosophique*, Paris : Klincksieck, 2006.

Butaud, Nadia. *Patrick Modiano*, Paris: Textuel, 2008.

Cooke, Dervila. *Present Pasts: Patrick Modiano's (Auto)Biographical fictions*, Rodopi, 2005.

Cosnard, Denis. *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris: Fayard, 2011.

d'Hippone, Augustin. *Les confessions*, Traduction de M. Moreau, Québec: Samizdat, 2013.

Deleuze, Gilles. *Foucault*, Paris: Minuit, coll. « Critique », 1986.

Détiene, Marcel. *Les Dieux d'Orphée*, Paris: Gallimard, 2007

E. Flowers, John. *Patrick Modiano*, Rodopi, 2007

Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 2008.

Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1979.

Guerrigues, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris : Klincksieck, 1995

Halbwachs Maurice. *La mémoire collective*, Paris: PUF, 1950.

Halbwachs, Maurice. *La Psychologie collective*, Paris : Centre de Documentation Universitaire, 1938.

Heidegger, Martin. *Der Spiegel Interview*, in Günther Neske & Emil Kettering (eds.), *Martin Heidegger and National Socialism: Questions and Answers* (New York: Paragon House, 1990).

Hering E., *Über das Gedächtniss als eine allgemeine Function der organisirten Materie*, almanach der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1870. Traduction anglaise : *Memory as a universal function of organised matter*. In S. Butler, *Unconscious memory*. London: Jonathan Cope, 1920.

Jockey, Philipp. *L'archéologie, c'est l'étude des ruines, l'Archéologie*, éditions Cavalier Bleu, 2008 (« Idées reçues »).

Lycophron et Zétès. *L'humanité n'a jamais été humaine. Son désauvagement est plus féroce que la vie primitive. Il faut parler de surensauvagement. La culture est un surensauvagement*, Paris : Gallimard, 2010.

Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, présenté par Paul Mathias, Paris : GF Flammarion, 2006.

Nietzsche, Friedrich. *L'Antéchrist suivi de Ecce Homo*, Paris : Gallimard, « Folio/Essais », 1974.

Norra, Pierre. L'article « L'avènement de la mémoire » publié dans *Tranist*, le 19 avril, 22/2002.

Norra, Pierre. *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, 1 tome « La république », 1984.

*Œuvres complètes de Mallarmé*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1998-2003.

Parrochia, Daniel. *Ontologie fantôme. Essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, Encre marine, 1996.

Ricoeur Paul, *Temps et récit*, Paris : Seuil, 1991

Stoetzel J. *La psychologie sociale*, Paris: Flammarion, 1978.

Yates, Frances. *L'art de la mémoire*, Paris : Gallimard 1975.