

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT ET DE LA SCIENCE DE L'UKRAINE

UNIVERSITÉ NATIONALE LINGUISTIQUE DE KYIV

Faculté de philologie romane et de traduction

Département des langues romanes

Mémoire de recherche

sur le sujet: « LES PARTICULARITÉS DE LA MISE EN PLACE DES
CHAMPS LEXICO-SÉMANTIQUES DANS L'ŒUVRE DE PATRICK
MODMANO : L'ASPECT MORPHOSYNTAXIQUE »

Admis à soutenir
« ___ » _____ 20__

Par l'étudiante du groupe Mzmlf (02-20)
de la faculté de philologie romane et de
traduction
du programme de formation professionnelle
Études philologiques contemporaines
(la langue française et la langue seconde):
linguistique et traduction
spécialité 035 Philologie
Yasinska Marina

*Chef du département des langues
romanes et germaniques*

(signature) _____ **Ruban V.O.**
(signature) (nom, prénom)
(signature) (nom, prénom)

Directeur de recherche: candidat ès lettres,
maître de conférences
Yesypovych K.P.
(grade, titre universitaire, nom, prénom)

Échelle nationale _____
Quantité de points _____
Note ECTS _____

KYIV – 2021

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Кафедра романських мов

Кваліфікаційна робота магістра на тему:

**« ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНИХ ПОЛІВ У
ТВОРАХ П.МОДІАНО: МОРФОСИНТАКСИЧНИЙ АСПЕКТ »**

Допущено до захисту
« ____ » _____ 2021 року

Студентки групи Мзмлф 02-20
факультету романської філології і
перекладу
освітньо-професійної програми
Сучасні лінгвістичні студії (французька
мова і друга іноземна мова): лінгвістика і
Перекладознавство
за спеціальністю 035 Філологія
Ясінської Марини Володимирівни

Завідувач кафедри
романських мов _____ *Рубан*
В.О. (підпис) (ПІБ)

Науковий керівник:
кандидат філологічних наук, доцент,
Єсипович К.П.
(науковий ступінь, вчене звання, ПІБ)
Національна шкала _____
Кількість балів _____
Оцінка ЄКТС _____

АНОТАЦІЯ

Сучасна французька література набирає обертів на сьогоднішній день. Творчість Патріка Модіано сьогодні досить широко відома, в його роботах піднімаються соціальні та психологічні питання, які завжди були актуальними і залишаються такими й донині. Патрік Модіано – один з найуспішніших сучасних європейських письменників. Він є автором трьох десятків романів, багато з яких були високо оцінені на його батьківщині. Він був удостоєний Гонкурівської премії, Гран-прі Французької академії, і, нарешті, в 2014 році він отримав довгоочікувану Нобелівську премію. Всі твори П. Модіано містять в собі повернення в минуле, так званий флешбек, в якому оповідач повертається у вічному пошуку самого себе, що інтригує читача і не дає йому відірватися від читання.

Кваліфікаційна робота магістра має на меті простежити розгортання актуалізацію ключових лексико-семантичних полів у творчості Патріка Модіано: час, простір, пам'ять. .

Наукова розвідка складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури. У вступі обґрунтовано актуальність та практичну цінність обраної теми, поставлена мета і завдання дослідження, вказано предмет й об'єкт дослідження.

У першому розділі розглядаються поняття лексико-семантичного поля таких понять як « Час », « Простір » та « Пам'ять », хронотоп та його роль в романах « Втрачений квартал » та « Медовий місяць ». У другому розділі досліджено актуалізацію лексико-семантичних полів Час і Простір, у третьому розділі досліджується лексико-семантичне поле Пам'ять.

Ключові слова: лексико-семантичне поле, хронотоп, топонім, просторово-часовий аспект, лінгво-стилістичні та синтаксичні засоби, еліптичні речення, питальні речення, обставина місця, обставина часу, модальність, синтаксичні преривання тексту .

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE 1. PATRICK MODIANO ET SON PARCOURS PROFESSIONNEL.....	9
1.1 Les champs lexico-sémantiques « l'Espace » et « Le Temps » dans l'œuvre de Patrick Modiano.....	9
1.2 Le rôle du chronotope dans le texte du roman « Quartier perdu ».....	12
1.3 La description de l'aspect spatio-temporel dans une œuvre littéraire.....	14
1.4 Le champ lexico-sémantique « La Mémoire » dans l'œuvre de P. Modiano.....	16
1.5 Le développement du champ sémantique « La Mémoire » dans le roman « Voyage de nocces »	17
Conclusion du chapitre 1.....	24
CHAPITRE 2. L'ACTUALISATION DES CHAMPS SÉMANTIQUES « LE TEMPS » ET « L'ESPACE » DANS LES ROMANS « QUARTIER PERDU » ET « VOYAGE DE NOCES » DE P. MODIANO	27
2.1 Les moyens linguo-stylistiques de l'expression de l'aspect spatio-temporel dans l'œuvre de P. Modiano.....	27
2.1.1 Les procédés stylistiques de l'expression des toponymes dans le texte du roman « Quartier perdu ».....	27
2.1.2 L'image d'une ville-fantôme dans le texte du roman « Quartier perdu ».....	28
2.1.3 La ville de Paris – toponyme principal du roman « Quartier perdu ».....	28
2.1.4 Les moyens stylistiques de l'expression de l'image du personnage comme la partie composante du toponyme de Paris.....	30
2.2 Les moyens syntaxiques de l'expression de l'aspect spatio-temporel dans l'œuvre de P. Modiano.....	33
2.2.1 Les marqueurs olfactifs de l'expression de l'espace sensoriel dans le texte du roman « Quartier Perdu ».....	33
2.2.2 Les marqueurs visuels de l'expression de l'espace sensoriel dans le texte du roman « Quartier Perdu ».....	34
2.2.3 Les ruptures syntaxiques.....	37
2.2.4 La mise en relief des nouvelles informations	39

2.2.5 Les propositions elliptiques.....	43
2.2.6 Les propositions interrogatives.....	44
2.2.7 Le rôle des connecteurs circonstanciels de lieu.....	46
2.2.8 L'aspect linguistique de l'identification du type de narrateur dans le roman de Patrick Modiano « Voyage de nocés ».....	46
2.2.9 Les moyens d'exprimer les rapports modaux dans le roman « Voyage de nocés ».....	49
Conclusion du chapitre 2.....	50
CHAPITRE 3. L'ACTUALISATION DU CHAMP SÉMANTIQUE «LA MÉMOIRE » DANS L' ŒUVRE DE P. MODIANO.....	52
3.1 Le champ sémantique « La Mémoire » dans les romans de P. Modiano.....	52
3.2 Les moyens linguistiques de l'aspect narrative dans l'œuvre de Patrick Modiano.....	56
3.3 Le rôle du présent historique dans le roman « Voyage de nocés ».....	63
3.4 Les fonctions des temps du passé dans le roman « Voyage de nocés ».....	65
3.5 L'emploi de l'imparfait dans le roman « Voyage de nocés ».....	68
Conclusion du chapitre 3.....	72
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	74
BIBLIOGRAPHIE.....	78
ANNEXE A.....	82
ANNEXE B.....	83
ANNEXE C.....	84

INTRODUCTION

L'actualité du sujet de recherche. Pour le sujet de la recherche, on a choisi l'œuvre de Patrick Modiano, en particulier une étude des champs lexico-sémantiques « Temps », « Espace » et « Mémoire » dans ses romans « Quartier perdu » et « Voyage de noces ». Actuellement, les œuvres de Patrick Modiano sont assez largement connues, ses travaux soulèvent des sujets sociaux et psychologiques qui étaient toujours et restent actuels jusqu'à nos jours.

Patrick Modiano est l'un des plus grands écrivains européens contemporains. Il est l'auteur de trois dizaines de romans, dont beaucoup ont été très appréciés dans sa patrie. Il a reçu le prix Goncourt, le grand prix de l'Académie française, et enfin, en 2014, il a gagné le prix Nobel tant attendu.

Dans les années 70, Patrick Modiano a avoué qu'il était obsédé par la préhistoire, le passé et que « ... le passé est l'époque honteuse de l'occupation ». « Mon histoire est le temps » — une description si brève de son métier, qu'il a donné dans une interview à la revue le « Monde ». Et le plus souvent dans ses livres, Modiano ne cherche pas à respecter strictement la chronologie des événements qui ont secoué la France à cette époque. Ils lui servent de toile de fond, sur laquelle l'écrivain étudie ses personnages, représentants de la « génération impénitente et superflue ».

Toutes les œuvres de Patrick Modiano contiennent un retour au passé, un soi-disant flashback dans lequel le narrateur revient dans une éternelle recherche de lui-même, ce qui intrigue le lecteur et l'empêche de se détacher de la lecture : « *Ma recherche perpétuelle de quelque chose de perdu, la quête d'un passé brouillé qu'on ne peut élucider, l'enfance brusquement cassée, tout participe d'une même névrose qui est devenu mon état d'esprit* » [16, p. 6].

Si Amélie Notomb, par exemple, écrit ses romans en deux étapes, d'abord avec un stylo sur le papier, puis imprime sur une machine à écrire, selon elle, afin de ne pas corriger les erreurs, Patrick Modiano, au contraire, consacre beaucoup de temps à l'écriture et à l'édition de ses œuvres : « ...chaque phrase doit être définitive. (...). Souvent

je tourne une journée entière autour d'une même phrase. Je l'écris. Je la raie. Je la récris. » [4, p. 24].

La narratologie nous permettra d'étudier l'organisation du temps et de l'espace dans le texte qui à son tour « *s'efforce d'analyser le mode d'organisation interne de certains types de textes* » [9, p. 4]. Il est également important de noter que l'organisation « *d'un système d'échos, d'annonces et de rappels qui assurent la cohérence du texte.* » [25, p. 100]. Ce qui garantit que le texte reste intrigant et passionnant pour les lecteurs jusqu'à la fin.

L'étude du domaine stylistique nous permettra de déterminer dans quel but (par exemple, convaincre, décourager, choquer) une ressource linguistique particulière a été utilisée, ainsi que de déterminer les réactions attendues du lecteur et de l'auditeur. Selon M. Riffaterre, le but de la stylistique est « *d'identifier la réaction du lecteur devant le texte et de retrouver la source de ces réactions dans la forme du texte* » [33, p. 90]

Le but de l'étude : le but de ce travail est d'identifier les champs lexico-sémantiques « Temps », « Espace » et « Mémoire » dans l'œuvre de Patrick Modiano. Et aussi pour démontrer séparément la poétique du temps, de l'espace et de la mémoire dans ses romans qui détermineront les caractéristiques les plus fréquentes du chronotope et une variété d'éléments linguistiques utilisés pour le créer. Le but de mes recherches est également de déterminer les caractéristiques typiques du style de Patrick Modiano.

L'objet de l'étude est de mettre en évidence la spécificité des champs lexico-sémantiques « Temps », « Espace » et « Mémoire » à partir des romans de Patrick Modiano.

Les objectifs de l'étude :

- explorer la notion théorique de la formation des champs lexico-sémantique « Temps », « Espace » et « Mémoire » ;
- étudier la composante théorique de la formation du chronotope et de la mémoire ;
- définir les caractéristiques stylistiques du chronotope et de la mémoire ;
- identifier les caractéristiques pragmatiques du chronotope et de la mémoire ;
- identifier les éléments linguistiques les plus utilisés de la langue française pour décrire le temps, l'espace et la mémoire ;

– analyser les méthodes utilisées par Patrick Modiano pour créer les notions fondamentales « Temps », « Espace » et « Mémoire » dans ses romans.

Les méthodes de recherche suivantes ont été utilisées pour atteindre l'objectif de recherche et résoudre les tâches définies:

- théoriques: analyse de la littérature linguistique sur le problème étudié;
- scientifiques: analyse, généralisation, systématisation, classification, analogie, synthèse;
- empiriques: recherche d'exemples illustrant le temps, l'espace et la mémoire dans les romans « Quartier perdu » et « Voyage de nocces ».

CHAPITRE 1.

PATRICK MODIANO ET SON PARCOURS PROFESSIONNEL

1.1 Les champs lexico-sémantiques « l'Espace » et « Le Temps » dans l'œuvre de Patrick Modiano

La notion de champ lexical est souvent utilisée pour désigner un ensemble de termes lexicaux qui ont certaines relations sémantiques entre eux. Par exemple, il pourrait s'agir de synonymes : « mémoire », « souvenir », « témoignages », il peut également s'agir d'antonymes : « mémoire – oubli », ou bien il peut s'agir de caractéristiques sémantiques qui regroupent les mots en un seul champ lexico-sémantique : « souvenirs », « patrimoine », « amnésie », « tradition », « rappel » sont tous les composants qui appartiennent au même champ sémantique de la mémoire.

Patrick Modiano est souvent décrit comme un écrivain ambigu, fasciné par le passé, un archéologue de l'histoire troublée ou un chercheur inlassable de l'identité. Partant de choses banales, avec une précision minutieuse, il fait revivre la vie des gens ordinaires. Il a étudié les brochures de magazines, les almanachs pour avoir une image complète de la réalité qu'il décrit. Fasciné par le destin des personnes perdues, inconnues ou oubliées, il tente de les séparer.

Le temps qui distingue une création romanesque de notre auteur est un temps particulier, doté de la fonction d'un présent immobile, unissant différentes époques de la vie. Il peut découler de l'enfance avec des souvenirs rares et flous, de l'adolescence agonisante ou des étapes successives de la vie adulte. Tout cela remonte de livre en livre et se mélange et se place sur un même plan, ce qui permet à l'univers littéraire de Patrick Modiano de prendre la forme d'une référence éternelle et de formuler toutes ses œuvres.

On ne peut pas séparer le champ autobiographique du champ fictif. Chaque histoire a un souvenir, une petite ressemblance presque insignifiante qui fait le lien entre la vie fictive du personnage et la vie de Patrick Modiano. Chez Modiano, la maîtrise de soi prend de nombreuses formes. Il se compose de quatre unités chronologiques. Elles sont définies de la manière suivante : personnage, histoire, temps et espace.

Dans une interview, Modiano met en évidence une question de temps de la façon suivante : *« Comment délimiteriez-vous, dans votre création romanesque, la part du souvenir et celle de l'imagination ? La frontière est incertaine entre le souvenir et l'imagination. Le souvenir est sélectif et il stylise ou amplifie ce qui fut souvent une réalité très quotidienne. Il isole un détail du passé qui devient brusquement magnétique. Dans mon cas, comme dans beaucoup d'autres, c'est le souvenir qui donne sa couleur et son timbre aux œuvres d'imagination. »* [24] et c'est là où réside tout le génie de l'auteur.

Chaque roman de Patrick Modiano invite à un voyage unique à travers des paysages temporels et topographiques apparemment familiers, mais en même temps assez mystérieux pour charmer le lecteur et lui faire perdre l'équilibre. Si les lieux, les personnages et les relations entre eux produisent une sorte d'interférence autobiographique avec l'auteur, l'œuvre de Modiano ne se réduit pas à un examen de conscience ou à un simple témoignage de sa propre vie. Les thèmes qu'il aborde sont beaucoup plus larges.

L'espace constitue le deuxième pôle de l'œuvre de Modiano. L'espace, c'est-à-dire le lieu de l'intrigue des œuvres de Modiano, c'est certainement Paris. Malgré cela, on peut trouver une exception : c'est la « Méditerranée de Patrick Modiano », respectivement des villes comme Nice, Tunisie, Alexandrie. Ils sont à leur tour une trace de traumatisme et de mémoire.

Nice cède la place à l'histoire des dimanches d'août, la Tunisie et Alexandrie apparaissent dans le livret « Romance de famille ». Ce choix n'est pas accidentel - par l'intermédiaire de son père, un juif d'Alexandrie, Modiano a eu un contact biographique avec la Méditerranée. C'est l'Orient méditerranéen qu'il va réintégrer en épousant Dominique Zerfussa, dont la mère, née à Skemama, est d'origine tunisienne.

L'auteur lui-même admet que Paris, qu'il décrit dans ses romans, n'existe pas. Modiano s'exprime à ce sujet :

« Les impressions les plus fortes que Paris m'a procurée datent de mon enfance et de mon adolescence. Bien sûr, ce Paris-là a disparu. Mais à travers le tamis de la mémoire, ce Paris-là est devenu peu à peu Paris intérieur, un Paris que je dirais imaginaire et onirique, et intemporel. Ainsi, quand il m'arrive dans mes romans de citer

les anciens numéros de téléphone, par exemple Auteuil 15.28, c'est parce que ces numéros ont pris, avec le temps, une consonance poétique. » [24].

Une topographie précise constitue les points de référence nécessaires au déroulement du récit et au déclenchement de la fiction. Souvent, Modiano décrit des lieux qui n'ont jamais vraiment existé.

Dans ses textes, les détails sont parsemés : les noms des rues dans lesquelles les personnages se promènent, leurs numéros de téléphone, des extraits de journaux, divers documents officiels qui apparaissent systématiquement dans le récit. Nous sommes attirés par la répétition systématique des mêmes références qui créent un univers familier de tous les récits de Modiano. Le narrateur du roman « Quartier perdu » cite et reproduit un rapport de police qui lui paraît important.

Les héros de Modiano sont vagues, mais bien connus dans une réalité plus ou moins fictive. Malgré la précision des détails, les textes de Modiano sont caractérisés par une économie narrative. La répétition des précisions sur les lieux nous amène à formuler l'hypothèse qu'elle apporte un sens caché à l'intrigue. Nous avons souvent tendance à mettre en doute la véracité de l'histoire.

Dans la plupart de ses romans, l'écrivain met en scène un narrateur à la personnalité fragile qui, en errant autour de Paris, rencontre un personnage ou le souvenir d'un personnage qui, de manière obscure, semble avoir marqué son destin.

Un troisième sujet non négligeable dans l'œuvre de Patrick Modiano est la mémoire. Ses romans sont basés sur ses souvenirs personnels. C'est une sorte de mélange de faits réels issus de sa biographie, dilués par l'imagination des personnages.

De livre en livre, des personnes fantomatiques aux noms fictifs, à la recherche d'une identité en fuite, avec un passé vague et un avenir incertain, ouvrent la voie à l'évacuation au sein de la géographie urbaine vers la précision cadastrale. Ces personnages ne savent pas quelle direction choisir. Leur passé détermine leur présent et leur avenir. Une étrange fatalité pèse sur leurs actions et rend la possibilité de leur libre arbitre presque impossible. Ils n'ont aucune profession clairement définie, aucune ambition sociale, et aucune autre obsession que de connaître leurs origines mystérieuses. Ils sont perdus dans leur monde fantomatique au seuil de l'oubli.

Patrick Modiano a souvent recours au thème de la mémoire dans ses romans. Plus les personnages ont de souvenirs, plus les événements sont linéaires dans le roman. Modiano garde de tristes souvenirs de son enfance et de son adolescence. Au départ, cela était dû au fait qu'il vivait dans une époque d'après-guerre, puis il a été attristé par le divorce de ses parents. De plus, comme son père n'avait pas la nationalité française, il n'était pas facile pour eux de vivre dans la société française, car ils devaient constamment se cacher de la police.

Sa triste enfance pousse Modiano à créer des romans mélancoliques où les personnages sont toujours en train de chercher, de se souvenir, de se troubler. Il n'y a pas de personnages aux pensées claires, tout se passe de manière assez brouillée.

Les personnages et les narrateurs sont tous deux à la recherche constante de souvenirs heureux. Le narrateur a toujours recours à un souvenir antérieur, à savoir l'époque de sa jeunesse. Où il essaie de retrouver les événements les plus brillants et les plus insoucians de sa vie.

1.2 Le rôle du chronotope dans le texte du roman « Quartier perdu »

Tout d'abord, il faut définir le concept de chronotope, introduit par M.M. Bakhtin il relie l'espace et le temps, ce qui donne un caractère surprenant au thème de l'espace artistique et révèle un très vaste domaine de recherche. Il convient de noter que le chronotope ne peut fondamentalement pas être seul et unique (c'est-à-dire monologique) : la multidimensionnalité de l'espace artistique échappe à une vue statique, fixant n'importe quel côté, figé et absolutisé de celui-ci [2].

L'idée d'espace est au cœur de la culture, donc l'idée d'espace artistique est fondamentale pour l'art de toute culture. L'espace artistique peut être décrit comme un lien profond caractérisant l'œuvre d'art et ses parties substantielles, conférant à l'œuvre une unité interne particulière et lui donnant le caractère d'un phénomène esthétique. L'espace artistique est une caractéristique de toute œuvre d'art, y compris la musique, la littérature et autres.

Contrairement à la composition, qui représente une proportion importante des parties de l'œuvre d'art, un tel espace signifie à la fois la connexion de tous les éléments de l'œuvre dans une certaine unité interne ou autre unité similaire, et le fait de donner à cette unité une qualité particulière.

Dans le chronotope littéraire et artistique, il y a une fusion de l'espace et du temps dans un ensemble significatif et concret. Le temps prend ici une forme condensée, se concentre, devient artistiquement visible ; l'espace s'intensifie, il est entraîné dans le mouvement du temps, de l'intrigue et de l'histoire. Les signes du temps sont révélés dans l'espace, et l'espace est compris et mesuré par le temps. Cette rencontre et la fusion des files se caractérisent par un chronotope artistique.

Le chronotope en littérature a une définition de genre significatif. On peut dire directement que le genre et les variétés de genre sont définis par le chronotope, et en littérature, le point de départ du chronotope est le temps. Le chronotope, en tant que catégorie formelle, définit (en grande partie) et l'image de l'homme dans la littérature ; cette image est toujours essentiellement chronotopique.

Un rôle clé dans la compréhension des idées de M.M. Bakhtin sur les formes narratives et leur évolution est joué par la notion de chronotope qui prend en compte la relation spécifique entre l'axe temporel et spatial du texte narratif. Initialement développé comme un outil analytique pour établir la spécificité d'un récit de roman, le concept de chronotope est actuellement interprété comme un mécanisme conceptuel pour l'approfondissement de la recherche dans diverses sphères de la science narrative, la théorie de la perception, les approches cognitives du texte littéraire et même les études de genre [2].

En développant la théorie des chronotopes, M.M. Bakhtin a également ressenti l'influence des vues de Lotman, ainsi que l'approche fonctionnelle-dynamique, qui a été efficace en philologie dans les années 1920. Cette approche se reflète directement dans les œuvres de Yu. Tynyanov, B. Eichenbaum, etc., visait à identifier la dynamique synchrone et diachronique spécifique du texte artistique dans le contexte culturel et social global.

Le théoricien affirme que chaque genre littéraire symbolise une vision particulière du monde objectif, qui est en partie déterminée par son chronotope [2]. En d'autres termes, les configurations spatiales et temporelles de chaque genre prédéterminent la plupart du temps les actions des personnages de fiction.

Le conflit et l'interaction simultanée avec des chronotopes alternatifs et des concepts du monde objectif donnent aux chronotopes littéraires un caractère dynamique particulier. La variabilité est l'équivalent spatial et temporel de l'hétérogénéité linguistique. Le conflit des hétéroglosses, collision de configurations spatio-temporelles au sein d'un même texte ou d'une série de textes, fournit une base pour l'éclairage dialogique d'idées contrastées sur le monde objectif, d'images opposées du monde.

Le décor des événements dans les œuvres de Patrick Modiano est enrichi par les rétrospectives existantes (contraste entre le passé et le présent). La présence de telles références s'inscrit dans le courant de conscience des personnages principaux des œuvres de Patrick Modiano.

Le rôle de la ville dans les romans est intéressant, et si Bakhtin distingue le chronotope de la « ville de province », alors Modiano dissout ses personnages dans le tourbillon de Paris, comme s'il leur donnait un certain mystère et les aidait à devenir presque invisibles, à se dissoudre dans un sentiment général d'incertitude.

Même si on examine le titre du roman « Quartier perdu », il devient une manière explicite d'exprimer l'espace, car dès le début il donne une certaine direction à la recherche du lecteur, de l'auteur et du héros du roman lui-même. Ainsi, l'analyse du chronotope des romans de P. Modiano indique qu'il n'est pas seulement le cadre de l'œuvre, mais sert aussi de moyen d'organiser le contenu. Le chronotope combine l'espace personnel du héros avec un large contexte public, ce qui permet au lecteur d'être encore plus intéressé par l'œuvre.

1.3 La description de l'aspect spatio-temporel dans une œuvre littéraire

En 1984, Patrick Modiano met en scène le personnage d'Ambrose Guise, un écrivain criminel qui a commencé à vivre à sa guise, c'est-à-dire à sa manière, et qui revient en

France natale après un long séjour en Angleterre, dans son roman « Quartier perdu » [35, p. 11].

Il se rend à Paris pour rencontrer son éditeur, mais il consacre beaucoup de temps à la recherche de la ville en retrouvant son passé. Cependant, ce roman de Modiano ne se penche pas sur la mémoire collective ; il se focalise plutôt sur le protagoniste et ses souvenirs du passé. « Quartier Perdu » dépasse plusieurs éléments clés de la théorie de Pierre Nora ; en ce sens, il ne s'agit pas d'une question de mémoire collective.

Ainsi, dans ce chapitre, les événements du « Quartier perdu » sont rapprochés d'une autre théorie concernant la mémoire et le rôle de l'espace urbain : le rôle de Qazi Azizul Mowla, qui explicite le rapport entre la mémoire et le sens du lieu. Mowla est urbaniste et professeur de l'architecture à l'Université de l'ingénierie et la technologie du Bangladesh, qui examine souvent la ville de Dhaka.

Son article « Memory Association in Place-Making : Understanding an Urban Space » met en œuvre les dispositions mentionnées ci-après notamment à Dhaka, mais les principes de l'article sont universels tels quels. Dont la mémoire et l'identité sont en interaction avec l'espace urbain. Selon Mowla, la mémoire, l'identité et l'espace sont étroitement liés, de sorte que la mémoire et l'identité sont formées par l'espace [38, p. 9].

Dans sa théorie, Mowla estime que pour former des souvenirs, il est nécessaire de relier les événements du passé avec les espaces et les lieux où les événements ont eu lieu. Cette organisation des souvenirs et leur association à des lieux bien précis forment un véritable concept d'identité et un vrai concept de lieu [38, p. 1].

Cette idée de Mowla correspond au personnage du roman « Quartier perdu », Ambroise Guise et à sa modification au cours du roman. Dans ce roman, lorsqu'il est arrivé à Paris il y a longtemps, Guise a été mis à l'écart et, dans un certain sens, éloigné de la ville où il a passé la plus grande partie de sa jeunesse. Son sentiment de déplacement est lié à la réticence à se rappeler les événements de son passé et de son origine française.

Il y a vingt ans, il a quitté la France pour des raisons mystérieuses, et il a pris une identité distincte, avec un nom distinct (il s'appelait Jean Dekker). Pendant la rencontre avec son éditeur à Paris, il cherche à retrouver des personnes qu'il a connues dans le passé

et, au fur et à mesure, à retrouver son identité. L'acceptation de son ex-personnalité et la mise à jour de ses souvenirs, comme le théorise Mowla, sont liées au lieu.

D'après Mowla, la mémoire est un signifiant subtil du lieu et elle devient une identification très personnelle avec un lieu. L'image de notre mémoire est unique et individuelle. Les images qui donnent le sens du lieu sont liées à nos sens physiques. Au fil du temps, il y a une accumulation des images et des sensations, qui sont « stockées » dans notre mémoire en fonction à la fois de l'expérience imaginaire du lieu et de la réalité.

C'est la persistance stabilisatrice du lieu comme un réservoir d'expériences qui contribue si puissamment à sa mémorisation. On pourrait même dire que la mémoire est naturellement tournée vers les lieux bien orientés ou les moins soutenus [38, p. 2].

La conception de Mowla selon laquelle un lieu possède une expérience et une vision propres à chaque personne est très importante pour la manière dont Guise entretient ses relations avec la ville de Paris. Le personnage d'Ambrose Guise illustre le problème essentiel du rapport entre la mémoire, l'espace et l'identité. Il revient à Paris et espère que la ville réveillera matériellement les mémoires de son passé.

La ville précise et met en lumière certains éléments, néanmoins, bien qu'il ait séjourné dans la ville, son passé reste flou pendant la plus grande partie du roman. En théorie, l'objectif de Modiano est de créer une image imprécise de ce qui se passe. Ce n'est pas par hasard qu'il recourt au thème de la mémoire dans ses œuvres. Après tout, il est impossible de transmettre des événements du passé avec une exactitude parfaite. Nous ne pouvons que contempler les détails et les rassembler dans une image globale.

1.4 Le champ lexico-sémantique « La Mémoire » dans l'oeuvre de P. Modiano

Lorsque le narrateur partage ses souvenirs ou ses expériences, il y a à ce moment-là une séparation entre le narrateur et le personnage du passé. Dans la rétrospection, la conscience du narrateur change, comme s'il était détaché du monde présent et transporté dans le passé. En conséquence, il devient deux individus complètement différents, l'un vivant ces souvenirs, l'autre vivant dans ces souvenirs.

D. Cohn montre la différence entre la conscience des personnages : « [...] toutes ces images font de l'activité narrative l'acte de connaissance rétrospective d'une vie intérieure qui ne prend pas conscience d'elle-même au moment de l'expérience » [14, p. 171]. De cette façon, la conscience du personnage et son mouvement dans le temps deviennent plus clairs. Un phénomène comme la dissonance consciente se produit chez le narrateur : « [...] une subjectivité ancienne et aveugle se trouve "éclairée" par un narrateur à la compétence souveraine » [14, p. 171].

Dans ses recherches, D. Cohn explore la notion de « *privilège cognitif* » [14, p. 172]. Ce principe explique certaines des nuances du récit rétrospectif : « *le moi ancien est mis en évidence* » [14, p. 172].

Dans ses recherches, Cohn a également tendance à évoquer l'écart entre la conscience du narrateur et son expérience personnelle. Il s'agit du fait que les événements du passé ne se superposent pas aux événements du présent. Le narrateur essaie de toutes ses forces de transmettre toutes ses pensées du passé : « *le narrateur n'attire jamais l'attention du lecteur sur son savoir ultérieur : s'abstenant de toute analyse et de toute généralisation, il se borne à enregistrer les événements de la vie intérieure...* » [14, p. 180].

1.5 Le développement du champ sémantique « La Mémoire » dans le roman « Voyage de nocces »

Il convient de noter que l'accent mis par Patrick Modiano sur la mémoire dans ses romans est devenu la principale caractéristique de son œuvre pour laquelle il est reconnu. Ses histoires sont le plus souvent narrées par un personnage qui vit à travers ses souvenirs, c'est comme s'il essayait de renouer le fil des événements tout au long du récit.

Il est évident que la conception proposée par Patrick Modiano de lier l'intrigue autour de la mémoire d'un personnage s'est développée en lien avec sa vie d'avant-guerre. On peut remarquer les expériences et les souvenirs de l'auteur dans ceux des personnages de ses romans. Notons également que ses œuvres mettent en relation son univers imaginaire

avec ses observations, sa mémoire avec le monde fictif de ses personnages, ainsi qu'une grande partie de l'attention portée par Modiano à son propre examen de conscience.

La mémoire de l'auteur et ses expériences personnelles se répercutent pleinement dans la mémoire du narrateur. Ce fait nous rend confus quant au genre littéraire dans lequel l'auteur travaille, s'il s'agit de récits de fiction, s'il s'agit de romans autobiographiques ou si, comme l'a noté Blanckeman, il s'agit d'autofictions, c'est-à-dire de romans basés sur les propres souvenirs et expériences de l'auteur mélangés à un monde imaginaire pour ses personnages.

Selon Blanckeman :

«Les commentaires que porte rétrospectivement l'écrivain sur certains événements de sa vie rejoignent partiellement le plan des événements narrés, tous semblant frappés d'un identique principe d'incertitude, ou d'évidence stupéfaite, qui porte à la fois sur le sens de la vie vécue et celui de la démarche littéraire entreprise.» [12, p. 25].

Par ailleurs, Bruno Blanckeman constate que les détails de sa jeunesse se manifestent à nouveau dans ses romans. En outre, sa théorie met en évidence un lien psychanalytique avec les ouvrages que Modiano consacre à la mémoire :

«L'œuvre de Patrick Modiano entretient avec la psychanalyse une relation manifeste. Rares sont les récits dans lesquels une voix, parlant au présent de circonstances passées, ne tente pas d'élucider des événements qui résistent à la compréhension. Des souvenirs oubliés resurgissent, accompagnant un malaise qui voue l'être à vivre en porte-à-faux avec lui-même. [...] Il serait toutefois hasardeux d'assimiler la structure récurrente des récits à celle d'une cure, orientée vers la mise à jour d'un traumatisme hérité de l'enfance.» [12, p. 144].

Les œuvres de Modiano mettent en lumière les thèmes de la jeunesse, de la quête de soi et du passé, ainsi que la solitude qui transparaît dans nombre de ses romans. Les lecteurs ont souligné le recours de l'auteur à des motifs récurrents, témoignant ainsi de la quête de soi-même à travers l'introspection et le retour constant au passé. Voici comment Modiano décrit le fait pourquoi les écrivains ont recours aux motifs de la mémoire dans leurs œuvres:

«[...] Mais en lisant la biographie d'un écrivain, on découvre parfois un événement marquant de son enfance qui a été comme une matrice de son œuvre future et sans qu'il en ait eu toujours une claire conscience, cet événement marquant est revenu, sous diverses formes, hanter ses livres. » [23].

Il est important de s'intéresser de plus près à Patrick Modiano pour comprendre pourquoi les souvenirs apparaissent si souvent dans son œuvre, pourquoi les personnages de ses romans sont toujours en quête, à la recherche de leur jeunesse. Jean Patrick Modiano est né le 30 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt.

À cette époque, il était le premier fils de ses parents, deux ans plus tard naissait son frère cadet, qui est malheureusement décédé à l'âge de 10 ans, ce qui est l'une des raisons pour lesquelles ses romans ont un caractère mélancolique. Il a dédié toutes ses œuvres à son frère jusqu'en 1982. Le père de Patrick, Albert Modiano, était un sépharade de Salonique. Bien qu'il soit juif, il travaillait comme commerçant. Pendant l'occupation allemande, il était impliqué dans le commerce illégal. En outre, les racines juives de Patrick s'accompagnent de la présence de rabbins dans sa famille.

Quant aux notes autobiographiques de ses œuvres, elles ont été présentées sur la base de sa propre histoire familiale. Par exemple, le personnage de son roman *La Place de l'étoile*, Schlemilovitch, suit la vie de Jacques Modiano, le grand-père de l'auteur, qui a quitté Alexandrie pour Caracas, une ville du Venezuela, au début des années 1890 avant de s'installer à Paris en 1903.

Comme on peut le comprendre, en raison de ses origines juives, la vie n'était pas douce pour le père de Modiano. Il craignait toujours d'être attrapé et envoyé dans un camp d'extermination. Un jour, il a été arrêté par la Gestapo, apparemment pour des affaires de marché noir. On aurait dit que la vie de son père était faite sur mesure pour qu'il devienne un personnage de roman. Bien qu'il n'ait pas été facile pour lui, en tant que juif, de vivre en France et qu'il ait même mené une vie cachée, portant un document avec une identité complètement différente, mais il se présentait comme tel, Albert Modiano a réussi à perturber l'ordre, car dans ces années-là, il n'y avait pas de véritable système d'organisation de la société.

Avec le départ de son père de la famille pendant la période d'adolescence assez difficile du jeune Patrick, celui-ci devient une personne socialement fermée. Le concept d'amour et de tendresse pour son père lui est étranger. C'est pourquoi on trouve des histoires assez tragiques dans ses œuvres. Dans *Accident nocturne*, par exemple, son attitude envers son père apparaît clairement : « *Je me suis souvenu de ces dernières rencontres, vers dix-sept ans, avec mon père au cours desquelles je n'osais pas lui demander un peu d'argent.* » (Modiano, AN, 31).

La mère de Patrick Modiano, Louisa Colpeyn, née en 1918, était à moitié hongroise et à moitié belge, originaire d'une famille médiocre et modeste. Elle a travaillé comme actrice et a démarré sa carrière à Anvers en 1938. En raison du déclenchement de la guerre, Louise a dû déménager en France, ce qui explique que ses débuts professionnels n'aient pas été possibles. Comme on le sait, elle n'a pas baissé les bras et s'est retrouvée dans une autre branche. Louise a traduit des films de l'allemand vers le néerlandais à la Continental [47, p. 108].

Après la guerre, elle réalise à nouveau son rêve de travailler comme actrice et comédienne, non seulement à la télévision mais aussi au théâtre. Elle a été remarquée dans des rôles secondaires dans des films tels que *La Mort de Belle de Molinaro*, *Rendez-vous de juillet* de Becker et *Méfiez-vous des blondes* de Hunebelle. Soulignons que Modiano s'est passionné pour le théâtre sur les traces de sa mère: : « *j'ai toujours été sensible au monde des comédiens, des coulisses de théâtres et des loges, où ma mère m'a introduit dès mon enfance* » [47, p. 9].

Comme nous savons déjà que Patrick a grandi dans une famille où son père ne l'a pas comblé d'amour et d'affection et l'a finalement abandonné, il convient de noter que ses années d'école n'ont pas été les plus productives de sa vie. Au regard de ces derniers événements, Thierry Laurent arrive à cette conclusion : « *La scolarité du jeune Patrick fut particulièrement instable ; au gré des hasards ou de l'arbitraire des décisions paternelles, il changeait d'établissement. Une reconstitution est impossible, mais l'œuvre évoque pêle-mêle collèges et lycées de la rive gauche de la capitale, rigides "boîtes à sac" en banlieue, écoles d'Annecy* » [47, p. 162].

En raison de son enfance plutôt ambiguë et confuse, Modiano a beaucoup fantasmé, ce qui lui a été transmis dans ses œuvres plus mûres, où il partage ses expériences et son histoire. Ce qui a amené Bruno Blanckeman à définir les romans de Modiano comme : « *des événements vécus sur ceux des situations imaginaires* » [12, p. 83].

La passion que Patrick voue à la littérature a pris naissance grâce à son père, qui possédait une immense bibliothèque qu'il pouvait utiliser à chaque instant. Il est connu que Modiano commence à écrire ses premiers poèmes à l'âge de neuf ans et qu'il dédie son œuvre à son frère cadet, malheureusement décédé. À l'âge de 23 ans, il fait publier son premier roman, *La Place de l'Étoile*, par Gallimard, qui lui décerne deux prix Roger-Nimier et le prix Fénéon.

Chaque œuvre de Modiano retrace un fil de sa propre histoire. Il se sert notamment de narrateurs pour décrire l'histoire d'un personnage, mais en comparant les faits avec sa biographie personnelle, nous pouvons voir que c'est ainsi qu'il parle à ses lecteurs de lui-même. Ainsi, dans le roman *Chien de printemps*, il nous raconte l'histoire de sa première œuvre : « *Et aujourd'hui, on m'avait donné l'assurance que mon livre paraîtrait bientôt. J'étais enfin sorti de cette période de flou et d'incertitude pendant laquelle je vivais en fraude* » (Modiano, ChP, 108).

Alors, comment l'auteur est-il arrivé à l'autofiction ? Il a toujours considéré que l'autobiographie est intéressante si elle est diluée avec quelques histoires fictives. Après tout, un monde imaginaire est toujours plus attrayant qu'un monde réel. Plus on est créatif, plus on peut ajouter de l'intrigue aux romans, et plus on peut présenter la réalité de manière vivante et colorée: « *j'ai toujours pensé que les données autobiographiques devenaient intéressantes si on y injectait de la fiction* » [23, p. 37].

Si nous pénétrons plus profondément dans l'essence des souvenirs des personnages, nous pouvons les observer à travers le prisme des propres souvenirs de l'auteur. Mais puisque les événements réels n'intéressent personne, de même que les souvenirs authentiques, l'auteur les combine avec les souvenirs fictifs du personnage et on obtient un tel mélange de souvenirs réels de l'auteur et de souvenirs fictifs du personnage que cela donne une toute nouvelle histoire particulière.

La naissance de Patrick Modiano dans la période de l'après-guerre est le point de départ de son recours aux souvenirs et aux motifs historiques dans son œuvre. Comme il y avait beaucoup de choses à se rappeler et à raconter, il a décidé de partager ses souvenirs sur papier, voilant parfois les événements réels par des histoires fictives. Comme il n'a pas vu la guerre, mais qu'il a vécu au milieu des turbulences de la période dite d'après-guerre, elle a eu des échos dans son petit univers. Il a partagé non pas tant ses propres expériences que celles de ses parents, qui n'étaient pas français de nationalité et qui ont survécu aussi bien qu'ils le pouvaient.

Patrick partage ses réflexions et ses impressions sur la vie à Paris pendant l'Occupation, ou plutôt il a le cœur brisé par le fait que ses parents ne pouvaient pas s'exprimer librement, qu'ils vivaient sous le coup d'une interdiction de parler, qu'ils n'avaient aucune liberté de parole, mais dans la période post-occupation, il a pris le courage et la responsabilité de dire ce que ses parents ne pouvaient pas exprimer: *«Je suis comme toutes celles et ceux nés en 1945, un enfant de la guerre, et plus précisément, puisque je suis né à Paris, un enfant qui a dû sa naissance au Paris de l'Occupation. Les personnes qui ont vécu dans ce Paris-là ont voulu très vite l'oublier, ou bien ne se souvenir que de détails quotidiens, de ceux qui donnaient l'illusion qu'après toute la vie de chaque jour n'avait pas été si différente de celle qu'ils menaient en temps normal. Un mauvais rêve et aussi une vague de remords d'avoir été en quelque sorte des survivants. Et lorsque leurs enfants les interrogeaient plus tard sur cette période et sur ce Paris-là, leurs réponses étaient évasives. Ou bien ils gardaient le silence comme s'ils voulaient rayer de leur mémoire ces années sombres et nous cacher quelques choses. Mais devant les silences de nos parents, nous avons tout deviné, comme si nous l'avions vécu.»* [24].

La mémoire joue un rôle primordial dans les travaux de Patrick Modiano. Il sert à la fois à recréer les événements passés, à renseigner les lecteurs sur les conditions de vie pénibles des personnes vivant dans la période de l'après-occupation, mais aussi à honorer la mémoire de ceux qui sont décédés pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans ses romans comme *Dora Bruder*, *Villa Triste*, *Chien de printemps*, l'auteur mentionne des personnes décédées ou portées disparues, afin que nous n'oublions pas et que nous leur soyons éternellement reconnaissants pour le ciel paisible au-dessus de nos têtes. Ne

négligeons pas que c'est aussi l'effet de la mémoire sur le lecteur, qui lui fait ressentir une gratitude infinie pour les personnes décédées. Il s'agit d'un effet sur l'esprit subconscient de la plupart des lecteurs.

Pour Patrick Modiano, l'art de la mémoire est quelque chose qui concerne l'éternel, l'oublié, qui peut être ravivé par de multiples souvenirs. Plus les souvenirs sont intermittents, plus on peut rassembler d'informations, plus on peut se rappeler de détails pour reconstituer un puzzle auquel il a toujours manqué une pièce.

Lors de la remise du prix Nobel à Stockholm, Modiano s'est exprimé sur le temps perdu et l'importance de la mémoire dans nos vies : *«Il me semble, malheureusement, que la recherche du temps perdu ne peut plus se faire avec la force et la franchise de Marcel Proust. La société qu'il décrivait était encore stable, une société du XIXe siècle. La mémoire de Proust fait ressurgir le passé dans ses moindres détails, comme un tableau vivant. J'ai l'impression qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli. À cause de cette couche, de cette masse d'oubli qui recouvre tout, on ne parvient à capter que des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables.»* [24].

Le Pacte autobiographique de Philippe Lejeune va nous aider à définir la notion de l'autobiographie : *« L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle »* [41, p. 24]. Une autobiographie est écrite à la première personne et il est logique que tous les événements décrits se rapportent à l'auteur. C'est-à-dire que l'auteur est le narrateur.

Comment pouvons-nous le déterminer ? Tout d'abord, le titre de l'autobiographie, il doit coïncider avec le nom du personnage, et les événements décrits, les traits de caractère et le comportement du narrateur doivent correspondre aux événements réels de la vie de l'auteur. Lejeune a identifié l'autobiographie avec deux principes de base : la *« pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom) »* et l'*« attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre du roman ; à noter que roman, dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque)»*[25, p. 27].

De même, Lejeune soutient que les noms du personnage et du narrateur doivent être les mêmes. Lejeune explore une théorie de similitude très importante entre les trois acteurs principaux d'une histoire : l'auteur, le narrateur et le personnage. Après tout, nous savons que tous trois peuvent être très différents les uns des autres, malgré le fait que chacun d'entre eux participe à la même histoire.

Il faut savoir qu'à côté de l'autobiographie, il existe le phénomène de l'autofiction, qui n'est autre que l'expérience personnelle de l'auteur transmise au lecteur à travers l'écriture d'un roman. Auparavant, elle n'était considérée que comme une simple fiction. Lejeune a estimé « *le pacte fantasmatique " comme la " vérité personnelle, individuelle, intime* ». [25, p.42] qui se trouve sur les lignes du roman.

Lejeune souligne également que l'autofiction permet aux lecteurs non seulement de vivre dans le monde des personnages, mais aussi de vivre les expériences personnelles de l'auteur: « *Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement renvoyant à une vérité de la "nature humaine", mais aussi comme les fantasmes révélateurs d'un individu* » [25, p. 42]. Et il a ajouté qu'une autobiographie n'est pas seulement une histoire sur l'auteur lui-même, mais son identification par les lecteurs après sa lecture : « *L'histoire de l'autobiographie, ce serait donc, avant tout, celle de son mode de lecture* » [25, p. 45].

En introduisant le concept d'autofiction, nous entendons les événements et expériences réelles de l'auteur, qui sont dilués dans la fiction et présentés aux lecteurs dans un style fictif plutôt que scientifique. A son tour, Zufferey définit le concept d'autofiction de la façon suivante : « *L'autofiction se distingue par conséquent de l'autobiographie et du roman, tout en conservant cependant certains aspects de ces deux genres que la formule tout de même intègre* » [48, p. 8].

Conclusion du chapitre 1

En conclusion, on constate que le temps, l'espace et la mémoire sont étroitement liés dans toutes les œuvres romanesques de Patrick Modiano. Son originalité réside dans l'utilisation particulière de ces trois unités. L'auteur se réfère exclusivement au passé, qui couvre la période allant de l'occupation aux années 1960. Les personnages qu'il met en

scène dans ses histoires sont souvent des êtres ambigus pour lesquels une vision globale d'eux-mêmes, de leur avenir et de leur passé fait défaut. Le véritable enjeu consiste à combler un espace en observant leur identité perdue ou peut-être jamais retrouvée.

L'espace romanesque a plusieurs fonctions : il constitue la base du récit, il donne un sens caché à l'intrigue et établit un lien entre la vie personnelle de l'écrivain et la fiction, en utilisant la référence à lui-même - et à la fiction. Ce n'est pas sans raison que Modiano est souvent comparé à Georges Simenon en termes de caractéristiques similaires à celles d'un détective, mais surtout en termes de description et d'utilisation des connotations spatiales. C'est la privation d'écriture, la nostalgie du passé, l'incertitude paradoxale qui caractérise l'œuvre de Modiano. On pourrait dire que lire un roman de Modiano, c'est comme s'asseoir à une table dans une toute sombre pièce pleine d'étrangers et attendre que des voix de silence apparaissent.

La mémoire est l'un des éléments essentiels de l'œuvre de Patrick Modiano. Grâce à la mémoire, l'histoire a deux narrateurs. L'un est hétérodiégétique, celui qui observe les événements de l'extérieur, et l'autre est homodiégétique, celui qui non seulement vit les souvenirs d'autrui, mais y prend part. La mémoire permet de modifier le temps et l'espace dans l'intrigue.

La mémoire permet de modifier le temps et l'espace dans l'intrigue. Après tout, en changeant les souvenirs de plus en plus lointains et vice versa, l'environnement du narrateur change. Par exemple, si vous prenez des souvenirs d'il y a 20 ans, il y aura d'autres personnes autour de lui, d'autres intérieurs, extérieurs, etc. Et si les souvenirs ne sont pas très éloignés, il n'y aura pas beaucoup de changement dans l'espace. Le cadre spatio-temporel est très dépendant des souvenirs du narrateur.

La mémoire est une notion intéressante dans la mesure où elle est vague et dépourvue de toute spécificité. Si le narrateur nous raconte une histoire du passé, nous ne pouvons pas savoir avec certitude s'il s'agit d'événements réels ou non. Ce qui est le plus intéressant, c'est que la mémoire et le souvenir peuvent durer toute l'intrigue.

Nous avons également identifié le phénomène de l'autofiction. C'est-à-dire utiliser l'autobiographie comme base d'un roman de fiction. En d'autres termes, transmettre son expérience personnelle non pas d'une manière scientifique, mais d'une manière artistique.

De cette façon, les souvenirs, les expériences et les sentiments personnels de l'auteur se reflètent pleinement dans les lignes du roman. Mais il y a un petit problème. Les faits de sa biographie sont-ils vrais ou inventés ? C'est ce que nous allons explorer dans les chapitres suivants.

Vous trouverez des illustrations des champs lexico-sémantiques de l'espace, du temps et de la mémoire aux pages 83-85.

CHAPITRE 2.

L'ACTUALISATION DES CHAMPS SÉMANTIQUES « LE TEMPS » ET « L'ESPACE » DANS LES ROMANS « QUARTIER PERDU » ET « VOYAGE DE NOCES » DE P. MODIANO

2.1 Les moyens linguo-stylistiques de l'expression de l'aspect spatio-temporel dans l'oeuvre de P. Modiano

2.1.1. Les moyens stylistiques de l'expression des toponymes dans le texte du roman « Quartier perdu ». Il est à noter que l'un des sujets essentiels du roman est l'idée de la « ville fantôme », qui pour Guise n'est pas entièrement dévoilée. En effet, selon le roman, Guise ne tient plus compte de la ville de Paris, ce qui le pousse à réfléchir sur son passé et son identité. Par exemple, au début de son séjour, lorsqu'il observe le centre-ville, à proximité de son hôtel, et qu'il se sent déplacé et isolé :

« À mon retour, les arcades de la rue de Rivoli étaient désertes. Je n'avais jamais connu une telle chaleur la nuit, à Paris, et cela augmentait encore le sentiment d'irréalité que j'éprouvais au milieu de cette ville fantôme. Et si le fantôme, c'était moi ? Je cherchais quelque chose à quoi me raccroche » (Modiano, QP, 11).

Il est très important de savoir qu'il existe deux fantômes pour Guise : celui de Paris inconnu et celui de lui-même.

En combinant la théorie du sens du lieu et de la mémoire, Mowla réussit à expliciter le sentiment de malaise que Guise éprouvait à Paris après une longue période. Le théoricien insiste sur le fait que nos mémoires-images de l'espace sont formées par les souvenirs de nos expériences personnelles des espaces. Nous nous souvenons des espaces en ayant marché autour d'eux, en y ayant été. Ce sentiment de familiarité avec l'espace crée un sentiment d'appartenance à un lieu. Cependant, si notre expérience de l'espace ne correspond pas à nos idées préalables ou à nos attentes, c'est comme si nous n'étions pas « à la place » [18, p. 2].

2.1.2 L'image d'une ville-fantôme dans le texte du roman « Quartier perdu ». Tout au long du roman, on retrouve le même sujet d'un étranger. Il est impossible de ne pas mentionner la double identité de Guise, son nom anglais, et celle de Jean Decker, son vrai nom français, qui ajoute à son manque de sentiment d'appartenance aux étrangers. Par ailleurs, ce sentiment est également commun aux autres lorsqu'ils se rencontrent initialement. Le concierge de l'hôtel se laisse surprendre lorsque Guise lui parle français et Tatsuke, pour sa part, est aussi étonné d'entendre Guise parler français, il indique qu'Ambrose parle très bien le français.

On trouve des choses étranges dans le roman. Parmi elles, l'apparence de Guise aux autres. Une autre chose curieuse est que Guise traverse Paris comme un étranger, donc il se croit étranger malgré sa connaissance de la ville. Il dit que « *cette ville doit maintenant être considérée comme n'importe quelle autre ville étrangère* », (Modiano, QP, 15) quelque chose d'étrange pour quelqu'un qui y a grandi. Quand il fait un commentaire sur la population touristique, évidemment la seule qui reste à Paris, il s'identifie avec eux :

« *Comme eux, j'étais désormais étranger à cette ville. Plus rien ne m'y retenait. Ma vie ne s'inscrivait plus dans ses rues, sur ses façades. Les souvenirs qui surgissaient au hasard d'un carrefour ou d'un numéro de téléphone appartenaient à la vie d'une autre. Et d'ailleurs les lieux étaient-ils encore les mêmes ?* » (Modiano, QP, 45).

Vers la fin de la lecture du roman, le lecteur se rend compte de la fuite de Guise vers l'Angleterre : en trouvant un ami mort il y a vingt ans, il a peur d'être accusé de meurtre. Il retrouve la seule personne qui était présente sur les lieux ce jour-là et qui connaît la cause réelle de cet événement, mais ... lorsqu'il la retrouve pour la première fois en vingt ans, il constate qu'elle a « *une grande cicatrice...la trace que vous laisse l'un de ces accidents qui vous ont fait perdre la mémoire pour la vie.* » (Modiano, QP, 184).

Cette personne ne se souvient pas des événements de cette journée et Guise décide de quitter Paris pour toujours, espérant qu'après avoir quitté la ville, il oubliera tous les événements troublants de sa vie.

2.1.3 La ville de Paris – toponyme principal du roman « Quartier perdu ». La scène centrale du roman « Quartier perdu » se déroule dans un Paris caniculaire et

nous le voyons dans cet exemple : « *Je n'avais jamais connu une telle chaleur la nuit, à Paris, et cela augmentait encore le sentiment d'irréalité que j'éprouvais au milieu de cette ville fantôme.* » (Modiano, QP, 11).

Le narrateur se sent toujours mal à l'aise dans cette ville, qu'il a quittée il y a vingt ans et il le démontre de la manière suivante : « *Seul, dans cette ville étouffante qui n'est plus la mienne et où la température aujourd'hui a atteint 35 degrés.* » (Modiano, QP, 129).

Le narrateur retrouve un sentiment de bien-être en s'approchant de son passé. Quand il avait une vingtaine d'années, Paris était une ville où le narrateur se portait parfaitement bien : « *En ce temps-là, Paris était une ville qui correspondait à mes battements de cœur. Ma vie ne pouvait s'inscrire autre part que dans ses rues. Il me suffisait de me promener tout seul, au hasard, dans Paris et j'étais heureux.* » (Modiano, QP, 132).

Quand un narrateur adolescent veut découvrir des dossiers relatifs à sa jeunesse, Paris devient plus tolérant à son égard, la nature lui semble également plus favorable : « *Pour la première fois depuis mon arrivée à Paris je me sentais bien à cause de la fraîcheur qui montait de la rue.* » (Modiano, QP, 47).

Les descriptions des maisons sont également similaires. Sur le plan syntaxique, il s'agit généralement de courtes phrases elliptiques. On retrouve cette ambiance d'absence et de manque qui a marqué la vie de Modiano dans de nombreuses illustrations de lieux et de maisons.

L'espace qui entoure le narrateur est généralement vide ; on y trouve souvent une notion d'espace. Dans le roman « Quartier perdu », on compte 23 exemples de conception de l'esthétique du vide et de l'absence.

Par exemple, on peut le voir quand après avoir signé le contrat, le Japonais et le narrateur sortent du restaurant : « *Nous avons traversé la salle de restaurant vide.* » (Modiano, QP, 22).

Nous pouvons également le souligner dans cet exemple, quand l'ascenseur qu'ils empruntent s'arrête à chaque étage : « *Et chaque fois le couloir déserts'enfonçait devant nous à perte de vue avec sa moquette orange, ses murs d'acier satiné, les portes des chambres en laque noire.* » (Modiano, QP, 23).

Suite à une visite chez son amie de jeunesse, le narrateur revient dans la rue et éprouve à nouveau le malaise qu'il a ressenti lors de son retour à Paris : « *Le Rond-Point, par exemple, que j'avais traversé à pied un soir en compagnie de Rocroy – était-il le même Rond-Point ? Cette nuit, il ne lui ressemblait plus, en tout cas, et devant ce jet d'eau je ressentais une terrible impression de vide.* » (Modiano, QP, 45).

Le narrateur ressent la même chose quand la Lancia blanche, où, selon Robert Carpentieri, se trouvait leur ancien ami Georges Mayo, sort le soir et il constate : « *Nous sortîmes de la voiture et je vins m'accouder au pont. J'éprouvais un grand vide brusquement.* » (Modiano, QP, 79).

Le narrateur quitte la Haute-Savoie et se rend à Paris. Une plate-forme vide ainsi que le wagon était dans sa mémoire : « *Je revois comme sur une photo, le quai désert, la lumière jaune de la salle d'attente dont la porte est entrouverte. (...) Et puis, le train s'ébranle doucement. (...) Personne dans le couloir. Tout le wagon est vide.* » (Modiano, QP, 100-101).

Les lieux que le narrateur visite souvent après vingt ans d'absence à Paris sont souvent abandonnés, par exemple : « *La nuit est toujours aussi chaude et Paris aussi vide. (...) L'avenue Victor Hugo est déserte. L'air était plus frais que d'habitude, la lumière à la fois plus douce et plus nette – sans brume de chaleur, est plus poignant encore le sentiment de vide que j'éprouvais le long des avenues désertes et ensoleillées.* » (Modiano, QP, 124).

On constate dans ces exemples que les descriptions de Modiano sont fréquemment faites sur la base de sentiments et sont fondées sur des interprétations sensorielles et spatiales dont on peut faire une analyse plus approfondie. À travers les sentiments des personnages, le lecteur peut se retrouver dans l'espace et le temps dans lesquels se situaient les protagonistes du roman.

2.1.4 Les moyens stylistiques de l'expression de l'image du personnage comme la partie composante du toponyme de Paris. Dans le roman « Quartier perdu », publié en 1984, le narrateur se retrouve en étrange pays dans son pays lui-même,

car, après vingt ans d'absence, il se dit cette phrase : « ...c'est étrange d'entendre parler français. A ma descente d'avion... ».

Le narrateur de cette histoire est Jean Decker, un Parisien de Boulogne-Biancourt (ville de naissance de Jean Patrick Modiano), qui est devenu un romancier bien connu, d'origine anglaise, riche et bien marié, père, ami d'Irwin Shaw, sous le pseudonyme d'« Ambrose Guise ». La première chose qu'il a perdue, c'est sa ville. Jean Ambrose revient, « en pèlerinage » pour signer des contrats avec son éditeur japonais – lui-même déprimé parce qu'il a divorcé d'une Parisienne qui refusait de le suivre au Japon.

L'écrivain découvre immédiatement qu'il ne reconnaît plus Paris, devenue une ville étrangère, dans un climat chaud où il se sent « *barboté dans l'eau chaude et malodorante* ». Cela est démontré dans cet exemple : « *Au Rond-Point des Champs-Élysées, je me suis arrêté un instant devant la fontaine. Des touristes étaient assis sur les chaises de fer, autour du bassin. Comme eux, j'étais désormais étranger à cette ville. Plus rien ne m'y retenait. Ma vie ne s'inscrivait plus dans ses rues. Sur ces façades.* » (Modiano, QP, 6).

Ce mélange de familiarité et d'étrangeté, qui le met mal à l'aise, a, selon Sigmund Freud, un nom allemand bien connu « *das Unheimliche* », un mot qui n'a pas d'équivalent exact en français ; la traductrice française Marie Bonaparte l'a brillamment adapté à l'inquiétante étrangeté. Ambrose Guise déclare que : « *Quelle chose étrange de me retrouver après vingt ans dans cette ville, seul, par une nuit torride de juillet et sans pouvoir [depuis mon taxi] détacher mon regard d'un Japonais en costume clair* » (Modiano, QP, 25).

Son retour à Paris est comme une « descente en parachute » dans le temps, et les événements presque oubliés qui l'avaient auparavant laissé indifférent évoquent maintenant en lui un sentiment de profond chagrin. Jean-Ambrose à Guise se met alors à la recherche de Daniel de Rocroy, un avocat suspendu qui s'est suicidé cinq ans plus tôt. Rocroy l'accueille chez lui dans ses derniers jours à Paris et l'encourage à se rendre en Angleterre.

Dans son sombre appartement aux rideaux retardés, Jean reçoit une ombre du passé. C'est Gita Wattier, dite Gyp, qui lui a remis le dossier légué par Rocroy – 100 pages de

papier pelé, relié avec des agrafes rouillées et contenant un morceau de sa vie. Elle lui a probablement donné beaucoup d'autres choses, comme les clés de l'appartement mi-abandonné, mi-riche en archives du passé de Rocroy,

Ainsi, dans les romans de Patrick Modiano, on rencontre souvent des personnages absorbés dans les zones d'ombre du passé perdu, lancés dans des enquêtes qui ne visent pas tant à retrouver l'auteur, mais plutôt à essayer de comprendre les causes de la disparition, comme Ambrose Guise, qui dans le roman « Quartier perdu » utilise un voyage à Paris pour résoudre les mystères de l'époque où il était français, et s'appelait Jean Decker, peu avant sa disparition.

L'auteur a fait tout possible pour que nous ne connaissions jamais le nom de la fille qui a indirectement influencé le départ du narrateur à Londres dans le roman « Quartier perdu ». Cependant, le narrateur le connaît bien car il avoue que le nom de la fille figurait sur le papier avec son adresse : « *J'ai retrouvé son nom, entre les pages de mon vieux cahier, sur le bout de papier où elle l'avait écrit avec son adresse à Saint-Maur (...). Saint-Maur. 30 bis, avenue du Nord.* » (Modiano, QP, 171).

Cette absence de nom est une pratique délibérée chez Modiano. Nous ne saurons jamais ce que le narrateur pense de cette jeune fille, mais il nous décrira et indiquera le nom de l'hôtel où ils ont passé la nuit. : « *Un hôtel en retrait du quai, à l'intersection de deux rues, avec une terrasse de gravier et des tables de jardins aux parasols à franges. Il s'appelait le Petit Ritz.* » (Modiano, QP, 172).

Le même scénario se produit lorsqu'un narrateur parle de sa rencontre avec Carmen Blin. Pour décrire cette femme, il ne mentionne que ses vêtements, sa taille et la couleur de ses cheveux : « *La torche du concierge éclairait ses cheveux blonds. Elle portait une veste de fourrure beige. Elle n'était ni grande ni petite.* » (Modiano, QP, 92).

Par contre, on peut voir un autre exemple où il donne son adresse exacte : « *Carmen Blin 42 bis, cours Albert 1er, Trocadéro 15-28.* » (Modiano, QP, 97).

2.2 Les moyens syntaxiques de l'expression de l'aspect spatio-temporel dans l'oeuvre de P. Modiano

2.2.1. Les marqueurs olfactifs de l'expression de l'espace sensoriel dans le texte du roman « Quartier Perdu ». L'autre facette de l'espace littéraire, celle que ces sentiments représentent, doit être étudiée plus attentivement. Les différentes qualités sensorielles sont bien illustrées dans les romans de Patrick Modiano, parmi lesquels figurent les catégories thermiques, olfactives et visuelles.

Les notations thermiques sont largement employées dans la description de l'univers des romans de Modiano. Dans le roman « Quartier perdu », on observe certaines unités qui caractérisent *la chaleur* : *soleil de plomb, chaleur étouffante, boulevard écrasé de soleil, nuit torride*, le narrateur se sent mal à l'aise en ces moments-là.

On peut également identifier quelques unités qui décrivent *la fraîcheur*, pour le narrateur cela signifie le retour du bien-être : *soleil de printemps, fraîcheur, l'ombre, très frais*. On peut dire la même chose d'autres romans dans lesquels la chaleur l'emporte sur le froid et est associée à la maladresse des personnages ou du narrateur. Il y a très peu de sensations purement tactiles.

Les sensations olfactives représentent la catégorie de sensations la moins connue, même si, comme le souligne H. Pieron, Baudelaire et les symbolistes l'ont compris. Le narrateur du roman « Quartier perdu » n'a pas oublié le jardin des Tuileries de son enfance et c'est ainsi qu'il s'en souvient : « *J'entendais le ronronnement de la tondeuse et je sentais l'odeur de l'herbe* » (Modiano, QP, 34),

Le narrateur du même roman se souvient de l'odeur qui régnait à Paris, il y a vingt ans, lors de ses promenades avec Carmen : « *Nous marchions sur la pelouse du Cours la Reine. Averse. Odeurs des feuillages et de la terre mouillée.* » (Modiano, QP, 141).

Il se rappelle aussi, lorsqu'à la même époque il accompagnait l'amie de Ludo jusqu'au taxi, qu'une « *...odeur de chèvrefeuille s'échappait d'un hôtel particulier en démolition.* » (Modiano, QP, 170).

C'est dans le roman « Quartier perdu » que l'on trouve le maximum de références aux sensations olfactives. La catégorie dans laquelle la nature est indiquée est de 23%.

En effet, dans d'autres romans, ces indications sont rarement utilisées. Les odeurs liées aux personnes sont plus nombreuses, elles représentent environ 42%.

L'odeur est parfois l'une des particularités essentielles du personnage. De manière implicite, elle indique ensuite la présence du personnage associé à l'odeur. Ainsi, on devine la présence de Hayward dans la voiture qui accompagnait le narrateur et ses amis lors d'une promenade nocturne dans Paris : « *L'odeur d'Acqua di Selva augmentait mon vertige* » (Modiano, QP, 160).

Si presque tout ce que le narrateur connaissait il y a vingt ans avait changé, cette odeur aurait pénétré une personne à tel point que, des années plus tard, elle a toujours la même odeur et dans ce roman, cela se présente ainsi : « *Si Paris avait beaucoup changé, Hayward, lui, sentait la même odeur qu'il y a vingt ans, odeur qui me parut surannée : celle de l'eau de toilette Acqua di Selva dont je revoyais les flacons vert sombre sur la tablette de la salle de bain de son appartement, avenue Rodin.* » (Modiano, QP, 158).

L'odeur est une des traits caractéristiques du personnage, pour le narrateur. Avant de quitter la jeune fille chargée de son départ pour Londres, il la surveille attentivement et cette ligne le confirme : « *Une jeune fille d'une vingtaine d'années. Taille moyenne. Brune. Odeur lavande.* » (Modiano, QP, 180),

2.2.2. Les marqueurs visuels de l'expression de l'espace sensoriel dans le texte du roman « Quartier Perdu ». La couleur caractérise l'objet, la personne ou la condition de manière approximative, et est plus inventive que la description directe, laissant peu de place à l'imagination du lecteur. Dans la phrase « elle avait les yeux rouges », l'adjectif « rouge » peut exprimer la fatigue, le chagrin ou la maladie d'une personne. Le lecteur attend la confirmation de son hypothèse dans le texte, tandis que l'information directe le laisse passif.

En concentrant automatiquement notre attention sur la couleur, Modiano lui-même en reconnaît toute l'attractivité : « *La lumière m'intéressait. J'aime bien (...) certaines lumières estivales, très contrastées. (...) Quand on écrit, il est peut-être difficile de traduire une lumière, mais ça m'a toujours préoccupé.* » [30, p. 103].

Pour mieux comprendre le rôle et la place de la couleur dans l'œuvre de Modiano. Ainsi que plusieurs écrivains, Modiano a ses couleurs préférées. Le blanc et le noir sont les couleurs les plus courantes dans ses romans. Ces deux couleurs permettent au narrateur de mettre en évidence le contraste entre le passé et le présent, entre les moments de bien-être et les moments difficiles, de montrer la duplicité de certains personnages.

Le pourcentage de blancs dans le roman « Quartier perdu » est d'environ 25%. Ce terme est souvent associé aux esprits et aux fantômes et souligne l'idée du narrateur que tous les gens, une fois qu'ils atteignent un certain âge, deviennent des fantômes, vagabondant en vain à la recherche de leur passé, de leur jeunesse. De retour à Paris, ville qu'il a quittée il y a vingt ans, le narrateur de ce roman croit reconnaître un ami de jeunesse au volant d'une Lancia blanche :

« Le boulevard était désert (...). Et cette Lancia blanche qui avançait le long des façades éteintes me causait le (...) sentiment de désolation. (...) Je finissais par me demander si quelqu'un était au volant de cette Lancia, car j'avais beau écarquiller les yeux, je ne distinguais pas l'ombre d'un homme. (...) A moi, ça m'avait plutôt l'air d'une Lancia fantôme qui ne finirait jamais de glisser à travers ce Paris nocturne et mort. » (Modiano, QP, 72-73).

On constate également que quand le narrateur veut fixer le regard sur cet homme, il ne voit que : *« ... profil irrégulier (...) surmonté d'un casque de cheveux blancs. Il portait un imperméable blanc. »* (Modiano, QP, 74) qui aide l'auteur à maintenir l'intérêt du lecteur et le mystère du roman.

Sur la photo qu'on prend de cet homme on ne distingue que : *« la portière blanche, et dans l'encadrement de la vitre le col blanc rabattu de l'imperméable tout le reste était en noir. »* (Modiano, QP, 78).

Dans le roman « Quartier perdu », les couleurs rouge et vert du feu constituent des proportions importantes. Elles apparaissent toujours la nuit comme des signaux qui permettent au narrateur de trouver son chemin, ces lumières illuminent la nuit comme des flashes :

« Après le dîner, il faudrait prendre un verre quelque part, puis un autre, ailleurs, puis encore un autre. Et toujours sous la conduite de Hayward. Il suffisait de suivre leur voiture à travers Paris. Feux verts. Feux rouges. (...) La voiture des Hayward, devant nous, indiquait la marche à suivre. Feux verts. Feux rouges. » (Modiano, QP, 136).

« Elle [Carmen] s'habillait après le "déjeuner" et nous sortions faire une longue promenade. C'était l'heure creuse de la nuit où il ne passe plus que de très rares voitures et où les clignotements des feux rouges et des feux verts se succèdent pour rien. » (Modiano, QP, 141).

Des couleurs vives apparaissent sur un fond de couleurs pâles et mettent en évidence les visages et les objets décrits : « A travers les vitres, une lumière blanche qui tombait des petites lampes de la terrasse laissait une flaque d'ombre au fond du salon. Et Carmen se tenait dans cette flaque d'ombre allongée sur l'un des divans. (...) Elle s'était déshabillée et portait un peignoir d'éponge orange. » (Modiano, QP, 166).

Toutes les désignations de couleurs figurant chez Modiano se subdivisent en trois groupes. Cette classification n'est peut-être pas la seule possible, mais elle sert à mieux différencier le monde coloré de Modiano. :

1) les couleurs concrètes, exprimées par les adjectifs de couleurs : blanc, noir, rouge, bleu, vert, etc. ;

2) les couleurs teintées : bleu clair, rouge vif, vert pâle, jaunâtre ;

3) les fausses couleurs utilisées pour les substantifs : marron, grenat, sable, havane, châtain, mastic, ou des adjectifs qualificatifs qui expriment les nuances de couleurs : clair, obscur, teinté, etc.

Plusieurs procédés sont employés pour nuancer le sens de base des couleurs. Ainsi, l'adjectif qualificatif de couleur peut être complété par un autre adjectif : bleu clair, rose orangé, vert pâle, beige rosé. Ainsi, par exemple, dans cette phrase « Un homme en chemise blanche et pantalon bleu marine attendait debout devant une porte à double battant (...). » (Modiano, QP, 105) nous voyons que la profondeur du bleu est accentuée par la teinte de la mer.

Le sens des couleurs est nuancé parfois par un nom d'objet : bleu ciel, rouge brique, vert émeraude, bleu canard. Voici un autre exemple : « Le rouge brique du grand

immeuble du 76 boulevard Sérurier se détache sur le vert du parc, dont les pelouses dévalent jusqu'au périphérique. » (Modiano, QP, 183).

Dans d'autre cas la nuance peut être apportée par un nom d'objet avec la préposition bleu de myosotis, ou par un adverbe d'intensité suivi d'un adjectif verbal : bleu très coupant. Sur le fond des couleurs claires et lumineuses apparaissent des couleurs ternes et sans éclat, ces formes dérivées des adjectifs de couleurs sont obtenues par suffixation : noirâtre, bleuâtre, brunâtre, jaunâtre. Ces teintes délavées sont les marques du temps. Cet effet est visible dans les lignes suivantes : « *Déjà l'herbe et la mousse envahissaient la véranda et les feuillages débordaient des portes à battant noirâtres des écuries comme si des arbres avaient poussé à l'intérieur.* » (Modiano, QP, 147).

2.2.3 Les ruptures syntaxiques. Un des procédés utilisés par Modiano pour créer son univers romanesque est un récit lacunaire. Le narrateur aborde un nouveau sujet, sans expliquer le thème initialement traité, mettant ainsi en suspens la curiosité du lecteur. Ce problème est directement lié à celui du décrochage mais ici nous ne nous intéressons pas à un passage sans précaution sur un autre sujet, mais au manque d'information sur les sujets.

Voici quelques exemples qui vous aideront à mieux comprendre les spécificités de la rupture syntaxique. Dans le roman « Quartier perdu », qu'on a cité à propos de l'introduction de la nouvelle information, le narrateur confie qu'il aimait regarder les photos et les souvenirs de Carmen, il remarque aussi que Carmen, elle-même, « *n'aimait pas que je consulte ce qu'elle appelait les archives s* » [36, p. 140]. Mais on n'apprend jamais pourquoi cela ne lui plaisait pas, quelles raisons elle donnait au narrateur.

L'exemple suivant nous montre que le narrateur aimait Carmen : « *J'étais amoureux de cette femme (...)* » [36, p. 137], mais il ne parle jamais de leurs sentiments intimes, on ne sait pas ce que Carmen éprouvait à son égard. On ne sait pratiquement pas de quoi ils parlent : en dehors des phrases qu'ils se sont dites lors de leur première rencontre, on l'entend prononcer trois ou quatre phrases qui ne nous permettent pas d'élargir notre connaissance sur ce personnage. On apprend que le narrateur et Carmen faisaient parfois de « longues promenades ».

Et c'est exactement dans cet exemple, on remarque bien le phénomène de variation au niveau de l'information : d'un côté le narrateur nous décrit méticuleusement leur trajet : « *Nous marchions sur la pelouse du cours de la Reine. (...) De l'autre côté de la place de l'Alma, le long des quais, sur l'esplanade du palais de Tokyo, nous parlions à voix basse (...). La rue Fresnel et son jardin suspendu. La Seine. L'allée aux Cygnes que nous suivions jusqu'au pont de Grenelle. Et le retour par les escaliers de Passy et les jardins du Trocadéro.* » (Modiano, QP, 141). D'un autre côté on n'apprend jamais de quoi ils parlaient pendant ces promenades.

Un autre exemple de la rupture syntaxique se voit quand le narrateur nous confie que Carmen offrait des cadeaux somptueux au couple Hayward : « *...pour les remercier de leur rôle de poissons-pilotes du petit groupe que nous formions.* » [36, p. 134]. Mais on n'apprend jamais quels étaient ces cadeaux.

Le nom de Lucien Blin apparaît souvent dans la narration. Les gens qui l'ont connu avaient apparemment beaucoup d'estime pour cet homme. Mais la raison de ce respect reste inconnue du lecteur. Quand le narrateur cite quelques phrases prononcées par Rocroy à propos de Lucien Blin, il ne donne pas le contexte dans lequel ces mots étaient prononcés : « *Lucien aurait détesté, hein, Gyp ?* » « *Voilà qui aurait fait beaucoup rire Lucien...* » Parfois sur un ton de reproche discret, il s'adressait à Carmen : « *Vous croyez vraiment que Lucien aurait été d'accord ?* » Ou « *Lucien aurait été vraiment triste de vous voir comme ça...* » (Modiano, QP, 26).

On ne peut dire qu'une chose à propos de ces citations : les gens qui entouraient Lucien Blin connaissaient parfaitement bien son caractère ; pour le reste, cette information ne permet pas au lecteur d'en comprendre le caractère. On apprend par le narrateur que les personnages du roman évoquent souvent « *l'époque de Lucien* », c'est leur passé, mais on ne sait jamais ce qu'ils ont vécu à cette époque-là, car personne n'en parle directement.

Ainsi, dans un extrait le narrateur parle d'un dîner « *entre les hommes à la terrasse d'un restaurant du quartier.* » On apprend aussi le sujet de conversation : « *Ils avaient parlé de Carmen et du passé.* » [36, p. 151]. On peut également noter que c'est un exemple de la façon dont l'auteur crée une énigme pour le lecteur grâce à un élément linguistique.

Le narrateur nous raconte ce qu'ils ont dit par rapport à Carmen, mais sans jamais savoir ce qui a été dit sur le passé. On ne connaît que les idées que les amis ont apportées au narrateur sur Lucien Blin : « *Tant que Blin était là, le monde gardait sa cohérence, et chacun d'eux avait un centre de gravité, un dénominateur commun et pourquoi pas : une raison de vivre... Blin avait été comme l'aimant qui rassemble la limaille de fer.* » (Modiano, QP, 151).

Il est à noter que cette économie narrative touche principalement le passé et indique un refus catégorique du narrateur d'en faire mention. Le second se limite à de courtes suggestions, mais ne fournit pas beaucoup d'explications quant à savoir s'il est un témoin ou le personnage principal des événements présentés.

2.2.4 La mise en relief des nouvelles informations. L'économie narrative se manifeste également par l'introduction de nouvelles informations. Le narrateur, sans se contenter pour autant de faire de grandes remarques ou de multiples explications et commentaires, raconte les événements au fur et à mesure. On peut introduire de nouvelles informations dans un texte de plusieurs manières :

- soit on les introduit pour confirmer des faits connus,
- soit on présente des choses inconnues comme si elles étaient déjà connues.

Balzac, par exemple, comme beaucoup d'auteurs classiques, préfère le premier type d'introduction de nouvelles informations. Dès le début de ses romans, comme nous l'avons vu dans l'exemple d'Eugène Grande, Balzac assure son lecteur de tous les éléments dont il aura besoin pour comprendre l'action : la description de cette action initiale commence par la description de la ville où se dérouleront les événements de l'histoire. Puis, à travers l'une des rues de cette ville, le narrateur nous conduit à la maison où vivent les protagonistes de l'histoire. Le narrateur présente ensuite ses héros.

De son côté, Modiano est partisan de l'introduction d'un deuxième type de nouvelles informations. La couverture médiatique, que l'on retrouve souvent dans ses romans, en est la preuve évidente. Dans ce type de phase initiale, la mise en action se fait sans aucune préparation, il semble que l'histoire commence au cours de l'action qui a débuté auparavant.

Examinons l'un des traits caractéristiques du style de Modiano et découvrons comment il réussit à construire ces débuts romanesques. Voici le début du roman « Quartier perdu » paru aux Editions Gallimard en 1972 :

« C'est étrange d'entendre parler français. A ma descente de l'avion, j'ai senti un léger pincement au cœur. Dans la file d'attente, devant les bureaux de la douane, je contemplais le passeport, qui est désormais le mien, vert pâle, orné de deux lions d'or, les emblèmes de mon pays d'adoption. Et j'ai pensé à celui, cartonné de bleu marine, que l'on m'avait délivré jadis, quand j'avais quatorze ans, au nom de la République française. J'ai indiqué l'adresse de l'hôtel au chauffeur de taxi et je craignais qu'il n'engageât la conversation, car j'avais perdu l'habitude de m'exprimer dans ma langue maternelle. Mais il est resté silencieux tout le long du trajet. Nous sommes entrés dans Paris par la porte Champerret. Un dimanche, à deux heures de l'après-midi. Les avenues étaient désertes sous le soleil de juillet. Je me suis demandé si je ne traversais pas une ville fantôme après un bombardement et l'exode de ses habitants. Peut-être les façades des immeubles cachaient-elles des décombres ? Le taxi glissait de plus en plus vite comme si son moteur était éteint et que nous descendions en roue libre la pente du boulevard Malesherbes. A l'hôtel, les fenêtres de ma chambre donnaient sur la rue de Castiglione. J'ai tiré les rideaux de velours et je me suis endormi. A mon réveil, il était neuf heures du soir. » (Modiano, QP, 9-10).

Le roman commence sans aucune entrée en matière, on voit le narrateur, arrivé par avion, dans un pays francophone : *« C'est étrange d'entendre parler français. A ma descente de l'avion, j'ai senti un léger pincement au cœur. »* [36, p. 9].

D'où vient le narrateur ? Pourquoi trouve-t-il étrange d'entendre le français ? C'est en fait le lecteur lui-même qui doit mettre en place la structure dans laquelle le texte est rédigé.

Au commencement du premier alinéa, on trouve le narrateur à l'aéroport. On ne sait rien de lui. Le lecteur ne reçoit pas d'informations précises. Ce n'est qu'une hypothèse. A travers quelques détails et quelques éléments, il en tire des conclusions. Tout d'abord, il découvre que le narrateur n'a pas entendu le français depuis longtemps, donc il parle une autre langue, mais il connaît aussi le français. Les deux phrases suivantes commencent

par une phrase indirecte. Dans ces phrases, la caractéristique qui précède l'objet lui-même apporte une lumière intense et nous aide à saisir un peu mieux la réalité. On nous informe que le narrateur arrive par avion.

La périphrase dans laquelle le narrateur donne la description du passeport de son pays d'adoption : « *vert pâle, orné de deux lions d'or* » [36, p. 9], augmente l'intérêt du lecteur, car il n'a pas de réponse directe, il est obligé de la chercher.

La dernière proposition de ce paragraphe nous apporte une nouvelle information sur le narrateur qui est présentée ci-après : « *Et j'ai pensé à celui, cartonné de bleu marine, que l'on m'avait délivré, jadis, quand j'avais quatorze ans, au nom de la République française.* » (Modiano, QP, 8). C'est une phrase complexe avec des rapports de subordination.

L'adverbe *jadis* de la deuxième partie de cette phrase permet de conclure qu'entre le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé, il y a une distance épique assez grande. La conjonction de subordination à sens temporel *quand* introduit la deuxième proposition subordonnée qui permet de concrétiser l'adverbe *jadis*.

Le narrateur se trouve dans un taxi qui l'emmène à l'hôtel dans le deuxième alinéa. Cet alinéa ne contient que deux phrases : un complexe avec des rapports sur la subordination et la coordination. Dans cette phrase complexe, la conjonction de coordination *car* introduit une phrase causale qui justifie et explique la formulation de la phrase principale. La proposition simple qui suit cette phrase : « *Mais il [le chauffeur de taxi] est resté silencieux tout au long du trajet* » (Modiano, QP, 11), commence par la conjonction adversative « *mais* » et peut être considérée comme sa suite. La fragmentation de cette partie de son énoncé dans la proposition indépendante souligne le dégageant du narrateur face au silence du conducteur.

Les nouvelles informations que ce paragraphe permet de supprimer sont peu nombreuses. Mais après la lecture du premier paragraphe, nos suppositions se confirment : le narrateur a quitté la France depuis longtemps puisque, comme il l'admet, il a perdu l'habitude d'exprimer ses pensées dans sa langue maternelle.

Le narrateur au troisième alinéa est toujours dans un taxi, mais le décor a changé, il approche de Paris. Ce paragraphe est en fait un peu plus long que les deux précédents. Il se compose de six phrases, dont deux sont composées.

Dans la première phrase complexe, les phrases sont liées entre elles par un rapport de subordination, et dans la deuxième phrase par un rapport de coordination et de subordination. Le narrateur nous indique les noms des lieux qu'il traverse : « *Nous sommes entrés dans Paris par la porte Champerret. (...) Nous descendions la pente du boulevard Malesherbes.* » [36, p. 9-10].

Ces détails de localisation aident à générer un effet réaliste. D'autre part, ils permettent au lecteur de mieux imaginer le parcours du narrateur à travers Paris. Les indications du temps « *un dimanche, à deux heures de l'après-midi* » augmentent le réalisme de l'énoncé. L'article indéfini devant le substantif « *dimanche* » montre que c'était un dimanche comme les autres, qu'il ne représentait rien d'exceptionnel. Dans les trois phrases suivantes, par exemple, on trouve une description de Paris. Le type d'énoncé passe de narratif à descriptif.

Observez comment est présentée la description de la rue : « *Les avenues étaient désertes sous le soleil de juillet.* » [36, p. 10]. Même s'il s'agit ici d'une hyperbole usée, elle permet de renforcer l'idée de vide.

Les termes ordinaires ont certainement semblé au narrateur insignifiants et médiocres pour caractériser l'atmosphère de la ville. Le lexique de guerre « *bombardement, exode, décombres* » donne à l'image de la ville quelque chose d'angoissant. Le verbe *glisser* est utilisé de manière métaphorique pour parler du taxi, de même que la métaphore de la « *ville fantôme* » fait que le lecteur a le sentiment de se trouver hors de la réalité.

C'est comme si tout se passait dans un rêve. Ce paragraphe fournit au lecteur des informations assez importantes. Il est même possible de dire que ce paragraphe est basé sur le concept d'antithèse par rapport aux précédents.

Dans les deux premiers paragraphes, le lecteur ne trouve que des allusions, et il est obligé de faire des suppositions sur le passé et le présent du narrateur. Le troisième alinéa répond un peu à sa curiosité. Le lecteur peut enfin connaître le nom de la ville où le

narrateur est arrivé. Par ailleurs, on apprend que l'action se déroule en été, le dimanche de juillet.

Le quatrième paragraphe est très court. Nous retrouvons le narrateur dans sa chambre à l'hôtel. Ainsi, il convient de préciser que l'indication « *les fenêtres de ma chambre donnaient sur la rue Castiglione* », permet de constater que cet hôtel est situé au centre de Paris. Ici, les nouvelles informations sont présentées comme si elles étaient déjà connues.

Par conséquent, dans le troisième paragraphe, le narrateur indique le lieu de son entrée à Paris, en fournissant cette information, il met le lecteur en garde contre ce lieu « *la porte Champerret* ». En ce qui concerne le nom de la ville, il est prononcé comme par hasard, bien que ces deux faits soient également nouveaux pour le lecteur.

Avec cet exemple, il a été possible d'illustrer le déroulement d'un des débuts typiques des romans de Modiano, ainsi qu'une présentation du roman. Dans le roman lui-même, l'introduction de nouvelles informations se fait de manière similaire. Le narrateur ne mentionne que les nouveaux détails. Ainsi, il intrigue le lecteur, éveille sa curiosité, mais ne donne pas d'autres explications.

Le mystère est omniprésent dans le roman. Les pensées des personnages, leurs souvenirs, l'époque à laquelle les événements se sont déroulés et l'espace sont tous brouillés. Afin de maintenir l'intérêt du lecteur à démêler l'intrigue. Après tout, lorsqu'un roman est écrit avec des lignes d'intrigue claires, il n'accroche pas le lecteur.

2.2.5 Les propositions elliptiques. L'ellipse est un des moyens de rompre les cadres du modèle canonique, car son rôle consiste dans l'omission de la phrase d'éléments qui devraient s'y trouver [5, p. 301]. Dans les phrases elliptiques les constructions nominales dominent chez Modiano. La phrase nominale est celle qui ne comporte pas de verbe. Puisque la fonction du verbe est d'exprimer l'action, le temps et la personne, la suppression d'un verbe signifie une action sur ces trois données.

M. Riegel remarque que l'absence de verbe rend la phrase nominale sensible aux variations de la situation d'énonciation. Selon son rapport avec l'énonciation elle peut

prendre une valeur générale ou particulière. Elle manifeste alors « *une plus grande expressivité que la phrase canonique* » [5, p. 303].

Le même auteur propose de distinguer des phrases nominales constituées d'un seul terme et celles contenant deux termes. En effet, une phrase nominale d'un terme ne peut être correctement interprétée sans prendre en compte le contexte dans lequel elle est utilisée. Elle n'est pas autonome, donc sans connaître la situation d'énonciation on ne peut pas savoir si le terme constitue un argument ou un prédicat.

Dans la corrélation thème-rhème, on note l'absence de l'un des deux termes, le plus souvent du thème. Quant à la phrase à deux termes, le thème et le rhème y sont présents, mais les deux parties ne sont reliées par aucun terme grammatical, mais juxtaposées ou séparées soit par une simple pause, soit par une pause et une virgule.

Les phrases nominales des deux types sont présentes chez Modiano. Les phrases nominales à un terme sont aussi fréquentes dans les dialogues que dans la narration et la description. Elles peuvent être constituées d'un mot isolé ou d'un groupe solidaire, et exprimées soit par un adjectif, soit par un participe :

« – *Je le voudrais bien, madame. Mais c'est impossible*
– *Impossible ? Pourquoi ?* » (Modiano, QP, 92).

Les énoncés à deux termes sont beaucoup plus rares dans les dialogues. Par exemple le valet dans le roman « Quartier perdu » se renseigne auprès de sa maîtresse, madame Blin :

« – *A quelle heure voulez-vous être réveillée, Madame ?*
– *Pas de réveil, demain.* » (Modiano, QP, 68).

2.2.6 Les propositions interrogatives. Selon la division de Fontanier, les interrogations font à leur tour partie des figures de rhétorique. L'utilisation de cette figure est une autre façon de briser les limites de la phrase canonique, qui se caractérise par son caractère insistant. Lorsqu'il s'agit d'une figure de style, la phrase prend la forme interrogative : « *non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer au contraire, la plus grande persuasion, et défier ceux à qui on parle de pouvoir nier ou même répondre.* » [16, p. 368].

Il a deux fonctions principales en matière à l'interrogation. La première est la fonction conative, la question est adressée à l'interlocuteur afin de le faire réagir plutôt que d'obtenir une réponse. La deuxième fonction est uniquement expressive et ne vise pas à faire réagir l'interlocuteur. Ce type d'interrogation domine justement chez Modiano. Le questionnement du narrateur est adressé à lui-même. On remarque d'autre part que c'est dans la narration qu'on en trouve le plus. Les idées que l'interrogation exprime peuvent être différentes. E. Bérégovskaïa E. [3] en donne la classification suivante :

1) l'interrogation qui exprime la correction : « *J'aime. Que dis-je aimer ?* » ;

2) la question rhétorique dont le but est d'attirer l'attention sur la réponse, il s'agit de l'autoinformation : « *Avait-il fait cela par méchanceté ? Je crois qu'il voulait plutôt qu'on fasse attention à lui.* » ;

3) c'est la question de doute qui correspond à une phrase assertive qui commence par : « Je ne sais pas », il s'agit d'autointerrogation.

Le monde de Modiano est caractérisé par l'incertitude et l'ignorance. Son narrateur cherche toujours des informations sur les époques précédentes, il fait un retour sur le passé, essayant de connaître ses racines, la vraie vie de ses parents et de ses proches. La plupart des témoins de ce passé ne sont plus vivants, le narrateur est condamné à vivre dans le doute, dans l'incertitude, en se remettant constamment en question.

Les questions que pose le narrateur ne s'adressent pas à une seule personne, mais sont un auto-message, une recherche constante de toutes sortes d'informations. Le plus souvent, il y a des questions qui suscitent le doute.

Le rôle de l'interrogation peut également être de mettre en évidence le sentiment de futilité et de vanité du narrateur par rapport à ce qui se passe. Ainsi le narrateur de « Quartier perdu » regrette parfois d'être revenu à Paris : « *Pourquoi rester à Paris, sur le lit d'une chambre d'hôtel, en essuyant du poignet de ma chemise la sueur qui dégoulinait de mon menton dans mon cou ? Il suffisait de prendre le premier avion du matin et de retrouver la fraîcheur de Rutland Gate...* » (Modiano, QP, 29).

Le narrateur du roman « Quartier perdu », Jean Dekker, revient à Paris, après une longue absence, sous une autre identité. Il appréhende ce retour, mais essaie de se raisonner : « *Quel témoin se souvient encore de ma vie antérieure, du jeune homme*

qui errait à travers les rues de Paris et s'y confondait ? Qui aurait pu le reconnaître dans cet écrivain anglais en veste de toile beige : Ambrose Guise, l'auteur des Jarvis ? » (Modiano, QP, 13).

Certains événements, certaines personnes reviennent subitement au narrateur. Il se pose alors des questions afin de comprendre ce qui avait pu les provoquer. Ces questions correspondent à des phrases assertives avec « *Je ne sais pas* » : « *Pourquoi le nom de Jean Terrail me revient-il brusquement à l'esprit ? Une silhouette un peu massive, un visage rond, l'un de ces comparses que nous retrouvions dans le sillage des Hayward, au cours de ces nuits blanches.* » (Modiano, QP, 164). Même si par la suite le lecteur ne reçoit aucune autre information au sujet de cet homme, son souvenir lui permet d'introduire d'autres personnages dans le récit

2.2.7 Le rôle des connecteurs circonstanciels de lieu. Les circonstances de lieu inscrivent le reste de la phrase dans un cadre spatial ou précisent un élément de ce cadre. Les compléments circonstanciels de lieu se réalisent essentiellement chez Modiano sous la forme de groupe nominaux généralement introduits par des prépositions ou des locutions prépositionnelles : *au coin de la rue, devant l'hôtel, dans le cahier rouge, vers la place, par la porte Champerret*, moins souvent sous la forme d'adverbe : *ici, là-bas, dehors*.

Souvent l'information fournie par ces compléments est très précise. Nous pouvons voir le connecteur circonstanciel dans l'exemple suivant : « *Dehors, la nuit était tombée, une nuit étouffante, sans un souffle d'air. Sous les arcades de la rue Castiglione, je croisais des touristes, américains ou japonais.* » (Modiano, QP, 10).

2.2.8. L'aspect linguistique de l'identification du type de narrateur dans le roman de Patrick Modiano « Voyage de noces ». Modiano fait de la mémoire un élément central de son travail. Grâce à la mémoire, deux ou plusieurs identités peuvent exister dans ses romans. Nous avons donc deux moi, l'un vivant dans le monde réel, faisant l'expérience d'événements réels, tandis que l'autre n'est rien de plus qu'un souvenir du passé. Les événements sont présentés de telle sorte que les deux personnages alternent,

le lecteur a la possibilité de vivre la double vie du narrateur, une vie réelle et une vie fictive. Nous disons fictifs car nous ne savons pas si ses souvenirs sont authentiques ou non. De la même manière, la notion d'identification entre les deux narrateurs est brouillée.

Dans ce cas, les souvenirs objectifs sont des souvenirs comportant des éléments de psycho récit, où le narrateur partage avec nous ses propres émotions et expériences, mais il s'agit davantage du personnage qui le vit dans le passé. Le narrateur, quant à lui, n'est pas certain que ce qu'il vit est vrai et que les événements ont réellement eu lieu dans cette clé particulière.

C'est pourquoi il n'y a pas d'identification entre le moi passé et le moi présent : « *Pendant le trajet de retour, je me laissais gagner par un sentiment d'euphorie que je n'avais pas connu depuis mon premier voyage à vingt-cinq ans vers les îles du Pacifique* » (Modiano, VN, 12) et « *Je me suis demandé si la femme dont ils parlaient tout à l'heure avait elle aussi traversé Milan dans un taxi jaune avant de rentrer à l'hôtel et de se tuer* » (Modiano, VN, 13). Dans ces exemples, nous voyons les souvenirs du narrateur vécus dans le passé, mais ils n'ont rien à voir avec le narrateur actuel, car ce ne sont que des souvenirs qui pourraient être une fable.

Cette partie du roman se termine sur une note lyrique, où un personnage du passé se souvient d'Ingrid. Il ne peut pas ne pas se souvenir d'elle : « *Dans ma chambre, j'ai de nouveau consulté mes notes. L'été qui avait précédé la guerre et quelquefois encore pendant la première année de l'Occupation. Ingrid, à la sortie du lycée Jules-Ferry, prenait le métro jusqu'à l'église d'Auteuil et venait chercher son père à la clinique du docteur Jougan* » (Modiano, VN, 152).

Le narrateur se souvient non seulement de sa première rencontre avec Ingrid et Rigo, mais il ne peut pas non plus oublier leur dernière rencontre. Lorsqu'Ingrid est allée vivre avec Rigo, son père l'a cherchée à l'aide d'une annonce dans le quotidien. Par coïncidence, Ingrid lui a donné cette annonce : « *Je suis tombé sur la vieille coupure de journal qui datait de l'hiver où Ingrid me l'avait donnée la dernière fois que je l'avais vue. Pendant le dîner, elle avait commencé à me parler de toute cette époque, et elle avait sorti de son sac un portefeuille en crocodile, et de ce portefeuille la coupure de journal soigneusement pliée, qu'elle avait gardée sur elle pendant toutes ces années.* » (Modiano, VN, 153).

Ingrid a été retrouvée précisément parce que son père est allé mettre une annonce dans le journal. Dans ce fragment, lorsque le narrateur évoque l'incident, Ingrid se replonge dans les souvenirs insoucians de l'époque où son père s'occupait d'elle et la chérissait.

Lorsqu'Ingrid est retournée à l'hôtel, elle a reçu la très triste nouvelle que son père avait été arrêté. Dès qu'elle a appris que son père la cherchait, elle s'est précipitée à l'hôtel pour le voir, mais la rencontre n'a pas eu lieu. Malheureusement pour elle, son père n'était plus à l'hôtel quand elle est arrivée : « *Il lui a expliqué que des agents de police un matin, très tôt, vers le milieu du mois de décembre, étaient montés chercher son père dans sa chambre et l'avaient emmené pour une destination inconnue* » (Modiano, VN, 155)

Sur un épisode aussi triste, le narrateur se transforme en un personnage du passé. La rencontre d'Ingrid avec son père n'aura plus lieu, seuls ses souvenirs resteront. Le temps du narrateur est terminé dans ce chapitre, il ne peut pas vivre ses propres émotions, il passe à l'état et aux expériences d'Ingrid, qui réalise qu'elle ne pourra jamais revoir son père.

C'est comme si le temps s'était arrêté. Et les souvenirs sont gelés : « *Un soir, elle était retournée elle aussi dans ce quartier et, pour la première fois, elle avait éprouvé un sentiment de vide. [...] Ce sentiment de vide et de remords vous submerge, un jour. Puis, comme une marée il se retire et disparaît. Mais il finit par revenir en force et elle ne pouvait pas s'en débarrasser. Moi non plus* » [38, p. 155]

Ingrid se suicide dans la tristesse et le chagrin. Le narrateur revit avec elle toutes les émotions qu'elle ressent face aux récents événements. La vie d'Ingrid est écourtée, seuls ses souvenirs restent. Grâce à la technique de l'auteur consistant à passer d'un narrateur hétérodiégétique à un narrateur homodiégétique et vice versa, les événements du roman se sont déroulés de manière très fluide, synchrone, sans perturber le continuum espace-temps.

Ce roman décrit des événements très tristes. Il n'y avait pas beaucoup de souvenirs heureux, autant qu'on l'aurait voulu. Toute la mémoire du narrateur était remplie de tristesse, de découragement et de déception. Modiano utilise des thèmes lugubres dans ses œuvres. Des intrigues mélancoliques. Pourquoi ? Faire en sorte que le lecteur prenne

le temps de réfléchir à la vie. Le narrateur est très attristé par la nouvelle du suicide d'Ingrid, c'est pourquoi il entreprend de rassembler des informations sur elle afin de rédiger sa biographie.

2.2.9 Les moyens d'exprimer les rapports modaux dans le roman « Voyage de nocces ». Au cours du roman *Voyage de nocces*, le narrateur explore Paris sous de nouveaux angles, se promène dans le célèbre bois de Vincennes, admire la nature, contemple les animaux du zoo et partage ses souvenirs.:« *De nouveau, je suis allé contempler les éléphants dont on ne se lasse jamais* » [38, p. 186]

Pourquoi a-t-il pensé aux éléphants en particulier ? Nous pouvons supposer que, puisque les éléphants représentent la fidélité, la sagesse et la prudence, le narrateur est transformé par ses souvenirs chaque jour.

Nous pouvons établir un parallèle entre la fidélité de l'éléphant et celle de ses nouveaux amis, qui l'ont aidé à rentrer chez lui lorsqu'il en avait besoin, notamment Ingrid et Rigaud : «*Juan-les-Pins. Moi aussi, je m'étais retrouvé dans cet endroit, il y a longtemps, l'été de mes vingt et un ans. Mais j'ignorais encore qu'Ingrid et que Rigaud y avait vécu. J'avais fait leur connaissance l'été précédent et comme je ne les avais plus revus depuis, je les avais oubliés*» (Modiano, VN, 86).

Le narrateur ne cesse pas de nous étonner par son dévouement envers les personnes qui lui sont venues en aide soudainement, au moment où il en avait le plus besoin. Il ne peut se passer des mémoires d'Ingrid et de Rigaud. Il veut que tout lui rappelle leur existence, chaque moment, chaque arbre, chaque chemin : «*Je voudrais que ce pin parasol, à la lisière du zoo et de Saint-Mandé, soit mon intercesseur et me transmette quelque chose du Juan-les-Pins de cet été-là, où je marchais, sans le savoir, sur les traces d'Ingrid et Rigaud* » (Modiano, VN, 87).

Il était si impatient de retrouver Ingrid et Ridaud qu'il a passé une semaine entière à Juan-les-Pins à y penser. Il voulait tellement que le passé soit réel. Pour que le souhaitable devienne manifeste : : « *J'avais donc prévu de changer d'hôtel tous les huit jours et de les choisir dans ces quartiers périphériques de Paris* » (Modiano, VN, 88). Il était tellement fasciné par l'idée. Imaginez seulement comment la mémoire joue avec l'esprit

d'une personne. Comment le personnage a voulu remonter le temps, revivre cette rencontre, même s'ils ne se sont pas rencontrés dans les meilleures circonstances, il gardait un très bon souvenir du couple.

Conclusion du chapitre 2

En conclusion, on constate que le temps, l'espace et la mémoire sont étroitement liés dans toutes les œuvres romanesques de Patrick Modiano. Son originalité réside dans l'utilisation particulière de ces deux unités. L'auteur se réfère exclusivement au passé, qui couvre la période allant de l'occupation aux années 1960. Les personnages qu'il met en scène dans ses histoires sont souvent des êtres ambigus pour lesquels une vision globale d'eux-mêmes, de leur avenir et de leur passé fait défaut.

Le véritable enjeu consiste à combler un espace en observant leur identité perdue ou peut-être jamais retrouvée. L'espace romanesque a plusieurs fonctions : il constitue la base du récit, il donne un sens caché à l'intrigue et établit un lien entre la vie personnelle de l'écrivain et la fiction, en utilisant la référence à lui-même - et à la fiction. Ce n'est pas sans raison que Modiano est souvent comparé à Georges Simenon en termes de caractéristiques similaires à celles d'un détective, mais surtout en termes de description et d'utilisation des connotations spatiales.

C'est la privation d'écriture, la nostalgie du passé, l'incertitude paradoxale qui caractérise l'œuvre de Modiano. On pourrait dire que lire un roman de Modiano, c'est comme s'asseoir à une table dans une toute sombre pièce pleine d'étrangers et attendre que des voix de silence apparaissent.

Dans ce chapitre, nous avons aussi révélé que malgré le fait que Paris soit le toponyme principal du roman « Quartier perdu » et « Voyage de noces », elle reste une ville transparente, invisible et mystérieuse pour les personnages. Le lecteur, avec le narrateur, tente de résoudre le mystère de cette ville fantôme,

On peut en conclure que les noms des rues, des places, de tous les endroits où les personnages se promènent sont plus importants pour le narrateur que les noms des personnes elles-mêmes. Car même s'il prononce les prénoms de ses personnages, il

continue à les désigner par de simples pronoms « il » ou « elle », comme nous l'avons vu dans le roman « Cirque passe ». Cela témoigne du fait qu'un pronom personnel peut parfaitement constituer une assurance pour l'identité et l'existence d'un personnage, tout en remplissant une fonction de continuité thématique. Grâce aux exemples donnés ici, on montre que Modiano est l'un des partisans de l'économie descriptive.

Ses descriptions sont brèves et concises, et les informations que nous recevons sur les personnages sont souvent assez rares. Leur histoire est sombre, on ne sait rien ou pratiquement rien de leurs affaires courantes, ces personnages sont sans avenir.

Dans le deuxième chapitre, on a également examiné comment nos sens affectent la création de l'espace dans un roman. Après tout, les cinq sens que nous éprouvons aident notre imagination à mieux percevoir l'image créée par l'auteur. Lorsque nous lisons un roman et que nous voyons une description d'odeur, de couleur, de matière, etc., notre cerveau est impliqué dans la devinette et la création de l'image complète que l'écrivain voulait nous transmettre.

CHAPITRE 3.

L'ACTUALISATION DE CHAMP SÉMANTIQUE « LA MÉMOIRE » DANS L'ŒUVRE DE P. MODIANO

3.1 Le champ sémantique « La Mémoire » dans les romans de P. Modiano

Ce qui distingue Modiano, c'est sa prédilection pour l'utilisation de la mémoire dans ses œuvres. Il a toujours recours à la décomposition du passé et du présent d'un personnage. Les souvenirs sont comme une porte vers une autre vie, vers le passé. Avec l'apparition des souvenirs des personnages, ceux-ci ont automatiquement deux vies : avant et après. Ainsi, en vivant les événements d'aujourd'hui et les événements du passé, le personnage acquiert une double réalité.

On pourrait également affirmer que la personnalité du personnage est également façonnée par les souvenirs, car le narrateur actuel est différent du personnage qui a vécu les événements du passé. Modiano a eu recours au problème de l'amnésie dans le roman « Rue des Boutiques obscures ». Avec l'introduction du concept d'amnésie, la question de l'identité se pose.

En règle générale, dans le subconscient du narrateur, le personnage qui revit les événements du passé et le narrateur réel se rencontrent, vivant les mêmes événements. Mais sous l'influence de l'amnésie, ce n'est pas possible. Après tout, le narrateur a perdu son identité, il ne sait pas, il ne se rappelle pas qui il est, ni qui sont ses proches, ni dans quelle ville il vit, ni où il travaille. C'est-à-dire que le continuum spatio-temporel s'effondre complètement autour du narrateur. Ainsi, le narrateur ne vit que dans le présent, sans aucune attache avec le passé.

Mais par hasard, la mémoire du narrateur revient, pas immédiatement, pas complètement, mais l'amnésie se dissipe et tout revient à la normale. Mais il y a un troisième personnage, n'est-ce pas ? Un personnage qui vit de nouveaux événements du passé, qui les a oubliés et qui les a retrouvés dans sa mémoire.

Avec l'apparition du passé simple, on voit que le type de récit passe de l'homodiégétique à l'intradiégétique. Nous voyons donc qu'avec l'introduction du passé,

la narration homodiégétique devient tout simplement impossible, car le narrateur est moins vieux que l'histoire. Nous savons que le passé simple est utilisé dans le discours littéraire, nous allons approfondir cette question en nous basant sur Reuter: « *Si l'imparfait n'implique pas de "bornes" quant au procès mentionné par le verbe, le passé simple en revanche le délimite tendanciellement, le clôt. Le passé simple est donc fréquemment employé pour les événements principaux* » [48, p. 66]

Dans ce roman, l'aspect grammatical de l'utilisation du passé est laissé de côté. Les événements du passé sont tous proches de la fiction, car nous ne sommes pas sûrs que ces événements se soient déroulés tels que le narrateur nous les décrit: « *Jusque-là, ils ne distinguaient pas très bien les traits de son visage. Ce fut le même soir, dans le restaurant de la Princesse de Bourbon, qu'il eut tout loisir de le faire. L'homme était assis à une table voisine de la leur, au fond de la salle. Un visage osseux. Des cheveux blonds aux reflets roux ramenés en arrière* » (Modiano, VN, 64).

Modiano joue sur l'imagination du lecteur. La création de deux narrateurs, l'un au présent, l'autre au passé, donne parfois l'impression d'être le même narrateur. Mais des événements placés intelligemment dans l'ordre chronologique font des merveilles. Et le narrateur homodiégétique passent à l'hétérodiégétique et vice versa. Parallèlement, le temps et l'espace changent avec les souvenirs du narrateur.

« *Je n'ai pas besoin de consulter mes notes, ce soir, dans la chambre de l'hôtel Dodds. Je me souviens de tout comme si c'était hier... Ils étaient arrivés sur la Côte d'Azur, au printemps de 1942* » (Modiano, VN, 56).

Dans cette phrase le narrateur nous raconte le début de la relation entre Rigaud et Ingrid. En affirmant qu'il se souvient de l'événement, il est impossible d'affirmer qu'il s'agit d'un narrateur homodiégétique, puisque nous avons mentionné précédemment que les événements se sont déroulés bien avant la naissance du narrateur lui-même. Mais il partage ses souvenirs comme s'il était présent à chaque étape d'Ingrid et Rigaud.

Dans ce cas, nous constatons qu'il s'agit d'un roman d'autofiction, car il y a un certain nombre d'événements que le narrateur n'aurait pas pu voir, mais dont il parle comme s'ils étaient réels. Nous pouvons supposer que certains des événements agréables qu'il a imaginés dans le roman, il aimerait les faire vivre à sa mère et à son père.

Tout au long du roman, le narrateur rassemble des souvenirs dans sa tirelire. D'abord en rapport avec Rigaud, puis avec Ingrid, puis avec ce qui les reliait à lui-même, et enfin simplement avec leurs souvenirs à tous les deux. Toutes sortes de périodes ont été envisagées, aussi bien l'avant-guerre que la période de guerre elle-même et un peu l'après-guerre. Au fil du roman, le narrateur passe du monde réel au monde imaginaire et tout aussi souvent en sens inverse.

Dans ce chapitre, le narrateur vit entre le monde du réel et celui de la fiction. Il n'y a pas de temps réel, seulement de l'imagination. Les souvenirs façonnent sa vie actuelle. S'il recueillait auparavant des informations sur Rigaud, il s'est maintenant entiché d'Ingrid. Ne pouvant rassembler des faits précis, il recourt à des idées imaginaires.

L'histoire est racontée à la première personne et nous pouvons affirmer que le narrateur et le personnage sont une seule et même personne. Il se souvient si chaleureusement de ses rencontres éphémères avec Ingrid. On retrouve les éléments d'un psycho-récit, où le narrateur partage ses émotions avec le lecteur. *« C'est la même année, un soir de la fin de juillet, que j'ai rencontré Ingrid pour la dernière fois. J'avais accompagné Cavanaugh à la gare des Invalides. Il s'envolait pour le Brésil où je devais le rejoindre un mois plus tard »* (Modiano, VN, 111).

Dans ce cas, les pensées et les souvenirs du narrateur et du personnage semblent se confondre. Il est impossible de distinguer qui nous parle. L'auteur induit également le lecteur en erreur en lui faisant croire que ces souvenirs sont réels ou qu'il s'agit d'imagination qui remplit le monde intérieur du narrateur.

Le narrateur se souvient d'une histoire où il se promenait et voyait une femme, mais à l'époque, il n'avait aucune idée qu'il s'agissait d'Ingrid. Il n'a pas reconnu sa démarche, ses yeux, l'humeur dans laquelle elle était. Il se souvenait d'elle comme d'une femme cordiale, heureuse et joyeuse, mais il voyait une personne complètement différente en face de lui.

Dès qu'ils se sont rencontrés, il n'a pas hésité à lui parler, car il connaissait l'autre personne: *« Elle ne m'a pas prêté la moindre attention. Elle continuait de marcher, le regard absent, la démarche incertaine et je me suis demandé si elle savait vraiment où elle allait. [...] Nous avons marché côte à côte quelques instants sans que j'ose lui*

adresser la parole. Elle a fini par tourner la tête vers moi. “Je crois que nous nous connaissons”, ai-je dit. [...] “Nous nous connaissons ?” Elle fronçait les sourcils et me considérait de ses yeux gris. “Vous m’avez pris sur la route de Saint-Raphaël... Je faisais de l’auto-stop... - La route de Saint-Raphaël... ?” C’était comme si, des profondeurs, elle remontait peu à peu à la surface. “Mais oui... Je m’en souviens...” » (Modiano, VN, 113).

Il était évident que quelque chose avait changé dans sa vie. Et à en juger par le fait qu'elle était complètement différente, qu'elle était triste, le changement n'était pas pour le mieux: « *“Comment va votre mari ?” À peine l’avais-je formulée, que cette phrase m’a paru saugrenue. “Il est en voyage...” Elle m’avait répondu d’un ton sec, et j’ai compris que je ne devais plus aborder ce sujet. “J’ai quitté le Midi... J’habite depuis quelques mois dans ce quartier...” » (Modiano, VN, 114).*

Après ces mots, on comprend pourquoi elle est si triste, car elle ne sait pas comment combler sa solitude. Après leur rencontre au café, Ingrid a dit au revoir et a laissé au narrateur son numéro de téléphone, qui, à sa grande désolation, n'était pas disponible.

Cette rencontre a complètement bouleversé la vie du narrateur. D'un passé vif et coloré, ou peut-être ce passé était-il un tel passé, car c'était une fiction, pas la réalité. Après tous ces événements, le narrateur retourne dans le monde du présent, oubliant Ingrid et continuant à explorer la vie de Rigaud : « *J’ai pris la lampe à huile sur la table de nuit et j’ai exploré encore une fois l’intérieur de l’armoire à glace. Rien. J’ai glissé dans ma poche l’enveloppe adressée à Rigaud, 3, rue de Tilsitt et qu’on avait fait suivre au 20, boulevard Soult. Puis, la lampe à la main, j’ai emprunté le couloir et je suis entré dans l’autre chambre de l’appartement » (Modiano, VN, 121).*

En examinant de plus près l'appartement de Rigaud, le narrateur découvre des éléments qui le ramènent absolument à la nouvelle réalité moderne où il se trouve ici et maintenant: « *Sur deux photos, j’ai reconnu Rigaud, à vingt ans. L’une le montrait au départ d’une piste, appuyé sur ses bâtons de ski, l’autre, au balcon d’un chalet en compagnie d’une dame et d’un homme qui portait de grosses lunettes de soleil » (Modiano, VN, 122).*

Malgré le fait que le narrateur soit revenu au présent, il ne peut se passer de flashbacks. Laissant de côté l'intrigue avec Ingrid, l'auteur ramène le narrateur aux souvenirs associés à Rigaud.

3.2 Les moyens linguistiques de l'aspect narrative dans l'œuvre de Patrick Modiano

S'inspirant des travaux de Patrick Modiano, Girard Genet a défini les narrateurs de ses romans comme « *la vectorialité de la communication narrative* ». [20, p. 103]

D'après son autobiographie, c'est comme si Modiano racontait lui-même une histoire, c'est-à-dire un récit qui lui est propre. Et aussi une histoire d'un personnage du passé. C'est la différence entre un narrateur intradiégétique et un narrateur extradiégétique. C'est-à-dire que l'un raconte du point de vue des expériences internes, et l'autre des expériences externes.

Dans ses œuvres, Modiano a souvent recours aux dialogues intérieurs, transmettant ainsi les pensées atemporelles des personnages, qui ne s'inscrivent pas dans un espace et un temps précis afin de ne pas perturber la chronologie des événements. Les conversations avec soi-même soulignent également les expériences intérieures des personnages. Selon la théorie de Jouve, lorsque le narrateur, qui a précédemment raconté une histoire pour ses lecteurs commence à se parler à lui-même, il devient un narrateur pour lui-même.

Dominique Rabaté éclaire ce phénomène de la manière suivante: « *L'homme du sous-sol est un homme de la polémique interne ; il dialogue sans arrêt avec lui-même, attaque son auditeur en lui prêtant voix* » [40, p. 232].

Modiano se sert du dialogue intérieur dans son œuvre non seulement comme un élément de psycho-récit, où le narrateur partage avec nous ses expériences et ses pensées, mais aussi pour souligner le champ lexico-sémantique de la conscience d'un personnage.: « *Je me demande si c'était mon père qu'il voulait voir, le croyant encore de ce monde ; ou si c'était moi. Bientôt, je ne l'entendais plus* » [36, p. 73].

Dans cet exemple, nous voyons un dialogue absolument complet du narrateur avec lui-même, il a posé la question et y a répondu, lui-même, sans avoir besoin de la réponse de quelqu'un d'autre.

Voici un autre passage du roman de Patrick Modiano, dans lequel le personnage a suffisamment de dialogue intérieur avec lui-même. Il convient de noter que ce type de dialogue est atemporal, c'est-à-dire qu'il n'affecte en aucune façon le temps, l'espace ou même la mémoire du personnage : « *“Je ne sais pas exactement, lui ai-je dit. Je crois qu'elle (la mère) est partie avec quelqu'un.” Oui, un homme l'avait emmenée là-bas ou lui avait demandé de le rejoindre. Jean Borand ? Je ne pense pas* » (Modiano, PB, 140).

Et enfin, il y a un fragment dans lequel un personnage se parle à lui-même tout en cherchant ses souvenirs, de sorte qu'en se parlant à lui-même, le narrateur est convaincu que les événements étaient réels :

« Pourtant je n'ai pas rêvé. Je me surprends quelquefois à dire cette phrase dans la rue, comme si j'entendais la voix d'un autre. Une voix blanche. Des noms me reviennent à l'esprit, certains visages, certains détails. Plus personne avec qui en parler. Il doit bien se trouver deux ou trois témoins encore vivants. Mais ils ont sans doute tout oublié. Et plus, on finit par se demander s'il y a eu vraiment des témoins. Non, je n'ai pas rêvé. La preuve, c'est qu'il me reste un carnet noir rempli de notes. Dans ce brouillard, j'ai besoin de mots précis et je consulte le dictionnaire » (Modiano, HN, 11).

Dans les exemples ci-dessus, nous pouvons voir que le dialogue intérieur peut se limiter à quelques phrases, ou durer tout un paragraphe. Il peut s'agir de questions et de réponses, de souvenirs ou de réflexions. En employant cette méthode d'écriture, c'est comme si l'auteur nous entraînait dans le monde des personnages, en lisant ses dialogues intérieurs, c'est comme si nous entendions sa voix, en dessinant son image dans notre subconscient.

Modiano utilise une méthode très intéressante dans son écriture. Étant donné que beaucoup de ses romans sont basés sur des événements réels de sa biographie personnelle, on peut dire qu'il n'est pas seulement l'auteur, mais aussi le narrateur. En conséquence, tous les événements sont rassemblés dans une seule image de la mémoire du narrateur. Il

partage ses souvenirs avec le lecteur, et une histoire se construit sur leur base, qui est diffusée à la fois par le narrateur et le personnage.

Le roman se poursuit par la phrase suivante : « *À mon retour, vers minuit, les fontaines de la place étaient toujours illuminées et quelques groupes, parmi lesquels je remarquais des enfants, se dirigeaient vers l'entrée du zoo...* » (Modiano, VN, 49).

Nous pouvons voir que le narrateur raconte à la première personne en utilisant le pronom "je". Nous pouvons supposer qu'il a confiance en ce qui se passe et que les événements qui se produisent sont proches de la réalité. : « *Mais j'ai préféré rentrer à l'hôtel Dodds et m'allonger sur le petit lit... J'ai relu les feuilles que contenait la chemise vert sombre. Des notes et même de courts chapitres que j'avais rédigés il y a dix ans, l'ébauche d'un projet caressé à cette époque-là : écrire une biographie d'Ingrid* » (Modiano, VN, 50).

Plus loin, nous voyons que le narrateur tente de reconstituer des événements du passé pour combler les lacunes de la biographie d'Ingrid, mais il n'a pas pu obtenir toutes les informations : « *Le souvenir d'Ingrid m'occupait l'esprit de manière lancinante, et j'avais passé les journées précédant mon départ à noter tout ce que je savais d'elle, c'est-à-dire pas grand-chose... Après la guerre, pendant cinq ou six ans, Rigaud et Ingrid avaient vécu dans le Midi, mais je ne possédais aucun renseignement sur cette période. Puis Ingrid était partie en Amérique sans Rigaud. Elle y avait suivi un producteur de cinéma. Là-bas, ce producteur avait voulu lui faire jouer quelques rôles de figuration dans des films sans importance. Rigaud était venu la rejoindre, elle avait abandonné le producteur et le cinéma. Elle s'était de nouveau séparée de Rigaud qui était retourné en France et elle était restée encore de longues années en Amérique – années dont j'ignorais tout. Puis elle avait retrouvé la France et Paris. Et, quelque temps plus tard, Rigaud. Et nous en arrivions à l'époque où je les avais rencontrés sur la route de Saint-Raphaël.* » (Modiano, VN, 51).

Le narrateur trouve une photo d'Ingrid avec l'année où elle l'a prise au dos. Elle a été prise avant son départ pour la France après avoir travaillé aux États-Unis. La difficulté d'établir une biographie d'Ingrid réside dans le fait qu'il n'existe aucune information sur

elle, il n'y a que des souvenirs fragmentaires, qui ne suffisent pas à donner une image complète de sa vie.

Le narrateur partage avec nous ses souvenirs, un peu de la vague histoire de la biographie d'Ingrid et de sa relation avec Rigaud, et revient sur le point de départ de leur rencontre au moment où ils l'ont aidé à rentrer chez lui.

Il y a un moment très intéressant dans l'histoire. Le narrateur partage d'abord ses propres souvenirs, c'est-à-dire qu'il est un narrateur homodiégétique, mais l'intrigue change ensuite et le narrateur devient hétérodiégétique et commence à observer l'histoire de l'extérieur, très probablement une histoire fictive : « *Je n'ai pas besoin de consulter mes notes, ce soir, dans la chambre de l'hôtel Dodds. Je me souviens de tout comme si c'était hier... Ils étaient arrivés sur la Côte d'Azur, au printemps de 1942. Elle avait seize ans et lui vingt et un. Ils ne sont pas descendus, comme moi, à la gare de Saint-Raphaël, mais à celle de Juan-les-Pins. Ils venaient de Paris et ils avaient franchi la ligne de démarcation en fraude. Ingrid portait sur elle une fausse carte d'identité au nom de Teyrsen Ingrid, épouse Rigaud, qui la vieillissait de trois ans. Rigaud avait caché dans les doublures de ses vestes et au fond de sa valise plusieurs centaines de milliers de francs.* » (Modiano, VN, 56).

Modiano fait intervenir les deux narrateurs pour avoir la même quantité d'informations, mais pour les interpréter différemment. Nous pouvons voir qu'au départ, le narrateur n'est pas sûr de ses souvenirs, qu'il n'a pas assez d'informations pour créer une image complète de la biographie d'Ingrid, alors que le second narrateur, du présent, a la même quantité d'informations, mais avec une touche d'imagination dans ses souvenirs, ce qui fait que sa tentative de comparer tous les faits de la biographie d'Ingrid semble plus réussie que l'autre narrateur.

Le chapitre précédent était basé sur un récit à la première personne, ce qui signifie que le narrateur était lui-même un participant aux événements, mais ensuite l'homodigèse est interrompue et l'histoire est racontée à la troisième personne, ce qui nous montre que le narrateur n'a pas de souvenirs personnels, qu'il vit les idées, les souvenirs et les pensées des autres.

L'objectivité est créée sur la toile de fond des souvenirs réels du narrateur, c'est-à-dire lorsqu'il raconte l'histoire en tant que personnage moderne qui est au courant de tous les événements, tout en observant les changements dans la diffusion de l'information : *«On faisait, à Juan-les-Pins, comme si la guerre n'existait pas. Les hommes portaient des pantalons de plage et les femmes des paréos aux couleurs claires. Tous les gens avaient une vingtaine d'années de plus qu'Ingrid et Rigaud, mais cela se remarquait à peine. [...] Là-bas, on serait à l'abri. Une angoisse fictive se lisait sous le hâle des visages : dire qu'il faudrait sans trêve partir à la recherche d'un endroit que la guerre avait épargné et que ces oasis deviendraient de plus en plus rares... »* (Modiano, VN, 58).

Au fil du temps, le narrateur hétérodiégétique prend confiance dans ses souvenirs, ou plutôt, il ressent Ingrid et Rigaud plus clairement. Il transmet sans ambiguïté les expériences qu'ils ont vécues pendant la guerre et qui se sont prolongées dans l'après-guerre. Ce fragment voit avec clarté sa référence à son autobiographie. Après tout, son père était associé au marché noir, tout comme la peur pendant la période de la guerre et après.

Il est difficile de lire ce roman en sachant que l'auteur partage l'histoire personnelle de sa famille, même si c'est à travers le prisme de leurs souvenirs : *«Ils retournaient à l'hôtel, et les nuits sans lune l'inquiétude les envahissait tous les deux. Pas un lampadaire, ni une fenêtre allumée. Le restaurant de la princesse de Bourbon brillait encore comme si elle restait la dernière à oser braver le couvre-feu. Mais au bout de quelques pas, cette lumière disparaissait et ils marchaient dans le noir. Le murmure des conversations s'éteignait, lui aussi. Tous ces gens, dont la présence les rassurait autour des tables et qu'ils voyaient à la plage pendant la journée, leur semblaient irréels [...] Et chaque fois qu'ils traversaient cette pinède obscure, Ingrid était secouée d'une crise de larmes.»* (Modiano, VN, 81).

Le narrateur raconte l'histoire d'Ingrid et de Rigaud comme s'il était là depuis le début. Là encore, on peut se référer à son autobiographie, où il partage les souvenirs d'un jeune garçon né dans l'après-guerre et qui a entendu des adultes raconter des histoires d'horreur pendant la guerre.

On peut affirmer que Modiano raconte entièrement l'histoire de ses parents dans ce roman. Pendant la Seconde Guerre mondiale, ils ont eu des problèmes avec leurs documents, car ils en avaient des fictifs, et ils vivaient constamment dans la crainte d'être pris par la police. Ils n'ont pas de lieu de résidence permanent, ils se déplacent d'un appartement à l'autre pour ne pas être repérés.

Malgré tous ces événements horribles, Ingrid et Rigaud se sont mariés : « *Pour plus de prudence, il avait décidé de se marier religieusement avec Ingrid. La seule preuve de leur mariage civil était les faux papiers d'Ingrid au nom de "Madame Rigaud". Mais il n'y avait jamais eu de mariage civil. Le mariage religieux fut célébré un samedi d'hiver dans l'église de Juan-les-Pins* » (Modiano, VN, 83).

Mais malheureusement, le chapitre ne s'est pas terminé par une fin heureuse, car on aurait souhaité que les événements s'arrêtent au moment de leur mariage, mais hélas, Ingrid et Rigaud ont continué à vivre dans la peur : « *Il fallait éteindre les lumières et faire semblant d'être mort* » [38, p. 85].

Plus loin dans l'histoire, un personnage du passé croise la route du narrateur pour lui raconter l'histoire de l'enfance d'Ingrid. Dans la prochaine citation, nous verrons une transition en douceur entre le narrateur du présent et un personnage qui vit une période du passé. Dans ce cas, le narrateur ne rejette pas le personnage du passé, mais l'accepte sur un pied d'égalité avec lui-même : « *Les eaux des fontaines scintillent sous le soleil, et je n'éprouve aucune difficulté à me transporter, de ce paisible après-midi de juillet où je suis en ce moment, jusqu'à l'hiver lointain où Ingrid a rencontré Rigaud pour la première fois. Il n'existe plus de frontière entre les saisons, entre le passé et le présent* » (Modiano, VN, 125).

Le narrateur passe en souplesse à un personnage du passé, précisément parce qu'en raison de son âge, il ne peut pas raconter à la première personne, car il n'était pas encore là lorsque tous ces événements avec Ingrid et Rigaud se sont déroulés pendant la guerre. Dans ce cas, nous pouvons dire qu'il est atemporal, car il ne partage que les souvenirs des autres, car lui-même ne pouvait pas être physiquement présent au moment des événements. Le temps et l'espace changent en conséquence.

Le narrateur devient hétérodiégétique au moment où les souvenirs d'Ingrid lui reviennent : « *C'était un des derniers jours de novembre. Elle avait quitté, comme d'habitude, le cours de l'école de danse du Châtelet en fin d'après-midi. Elle n'avait plus beaucoup de temps devant elle pour rejoindre son père dans l'hôtel du boulevard Ornano où ils habitaient depuis le début de l'automne : ce soir, le couvre-feu commencerait à six heures dans tout l'arrondissement, à cause de l'attentat de la veille, rue Championnet, contre des soldats allemands.* » (Modiano, VN, 126).

Ce fragment nous apprend qu'Ingrid vivait avec son père et qu'elle suivait des cours de danse. N'ayant pas la nationalité française, ils vivaient dans la crainte d'être fusillés. Ils ont dû rentrer tôt chez eux, car il y avait un couvre-feu à 6 heures en raison de l'attaque allemande sur la France.

Le père d'Ingrid travaillait comme médecin, mais comme il ne possédait pas de permis de séjour français, il a été licencié et risquait d'être arrêté. Parce que le père a été remercié, ils pourraient avoir des problèmes, avec le logement, la nourriture, etc. : « *Pourquoi, ce soir-là, à la perspective de retrouver son père, se sentait-elle gagnée par le découragement ? Le docteur Jougan était parti s'installer à Montpellier et il ne pourrait plus aider son père, comme il l'avait fait jusque-là en l'employant dans sa clinique d'Auteuil. Il avait proposé à son père de venir le rejoindre à Montpellier, en zone libre, mais il fallait franchir en fraude la ligne de démarcation...* » (Modiano, VN, 126).

Tout au long de l'histoire, nous voyons les difficultés auxquelles Ingrid et son père sont confrontés. Parce qu'il a la citoyenneté autrichienne, en plus, il pourrait être reconnu comme un juif et alors ils étaient sûrs d'avoir d'énormes problèmes. Jusqu'à présent, il s'était limité à la difficulté de trouver un emploi. Après tout, personne ne voulait embaucher un étranger en situation irrégulière.

Ingrid a continué à vivre dans la peur : « *Des groupes de soldats allemands et des policiers français se tenaient à l'entrée du boulevard Barbès comme à un poste frontière. Elle eut le pressentiment que si elle s'engageait sur le boulevard à la suite de ceux qui rentraient dans le dix-huitième, la frontière se refermerait sur elle pour toujours* » (Modiano, VN, 127).

Parce qu'Ingrid vivait dans une peur constante, elle a été victime de crises de panique et elle ne pouvait rien y faire. Elle ne pouvait pas rentrer chez elle en raison d'une surveillance permanente, mais c'est dans ce moment difficile et insupportable qu'elle a rencontré Rigaud, qui a vu la jeune fille désemparée et lui a proposé son aide : « *Autour d'elle, tout vacille. Elle essaye de réprimer un tremblement nerveux. Elle serre de ses doigts le rebord de la table et garde les yeux fixés sur la tasse de chocolat et le macaron qu'elle n'a pas mangé. Le brun s'est levé et s'est approché d'elle. « Vous n'avez pas l'air de vous sentir très bien... » Il l'aide à se lever. [...] Elle se met brusquement à pleurer. Il lui serre le bras. « J'habite tout près... Vous allez venir chez moi... » Ils suivent la courbe de la rue.* » (Modiano, VN, 131).

Et c'est ainsi que leur rencontre a eu lieu. Ingrid était toute anxieuse et se sentait comme un mur de pierre derrière Rigo. Il leur a demandé de vivre ensemble. C'est à partir de ce moment que leur histoire a commencé. Ingrid s'est sentie mal à l'aise et un peu nerveuse au début, et a également remarqué qu'Ingrid n'osait pas parler de sa nationalité à Rigaud.

3.3 Le rôle du présent historique dans le roman « Voyage de noces »

Patrick Modiano utilise le présent historique pour souligner la mémoire du narrateur, créant ainsi l'illusion que les événements se déroulent dans la réalité. En même temps, le type de narrateur passe de l'hétérodiégétique à l'homodiégétique. Cela amène également le lecteur à se demander qui raconte l'histoire, si le narrateur participe réellement aux événements ou s'il les regarde de manière isolée.

« *Aujourd'hui, ce bar m'évoque un puits et cet hôtel gigantesque blockhaus, mais, sur le moment, je me contentais de boire, à l'aide d'une paille, un mélange de grenadine et de jus d'orange* » (Modiano, VN, 11).

Dans cet exemple, nous voyons un adverbe indiquant un certain temps « aujourd'hui », mais en même temps nous nous rendons compte que ce sont des événements du passé. Nous voyons également l'adverbe « sur le moment », ainsi que l'expression « je me

contentais », ce qui signifie que le narrateur ne se limite pas à raconter l'histoire, mais y participe aussi.

Il convient de noter que, dans ce cas, le narrateur partage ses souvenirs réels, s'entremêlant avec son personnage du passé. Nous observons donc une synchronisation entre le narrateur hétérodiégétique et le narrateur homodiégétique.

À l'âge de vingt ans, le narrateur s'est retrouvé dans une situation désagréable où on lui a volé son portefeuille et tout son argent. C'est à ce moment-là qu'il a rencontré Ingrid et Rigo. Il partage aujourd'hui ses souvenirs avec nous : « *Cet été-là, le malaise n'existait pas, ni cette surimpression étrange du passé sur le présent. Je revenais de Vienne, en Autriche, par le train, et j'étais descendu à Saint-Raphaël* » (Modiano, VN, 27).

La différence entre le narrateur et le personnage est de 20 ans. C'est le narrateur qui partage ses souvenirs avec nous, mais c'est le personnage qui les vit, car nous ne pouvons pas remonter le temps et revivre une histoire. Cela nous amène à penser que le narrateur et le personnage sont deux personnes différentes qui vivent la même histoire, seulement l'un vit les souvenirs et l'autre la réalité. Nous pouvons affirmer que la mémoire se forme à partir de souvenirs, ainsi que d'événements réels du passé qui peuvent être fictionnés dans le présent.

Comme l'histoire est racontée à la fois du côté du narrateur, qui partage ses souvenirs, et du côté du personnage, qui vit ces événements dans le passé, nous remarquons que l'idée du temps et de l'espace change de cette façon. Comme nous savons que l'histoire est racontée 20 ans plus tard, beaucoup de choses ont changé dans l'environnement du narrateur, à la fois les lieux, les gens et la technologie, de sorte que les deux vivent dans des mondes différents. Mais ils vivent la même histoire.

Puisque l'histoire est constituée de nombreux souvenirs, il est difficile de définir le type de narrateur. Le narrateur hétérodiégétique ne fait qu'observer l'histoire, mais le narrateur homodiégétique, en revanche, en plus de la raconter, la vit. Citons le fragment : « *Je ne crois pas avoir pensé, sur le moment, que le spectacle de cette ville déserte ait pu l'amener à prendre sa décision. Au contraire, si je cherche un terme qui traduise l'impression que me faisait Milan ce 16 août, il me vient aussitôt à l'esprit celui de : Ville ouverte* » (Modiano, VN, 12).

Dans ce fragment, nous voyons que le narrateur partage ses souvenirs de Milan. Mais nous ne savons pas avec certitude d'où il émet... Paris... ou peut-être Milan, car il y est allé deux fois. Nous voyons donc la confusion dans l'espace, car à ce moment-là, nous ne savons pas où se trouve le narrateur. L'ambiguïté est l'un des principaux facteurs de transmission des souvenirs.

L'aspect narratif du narrateur change avec son retour à l'appartement. Après une longue recherche d'informations sur Ingrid, où le narrateur était en marge de l'histoire, n'y prenant pas part mais l'observant de l'extérieur, avec son retour au présent il se transforme en narrateur homodiégétique.

Ayant terminé ses investigations dans le passé, le narrateur ne cesse de s'intéresser à la vie d'Ingrid dans le présent. Nous pouvons le voir dans l'exemple suivant : « *En fin de matinée, j'ai quitté ma chambre d'hôtel sans avoir reçu aucun message d'Annette, et je suis retourné à l'appartement* » (Modiano, VN, 147).

Un rôle intéressant dans ce roman est joué par une paire de skis, oui, les skis que le narrateur a trouvés plus tôt dans l'armoire de Rigo chez lui, qui apparaissaient également à la fin du chapitre précédent, où l'on apprend que Rigo et Ingrid se sont réconciliés, et qu'ils sont ensuite rentrés de la montagne à skis. Dans ce chapitre, au cours du présent du narrateur, il rencontre le concierge chez lui, qui voulait jeter ces skis. Mais pourquoi ? Après tout, c'est une partie intégrante de la mémoire : « *Je vais vous débarrasser de cette paire de skis et de ces vieilles chaussures qui traînent dans le placard... - Non, il faut qu'elles restent à leur place* » (Modiano, VN, 148).

Les skis étaient le point de départ du début d'un souvenir, réel ou fictif, nous ne le saurons jamais. Mais nous savons qu'ils apparaissent à la fois dans le présent du narrateur et dans son passé. Bien que peut-être imaginaire. Cela signifie qu'ils sont le lien entre le passé et le présent.

3.4 Les fonctions des temps du passé dans le roman « Voyage de noces »

Comment le narrateur était obsédé par la rencontre de ce couple, comment il voulait rassembler un dossier sur eux qu'il a fait irruption dans l'appartement. La chance était de

son côté quand il a trouvé leur adresse dans un vieux annuaire de café : « *Après le dîner, je suis allé consulter dans la cabine téléphonique de la brasserie l'annuaire de Paris. Il datait de huit ans. J'ai relu avec une plus grande attention que je ne l'avais fait la première fois la longue liste des Rigaud. Je me suis arrêté sur un Rigaud dont le prénom n'était pas mentionné. 20, boulevard Soult, 307-75-28. Le numéro de téléphone, cette année-là, ne comportait encore que sept chiffres. 307, [...]. J'ai noté l'adresse et le numéro* » (Modiano, VN, 100).

Une fois qu'il s'est rendu à l'adresse qu'il a trouvée, la chance était de nouveau de son côté. Il a rencontré le concierge, qui lui a dit que c'était exactement l'appartement qu'il cherchait. De plus, le narrateur réussit à s'installer à côté d'un appartement aussi long, qui a demandé beaucoup de recherches : « *Le bruit des voitures sur le boulevard et les rayons de soleil qui illuminaient la chambre ont projeté cet appartement dans le présent. [...]* Un boulevard Soult différent de celui que Rigaud et Ingrid avaient connu, et pourtant le même, les soirs d'été ou les dimanches quand il était désert. Mais oui, j'avais la certitude qu'ils avaient habité là pendant quelque temps, avant leur départ pour Juan-les-Pins. Ingrid y avait fait allusion la dernière fois que je l'avais vue toute seule à Paris. » (Modiano, VN, 106).

Heureux d'avoir trouvé un appartement, le narrateur ne sait pas s'il s'agit d'une histoire vraie ou non. Il ne croyait pas qu'il avait vraiment trouvé l'adresse qu'il voulait, le juste appartement de la juste personne. Il a perdu le contact avec la réalité. Il était tellement euphorique à propos de l'événement qu'il a perdu le contact avec la réalité. La seule chose qui pouvait le faire revenir du paradis était la présence d'une vraie enveloppe avec une vraie adresse : « *De nouveau, j'avais l'impression d'être dans un rêve. Je tâtais l'enveloppe, je relisais l'adresse, je demeurais un long moment les yeux fixés sur le nom : Rigaud, dont les lettres restaient les mêmes* » (Modiano, VN, 107); « *Ainsi, cette enveloppe. Avait-elle existé dans la réalité ? Ou n'était-ce qu'un objet qui faisait partie de mon rêve ?* » (Modiano, VN, 108).

Si l'on se souvient de la fascination de Patrick Modiano pour la période de la guerre et de l'occupation, il n'est pas surprenant que dans ce roman, le narrateur fantasme sur la vie de Rigaud et Ingrid pendant l'occupation. Il vit ses souvenirs, mais ils sont fictifs, juste

son imagination : « *Dans le salon, ils n'avaient pas allumé la lumière, à cause du couvre-feu. Ils étaient restés quelques instants devant l'une des portes-fenêtres à regarder la grande tache de l'Arc de Triomphe, plus sombre que la nuit, et la place que la neige rendait phosphorescente* » (Modiano, VN, 109).

Si nous revenons au début du roman, nous constatons que le narrateur prend le rôle d'un personnage et raconte sa propre histoire. Dans ce fragment, vers la fin, nous remarquons que le narrateur est passé à Ingrid et Rigaud. Il recueille beaucoup d'informations sur eux et c'est comme s'il essayait de raconter leur histoire. Beaucoup de pensées, beaucoup d'imagination, beaucoup de rêves. Le lien avec le présent est donc complètement perdu, car il s'agit du passé, de la collecte de faits, de la juxtaposition de détails.

Sur le chemin, le narrateur a rencontré le concierge, qui lui a également fait part d'informations importantes qui l'intéressent : « *Oui. Je me souviens qu'ils habitaient là quand il y a eu le premier bombardement sur Paris... Tous les deux, ils ne voulaient pas descendre à la cave...* » [38, p. 109]

Il est intéressant de voir comment la conscience du narrateur change tout au long du roman. Ce que lui fait le retour au passé, qui n'est pas comparable au présent. Comment le narrateur parvient à vivre entre deux mondes, le passé et le présent. En même temps, dans un monde comme dans l'autre, il est un rêveur.

Le passé simple est apparu tout à fait spontanément dans le récit : Le narrateur vivait dans le présent jusqu'à ce moment-là. Qu'est-ce que cela pouvait signifier ? Citons un exemple : « *Une autre journée est passée. Puis une autre. Ils ne sortaient plus de l'appartement, elle et Rigaud, sauf pour dîner dans un restaurant de marché noir, tout près, rue d'Armaillé. [...] Décembre. L'hiver commençait. Il y eut de nouveaux attentats et cette fois-ci le couvre-feu fut imposé à partir de cinq heures et demie du soir pendant une semaine* » (Modiano, VN, 134).

Nous voyons que c'est une histoire très différente. Ingrid n'est pas seule. Elle n'est pas allée à l'hôtel, elle est avec Rigaud. C'est comme si leur histoire avait été divisée en trois parties. Au début de l'histoire, ils formaient un couple heureux, ils s'aimaient, puis le fil se coupe et on les voit complètement différents, séparément, comme si leur histoire

n'avait jamais eu lieu, et puis soudain le passé simple apparaît et avec lui la naissance d'une nouvelle histoire de couple Ingrid-Rigaud.

Quelle intrigue intéressante a été inventée par Patrick Modiano. Nous avons rappelé précédemment comment le narrateur, alors qu'il examine l'appartement de Rigaud, trouve dans l'armoire ses photos, des skis, qui deviennent le point de départ de la nouvelle histoire de Rigaud avec Ingrid. Dans le récit, on voit à nouveau des skis, les mêmes que le narrateur avait trouvés plus tôt dans l'appartement de Rigaud, l'explorant pour recueillir plus de souvenirs de lui. Seulement cette fois, c'était déjà Rigaud sur les skis, Ingrid avec lui. Et essayez de faire la distinction entre le présent, le passé et le fictif.

3.5 L'emploi de l'imparfait dans le roman « Voyage de noces »

Comme le narrateur du présent se trouve dans une réalité imparfaite et recourt souvent au présent historique, racontant les événements du passé au présent, nous pouvons également observer ses souvenirs flous, ce qui incite par ailleurs Modiano à utiliser l'imparfait afin de transmettre le caractère inachevé des événements. L'imparfait est utilisé pour souligner le flou des souvenirs, l'imprécision des événements, et peut-être même l'imagination du narrateur du présent sur son passé.

Dorrit Cohn a affirmé dans ses recherches qu'« *un narrateur qui cite ses pensées anciennes court le risque de laisser croire au lecteur qu'il s'agit de ses pensées présentes* » [14, p. 186].

Patrick Modiano recourt à l'utilisation du monologue intérieur dans son roman. Et le narrateur se parle à lui-même à l'imparfait, parce qu'il se souvient d'événements survenus il y a 20 ans, et qu'ils ne peuvent être parfaitement exacts, d'où l'utilisation de l'imparfait. L'imparfait souligne également la synchronisation des pensées du monologue intérieur du narrateur avec la première personne. L'imparfait joue en outre le rôle du présent, qui est à la limite du passé. On ne peut pas l'exprimer autrement, car ce n'est pas la fin du temps, mais en même temps, il est impossible d'y revenir. En raison de la difficulté de transmettre les événements du passé dans le présent, Modiano utilise le monologue intérieur du narrateur.

Modiano utilise l'imparfait pour amener le lecteur dans le présent du narrateur. Après tout, l'indétermination du temps est en corrélation avec l'indétermination de l'espace. Ainsi, selon la théorie de Cohn, nous ne pouvons pas faire la distinction entre les événements présents et les événements passés. Car nous savons que grammaticalement l'imparfait est utilisé pour décrire des événements passés, mais ici il a une autre fonction complètement différente : « *Je me trompais. Hier, au début de l'après-midi, j'avais décidé de visiter l'ancien musée des Colonies* » (Modiano, VN, 25).

et « *Je me suis demandé si Annette, la semaine prochaine, accueillerait tous nos amis, ainsi que nous le faisons chaque année le 14 juillet...* » (Modiano, VN, 26).

Dans ces exemples, il est impossible de savoir de quelle époque le narrateur parle. Bien que les phrases soient à l'imparfait, qui grammaticalement se réfère entièrement à des événements du passé, nous pouvons dire ici qu'elles concernent des événements du présent.

Dans sa théorie, Cohn affirme qu'il y a « *la fusion des pensées anciennes et présentes* » [14, p. 189], il explique ce phénomène sur la base d'une oeuvre « *Loup des Steppes* », de Hermann Hesse : « *Il y a en revanche des romanciers qui exploitent délibérément l'ambigüité inhérente à l'auto-citation [...] en omettant tout signal de citation explicite, il superpose les pensées actuelles et les pensées anciennes de leur narrateur...* » [14, p. 188]

Le narrateur ne tient pas à parler de sa vie privée et il exprime son insatisfaction de la manière suivante : « *J'éprouvais un dégoût soudain à entendre évoquer ma vie privée, et une gêne envers Ben Smidane de la voir mêlée à cela* » (Modiano, VN, 94).

Dans cet exemple, nous constatons également la présence d'un narrateur hétérodiégétique et d'un narrateur homodiégétique. L'un d'entre eux partage un souvenir, et l'autre vit l'événement dans sa vie. Mais d'une manière ou d'une autre, l'événement fait référence à ces deux personnes. Ainsi, l'événement se rapporte à la fois au passé, parce qu'il s'y est déroulé, et au présent, véhiculant toutes les émotions qu'il est impossible de distinguer s'il s'agit du passé ou du présent.

Les événements sont diffusés à l'imparfait, qui sépare clairement le présent du passé, mais pas ici. Modiano utilise l'imparfait pour souligner le synchronisme des pensées des

deux narrateurs, du passé et du présent. Cela change le concept de temps et d'espace : « *À mon retour, vers minuit, les fontaines de la place étaient toujours illuminées et quelques groupes, parmi lesquels je remarquais des enfants, se dirigeaient vers l'entrée du zoo* » (Modiano, VN, 94) ; mais en même temps nous voyons de l'autre côté mesure : « *Mais j'ai préféré rentrer à l'hôtel Dodds et m'allonger sur le petit lit en bois de merisier de ma chambre* » (Modiano, VN, 95).

Nous pouvons voir que la phrase est dite au passé composé, et indique des événements du passé, mais en même temps il n'y a pas de marqueurs concernant l'espace. Nous pouvons affirmer que l'utilisation des temps du passé sert non seulement à décrire des événements du passé, mais aussi à synchroniser les événements des souvenirs avec le présent. Nous voyons donc une corrélation entre les souvenirs du narrateur et les événements vécus par le personnage. Nous observons également le changement de temps et d'espace grâce à ce mode de narration.

Puisque dans son roman *Voyage de noces*, Patrick Modiano utilise l'imparfait avec le passé composé au même niveau que le présent, le lecteur est induit en erreur quant à la période à laquelle les événements se déroulent. Le lecteur se perd ainsi dans l'espace et le temps. Après tout, nous comprenons que les événements écrits au présent font référence à la vie réelle du narrateur, mais en même temps, nous devons comprendre que l'imparfait peut également faire référence au présent. Ce qui fausse la chronologie. De plus, en utilisant des éléments de psycho-récit, nous devons transmettre avec précision les pensées du narrateur en temps réel : « *C'est en me souvenant aujourd'hui des rues désertes sous le soleil et de cette chaleur étouffante...* » (Modiano, VN, 26).

Dans cet exemple, nous voyons un petit élément de dialogue intérieur, où le narrateur partage ses souvenirs avec nous, décrivant en détail l'espace dans lequel il se trouvait. Mais nous ne savons pas de quel jour il parle, s'il s'agit d'un vieux souvenir ou d'un souvenir récent.

Ce qui nous amène à l'idée de recourir à la théorie du « présent atemporel » de D. Cohn, souvent utilisée par les auteurs dans les dialogues intérieurs des personnages pour souligner l'indétermination des événements. C'est-à-dire que tout ce que le narrateur nous

présente comme un monologue intérieur reste atemporel, sans cadre chronologique. C'est un souvenir fugace qui se déroule sans que les événements ne se superposent.

L'œuvre de Modiano utilise la méthode de l'atemporalité pour souligner l'imperfection du temps. L'espace et le temps restent en dehors du dialogue intérieur. Ce qui nous est transmis à travers les souvenirs ou les expériences personnelles du narrateur reste atemporel. Ainsi, les événements du passé ne se superposent pas aux événements du présent, et le narrateur et le personnage ne se croisent pas. La possibilité de leur rencontre demeure dans le monde atemporal.

Il convient également de noter qu'un narrateur homodiégétique peut devenir homodiégétique en recourant à ce phénomène d'atemporalité et en cessant pour un moment de participer aux événements, mais en devenant au contraire leur observateur. De cette manière, l'espace et le temps prennent de nouvelles couleurs. Dans la phrase suivante, nous pouvons voir que le narrateur est revenu à son temps et à son espace habituels : « *Je connais de nombreux hôtels dans les quartiers périphériques de Paris...* » [38, p. 19]

Comme nous pouvons le constater, Patrick Modiano utilise ces techniques pour transmettre les souvenirs du narrateur et pour révéler le concept de mémoire. Il n'est pas certain que le personnage qui a vécu les événements dans le passé soit la même personne que le narrateur dans le présent.

Après tout, beaucoup de choses changent dans l'environnement en raison de la fuite du temps, ce qui suggère déjà que le narrateur du présent ne peut pas vivre les événements exactement de la même manière que le personnage du passé. Alors que le vrai narrateur peut être précis dans ses pensées et dans ses expériences, toutes les informations sur le personnage du passé sont floues.

Le temps est un facteur essentiel du roman. Après tout, grâce au temps, nous pouvons déterminer la date des souvenirs du narrateur et l'espace dans lequel il se trouve. Comme nous l'avons déterminé, le temps imparfait ne se réfère pas seulement aux événements du passé, mais déborde également sur le présent. Ce qui provoque la création d'une double réalité du continuum espace-temps.

Conclusion du chapitre 3

Dans ce chapitre, nous avons exploré l'importance de l'utilisation des temps du passé dans le roman pour montrer la mémoire. Nous avons constaté que l'imparfait ne désigne pas seulement des événements passés, mais qu'il est aussi le présent historique, un temps de transition entre le passé et le présent.

En utilisant le passé complété, nous signifions que les événements du passé sont pertinents pour la réalité, qu'ils sont plus réalistes que les événements décrits par l'imparfait. Après tout, nous avons constaté que les souvenirs sont flous, ils ne sont presque jamais exacts. À moins qu'ils ne soient vécus à ce moment-là par un personnage homodiégétique qui non seulement observe les événements de l'extérieur, mais y participe également.

Dans ce chapitre, ont été présentés des exemples où nous avons pu identifier des moyens syntaxiques et stylistiques permettant de fournir de nouvelles informations. Le lieu de la description dans les romans modernes a un peu changé et maintenant la description réussit à se débarrasser de la narration. Le scientifique Alain Robbe-Grillet a indiqué que lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle : elle s'est accomplie dans un double mouvement de création et de gommage d'où vient la déception inhérente aux œuvres d'aujourd'hui.

Modiano dans ses romans n'est pas très généreux en matière de description, il donne plutôt au lecteur une idée de ce qui se passe, au lieu de dévoiler toutes les cartes à la fois. Le lecteur, comme les personnages de ses œuvres, est en quête éternelle d'une devinette.

Il convient de noter que les personnages sont flous, ils n'ont pas de description claire. Les descriptions vagues des personnages et le caractère anonyme du narrateur sont les meilleurs moyens de retenir l'attention du lecteur. Modiano nous oblige involontairement à être des enquêteurs qui élucident l'affaire avec les personnages de ses romans.

Il faut également noter que le narrateur peut être atemporal. C'est-à-dire qu'il ne peut y avoir aucun attachement aux événements passés ou présents. En utilisant un dialogue

interne dans le discours, le narrateur partage ses pensées, pose des questions et y répond sans être lié à un cadre temporel.

Le troisième chapitre explore l'importance de l'utilisation des temps du passé et du présent. Nous avons découvert que le présent peut être exprimé à l'imparfait. Il semble créer un pont entre le présent et le passé. Le narrateur raconte ses souvenirs dans le passé profond, mais pour ne pas perdre le contact avec la réalité, l'auteur utilise l'imparfait pour souligner le lien entre le narrateur réel et le narrateur du passé.

De même, le lien entre le narrateur et un personnage du passé est véhiculé par les souvenirs de ce dernier. Ce que le narrateur évoque ou fictionne dans sa réalité, nous ne saurons jamais si c'est fictif ou non, le personnage du passé en vit toutes les subtiles nuances. Nous ne pouvons pas voir le lien transparent entre le narrateur et le personnage de son passé. Après tout, pour les seconds, les souvenirs des premiers sont la vraie vie. Nous avons également découvert que les souvenirs peuvent être transférés non seulement du passé, mais aussi du présent.

Cela se fait par le biais du présent historique, qui a la fonction de la réflexion du narrateur dans un dialogue interne. Nous avons également étudié que le rôle du présent historique peut être joué par l'imparfait.

CONCLUSION GÉNÉRALE

En conclusion, nous avons identifié l'importance des trois champs lexico-sémantiques « Temps », « Espace » et « Mémoire ». Ces trois éléments ne peuvent coexister les uns sans les autres, mais en même temps, ensemble, ils créent une histoire qui peut être à la fois réelle et fictive. Dans une histoire qui utilise la mémoire, il y a deux narrateurs, l'un extradiégétique, qui observe ce qui se passe de l'extérieur, mais ne prend pas part aux événements, restant à l'écart, et l'intradiégétique, qui a de l'empathie pour les personnages et participe à tous les événements qui se déroulent.

Nous pouvons noter que ces trois concepts s'influencent mutuellement. Si peu de temps s'est écoulé depuis les souvenirs, le temps et l'espace peuvent être illustrés pratiquement sans changement par rapport au point de départ. Si 10 ans ou plus se sont écoulés, l'espace est très altéré, de même que la conscience du narrateur, car un autre narrateur apparaît alors, revivant les événements du passé pendant que le premier s'en souvient.

On peut affirmer que les héros de Patrick Modiano n'ont rien à voir avec des personnes réelles, ils sont fantomatiques, presque «spectraux», souvent associés à des événements dramatiques, ils errent dans les rues de Paris à la recherche de la mémoire perdue. Ils étudient Paris, ses rues, ses parcs, ses monuments comme une énigme, suivant les traces de personnes dont la réalité est douteuse pour le lecteur. L'auteur essaie de donner au lecteur les clés pour comprendre cet étrange monde fantomatique qui vit selon ses propres lois.

Ce paysage littéraire fascinant et brumeux sert à l'écrivain de lieu de cache-cache avec le lecteur. Une incroyable intrigue est créée que vous souhaitez démêler tout au long du roman. Son œuvre est toujours une difficulté à percevoir à la fois le scénario et le style de l'écrivain.

Patrick Modiano met un accent énorme sur la première phrase dans ses romans, car elle contient un certain code, une humeur pour percevoir tout le contenu de l'œuvre, dans laquelle, en règle générale, il n'y a pas de limites claires de temps, des images claires de héros.

L'espace urbain est un champ d'information de signes qui doivent être décryptés, c'est-à-dire une réalité «texturée», et en même temps la banlieue parisienne réellement existante, le long de laquelle flânent les personnages de P. Modiano. À l'intersection des champs de la mémoire et de l'imagination, un monde semi-réel de la ville fantôme est né, le vrai Paris se transforme en Paris « fantôme » de la mémoire.

Le jeu avec le temps : au niveau de l'événement, c'est un changement d'époque, au niveau du sujet – retour, renaissance, nomade éternel, au niveau matériel et spatial – un changement dans la ville, au niveau de la catégorie des temps et constructions verbales – donne lieu à un type particulier de temps – probabiliste, dans qui en parallèle existent (M. Heidegger) diverses options d'évènements possibles. C'est elle qui incarne « l'esprit du temps », combinant en soi ce moment insaisissable, un vague sentiment que les héros fantômes s'efforcent de capturer dans une réalité tremblante, et l'atmosphère perçue par la conscience de masse de l'époque.

Le sujet du temps devient mondial pour P. Modiano, car il détermine le destin individuel de l'auteur et le drame national de la France. P. Modiano a une passion pour le temps et ses secrets, la mortalité et la formation éternelle, la poursuite éternelle du temps perdu et l'impossibilité de le gagner, la probabilité du temps et son auto-organisation.

Le temps dans les romans de l'écrivain est lu comme la poétique du « moment insaisissable », le présent flottant, que les personnages de ses œuvres tentent de saisir et de fixer.

Les clignements du présent, sur la base desquels l'imagination des personnages de Patrick Modiano construit des chaînes sémantiques variées et diverses – incarnent le présent éternel non pas tel qu'il est devenu, complété, présent, mais comme actuel, changeant.

P. Modiano recrée un modèle de conscience à plusieurs niveaux, qui combine les « couches » coexistantes : mémoire, impression, imagination, perception. Chaque nouveau détail, moment, ouvre devant le personnage une opportunité de créer de nouvelles chaînes sémantiques variables, de construire de nouveaux ordres linéaires dans le chaos général du présent éternel. Mais rapprocher ces multiples versions de la réalité des événements en cours, en même temps les retirer de la réalité, la supprimer, la transformer en fantôme.

De nombreuses mouchetures de constructions verbales, faisant appel à des images visuelles : types d'appartements, intérieurs et apparences – ils créent l'effet d'un moment arrêté, incarnent des ruptures dans le tissu de l'histoire et sont une sorte de tournant, où se déroule la transition d'un niveau temporel à un autre. Ce sont eux qui portent l'esprit du temps, un vague sentiment que les héros fantômes cherchent à capturer dans une réalité tremblante.

La totalité du Chronos chaotique, qui génère des îlots d'ordres linéaires – situationnels, temporels, aléatoires, variables – comme une interprétation possible du modèle Temps par P. Modiano, nous permet de lire certaines tendances importantes des connaissances modernes dans ses romans. Tout d'abord, l'accent moderne mis sur le devenir, sur l'inséparabilité de l'être et du devenir, la créativité du chaos, la compréhension de l'ordre linéaire dans le cadre d'un système non linéaire.

La nature artistique du roman de P. Modiano semble être une forme transitionnelle et limite entre la synthèse conceptuelle moderne et la construction consciente d'un texte postmoderne. L'espace sans temps est le facteur déterminant des romans de Patrick Modiano. L'œuvre de Patrick, malgré le fantôme extérieur et l'incertitude du scénario, de l'espace temporaire et des héros de ses œuvres, a sa propre façon de représenter la réalité. Le monde artistique de ses héros reflète largement le chemin de la recherche de l'auteur lui-même.

S'appuyant sur le travail scientifique de Molokova O. F. on peut souligner que dans l'espace narratif des romans de Patrick Modiano, le narrateur reflète sa perception des événements passés dans le temps présent. Le personnage principal, étant en interaction constante avec le passé par le travail de la mémoire, ainsi qu'avec le temps et l'espace, a la propriété d'acquiescer certains états physiques et émotionnels. Les constructions conditionnelles marquent le monde le plus accessible et le monde potentiel. L'espace conceptuel du monde du récit est le plan de déroulement des concepts textuels de base de la mémoire, du temps et de l'espace.

Il convient de noter que les champs lexico-sémantiques du temps, de l'espace et de la mémoire peuvent être exprimés d'une multitude de façons. Par exemple, le temps, un concept vulnérable, peut être exprimé par des adverbes, des circonstances, en

mentionnant les saisons, les mois, les dates. De la même manière, nous pouvons exprimer la mémoire à l'aide du temps, car nos souvenirs se déroulent dans une certaine période temporelle. Au même titre, la mémoire est exprimée par des souvenirs. En ce qui concerne l'espace, il peut être défini soit par le temps, car l'environnement du personnage change en fonction de la période dans laquelle il se trouve, soit par les souvenirs, car ils façonnent à la fois le temps et l'espace, dans lequel le personnage vit des événements déterminés.

Toutefois, il faut souligner que le sujet principal de l'œuvre de Modiano est la mémoire. Dans ses romans, la mémoire est un concept flou, indistinct, souvent basé sur des souvenirs vagues de l'auteur. Un tel sujet n'est pas choisi de but en blanc par l'auteur, mais sur la base de ses souvenirs d'enfance, qui n'étaient pas des plus agréables. Après tout, son enfance s'est déroulée dans la période d'après-guerre et l'auteur a beaucoup de traumatismes de cette époque.

La chronologie des événements dans ses œuvres est linéaire. Les personnages sont à la recherche de détails, ils sont en quête constante d'informations pour reconstituer une image cohérente des événements du passé. Il est intéressant de noter que le protagoniste des romans de Modiano est à la fois le narrateur et le personnage, apparemment la même personne, mais en se fondant sur le fait que l'un d'eux vit les souvenirs et que l'autre a participé à ces événements du passé, on a parfois l'impression que l'histoire se déroule à travers les yeux de deux personnes différentes. Ainsi, le temps, l'espace et la mémoire dans les romans de Modiano ne sont pas des concepts précis, mais très flous.

BIBLIOGRAPHIE

1. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб. : Азбука, 2000. 336 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. – 445 с.
3. Береговская Э. М. Синтаксические фигуры как система: коллективная монография. Смоленск: Изд. СмолГУ, 2007. 416 с.
4. Гилясев Ю. В. Репрезентация категорий времени и пространства в структуре художественного текста (на материале романов Майкла Каннингема): автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" СПб., 2012. – 24 с.
5. Долинин К. А. Стилистика французского языка: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 "Иностр. яз." 2-е изд., дораб. М.: Просвещение, 1987. 303 с.
6. Доценко Н. В. Автокомунікація у романах П. Модіано / Доценко Н. В. // Літературознавчі студії: зб. наук. праць. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. Вип. 24. С. 113–117.
7. Молокова О.Ф. текстовий концепт пам'ять у сучасній псевдоавтобіографічній прозі П. Модіано: структура, семантика, прагматик : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук, : 10.02.05 «Романські мови» / Київ. нац. лінгв. ун-т. Київ, 2012. 226 с.
8. Adam J.-M. La description, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p. 61.
9. Adam J.-M. Le Récit, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 4.
10. Bakhtine M. 1978. Esthétique et théorie du roman. Paris : Gallimard.
11. Beregovskaya E.M. La stylistique en détail. Moscou : Maison du livre "Librocom", 2009.
12. Blanckeman Bruno, Lire Patrick Modiano, Paris, A. Colin, 2009, 190 p.
13. Boutchaskaïa L.N. Les questions rhétoriques et leur emploi stylistique, Thèse de doctorat, Moscou, 1965.

14. Cohn Dorrit, *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 310 p.
15. Entretien de Patrick Modiano avec J. L. de Rambures, *Le Monde*, Paris, 14 mai 1973, p. 24.
16. Fontanier P., *Les figures du discours*, Editions Flammarion, Paris, 1977, p. 368.
17. Frank J. You call that a rhetorical question ?, *Forms and functions of rhetorical questions in conversation*, *Journal of pragmatics*, Amsterdam, 1990, vol 14, N°5.
18. Friedman L. *Gebrauch der rhetorischen Fragen in der deutschen Sprache*, *Deutschunterricht*, 1964, 17 Heft 3.
19. Garcin J. *Paris, ma ville intérieure*, Entretien avec Patrick Modiano. *Le nouvel observateur* [2007-IX-27].
20. Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 103
21. Grigoriev V.A. *Les fonctions sémantico-pragmatiques de la question rhétorique en français*, Thèse de doctorat, Minsk, 1987.
22. Kéchichian P. *Patrick Modiano: le temps retrouvé* Ccasinfos, p. 286
23. *Le Magazine Littéraire Hors-série*, Paris, octobre 2014, p. 37
24. *Le Monde*, Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano, Paris, http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#sUZL3O3UOzV0uBR8.99
25. Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 381p.
26. *Les figures du discours*, Editions Flammarion, Paris, 2019, p. 305
27. *Magazine Lire* N° 176, mai 2017, Dossier consacré à Patrick Modiano, cité par B. Doucey dans *Profil* N° 144, p. 6.
28. Matiash M. V. *L'actualisation du chronotope dans le texte du roman de Patric Modiano « Quartier Perdu » « Ad orbem per linguas. До світу через мови »*.

Матеріали Міжнародної студентської науково-практичної конференції «Світ як інтертекст», 17–18 червня 2020 року. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2020. 632 с.

29. Matiash M.V. La représentation verbale des champs lexico-sémantiques « Temps », « Espace » et « Mémoire » dans l'oeuvre de Patrick Modiano « Ad orbem per linguas. До світу через мови ». Матеріали Міжнародної студентської науково-практичної відеоконференції « Світ цінностей і цінності у світі », 13–14 травня 2021 року. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2021. 720 с.

30. Maury P. Etrange caravane, dans Magazine littéraire N°302, Paris Septembre 1992, P. 103.

31. Modiano P., Accident nocturne, Paris, Gallimard, 2005, 178 p.

32. Modiano P., Chien de printemps, Paris, Édition du Seuil, 1993, 121 p.

33. Modiano P., L'Herbe des nuits, Paris, Éditions Gallimard, 2012, 192 p.

34. Modiano P., La Petite Bijou, Paris, Éditions Gallimard, 2002, 169 p.

35. Modiano P., Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier. Paris : Gallimard, 2014, 160 p.

36. Modiano P., Quartier perdu, Editions Gallimard, Paris, 1984, 192 p.

37. Modiano P., Rue des Boutiques Obscures. Paris : Gallimard, 1978, 256 p.

38. Modiano P., Voyage de nocces, Paris, Éditions Gallimard, 1992, 160 p.

39. Mowla, Q. A. Memory Association in Place-Making: Understanding an Urban Space. Protibesh, 2004

40. Rabaté Dominique, Poétiques de la voix, Paris, Éditions José Corti, 1999, 333 p.

41. Raimond Michel, Le roman, Editions Armand Colin, 1989, Paris, p. 100.

42. Reuter Yves, L'analyse du récit, Paris, Armand Colin, 2007, p. 66

43. Riegel M., Pellat J.-Ch, Rioul R, Grammaire méthodique du français, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 457.

44. Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman, Editions de Minuit (Gallimard) Collection Idées, Paris, 1963, p. 160

45. Tadié J.-Y. Le roman au XXème siècle Editions Pierre Belfond, Paris, 1990, p. 63.

46. Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre Paris, 1969 p. 90-96
47. Thierry Laurent, L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 108
48. Zufferey Joël (dir.), L'autofiction : variations génériques et discursives, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, 2012, 192 p.

SOURCES D'ILLUSTRATIONS

1. Modiano, AN : Modiano P. Accident nocturne. P. : Gallimard, 2003. 180 p.
2. Modiano, AN : Modiano P. Accident nocturne. P. : Gallimard, 2003. 180 p.
3. Modiano, ChP : Modiano P. Chien de printemps. P. : Seuil, 1993. 128 p.
4. Modiano, ChP : Modiano P. Chien de printemps, P. : Seuil, 1993. 128 p.
5. Modiano, HN : Modiano P. L'Herbe des nuits, P. : Gallimard, 2012. 192 p.
6. Modiano, PB : Modiano P. La Petite Bijou. P. : Gallimard, 2002. 169 p.
7. Modiano, PPQ : Modiano P. Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier. P.: Gallimard, 2014, 160 p.
8. Modiano, QP : Modiano P. Quartier perdu. P. : Gallimard, 1992. 190 p.
9. Modiano, RBO : Modiano P. Rues des boutiques obscures. P. : Gallimard, 1982. 251 p.
10. Modiano, VN : Modiano P. Voyage de noces. P. : Gallimard, 1990. 157 p

ANNEXE A



ANNEXE B



ANNEXE C

